



7

СТЕФАН ЦВЕЙГ

СТЕФАН ЦВЕЙГ

СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ
В СЕМИ ТОМАХ

ТОМ СЕДЬМОЙ

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК»
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»
МОСКВА • 1963

Издание выходит
под общей редакцией
Б. Л. Сучкова.

Оформление и иллюстрации
художника С. Г. Бродского.

Ромен Роллан

Жизнь и творчество



Не только изображением европейски значительной деятельности должна быть эта книга, но прежде всего данью преклонения перед человеком, который для меня, как и для многих других, стал сильнейшим моральным переживанием в нашу поворотную эпоху. Задуманная в духе его героических биографий, показывающих величие художника всегда соразмерно его человечности и в его неизбежном влиянии на нравственный подъем,— задуманная в таком духе, книга эта написана из чувства признательности за то, что в наше смятенное время нам дано было пережить чудо столь чистой жизни. Памятуя о единственности этого подвига, я посвящаю эту книгу тем немногим, кто в час огненного испытания остался верен Ромену Роллану и нашей священной родине — Европе.

«При обработке многообразно развивающейся биографии иногда приходится, дабы сообщить известным событиям ясность и четкость, расчленять то, что сплетается во времени, а иное, что может быть понято лишь в строгой последовательности, сливать воедино и, таким образом, сводить целое к частям, которые можно обсуждать, мысленно окидывая взором, и понемногу усваивать».

Гете. «Поэзия и правда».

ОЧЕРК ЖИЗНИ

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.

Гёльдерлин

ЖИЗНЬ — ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Первые пятьдесят лет жизни, о которой здесь будет рассказано, скрыты в тени одинокого и никому не ведомого высокого служения, последующие годы освещены мировым пожаром страстного европейского спора. Едва ли хоть один художник нашего времени творил так безвестно, бескорыстно, отчужденно, как Ромен Роллан до наступления апокалиптического года, позднее никто не вызывал более ожесточенных споров: идея его жизни раскрылась лишь в тот миг, когда все соединилось во враждебном стремлении ее уничтожить.

Но судьба любит облекать в трагические формы именно жизнь великих людей. На самых могучих пробует она самые могучие свои силы, противопоставляет их планам бессмыслицу событий, пронизывает их жизнь таинственными аллегориями, загромождает их путь препятствиями, дабы укрепить их на пути истинном. Она играет с ними, но это возвышенная игра, ибо пережитое всегда приносит пользу. Последние титаны

нашего мира — Вагнер, Ницше, Достоевский, Толстой, Стриндберг, все в дополнение к созданным ими художественным произведениям получили в удел драматическую жизнь.

И жизнь Ромена Роллана не составляет исключения. Она вдвойне героична, ибо лишь в поздние годы, с высоты совершенства, открывается соразмерность ее построения. Медленно созидалось творение среди великих опасностей; поздно явлено миру, ибо поздно завершено. Глубоко внедренное в твердую почву знания, покоящееся, как на фундаменте, на мрачных глыбах одиноко прожитых лет, отлито оно в семикратно испытанный огнем образ всеобъемлющей человечности. Но благодаря таким глубоким его корням, благодаря его могучей и притягательной нравственной силе мировая буря, пронесшаяся над Европой, не поколебала это сооружение; в то время как другие монументы, на которые обращены были наши взоры, рушатся один за другим на колеблющейся почве, он гордо высится над сумятицей мнений — «au dessus de la mêlée»¹, маяк для всех свободных душ, утешение в смутные дни.

ДЕТСТВО

Ромен Роллан родился в год войны, в год битвы под Садовой — 29 января 1866 года. Его родиной был Кламси, где родился другой поэт — Клод Тилье (автор «Mon oncle Benjamin»²), — ничем иным не прославившийся бургундский городок, древний, с годами затихший, в меру оживленный, уютный и радостный. Семья Ролланов живет там исстари и пользуется уважением. Отец, нотариус, принадлежит к числу наиболее уважаемых граждан, мать, набожная и строгая, после трагической и неизгладимой утраты — смерти дочери, всецело посвящает свою жизнь воспитанию двух оставшихся детей — хрупкого мальчика и его младшей сестры. Безбурная, прохладная атмосфера среды интеллигентных буржуа окружает их повседневную жизнь; но в крови родителей сталкиваются

¹ Над схваткой (франц.).

² Мой дядя Бенжамен (франц.).

ся еще не примиренные застарелые противоречия французского прошлого. Предки Роллана с отцовской стороны — борцы Конвента, фанатики революции, которую они скрепили своей кровью; от матери он унаследовал дух янсенистов, пытливый ум Пор-Рояля: итак, с обеих сторон одинаково твердая вера в противоположные идеалы. И этот делящийся столетиями исконный французский разлад между верой и идеями свободы, между религией и революцией впоследствии пышно расцветает в художнике.

Намеки на его раннее детство, протекавшее под впечатлением разгрома 1870 года, есть в «Антуанете»: тихая жизнь в тихом городке. Они живут в старом доме на берегу утомленного канала, но в этом тесном мире у страстного, несмотря на телесную хрупкость, ребенка рождаются первые восторги. Его возносит могучий ток из неведомой дали, из неуловимого прошлого, рано познает он праязык человечества, первую великую весть души: музыку. Заботливая мать обучает его игре на фортепьяно, из звуков возникает беспредельный мир чувства, быстро перерастающий национальные границы. В то время как школьник с любопытством и увлечением входит в рассудочно-ясную сферу французских классиков, в его юную душу проникает немецкая музыка. Он сам превосходно рассказывает, как дошла к нему эта весть: «У нас были старые тетради немецкой музыки. Немецкой? Разве я понимал, что значит это слово? В наших краях, кажется, не было ни одного человека из этой страны... Я открыл эти тетради, разобрал их по складам на рояле... и эти тоненькие водяные струйки, эти ручейки музыки, орошавшие мое сердце, впитывались в меня, словно дождевая вода, утоляющая жажду доброй земли. Блаженство любви, страдания, стремления, мечты Моцарта и Бетховена, вы стали моей плотью, я сжился с вами, вы стали моими, вы стали мною... Сколько добра они мне сделали! Когда я, ребенком, заболел и боялся умереть, какая-нибудь мелодия Моцарта бодрствовала у моего изголовья, как возлюбленная. Позднее, в критические дни сомнений и отчаяния, одна мелодия Бетховена (я до сих пор ее хорошо помню) вновь зажгла во мне искры вечной жизни. Каждый раз, когда я чувствую, что увядают мой ум и сердце, я сажусь за рояль и окунаюсь в музыку».

Так рано возникает у ребенка общение с единым, бессловесным языком всего человечества: осмысленное чувство преодолевает узкие рамки города, провинции, нации и эпохи. Музыка — его первая молитва, вознесенная к демоническим силам жизни, он и до сих пор ежедневно повторяет ее в разных формах; хотя прошло уже полвека, редки дни, когда он не беседует наедине с бетховенской музыкой. Является издалека и другой кумир его детства — Шекспир; уже в первой своей любви неопытный юноша оказался за пределами наций. В старой библиотеке, среди чердачного хлама откопал он томики его произведений, которые дед купил в Париже в бытность студентом, — то была эпоха Виктора Гюго и шекспиромании, — а потом предоставил им пылиться. Том поблекших гравюр «Galerie de Femmes de Shakespeare»¹ с непривычно своеобразными, миловидными лицами и чарующими именами Пердиты, Имогены, Миранды возбуждает любопытство мальчика. Но скоро, погрузившись в чтение, открывает он смысл самих драм, блуждает, навсегда захваченный, в чаще событий и образов. Часами сидит он в тиши уединенного сарая, куда лишь изредка доносится топот лошадей из конюшни или грохот корабельной цепи с канала, протекающего перед окном; сидит, забыв все окружающее и сам забытый, в большом кресле с любимой книгой, отдающей в его власть, подобно книге Просперо, всех духов вселенной. Широким полукругом поставил он перед собой стулья с невидимыми слушателями: они служат для его духовного мира оградой от мира действительного.

Как обычно, великая жизнь здесь начинается великими мечтами. Его вдохновение впервые воспламеняется от прикосновения к самым могучим, к Бетховену и к Шекспиру, и этот страстно устремленный на великих взор навсегда перейдет от ребенка к юноше и к мужу. Трудно ограничиться узким кругом тому, кто ощутил подобный призыв. Школа маленького городка уже ничему не может научить стремящегося к возвышенному мальчика. Родители не решаются отпустить любимца одного в большой город и с героическим самоотречением пред-

¹ Галерея женщин Шекспира (франц.).

почитают принести в жертву собственный покой. Отец бросает прибыльную, независимую должность нотариуса, которая поставила его в центр местного общества, и становится одним из бесчисленных банковских служащих в Париже; издавна привычным домом, патриархальным бытом — всем жертвуют они, чтобы быть спутниками школьных лет мальчика и его парижского восхождения. Вся семья взирает лишь на него, и он рано проникается тем, что обычно свойственно лишь людям зрелого возраста, — сознанием ответственности.

ШКОЛЬНЫЕ ГОДЫ

Отрок еще слишком юн, чтобы воспринять чары Парижа: чуждой, почти враждебной представляется этому мечтателю шумная и грубая действительность; какой-то страх, таинственное содрогание перед бессмысленностью и бездушием больших городов, необъяснимое предчувствие, что все тут ненастоящее, фальшивое, еще долго с той поры сопутствуют ему в жизни. Родители посылают его в Lycée Louis le Grand, издавна прославленную гимназию в сердце Парижа: немало лучших, известнейших французов было когда-то в числе малышей, разлетавшихся в обеденные часы, как жужжащий рой пчел, из этого улья знаний. Тут его вводят в круг классического национального французского образования, чтобы сделать из него «Bon perroquet Cornélien»¹, однако его подлинные переживания — вне этой лирической поэзии или поэтической логики, его вдохновение давно питается живым творчеством и музыкой. Но именно тут, на школьной скамье, он находит своего первого товарища.

Замечательная игра случая. Имя этого друга тоже двадцать лет пребывало в неизвестности, прежде чем увенчалось славой, и оба величайших поэта современной Франции, совместно переступившие порог этой школы, вступают почти одновременно, спустя два десятилетия, на широкую дорогу европейской известности. Това-

¹ «Добрый попугай по Корнелю» (франц.).

рищ этот — Поль Клодель, творец «Annonce faite a Marie»¹. В области веры и духа их мысли и творчество глубоко разошлись за эти четверть века; путь одного ведет в мистический собор католического прошлого, путь другого — за грани Франции, навстречу свободной Европе. Но тогда они ежедневно совершали вместе свой школьный путь и, ежедневно возбуждая друг друга, делились в бесконечных беседах своей ранней начитанностью и юношескими восторгами. Звездой первой величины на их небе был Рихард Вагнер, достигший в то время волшебной власти над французской молодежью. На Роллана влиял всегда лишь универсальный, мирозозидающий человек, а не мастер поэзии.

Быстро промчались школьные годы, быстро и безрадостно. Чересчур внезапен был переход от романтической родины к слишком реальному, слишком живому Парижу, который покамест давал почувствовать нежному мальчику лишь суровость своего сопротивления, равнодушие и бешеный, головокружительный ритм. Юношеские годы становятся для него тяжелым, почти трагическим кризисом, его мрачные отблески мерцают в некоторых эпизодах молодости Жан-Кристофа. Он тоскует по участию, по теплу, по взлету, и снова спасительным для него является «излюбленное искусство в столь частые часы уныния». Наслаждение для него, как прекрасно описано в «Антуанете», — редкие воскресные часы в общедоступных концертах, где извечная волна музыки возносит трепещущее отроческое сердце. Не уменьшилась и власть Шекспира над ним, с тех пор как он с трепетом и восторгом увидел его драмы на сцене, напротив, он отдается им всей душой: «Он заморозил меня, и я потянулся к нему как цветок, в то же время меня, словно равнину, залил дух музыки — Бетховен и Берлиоз еще больше, чем Вагнер. Мне пришлось это купить. На год или два я словно потонул в этом благоуханном потоке и был подобен почве, с губельной жадностью впитывающей влагу. Дважды мне было отказано в приеме в Ecole Normale, благодаря тираническому присутствию Шекспира и музыки, завладевших мной». Впоследствии он открывает для себя третьего наставника,

¹ Благовещение Марии (франц.).

освободителя его веры — Спинозу, которым зачитывается в какой-то из одиноких лицейских вечеров; мягкий духовный свет Спинозы с тех пор навсегда озарил его душу. Его идеалами и спутниками всегда были величайшие представители человечества.

За стенами школы его жизненный путь раздваивается в борьбе между склонностью и долгом. Самым жгучим желанием Роллана было стать художником в духе Вагнера, композитором и поэтом в одном лице, создателем героической музыкальной драмы. Уже витают в его воображении музыкальные поэмы, для которых он черпает темы в национальной противоположности Вагнеру — во французских легендах, и одну из них, мистерию («Святой Людовик»), он впоследствии облек в возвышенные слова. Но родители противятся преждевременному стремлению, они требуют практической деятельности и предлагают ему техническое образование в *École Polytechnique*. Наконец между долгом и склонностью устанавливается счастливое равновесие, избирается изучение гуманитарных наук, *École Normale*, в которую в конце концов Роллан в 1886 году был принят после блестяще выдержанного экзамена. Благодаря своему особому духу и исторически сложившимся формам общежития это учебное заведение кладет решающую печать на его мышление и судьбу.

ÉCOLE NORMALE

Среди полей и обширных лугов Бургундии провел Роллан свое детство, его ранняя гимназическая юность протекла на шумных улицах Парижа, студенческие годы замыкают его в еще более тесное, словно безвоздушное пространство — в интернат *École Normale*. Чтобы не давать ученикам отвлекаться, их ограждают от внешнего мира; их держат вдали от реальной жизни, чтобы они лучше восприняли жизнь историческую. Подобно превосходно описанным Ренаном в «*Souvenirs d'enfance et de jeunesse*»¹ духовным семинариям, воспитывающим юных богословов, а также Сен-Сирской школе для бу-

¹ «Воспоминания детства и юности» (франц.).

душих офицеров, здесь воспитывается своеобразный генеральный штаб мысли, «Normaliens» — будущие учителя будущих поколений. Плодотворное соединение традиционного духа и испытанных методов переходит по наследству, лучшие ученики избираются для дальнейшей деятельности в качестве учителей в тех же стенах. Это суровая школа, требующая неутомимого прилежания, ибо она ставит себе целью дисциплинировать интеллект, но именно благодаря стремлению к универсальности образования предоставляет свободу в рамках порядка и избегает столь опасной методической специализации, характерной для Германии. Не случайно, что как раз из Ecole Normale вышли самые всеобъемлющие умы Франции — Ренан, Жорес, Мишле, Моно и Роллан.

Несмотря на то, что страстью Роллана в те годы была философия — он с увлечением изучает досократиков и Спинозу, — все же на второй год он избирает главными предметами историю и географию. Этот выбор представляет ему большую умственную свободу, в то время как философская секция требует признания официального школьного идеализма, а литературная — риторического цicerонианизма. И этот выбор является для его искусства благим и решающим. Тут на пользу своему будущему творчеству он впервые учится рассматривать всемирную историю как вечный прилив и отлив эпох, для которых вчера, сегодня и завтра являются единым живым тождеством. Он учится смотреть вдаль и вширь, приобретает свою выдающуюся способность оживлять историю; с другой стороны, этим суровым годам юности он обязан умением в качестве анатома истории анализировать современную культуру. Ни один художник нашего времени не обладает даже в слабой степени столь солидным фундаментом фактических и методических знаний во всех областях, и, быть может, даже его беспримерная работоспособность, его демоническое прилежание были приобретены в те годы затворничества.

И здесь, в Пританее, жизнь Роллана богата мистической символикой, — юноша находит друга, и снова это один из будущих великих умов Франции, снова один из тех, кто, подобно Клоделю и ему самому, только спустя четверть века озарит себя блеском славы. Было бы лег-

комысленно считать простой случайностью, что три великих представителя идеализма, новой поэтической веры во Франции: Поль Клодель, Андре Сюарес, Шарль Пегги — как раз в решающие школьные годы были ежедневными спутниками Ромена Роллана и что они почти в одно и то же время после долгих лет безвестности приобрели власть над своим народом. Здесь, в *Ecole Normale*, в беседах, согреваемых таинственно пылающей верой, родилась духовная атмосфера, которая в угаре эпохи не сразу нашла доступ к умам современников; задолго до того, как каждый из друзей уяснил свою цель — а как далеко разошлись их пути! — они усилили друг в друге стихию страсти, непоколебимо серьезное восприятие мира. Все они чувствовали призыв творчеством и живым словом вернуть своему народу утраченную веру хотя бы ценой собственной жизни, ценой отказа от успеха и доходов; и каждый из четырех друзей: Роллан, Сюарес, Клодель, Пегги, — каждый по своим духовным побуждениям содействовал ее укреплению.

С Сюаресом Роллана сближает, как ранее в гимназии с Клоделем, любовь к музыке, особенно к Вагнеру, и, кроме того, страсть к Шекспиру. «Эта страсть, — писал он однажды, — дала первый толчок нашей долгой дружбе. Пройдя сквозь многочисленные фазы своего многогранного зрелого бытия, Сюарес остался сейчас тем же, чем был тогда, — человеком Возрождения. Он обладал душой Ренессанса, его бурными страстями, — да, со своими длинными черными волосами, бледным лицом и горящими глазами, он сам походил на итальянца кисти Карпаччо или Гирляндайо. Одним из его школьных сочинений был гимн Цезарю Борджиа. Шекспир был его богом, так же, как и моим, и часто мы рука об руку боролись против наших профессоров за «Вилли».

Но вскоре другая страсть пришла на смену любви к великому англичанину, — «invasion scythe»¹, восторженная и сохраненная на всю жизнь любовь к Толстому. Эти молодые идеалисты, отвернувшиеся от слишком обыденного натурализма Золя и Мопассана, фанатики, ценившие лишь широкий, героический охват жизни,

¹ «Скифское нашествие» (франц.).

нашли наконец образ, возносящийся над литературой самоуслаждения (вроде Флобера и Анатоля Франса) и развлекательной литературой, нашли богоискателя, который раскрывал всю свою жизнь и жертвовал ею. К нему устремились их симпатии. «любовь к Толстому сглаживала все наши несогласия. Каждый из нас любил его, без сомнения, по разным мотивам, ибо каждый находил в нем себя, но для всех нас он был вратами, открытыми в бесконечную вселенную, предвестием жизни». Как всегда, с самого раннего детства Роллан тяготеет лишь к величайшим ценностям, к героическим людям, к всечеловечному художнику.

В годы работы прилежный ученик *École Normale* громозит вокруг себя горы книг и рукописей, его учителя Брюнетьер и особенно Габриэль Моно уже признали его большое дарование в исторических изображениях. Его особенно пленяет отрасль науки, которую в то время в известном смысле открыл и окрестил Якоб Буркгардт, — история культуры, духовный портрет эпохи, и из всех периодов его больше всего привлекают периоды религиозных войн, в которых — как рано обнаруживаются мотивы всего его творчества! — религиозный подъем пронизан героизмом личного самопожертвования; он пишет ряд этюдов и тут же задумывает гигантскую работу — культурную историю двора Екатерины Медичи. Этот начинающий писатель и в области науки смело берется за разрешение труднейших проблем. Он интересуется всем: философией, биологией, логикой, музыкой, историей искусств, — из всех ручейков и источников духовного мира пьет жадно, большими глотками. Но огромный груз учености нисколько не подавляет в нем поэта, как дерево не заглушает своих корней. Поэт украдкой пишет стихотворные и музыкальные наброски, которые он, однако, запирает и навсегда оставляет под замком. Перед окончанием *École Normale*, в 1888 году, вступая на жизненное поприще, юноша составляет удивительный документ, своего рода духовное завещание, морально-философский символ веры «*Credo, quia verum*»¹, который и по сей день не увидел света, но, как сообщает его друг,

¹ «Верю, потому что истинно» (лат.).

уже содержал существенные черты его свободного мировоззрения. Написанная в духе Спинозы, опирающаяся не на «*Cogito ergo sum*»¹, а на «*Cogito ergo est*»², эта работа созидает мир и бога над ним; лишь самому себе дает он отчет, чтобы освободиться от всякой метафизической спекуляции. Как торжественный обет, берет он с собой в борьбу это свое кредо и, чтобы не изменить ему, должен лишь остаться верным самому себе. Фундамент создан и заложен глубоко в землю, теперь можно начинать постройку.

Таково его творчество в годы учения. Но над ним витает еще неясная мечта — мечта о романе, о жизнеописании чистого художника, сломленного жизнью. Это «Жан-Кристоф» в зародыше, первая, еще скрытая облаками заря позднейшего творения. Но потребуются бесконечно много ударов судьбы, встреч и испытаний, чтобы из мрака первого предчувствия вылился красочный и окрыленный образ.

ВЕСТЬ ИЗДАЛЕКА

Миновали школьные годы. И снова встает вопрос о профессии. Как бы ни обогащала и ни воодушевляла его наука, она все же не составляет для молодого художника предмета затаенных мечтаний: больше чем когда-либо страсть влечет его к поэзии и музыке. Подняться самому в ряд тех избранных, что открывают свою душу в словах и мелодиях, стать творцом, стать утешителем — вот страстное желание Роллана. Но жизнь требует более упорядоченных форм. Дисциплина вместо свободы, профессия вместо призвания. Двадцатидвухлетний юноша в нерешительности стоит на распутье.

Но вот приходит весть издалека, весть, посланная любимейшей рукой. Лев Толстой, символ проверенной жизненным опытом истины, в котором все поколение чтит своего вождя, выпускает в этом году брошюру «Так что же нам делать?», предающую искусство жесточайшей анафеме. Все самое дорогое Роллану он разбивает презрительной рукой: Бетховена, к которому юноша еже-

¹ «Я мыслю, следовательно, существую» (лат.).

² «Я мыслю, следовательно, существует» (лат.).

дневно обращает свои взоры в молитве звуков, он называет чувственным искусителем, Шекспира— поэтом четвертого ранга и притом вредным. Все современное искусство он выметает, как мякину с гумна, величайшие святыни души он изгоняет во тьму. Эту брошюру, напугавшую всю Европу, старшие поколения могли пренебрежительно отвергнуть, но на молодых людей, чтивших Толстого как единственного избранника в то лживое и малодушное время, она действует, как всепожирающее пламя совести. От них требуют жестокого выбора между Бетховеном и другой святыней их души. «Доброта, ясность, абсолютная искренность этого человека сделали его моим непогрешимым руководителем в дни нравственной анархии,— пишет Роллан об этом периоде,— но в то же время я с детских лет страстно любил искусство, оно, особенно музыка, было жизненно необходимой мне пищей,— да, я могу сказать, что музыка была такой же насущной потребностью моей жизни, как хлеб». И как раз эту музыку проклинает Толстой,— его любимый учитель, самый человеческий из всего человечества,— называя ее «безнравственным наслаждением», Ариэля души он высмеивает как чувственного искусителя. Что делать? Сердце молодого человека судорожно сжимается; следовать ли за мудрецом из Ясной Поляны, отрешиться от всякого стремления к искусству, или же остаться верным своей глубочайшей склонности — претворять всю жизнь в музыку и слово? Кому-нибудь он должен изменить: глубоко чтимому художнику или самому искусству, излюбленному человеку или излюбленной идее.

В состоянии такого разлада молодой студент решается на безумный поступок. Однажды он садится и пишет в своей маленькой мансарде письмо в беспредельную русскую даль, в котором излагает Толстому свои мучительные сомнения. Он обращается к нему, как охваченный отчаянием человек обращается с молитвой к богу, не надеясь на чудесный ответ, побуждаемый лишь жгучей потребностью исповедаться. Проходят недели, Роллан давно позабыл о безрассудном часе. Но однажды вечером, возвратившись в свою мансарду, он находит на столе письмо, вернее, маленький пакет. Это ответ Толстого незнакомцу, письмо на французском языке на 38

страницах, целая статья. И это письмо от 14 октября 1887 года (которое впоследствии было напечатано в четвертом выпуске третьей серии издаваемых Пеги «*Cahiers de la Quinzaine*») начинается приветливыми словами «*Cher frère*»¹. Оно прежде всего свидетельствует о глубоком волнении великого человека, потрясенного воплем взывающего о помощи. «Я получил ваше письмо. Оно тронуло меня, я читал его со слезами на глазах». Далее он пытается развить перед незнакомцем свои мысли об искусстве: ценно лишь то искусство, которое соединяет людей, и лишь тот художник идет в счет, который способен чем-то пожертвовать ради своих убеждений. Не любовь к искусству, а любовь к человечеству должна служить предпосылкой всякого истинного призвания; лишь тот, кто исполнен ею, может надеяться, что он создаст нечто ценное.

Эти слова стали решающими для последующей жизни Ромена Роллана. Однако не столько учение, которое Толстой еще много раз выражал в более ясной форме, потрясло искавшего помощи юношу, сколько человечность самого учителя, его готовность помочь, не столько слово, сколько деяние этого отзывчивого человека. То, что Толстой, величайшая знаменитость своего времени, оставил повседневную работу и пожертвовал днем или двумя днями, чтобы ответить на обращение какого-то безымянного, неизвестного студента из глухого парижского переулка, чтобы ответить незнакомому брату и утешить его,— это было для Роллана глубоким и творческим переживанием. И с тех пор, памятуя о собственных затруднениях, памятуя об утешении, посланном чужеземцем, он научился смотреть на тревоги совести, как на нечто священное, а на действительную помощь — как на первый моральный долг художника. И в тот час, когда он распечатал письмо, в нем родился великий помощник, брат и советчик. Здесь начало всего творчества Ромена Роллана, его нравственного авторитета. С той поры, как бы он ни был завален собственной работой, помня полученное им утешение, он никогда не отказывал в поддержке людям, терзаемым сомнениями; из письма Толстого произросло множество роллановских писем, утешение

¹ «Дорогой брат» (франц.).

стало неиссякаемым источником утешений. Быть художником — для него теперь священная миссия, и он выполнил ее во имя своего учителя. Редко удавалось истории показать на таком прекрасном примере, что в духовном мире, как и в мире материальном, не пропадает даром ни один атом энергии. Час, потраченный Толстым на незнакомца, возродился в тысячах писем Роллана к тысячам незнакомцев; бесконечную жатву, рожденную одним этим семенем милосердия, собирает ныне весь мир.

Р И М

Отовсюду раздаются голоса, взывающие к нерешительному юноше: французская родина, немецкая музыка, наставление Толстого, пламенный зов Шекспира, стремление к искусству, принуждение к буржуазному существованию. Но вот между ним и безотлагательным решением, еще более отодвигая его, становится вечный друг всех художников — случай.

Ежегодно *École Normale* предоставляет своим лучшим ученикам двухлетнюю стипендию для путешествия: археологам — в Грецию, историкам — в Рим. Роллан не добивается этой стипендии: слишком настойчиво его желание вступить в реальную жизнь. Но жребий всегда падает на того, кто сам его не ждет. Два товарища отказались от поездки в Рим, место освободилось — на него падает выбор почти против воли. Для него, еще не искошенного в науке, Рим — это мертвое прошлое, запечатленная в холодных развалинах история, которую он должен расшифровать по письменам и пергаментам, школьная работа, урок, а не живая жизнь; без особых ожиданий совершает он паломничество в Вечный город.

Его обязанностью, его заданием был разбор документов в мрачном палатце Фарнезе, выцеживание истории из реестров и книг. Он отдает скромную дань этой обязанности и публикует в архивах Ватикана статью о нунции Сальвиати и разграблении Рима. Но вскоре он весь во власти живых впечатлений; его всецело захватывает изумительная прозрачность света в Кампанье, сливаю-

шая все предметы в естественной гармонии и дающая ощущение легкости и чистоты жизни. Впервые действительно свободный, он впервые чувствует себя действительно молодым, опьяненным жизнью, и то отдается страстным чувствам и приключениям, то претворяет свои бесцельные грезы в истинное творчество. Как у многих других, мягкая прелесть этого города непреодолимо возбуждает в нем склонность к искусству; каменные изваяния Ренессанса бросают путнику призыв к величию; искусство, которое в Италии сильнее, чем где-либо, ощущается как сущность и героическая цель человечества, всецело захватывает Нерешительного. На месяцы забыты тезисы; счастливый и свободный бродит Роллан по маленьким городам, доходит до Сицилии; забыт и Толстой; в этой сфере чувственных впечатлений, в яркой южной стране бессильна рожденная в русских степях теория самоотречения. Но Шекспир, старый друг и наставник детства, внезапно вновь становится близким: цикл спектаклей Эрнесто Росси вдруг открывает Роллану всю красоту его демонической страсти и пробуждает соблазнительное желание, подобно Шекспиру, превратить историю в поэму. Его постоянно окружают каменные свидетели прошедших великих столетий, он их воскрешает. Внезапно пробуждается в нем поэт. С радостью изменяя своей профессии, он тут же создает целый ряд драм, создает одним взмахом крыльев, с тем пламенным восторгом, какой иногда охватывает художника в минуты нечаянного вдохновения. Как Англия в королевских драмах Шекспира, должен возродиться и у него весь Ренессанс и, воспламененный, опьяненный экстазом, он беззаботно пишет драмы — одну за другой, нисколько не задумываясь над их земной театральной судьбой. Ни одно из этих романтических творений не увидело сцены, ни одно теперь уже недоступно читателю, ибо зрелый художник отверг их и любит в поблекших рукописях лишь собственную прекрасную, полную веры юность.

Но самым глубоким и длительным переживанием тех римских лет была встреча с человеком, дружба. Мистически-символическое в биографии Роллана проявляется и в том, что каждый период его юности связывает его с самыми значительными людьми его времени, не-

смотря на то, что он никогда не ищет людей, что в глубине души он отшельник, предпочитающий жить в обществе книг. Но жизнь, следуя таинственным законам тяготения, всегда вовлекает его в героическую сферу, ему дано всегда сближаться с самыми могучими людьми. Шекспир, Моцарт, Бетховен — созвездие его детства; в школьные годы его товарищи — Сюарес, Клодель; в студенческие годы он находит руководителя в Ренане, когда однажды смело решается посетить этого мудреца. Спиноза становится его религиозным освободителем, издали его братски приветствует Толстой. В Риме рекомендация Моно приводит его к благородной Мальвиде фон Мейзенбург, чья жизнь — сплошное воспоминание о героическом прошлом. Вагнер, Ницше, Мадзини, Герцен, Кошут были ее верными друзьями; нации и языки не являлись преградами для ее свободного ума, никогда не страшившегося революции ни в искусстве, ни в политике; словно «людской магнит», она непреодолимо влекла к себе великие природы. Теперь она старая женщина, нежная и просветленная, вечная идеалистка, приемлющая жизнь без разочарований. С высоты своего семидесятилетнего возраста вспоминает она, мудрая и просветленная, отзвучавшие времена, обогащая внемлющего ей изобилием знаний и опыта. В ней Роллан находит ту же ласковую ясность, тот же возвышенный покой после богатой страстями жизни, которые полюбились ему в итальянском ландшафте, и, подобно тому, как в камнях, картинах и изваяниях он познал столпов Ренессанса, так здесь в разговорах и доверчивых признаниях познает он трагическую жизнь художников современности. Справедливо и любовно научается он здесь, в Риме, постигать гений своего времени, и свободный ум этой женщины показывает ему то, что давно предугадывало его чувство, — что есть высоты познания и наслаждения, где национальность и языки становятся безразличными перед вечным языком искусства. И во время одной прогулки по Яникулу внезапно предстает ему в своей могучей силе будущее европейское творение — «Жан-Кристоф».

Удивительна эта дружба между семидесятилетней немкой и двадцатитрехлетним французом; скоро они уже не знают, кто из них обязан большей благодарно-

стью другому: он ли за то, что она с великой правдивостью воскрешает перед ним великие образы, она ли за то, что видит в этом юном, страстном художнике новые возможности величия. Один и тот же идеализм, испытанный и очищенный у старухи, необузданный и фантастический у юноши, сливается в чистом созвучии. Ежедневно приходит он к обожаемому другу на Via della polvegieta и играет на рояле любимых мастеров; она же вводит его в римский кружок донны Лауры Мингетти, где он знакомится с лучшими представителями интеллигенции Рима и подлинной Европы, и осторожной рукой направляет его мятежную душу к духовной свободе. На склоне лет в статье об «Antiqone éternelle»¹ Роллан признается, что две женщины: его мать, христианка, и свободомыслящая Мальвида фон Мейзенбург — научили его подлинно глубокому восприятию искусства и жизни. Она же за четверть века до того, как имя Роллана получает известность в какой-либо стране, оставляет в своих «Воспоминаниях идеалистки» проникновенное признание его будущей славы. С умилением читаешь теперь описание юноши Роллана, начертанное дрожащей старческой рукой этой свободомыслящей немки! «Но не только в музыке принесло мне великую радость знакомство с этим юношей. Ведь как раз в преклонном возрасте нет большего удовлетворения, чем находить в юных душах тот же порыв к идеальному, к высшим целям, то же презрение ко всему вульгарному и пошлому, то же мужество в борьбе за свободу индивидуальности... На мою долю выпали два года самого возвышенного духовного общения благодаря присутствию этого юноши... Как уже говорилось, не только музыкальное дарование молодого друга доставило мне удовольствие, которого я давно была лишена, он чувствовал себя уверенно и во всех других областях духовной жизни, стремился к полному развитию, я же, благодаря постоянному побуждению, вновь обрела юность мысли и напряженный интерес ко всему прекрасному и поэтичному. В этой последней области — в поэзии — я тоже постепенно открывала творческий дар юноши, и поводом для этого, к моему удивлению, послужило драматическое произведение». Про-

¹ «Вечная Антигона» (франц.).

рочески связывает она с этим драматическим первенцем предсказание, что моральная сила юного поэта, быть может, возродит французское искусство, и в одном прочувствованном, несколько сентиментальном стихотворении выражает свою благодарность за пережитое в эти два года. Свободная душа по-родственному признала в нем европейского брата, как учитель из Ясной Поляны — ученика; на двадцать лет раньше, чем узнает о Роллане мир, его жизнь уже соприкасается с героической современностью. Юноше, стремящемуся к величию, ясно: смерть и жизнь шлют ему навстречу как пример и назидание картины и образы, из всех стран и от всех народов Европы доносятся голоса, приветствующие того, кто потом будет говорить за них всех.

ПОСВЯЩЕНИЕ

Два года в Италии, годы свободного восприятия и творческого наслаждения близятся к концу. Из Парижа школа, которую Роллан оставил учеником, зовет его к себе учителем. Расставание тягостно, и Мальвида фон Мейзенбург, добрая старая женщина, находит для него красивый символический финал. Она предлагает молодому другу сопровождать ее в Байреит, в сферу деятельности человека, входившего наряду с Толстым в созвездие его юности, человека, которого теперь благодаря ее одухотворенным воспоминаниям он ощущает живее. Роллан идет пешком через Умбрию. Они встречаются в Венеции, посещают дворец, в котором умер маэстро, и отправляются на север, к его дому и его творению. «Чтобы он,— говорит она в своей удивительно патетической и вместе с тем трогательной манере,— завершил этим возвышенным впечатлением годы, проведенные в Италии, и свою богатую юность и воспринял его на пороге зрелости как посвящение в предстоящую работу и неизбежно ожидающие его борьбу и разочарования».

И вот Оливье в стране Жана-Кристофа. В утро прибытия, еще не сообщив о приезде ванффридским друзьям, Мальвида ведет его в сад к могиле маэстро. Как в

церкви, обнажает Роллан голову. Долго стоят они молча, погруженные в воспоминания о героическом человеке, который для одного из них был другом, для другого — руководителем. Вечером приобщаются они к его наследию — «Парсифалю». Творение это, таинственно связанное, как и часы их пребывания в Байрейте, с рождением Жана-Кристофа, было для него посвящением в будущую деятельность. Но вот жизнь отрывает его от возвышенных мечтаний. Трогательно описывает семидесятилетняя женщина их прощание: «Любезно приглашенная моими друзьями на все представления в их ложу, я еще раз прослушала «Парсифаля» вместе с Ролланом, отправлявшимся во Францию, чтобы активно вступить на поприще практической деятельности. Мне было чрезвычайно жаль, что этот высоко одаренный человек не может свободно подняться в «возвышенные сферы» и перейти от юности к зрелым годам, посвятив себя всецело развитию художественных наклонностей. Однако я знала, что он все же поработает за гудящим станком Времени, дабы соткать живое одеяние божеству. Слезы, наполнившие к концу представления его глаза, лишний раз утвердили меня в этом предположении, и я с ним простилась с глубокой признательностью за время, которое благодаря его талантам было для меня насыщено поэзией, и с благоговением, которым старость напутствует вступающую в жизнь юность».

Этот час расставания кладет конец годам, столь богатым впечатлениями для них обоих, но не их прекрасной дружбе. Еще долгие годы — до самой смерти Мальвиды — Роллан будет еженедельно писать ей, и в этих письмах, возвращенных ему после ее смерти, его юношеская биография дана, быть может, полнее, чем ее когда-либо расскажут другие. Бесконечно многому научился он благодаря этой встрече: она дала ему широкое знание действительности, безграничное чувство времени, и юноша, отправившийся в Рим, чтобы понять искусство прошлого, нашел там живую Германию и бессмертных героев. Трезвучие: поэзия, музыка и наука — невольно гармонирует с другим: Франция, Германия, Италия. Европейский дух навсегда стал его достоянием, и, прежде чем поэт написал хоть строку, в его крови живет уже великий миф «Жана-Кристофа».

ГОДЫ УЧИТЕЛЬСТВА

Не только развитие внутренней жизни, но и внешний характер профессии получили за два года, проведенные в Риме, окончательную форму: возвышенная ясность южных ландшафтов рождает, как у Гете, гармонию противоречивых стремлений. Роллан ехал в Италию колеблющийся, неуверенный: музыкант по вдохновению, поэт по склонности, историк по необходимости! Постепенно поэзия и музыка сочетались там магическими узами братства; в его первых драмах в слово мощно вливается лирическая мелодика, в то время как историческое чувство воздвигает за окрыленными словами мощную декорацию — красочный колорит великого прошлого. Вернувшись на родину, Роллан может совершить и третье сочетание — дарования и профессии. После успешной защиты диссертации: «*Les origines du théâtre lyrique moderne*» (*Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*)¹ он становится преподавателем истории музыки сначала *École Normale*, потом с 1903 года, в Сорбонне; его задача — показать «*eternelle floraison*», вечное цветение музыки как непрерывное движение сквозь эпохи, где каждая увековечивает в образах свои духовные порывы; впервые открывая свою излюбленную тему, он показывает, как нации в этой, казалось бы, абстрактной сфере отчеканивают свой характер, но в то же время бессознательно созидают высшее, вневременное интернациональное единство. Способность понять и сделать понятным другим — основное ядро его практической деятельности, и здесь, в любимой стихии, его страсть заразительна. Он излагает свою науку гораздо живее, чем все его предшественники, он показывает на незримом бытии музыки, что великое уделено в человечестве не одной эпохе, не одному народу, что оно пламенеет вечно, минуя времена и границы, как священный огонь, передаваемый одним мастером другому: он не угаснет до тех пор, пока дыхание вдохновения не остынет на устах людей. В искусстве нет противоречий, нет разлада, «предметом истории должно быть живое единство человеческого духа, поэто-

¹ «Истоки современного лирического театра» (История европейской оперы до Люлли и Скарлатти) (франц.).

му она вынуждена восстанавливать связь всех его мыслей».

О лекциях, которые Роллан читал в «Ecoles des hautes études sociales»¹ и в Сорбонне, слушатели и теперь еще рассказывают с горячей благодарностью. В этих лекциях, собственно говоря, историческим был лишь предмет, научным — лишь фундамент. Наряду с универсальной славой Роллана ему и по сей день сопутствует профессиональная известность музыковеда, который открыл рукопись «Орфея» Луиджи Росси и впервые оценил забытого Франческо Провенкале, но его всеобъемлющий, поистине энциклопедический кругозор превращал эти лекции о «Происхождении оперы» во фресковые изображения целых исчезнувших культур. Прерывая речь, он заставлял говорить и музыку, исполнял за роялем отрывки, вызывая к жизни с пыльных рукописей давно отзвучавшие арии, в том самом Париже, где они впервые расцвели триста лет тому назад. В то время проявился у еще юного Роллана тот дар непосредственного воздействия на людей, та просвещающая, возвышающая, образная и воодушевляющая сила, которая с тех пор, охватывая благодаря его творчеству все более широкие круги, беспредельно возросла, оставшись в основе верна своей цели: показать во всех формах прошлого и настоящего человечества величие его образов и единство всех чистых устремлений.

Разумеется, его любовь к музыке не ограничивалась ее историей. Никогда Роллан не был специалистом, всякое обособление противоречит его синтетической, объединяющей натуре. С его точки зрения, прошлое — лишь подготовка для настоящего, бывшее — лишь возможность лучшего прозрения в будущее. И к ученым тезисам и томам «Musiciens d'autrefois»², «Генделю» и «Histoire de L'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti», присоединяются статьи «Musiciens d'aujourd'hui»³, которые он, как борец за все новое и незнакомое, опубликовал в «Revue de Paris» и «Revue de l'Art dramatique». Он набросал в них первый во Франции портрет Гуго Вольфа и дал

¹ Высшая школа общественных наук (франц.).

² Музыканты прошлых дней (франц.).

³ Музыканты наших дней (франц.).

увлекательнейшее изображение молодого Рихарда Штрауса и Дебюсси; он неустанно оглядывает горизонт, чтобы найти новых творцов европейской музыки; он отправляется на Страсбургский музыкальный фестиваль, чтобы послушать Густава Малера, и в Бонн на бетховенские торжества. Ничто не ускользает от его страстной любознательности, от его чувства справедливости; он внимает каждой новой волне беспредельного моря музыки от Каталонии до Скандинавии; дух современности ему так же близок, как и дух прошлого.

Уча других, в те годы он сам приобретает большой жизненный опыт. В том же Париже, который он до тех пор наблюдал лишь из окон одинокой студенческой комнаты, он находит новые круги. Его положение в университете и женитьба приводят его, жившего доселе в обществе немногих интимных друзей и далеких героев, в соприкосновение с ученым и светским обществом. В доме своего тестя, знаменитого археолога Мишеля Бреалья, он знакомится со светилами Сорбонны, а в салонах встречает целую толпу финансистов, буржуа, чиновников, все слои города, перемешанные с неизбежным в Париже космополитическим элементом. Романтик Роллан невольно становится в эти годы наблюдателем, его идеализм приобретает, не теряя интенсивности, критическую мощь. Опыт (или, вернее, разочарование), который он почерпнул в этих встречах, весь этот мусор повседневности, превратился в цемент и фундамент изображения парижской жизни в «Ярмарке на площади» и «В доме». Случайные путешествия по Германии, Швейцарии, Австрии, по любимой Италии дают ему повод к сравнениям и к приобретению новых знаний, все ширится над историческими знаниями горизонт современной культуры. Вернувшись из путешествий по Европе открылись Франция и Париж, а историку — самая важная для живущих эпоха — современность.

ГОДЫ БОРЬБЫ

Тридцатилетний художник теперь полон напряженной силы, сдерживаемого стремления к деятельности. Во всех символах и картинах, в истории и художественных

образах настоящего его восторженный взгляд прозревал величие; теперь он стремится пережить и изобразить его.

Но воля к величию сталкивается с мизерностью эпохи. Когда выступает Роллан, героев Франции уже нет: Виктор Гюго, стойкий глашатай идеализма, Флобер, героический труженик, мудрец Ренан — мертвы; звезды соседнего неба — Рихард Вагнер и Фридрих Ницше — закатились или померкли. Искусство, даже серьезное искусство Золя и Мопассана, служит повседневности, оно отображает лишь испорченное, изнеженное время. Политика стала мелочной и осторожной, философия — школьной и отвлеченной, нет больше связующего начала в нации, чья вера благодаря поражению поколеблена на десятилетия. Он хочет дерзать, но мир не хочет дерзаний. Он хочет бороться, но мир хочет спокойствия. Он хочет общения, но мир знает лишь один вид общения — наслаждение.

И вот внезапная буря обрушилась на страну. Всколыхнулись глубочайшие недра Франции, вся нация в страстном порыве стоит перед духовной, перед моральной проблемой, и страстно, как отважный пловец, бросается Роллан одним из первых в бушующий поток. В один день дело Дрейфуса разделило Францию на две партии, тут нет равнодушия, нет холодных рассуждений, сильнее всего вопрос этот волнует лучших людей; два года вся нация пребывает в остром разногласии: виновен или невинен; и это раздвоение — лучше всего оно описано в «Жане-Кристофе» и в мемуарах Пеги — безжалостно врывается в семью, разъединяет братьев, отцов и детей, друзей. Сегодня нам трудно понять, как дело заподозренного в шпионаже артиллерийского полковника могло стать кризисом для целой страны, но страсти перехлестнули повод и переросли в духовную проблему: перед совестью каждого стоял выбор между отечеством и справедливостью, и с сокрушительной мощью заставляла она каждого искреннего человека бросить в борьбу свои моральные силы. Роллан был одним из первых в том тесном кругу, который с самого начала выступил за невинность Дрейфуса, и именно безуспешность этих первых попыток послужила стимулом для его совести; в то время как Пеги был увлечен мистической силой проблемы, от решения которой он ждал нравственного очи-

щения своего отечества, в то время как он совместно с Бернаром Лазаром разжигал дело агитационными брошюрами, Роллана воодушевляла имманентная проблема справедливости. В драматической парафразе «Волки», опубликованной под псевдонимом Сен-Жюста и разыгранной в присутствии Золя, Шерер-Кестнера, Пикара, при страстном участии слушателей, он перенес проблему из своего времени в сферу вечности. И чем больше процесс превращался в политический с того момента, как масоны, антиклерикалы, социалисты стали им пользоваться как орудием для собственных целей, чем больше обнаруживался действительный успех идеи, тем больше отстранялся Роллан. Его страстность всегда направлена только на духовное, на проблему, на вечно недостижимое. И здесь его заслуга в том, что в исторический момент он был одним из первых одиноких борцов.

В то же время плечом к плечу с Пегги и со старым, вновь обретенным в борьбе товарищем юности Сьюаресом он предпринимает новый поход, но не громкий, шумный, а такую кампанию, тихий и молчаливый героизм которой походил больше на крестный путь. Они болезненно ощущают испорченность, банальность и продажность литературы, властвующей над парижской повседневностью: безнадежно было бы открыто бороться с ней, так как эта гидра держит в своих лапах все периодические издания, к ее услугам все газеты. Нет места, где можно было бы поразить на смерть это скользкое, разбухшее, тысячерукое существо. Итак, они решают с нею бороться не ее собственными приемами, не шумихой и суетливостью, а нравственным контрастом, тихим самопожертвованием и стойким терпением. Пятнадцать лет выходит их журнал «*Cahiers de la Quinzaine*», в котором они являются и авторами и издателями. Ни одного сантима не тратят они на рекламу, лишь с трудом можно разыскать в книжных магазинах выпуски журнала, его читатели — студенты, несколько литераторов, маленький, тесный круг, который только постепенно превращается в содружество. Больше десяти лет печатает в этих тетрадях Ромен Роллан все свои произведения — всего «Жана-Кристофа», «Ветховена», «Микеланджело», все драмы, не получая — это единственный случай в новейшей литературе — ни

одного франка гонорара (а его финансовое положение было в то время далеко не блестящим). Но, стремясь укрепиться в своем идеализме и дать моральный пример, эти герои десять лет отказываются от рецензий, от распространения издания и гонорара, от этой святой троицы в религии всех литераторов. И когда, наконец, благодаря поздней славе Роллана, Пегги и Сюареса настал час «*Sahiers*», этот журнал — нерушимый памятник французского идеализма, содружества человеческого и художественного — перестает выходить.

И еще, в третий раз, проявляется духовная страстность Роллана в одном начинании. В третий раз вступает он на какой-то час своей жизни в объединение, чтобы творить живое в живом. Группа молодых людей в справедливом сознании непригодности и развращенности французской бульварной драмы, этой вечной акробатики прелюбодеяния для скучающей буржуазии, решила сделать попытку вернуть драму народу, пролетариату, другими словами, новой силе. С неудержимым пылом берет Роллан этот труд на себя, он пишет статьи, манифесты, целую книгу и, что особенно важно, сам создает из внутреннего побуждения ряд драм в духе французской революции и для ее прославления. Жорес показывает французским рабочим его «Дантона», предваряя спектакль вступительной речью, ставит и остальные произведения, но пресса в тайном предчувствии враждебной силы старается охладить страсти. И в самом деле, пыл остальных участников остывает, и вот уже сломлен прекрасный порыв молодой группы: Роллан стоит одиноко, обогащенный опытом и разочарованием, но вера его не оскудела.

Страстный союзник всех великих движений, Роллан всегда оставался внутренне свободным. Он отдает свои силы стремлениям других, но безвольно не увлекаем ими. Все создаваемое им в сообществе с другими разочаровывает его: общее всегда тускнеет благодаря несовершенству всего человечества. Процесс Дрейфуса становится политическим делом; *Théâtre du Peuple*¹ погибает от конкуренции, его драмы, посвященные народу, не переживают одного-единственного представления, его брак ру-

¹ Народный театр (франц.).

шится, но ничто не может пошатнуть его идеализма. Если современность не поддается воздействию разума, Роллан все же не теряет веру в него, разочарования пробуждают в нем образы могучих людей, побеждающих работой печаль, а искусством — жизнь. Он оставляет театр, оставляет кафедру, он уходит от мира, чтобы показать в образах, как жизнь отступает перед чистыми деяниями. Разочарования для него — лишь опыт, и в короткий срок, в десятилетие одиночества, он создает творение, которое в этическом смысле действительнее самой действительности, творение, обращающее веру его поколения в действие: он создаст «Жана-Кристофа».

ДЕСЯТИЛЕТИЕ ТИШИНЫ

На одно мгновение имя Ромена Роллана стало знакомо парижской публике как имя ученого-музыканта, подающего надежды драматурга. Потом оно исчезло на годы, ибо ни один город не обладает такой способностью забвения и не пользуется ею так беспощадно, как столица Франции. Никогда больше не упоминается имя отшельника даже в кругах литераторов и поэтов, которые, собственно говоря, должны были бы знать свои ценности. Попробуйте перелистать все журналы, антологии, истории литературы — нигде не упоминается имя Роллана, который тогда уже опубликовал десяток драм, чудесные биографии и шесть томов «Жана-Кристофа». «*Cahiers de la Quinzaine*» — место рождения и вместе с тем могила его произведений, а сам он чужой в этом городе, духовную жизнь которого именно в эти годы он воплощает так образно и всеобъемлюще, как никто другой. Уже давно перешагнул он четвертый десяток, но еще не знает ни гонорара, ни славы, не приобрел ни власти, ни действенной силы. Подобно Шарлю-Луи Филиппу, Верхарну, Клоделю, Сюаресу, самым способным людям на исходе девятнадцатого столетия, Ромен Роллан, достигнув творческих вершин, не приобрел ни влияния, ни известности. Его жизнь долгое время уподобляется судьбе, о которой он сам так увлекательно повествует: трагедии французского идеализма.

Но именно такая тишина необходима для подготовки творений подобной концентрации. Могучее всегда пребывает в одиночестве, прежде чем оно покорит мир. Лишь в стороне от людей, лишь в героическом равнодушии к успеху отважно приступает человек к такому безнадежному начинанию, как грандиозный десяти томный роман, для которого, к тому же, в пору вспыхнувшего национализма он избрал героем немца. Лишь в таком уединении может подобная универсальность познаний вылиться в творение, лишь не нарушенная, не тронутая людским дыханием тишина может дать ему неспешно развиваться в задуманной полноте.

На десять лет Роллан пропал без вести из французской литературы. Тайна окружает его: она называется трудом. Его одинокая работа на годы, на десятилетия замкнута в непроницаемую куколку неизвестности, откуда появляется потом открыленное, одухотворенное мощью творение. Эти годы полны страданий, полны молчания и знания мира, знания человека, о котором никто не знает.

ПОРТРЕТ

Две комнатки с ореховую скорлупку в сердце Парижа, почти под самой крышей; на пятый этаж ведет деревянная лестница. Внизу тихо грохочет, словно отдаленная гроза, бульвар Монпарнас. Подчас задрезжит на столе стакан, когда внизу прогремит тяжелый автобус. Но из окон взор устремляется вверх низких соседних домов в монастырский сад, и весной нежный аромат цветов долетает в открытые окна. Здесь, наверху, нет соседей, нет слуг, кроме старой привратницы, оберегающей его одиночество от гостей и посетителей.

В комнате книги и книги. Они карабкаются вверх по стенам, загромождают пол, вперемежку с бумагами пестрыми цветами покрывают подоконники, кресла и стол; на стене несколько гравюр, фотографии друзей и бюст Бетховена. Возле окна маленький деревянный стол, на нем перо и бумага; два кресла, маленькая печь. Нет в тесной келье ничего ценного, ничего, что манило бы к от-

дыху или к уютной беседе. Студенческая комнатуха, маленькая крепость труда.

А за книгами он сам, добрый монах этой кельи, всегда в темной одежде, как священник, худой, высокий, хрупкий, с бледным, немного желтоватым лицом человека, редко бывающего на свежем воздухе. У висков мелкие морщинки, в нем чувствуется творец, много бодрствующий, мало отдыхающий. Все в нем мягко: правильный профиль, серьезные линии которого не передает с точностью ни одна фотография, узкие руки, волосы нежно серебрятся над высоким лбом, усы скупно и мягко светлой тенью ложатся на тонкие губы. И все в нем тихо: голос, робко звучащий в беседе, походка с легким наклоном вперед, — даже когда он отдыхает, в его фигуре рисуются линии склоненного над работой человека, — движения всегда сдержанные, медлительная поступь. Трудно себе представить, что может быть тише его присутствия. Вы почти склонны принять мягкость его природы за слабость или переутомление, не будь этого взгляда, сверкающего из-под слегка красноватых век: ясного, пронизывающего и все же нежного, сияющего добротой и глубоким чувством. В синеве его глаз есть нечто, напоминающее глубины вод, приобретающих цвет лишь от своей чистоты (все его портреты кажутся обедненными, так как они не передают этого взгляда, в котором сосредоточена его душа). Его нежное, тонкое лицо так же оживляется взором, как его слабое тело — таинственным пламенем творчества.

Кто может измерить труд долгих лет, бесконечный труд этого человека, в узилище тела, в узилище тесных каморок! Написанные книги составляют ничтожнейшую его долю. Жгучая любознательность этого отшельника объемлет все: культуру всех стран, историю, философию, поэзию и музыку всех народов. Он в контакте со всеми стремлениями, обо всем есть у него заметки, письма, записи, он ведет беседы с собой и с другими в то время, как перо его скользит вперед. Своим тонким, прямым почерком, с силой отбрасывающим буквы, он закрепляет мысли, идущие ему навстречу, собственные и чужие, мелодии былых времен и современности, запечатленные в узких тетрадах, выдержки из газет, наброски; собранное, накопленное богатство записанного им

интеллектуального материала неисчерпаемо. Пламя этой работы не угасает. Изредка он разрешает себе больше пяти часов сна, изредка — прогулку в ближнем Люксембургском саду, изредка по винтовой лестнице на пятый этаж подымается приятель для тихой беседы; его путешествия также большей частью носят характер исканий и исследований. Отдыхом для него служит перемена рода работы, письма вместо книг, философия вместо поэзии. Его одиночество — это действенное общение с миром, и свободные часы — его маленькие праздники среди долгого дня, когда он в сумерках беседует на фортепьяно с великими гениями музыки, вызывая из других миров мелодии в эту маленькую комнатку, которая, в свою очередь, есть мир творческого духа.

С Л А В А

1910 год. Автомобиль мчится по Елисейским полям, перегоняя собственный запоздалый гудок. Крик — и Неосторожный, пересекавший улицу, лежит под колесами. Окровавленного пострадавшего, со сломанными костями, поднимают и с трудом спасают еще тлеющую жизнь.

Ничто так не раскрывает таинственность славы Ромена Роллана, как мысль о том, сколь мало значила бы в то время для литературного мира его утрата. Краткая заметка в газетах, что преподаватель музыки в Сорбонне профессор Роллан стал жертвой несчастного случая. Может быть, кто-нибудь вспомнил бы, что пятнадцать лет тому назад человек с этой фамилией написал подающие большие надежды драмы и труды по истории музыки, и во всем Париже, городе с трехмиллионным населением, лишь маленькая горсточка людей знала бы о гибели поэта. Еще за два года до своей европейской славы Ромен Роллан был неизвестен, и это в ту пору, когда произведения, сделавшие его вождем нашего поколения, были, в сущности, уже созданы: десяток драм, биографии героев и первые восемь томов «Жана Кристофа».

Чудесна тайна славы, чудесно ее вечное многообразие. Всякая слава имеет свою форму, независимую от че-

ловека, которому она дается, и все же неотделимую от него, как судьба. Есть слава мудрая и глупая, слава справедливая и несправедливая, недолговечная, легкомысленная, сгорающая, как фейерверк, есть слава медлительная, тяжелая, робко следующая за творением, есть слава inferнальная, злая, всегда опаздывающая и питающаяся трупами.

Между Ролланом и славой существует таинственная связь. С юного возраста манит его эта великая, волшебная сила, и юноша так очарован мыслью о единственно настоящей славе, свидетельствующей о моральной мощи и нравственном авторитете, что он гордо и уверенно пренебрегает мелкими происками и кумовством. Он знает тайну и опасность человеческого искушения могуществом, он знает, что суетливым старанием поймать лишь холодную тень славы, а не пламенно греющий свет. Ни на шаг не двинулся он ей навстречу, никогда не протягивал ей руки, хотя она не раз приближалась к нему; больше того: он своенравно оттолкнул ее своим сердитым памфлетом «Ярмарка на площади», навсегда лишившим его благосклонности парижской прессы. То, что он говорит о своем Жане-Кристофе, всецело относится к его собственной страсти: «Не успех был его целью, а вера».

И слава любит этого человека, любящего ее издалека, без навязчивости, она долго медлит, не желая мешать его творчеству, она хочет окружить мраком этот росток, чтобы он созрел в страдании, в терпении. В двух разных мирах созревают они оба, творение и слава, и ждут встречи. Со времени появления «Бетховена» кристаллизуется маленькая община, бок о бок с Жаном-Кристофом сопутствующая ему всю жизнь. Друзья «Cahiers de la Quinzaine» вербуют новых сторонников. Без помощи прессы, исключительно благодаря действию незримо растущей симпатии, увеличиваются тиражи за границей, появляются переводы. Выдающийся швейцарский писатель Поль Зейпель пишет наконец в 1912 году его первую обстоятельную биографию. Давно уже Роллана окружает любовь, родившаяся прежде, чем его имя стало появляться в газетах, и академическая премия за оконченное творение является словно звуком фанфары, собирающей армию верных ему на смотр. Сразу, на пороге пятидесято-

го года жизни, нахлынула волна похвал. В 1912 году его еще не знают, а в 1914 году он мировая известность. С возгласом удивления целое поколение признает в нем своего вождя.

В этой славе Ромена Роллана кроется таинственный смысл, как в каждом событии его жизни. Поздно приходит она к этому забытому художнику, которого покинула в горькие годы забот и материальной нужды. Но она все же приходит вовремя, она приходит до войны. Она отдается ему в руки, как меч. В решающую минуту она дарит ему мощь и голос, чтобы он заступился за Европу, она высоко подымает его, чтобы он возвышался над толпой. Она приходит своевременно, эта слава, ибо она приходит, когда Ромен Роллан, умудренный страданиями и опытом, созрел для высшего ее понимания, для сознания европейской ответственности, когда мир ждал смелого человека, который вопреки ему провозгласил бы его вечное назначение — братство.

ОТЗВУК В ЭПОХЕ

Так возносится эта жизнь из мрака к известности: тихая, но всегда движимая самыми сильными побуждениями, как будто сторонняя, но на самом деле больше чем чья-либо связанная с роковой судьбой Европы. Если посмотреть на нее с точки зрения свершений, то все бесконечные препятствия, долгие годы безвестной, тщетной борьбы были необходимы, каждая встреча была символична: она создается как художественное произведение в мудром сочетании воли и случая. И узостью взгляда было бы приписывать лишь игре случая, что этот безвестный муж стал моральной силой именно в те годы, когда нам, как никогда прежде, стал необходим ходатай за наши духовные права.

Вместе с 1914 годом угасает личное существование Ромена Роллана: жизнь его принадлежит теперь не ему, а миру, его биография становится историей современности, она неотделима от его общественных деяний. Из своей мастерской отшельник брошен для деятельности в мир. До тех пор никому не ведомый, он живет при открытых дверях и окнах, каждая статья, каждое письмо

становятся манифестом, его личное существование подобно героической драме. С того часа, когда его излюбленной идее — объединению Европы — грозит гибель, он из тишины своего одиночества вступает в полосу света, становится стихией времени, безличной силой, страницей истории духовной жизни Европы. И как невозможно разделить жизнь Толстого от его агитационной деятельности, так тщетной была бы попытка отмежевать здесь действующего человека от его действий. С 1914 года Ромен Роллан составляет одно целое со своей идеей и борьбой за нее. Он уже не писатель, не поэт, не художник, он не личность. Он голос глубочайших страданий Европы. Он совесть мира.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПОБЕГИ

Не успех был его целью, а вера.

Роллан «Жан-Кристоф»
Четвертая книга: «Бунт».

ТВОРЧЕСТВО И ЭПОХА

Нельзя понять творчество Ромена Роллана вне эпохи, в которую оно возникло. Ибо здесь страсть вырастает из усталости целой страны, вера — из разочарования униженного народа. Тень 1870 года ложится на юность поэта, и все его творчество приобретает смысл и величие благодаря тому, что оно перекидывает духовный мост от одной войны к другой. Оно рождается из омраченного неба, из окровавленной земли и захватывает новую борьбу и новый дух.

Оно вырастает из мрака. Ибо страна, проигравшая войну, уподобляется человеку, утратившему свое божество. Фанатический экстаз выливается в бессмысленное истощение, пожар, бушевавший в миллионах людей, превращается в пепел и шлак. Внезапно обесцениваются все ценности; воодушевление стало бессмысленным, смерть — бесцельной, действия, которые еще вчера считались героическими, — глупостью, упование — разочарованием, вера в себя — жалкой иллюзией. Все стремления к единству рушатся, каждый идет своей дорогой, сбрасывает со своих плеч вину и перекладывает ее на

плечи ближнего, думает только о наживе, о пользе и выгоде, и напряжение порыва сменяется бесконечной усталостью. Ничто в такой степени не уничтожает нравственную силу масс, как поражение, ничто так не унижает и не ослабляет весь духовный строй народа.

После 1870 года Франция — духовно усталая, никем не руководимая страна. Ее лучшие поэты не могут прийти ей на помощь; некоторое время они шатаются, словно оглушенные ударами событий, затем оправляются и старым путем забираются глубже в литературу, еще больше отдаляясь от судьбы своего народа. Сорокалетних не может изменить и национальная катастрофа: Золя, Флобер, Анатоль Франс, Мопассан собирают все силы, чтобы не пасть самим. Поддержать свою страну они не могут, они стали скептиками благодаря пережитому, они уже недостаточно верят сами, чтобы дать своему народу новую веру.

Однако молодые поэты, двадцатилетние, не пережившие сами эту катастрофу, видевшие не настоящую борьбу, а лишь ее духовное кладбище, опустошенную, разбитую душу своего народа, не могут удовлетвориться этим состоянием истощения. Настоящая молодежь не может жить без веры, не может дышать в атмосфере моральной затхлости мира, утратившего всякую надежду. Жизнь и творчество означают для нее пробуждение упований, пробуждение той мистически жгучей веры, которая неугасимо пылает во всякой молодежи, в каждом подрастающем поколении, хотя бы для поддержания ее надо было перешагнуть через могилы отцов. Для этой молодежи поражение становится основным переживанием, самым жгучим, кардинальным вопросом их искусства. Молодежь сознает, что она ничто, если не сумеет поддержать эту Францию, которая покидает поле битвы с открытыми ранами, шатаясь и истекая кровью; если она не сможет выполнить своего назначения и дать этому разуверившемуся, разочарованному народу новую веру. Ее нерастратенное чувство находит себе здесь применение, ее страсть — цель. Не случайно, что у лучших представителей побежденных народов всегда зарождается новый идеализм, что молодежь таких народов всю жизнь знает одну лишь цель: утешить свой народ, освободить его от горечи поражения.

Но как утешить побежденный народ, как снять с его души бремя поражения? Поэт должен создать диалектику поражения, должен преодолеть духовную усталость иллюзией или даже ложью. У этих юных поэтов есть два рода утешения. Одни указывают на будущее и говорят с ненавистью и скрежетом зубным: «Этот раз мы побеждены, но в следующий мы победим». Это аргумент националистов, и не случайно, что их вожди, Морис Баррес, Поль Клодель, Пеги, были ровесниками Ромена Роллана. В течение тридцати лет словами и стихами ковали они оскорбленную гордость французской нации, пока не сделали ее оружием, способным поразить в сердце ненавистного врага. В течение тридцати лет они твердили только о поражении и о будущей победе, все время растравляя старую, едва зарубцевавшуюся рану, фанатическим призывом постоянно будоражили молодежь, готовую к примирению. Из рук в руки передавали они этот неумолимый факел реванша, всегда готовые швырнуть его в пороховую бочку Европы.

Идеализм другого порядка, более спокойный и долго никому не ведомый, идеализм Роллана, стремится дать другую веру и другое утешение. Он указывает не на будущее, а на вечность. Он не обещает новой победы, он лишь обесценивает поражение. Для этих поэтов, учеников Толстого, сила не является аргументом духа, внешний успех не есть мера душевной ценности. Для них человек не победитель, даже если его генералы покорят сто областей, и он не побежден, если его армия потеряет даже тысячу пушек: человек побеждает, лишь освободившись от всяких иллюзий и всей несправедливости своего народа. Эти избранные люди всегда стараются убедить Францию, правда, не в том, чтобы она забыла свое поражение, но в том, чтобы она превратила его в моральную мощь, познала духовную ценность, духовные всходы, поднявшиеся на кровавых полях битв. «Да будет благословенно поражение!» — восклицает в «Жане-Кристофе» Оливье, представитель этой французской молодежи, приветствуя своего друга-немца, — благословен разгром! Мы не отвергаем его, мы его дети. В поражении, дорогой Кристоф, вы нас снова спаяли. Добро, которое вы нам сделали, сами того не зная, больше, чем причиненное нам зло. Это вы воспламенили снова наш идеализм, это

вы опять воодушевили нас к науке и к вере. Вам мы обязаны пробуждением самого знания нашей расы. Представь себе французских детей, родившихся в домах, окутанных в траур, под сенью поражения, вскормленных безнадежными мыслями, воспитанных для кровавой, неизбежной и, быть может, бесполезной мести, ибо с малолетства первой идеей, которую они усвоили, было то, что нет справедливости в этом мире, сила попирает право. Такие открытия подавляют душу ребенка или закаляют ее навсегда». И дальше он говорит: «Поражение делает отбор в нации, все чистое и сильное оно выделяет, делает его чище, сильнее, еще сильнее, но оно ускоряет падение остальных. Таким образом, оно отделяет массу от избранных, которые продолжают свой путь!»

В этом отборе, примиряющем Францию с миром, видит Роллан стоящую перед его нацией задачу, и в конце концов тридцать лет его творчества — не что иное, как сплошная попытка избежать новой войны, чтобы не вызвать снова ужасный разлад, порождаемый победой и поражением. Ни один народ не должен, по его мнению, побеждать силой, а все — лишь единством и идеей европейского братства.

Таким образом, у французского народа один и тот же источник — мрак поражения — рождает две различных волны идеализма. Незримая борьба за душу нового поколения ищет свою форму в словах и книгах. Действительность стала на сторону Мориса Барреса. 1914 год победил идею Романа Роллана. Поражение не только переживание его юных лет, оно наложило трагический отпечаток и на его зрелые годы. Но его сила всегда заключалась в том, чтобы из поражений создавать самые мощные творения, из смирения — новый подъем, из разочарований — страстную веру.

ВОЛЯ К ВЕЛИЧИЮ

Рано познал он свое призвание. Герой одного из его первых произведений, жирондист Гюго в «Торжестве разума», провозглашает свою пламенную веру, восторженно восклицая: «Наш первый долг: быть великим и защищать величие на земле!».

В этой воле к величию — секрет достижения величия. В течение всех тридцати лет борьбы больше всего отличает Роллана от других полное отсутствие в его искусстве единичного, литературного или случайного. Всегда его усилия направлены на высшие требования нравственности, на вечные формы, всегда устремлены ввысь, к монументальному: его цель — фреска, широкая картина, эпический охват; не литературные коллеги служат ему примером, а величайшие образы, великие герои столетий. Насильственно он отрывает взоры от Парижа, от современных (слишком мелких для него) чувствований. Толстой, единственный творец, достойный тех гигантов, становится его учителем. Исторические хроники Шекспира, «Война и мир» Толстого, универсальность Гёте, насыщенность Бальзака, прометеевская воля к искусству Вагнера — с этим героическим миром его творческие стремления, несмотря на всю их скромность, породнились больше, чем с миром его современников, старания которых направлены на повседневный успех.

Он изучает их жизнь, чтобы вдохновиться их мужеством, он изучает их творения, чтобы в той же мере вознести свои над повседневным, над относительным. Почти религиозным становится его фанатическое стремление к абсолютному: он думает, не сравнивая себя с ними, всегда о недостижимых, о низринутых к нам из вечности метеорах: он мечтает о Сикстинской Мадонне, о симфониях, о шекспировских хрониках, о «Войне и мире», отнюдь не о новой «Мадам Бовари» или о новеллах Мопассана. Вневременное — вот его настоящий мир, звезда, на которую смиренно и в то же время страстно взирает его творческая воля. Из новейших французских писателей лишь Виктор Гюго и Бальзак обладают таким священным тяготением к монументальному, из немецких художников — ни один со времени Рихарда Вагнера, из англичан — ни один после Байрона.

Такое стремление к необычному не может быть осуществлено лишь дарованием и прилежанием: всегда какая-нибудь моральная сила должна служить рычагом, чтобы перевернуть духовный космос. И этой моральной силой Роллана является мужество, невиданное в новой

литературе. То, что только во время войны обнаружилось для мира,— его одинокий героизм, противопоставляющий себя и свои взгляды целой эпохе,— то уже четверть века тому назад безымянный, незримый труд показал посвященным. Натура спокойная и миролюбивая не становится героической внезапно. Мужество, как всякая духовная сила, должно закалиться и укрепиться в испытаниях. Роллан благодаря своему стремлению к мощи уже давно стал самым мужественным человеком своего поколения. Он не только мечтает, как ученики,— об Илиаде и пенталогиях, он и творит их в одиночестве, с отвагой былых веков, для нашего торопливого мира. Еще ни один театр не ставит его пьес, еще ни один издатель не печатает его книг, и все же он берется за цикл драм, не уступающий по объему трагедиям Шекспира. Еще нет у него читателей, нет имени, а он начинает огромный роман, десяти томную историю одной жизни и в эпоху национализма избирает героем немца. Он сразу портит отношения с театрами, обвиняя их в манифесте «Народный театр» в банальности и в погоне за выгодой; он сознательно портит отношения с критикой, с такой остротой пригвождая к позорному столбу в «Ярмарке на площади» ярмарочную суету парижского журнализма и кухни французского искусства, на какую не отваживался ни один французский автор со времени «Утраченных иллюзий» Бальзака, тогда уже мировой знаменитости. Не обеспеченный материально, не имея влиятельных друзей, без журнала, без издателя, без театра, собирается он преобразовать дух поколения одной лишь волей и действием. Он творит не для ближайших целей, а всегда для будущего, с той религиозной силой веры в величие, с какой средневековые зодчие во славу божью строили соборы в суетных городах, не думая о том, что завершение постройки может перерасти за грань их жизни. Эта отвага, черпающая силу в религиозном начале его природы,— его единственная помощница. И слова Вильгельма Оранского, взятые эпиграфом для одного из его первых творений, «Аэрта»: «Мне не нужно одобрения, чтобы надеяться, а чтобы стойко держаться — не нужно успеха»,— стали истинным девизом его жизни.

ЦИКЛЫ ТВОРЧЕСТВА

Эта воля к величию невольно отражается на форме произведений: никогда или почти никогда не останавливает Роллан внимание на единичном, обособленном, отъединенном, на душевных или исторических эпизодах. Его творческую фантазию возбуждают лишь стихийные явления, великие «*sourants de foi*» — течения веры, когда внезапно идея с неотразимой силой объединяет миллионы отдельных людей, когда страна, эпоха, поколение загораются, как пожар. Великие светочи человечества, будь то гениальные натуры или гениальные эпохи — Бетховен или Ренессанс, Толстой или революция, Микеланджело или крестовые походы, — возжигают пламя его поэзии. Чтобы художественно воспроизвести такие обширные, коренящиеся в демоническом начале, но кладущие печать на целые эпохи феномены, нужны не юношеский порыв, не мимолетная страсть гимназиста; для правдивого изображения подобного духовного состояния нужны широкие формы; история культуры одухотворенных и героически устремленных эпох не допускает эскизных набросков, она требует тщательной проработки и прежде всего монументальной архитектуры: обширных пространств для изобилия явлений и как бы ступенчатых террас для охвата широких горизонтов.

Поэтому Роллану нужно столько простора во всех его произведениях, он хочет отдать должное каждой эпохе и каждому отдельному человеку. Он не желает давать сегменты, случайные отрывки, он дает весь круг событий: не эпизоды из революции, а всю Французскую революцию, не историю жизни современного композитора Жана-Кристофа Крафта, а историю нашего европейского поколения. Он хочет изобразить не только центральную силу эпохи, но и сотни противодействующих ей сил, не только удар, но и отпор, и всем он хочет воздать должное. Простор для Роллана не столько художественная, сколько моральная потребность; чтобы быть справедливым в оценке страсти, чтобы дать каждой идее оратора в парламенте своего творчества, он должен писать многоголосные хоры. Чтобы изобразить революцию во всех ее формах, ее подъем, ее помутнение,

политиканство, упадок и гибель, он замыкает цикл из десяти драм; для эпохи Возрождения — почти столько же, для Жана-Кристофа — три тысячи страниц; ибо ему, стремящемуся к справедливости, промежуточная форма, разновидность, так же важна для сохранения полноты истины, как и основной тип. Он учитывает опасность типизирования; чем был бы для нас Жан-Кристоф, если бы ему противостоял только один француз — Оливье, если б вокруг символической доминанты не группировались в неисчислимых вариациях добра и зла побочные фигуры? Подлинно объективный художник должен призвать немало свидетелей, чтобы произнести справедливый приговор, ему нужна вся полнота фактов. Поэтому — и лишь в силу этого морального чувства справедливости по отношению ко всему великому — Роллану нужны широкие формы и, разумеется, всеобъемлющий круг, цикл — самая подходящая для его творчества форма. Каждое произведение такого цикла, каким бы законченным оно ни казалось, все же только сегмент, получающий глубочайший смысл лишь в соотношении с центром, с моральным средоточием тяготения к справедливости, для которой все идеи, поступки и слова равно близки и далеки от центра всеобъемлющей человечности. Круг, цикл, охватывающий все без остатка, гармонически сглаживающий противоречия, этот глубокий символ справедливости — излюбленная и почти единственная форма Роллана, вечного музыканта.

Пять таких циклов охватывает Роллан в течение тридцати лет своего творчества. Не всегда он замыкает эти слишком обширные циклы. Первый творческий цикл, цикл драм, который стремился в шекспировском духе объять Ренессанс, как единство, в манере Гобино, раздробляясь, ускользает из рук юноши: даже отдельные драмы Роллан признал незрелыми. Вторым циклом являются «Трагедии веры», третьим — «Театр революции» — оба не закончены; но тут уже встречаются фрагменты бронзового литья. Четвертый цикл — «Жизнь знаменитых людей», биографический, задуманный в виде фриза вокруг храма незримого бога, остается также фрагментом. Лишь десять томов «Жана-Кристофа» замыкают земной круг целого поколения, приводя к желанной гармонии величие и справедливость.

Над этими пятью творческими кругами незримо витает еще один; но его начало и конец, его возникновение и замыкание отчетливо обозначатся лишь для потомков: гармоничное единство многогранного существования, замкнутого в возвышенно-всеобъемлющий жизненный круг в духе Гете, где жизнь и поэзия, слова и письма, высказывания и поступки сами становятся художественным произведением. Но этот круг пока вдохновенно и пламенно создается, и мы еще чувствуем его жизненную теплоту, согревающую наш земной мир.

ЦИКЛ НЕИЗВЕСТНЫХ ДРАМ (1890—1895)

Двадцатилетний юноша, впервые оставивший за собой стены парижского питомника, воспламененный гением музыки и захватывающей драматургией Шекспира, впервые ощущает в Италии мир, как свободу, как живую материю, призывающую изобразителя. По документам и схемам изучил он историю; теперь она глядит на него живыми глазами статуй и образов; перед его страстным взором теснятся, как на сцене, итальянские города, столетия. Этим возвышенным воспоминаниям не хватает только языка, чтобы история стала поэмой, прошлое — трагедией. Как священное опьянение, окрыляют его эти первые часы; как поэт, а не как историк ощущает он священный Рим, вечную Флоренцию.

Здесь — так чувствует его молодое воодушевление — то величие, по которому он глухо тосковал, по крайней мере здесь оно было в дни Ренессанса, когда эти соборы вырастали среди кровавейших битв, когда Микеланджело и Рафаэль украшали стены Ватикана, где папы были так же могущественны, как художники, когда после многовекового забвения в новой Европе воскрес вместе с античными статуями героический дух Древней Греции. Заклинаниями его воля вызывает мощные сверхчеловеческие образы, и внезапно в нем пробуждается воспоминание о старом друге юности — Шекспире. Ряд представлений Эрнесто Росси словно впервые обнаруживает перед ним на сцене драматическую мощь Шекспира, его увлекает уже не только мечтательная симпатия к ска-

зочно нежным женским образом, как в тесной мансарде Кламси, но и демоническая страстность сильных натур, безошибочная прозорливость в познании людей, бурное смятение души. Он переживает Шекспира (во Франции Шекспира почти не знают по театру и лишь немного по прозаическим переводам) совершенно по-новому, так глубоко, как пережил его сто лет тому назад почти в том же возрасте Гете, когда в опьянении сочинил свой гимн в честь Шекспира. И этот восторг претворяется в бурное творческое вдохновение: одним взмахом пишет освобожденный художник целый ряд драм из классического прошлого, пишет, как некогда немцы периода «бури и натиска» писали свои гениальные, полные силы произведения.

Целый ряд драм вулканически выбрасывает восторженный автор; они остались неопубликованными, сначала по условиям времени, а впоследствии благодаря собственному критическому сознанию автора. «Орсино» (написано в 1890 году в Риме) — название первой драмы; за ней в халкионическом ландшафте Сицилии вскоре следует «Эмпедокл», написанный не под влиянием грандиозного творения Гельдерлина, о котором Роллан узнает только от Мальвиды фон Мейзенбург, и, наконец, «Gli Baglioni» (обе последние в 1891 году). Возвращение в Париж не создает перерыва; охватившее его драматическое пламя продолжает пылать в «Калигуле» и «Ниобее» (1892); из свадебного путешествия по любимой Италии он привозит в 1893 году новую драму из эпохи Ренессанса — «Le Siège de Mantoue»¹, единственную, которую он признает и теперь, но рукопись ее роковым образом исчезла благодаря странной случайности. Потом он склоняется к отечественным темам, он создает «Трагедии веры», «Святого Людовика» (1893), «Жанну де Пьерн» (1894), также не изданные. «Аэрт» (1895) — первая появившаяся на сцене драма, и вот уже одна за другой быстро следуют четыре поставленные на сцене драмы: «Театр Революции» (1896—1902), «Монтеспан» (1900) и «Трое влюбленных» (1900).

До возникновения его настоящих произведений им создано двенадцать драм в почти анонимном труде, об-

¹ Осада Мантуи (франц.).

ширном, как все драматическое наследие таких художников, как Шиллер, Клейст или Геббель; ни одна из первых восьми драм не оставила следа даже в эфемерной форме постановки или печатного издания. Только Мальвида фон Мейзенбург, друг и знаток, публично свидетельствует в своих «Воспоминаниях идеалистки» об их художественном значении; помимо этого, ни одно слово о них не прозвучало в мире.

Только одна драма была однажды в классическом месте прочитана лучшим артистом Франции, но воспоминание об этом горестно. Габриэль Моно, давно из учителя Роллана превратившийся в его друга, привлеченный восторженным отношением Мальвиды фон Мейзенбург, вручил три пьесы Роллана великому Муне-Сюлли, отнесшемуся к ним с исключительной страстью. Он передает их в «Комеди Франсэз», отчаянно борется в театральном комитете за незнакомца, значение которого он, актер, чувствует вернее, чем литераторы. И все же «Орсино» и «Бальони» безжалостно отвергаются; только «Ниобея» допускается к чтению в «Comité des Lectures»¹. Этот час — драматическое мгновение в жизни Роллана: впервые он близок к славе. Муне-Сюлли сам мастерски читает произведение неизвестного художника. Роллану разрешено присутствовать. Два часа и вслед за ними две минуты держат его судьбу в своих руках. Но судьба еще не склонна дарить миру его имя: пьеса отвергается и тонет в безвестности. Он не удостоивается даже ничтожной милости — ее напечатания, и из дюжины драматических произведений, созданных не поддающимся отчаянию художником в следующее десятилетие, ни одно не переступает порога национальной сцены, на которую ему чуть было не удалось проникнуть еще в юношеские годы.

Мы знаем только названия этих первых произведений, мы не знаем, какова их ценность. Но по более поздним произведениям мы чувствуем, что первый пыл, по-видимому, утих, слишком сильное пламя погасло, и если первые появившиеся в печати драмы представляются такими зрелыми и законченными, то их спокойствие возникло из страстности принесенных в жертву неродив-

¹ Репертуарный комитет (франц.).

шихся драм, их стройность — из героического фанатизма его неизвестных произведений. Всякое истинное творение вырастает из темного перегиба отвергнутых творений. И творчество Ромена Роллана больше, чем чье бы то ни было, расцветает благодаря такому великому самоотречению.

ТРАГЕДИИ ВЕРЫ

(«Святой Людовик», «Аэрт», 1895—1898)

Когда в 1913 году, через двадцать лет после их появления, Ромен Роллан переиздает свои забытые юношеские драмы под заглавием «Трагедии веры», он в предисловии напоминает о трагических сумерках эпохи, в которую они создавались. «Мы были тогда, — говорит он, — гораздо дальше от цели и гораздо более одиноки». Этим «менее крепким, но не менее верующим братьям Жана-Кристофа и Оливье» труднее было защищать свою веру, высоко держать знамя своего идеализма, чем новой молодежи, которая живет в окрепшей Франции, в свободной Европе. Над страной еще лежала тень поражения, и они должны были сами, все эти герои французского духа, бороться против демона расы — сомнения, против судьбы своей нации — усталости побежденного. Это вопль убогого времени о забытом величии, без эха со сцены, без отзвука в народе, напрасный вопль, обращенный лишь к небу, доверие к вере в вечную жизнь.

Это пламя веры братски соединяет столь различные по времени и по мысли драмы цикла. Ромен Роллан хочет показать таинственные течения веры, «*coucants de foi*», когда восторженность, как лесной пожар, охватывает целый народ, целую нацию, когда одна мысль внезапно передается из души в душу, втягивая тысячи людей в вихрь мечтаний, когда душевный покой внезапно переходит в героическое смятение, когда слово, вера, идея — всегда нечто незримое, недостижимое — окрыляет отяжелевший мир и влечет его к звездам. Безразлично, какой идеей пламенют души, будь то, как у Людовика Святого, царство Христово и гроб господень, или родина, как у Аэрта, или свобода у жирондистов — по существу она всегда одна и та же, идеализм Ролла-

на — идеализм без определенных идеалов, цель служит ему всегда лишь предлогом, существенна вера, чудотворная вера, собирающая народ в крестовый поход на Восток, призывающая тысячи на смерть за нацию, одобряющая самопожертвование вождей, идущих на гильотину. «Toute la vie est dans l'essor» — «Жизнь — это вечный взлет», как говорит Верхарн: прекрасно лишь то, что создается в воодушевлении верой. То, что все эти первые, слишком рано явившиеся герои не достигли цели, что Людовик Святой умирает, не узрев Иерусалима, Аэрт бежит от рабства в вечную свободу смерти, жирондисты погибают под кулаками черни, не должно обескураживать, ибо все они душой побеждают убогую эпоху. Их вера истинная, они веруют, не надеясь на награду в этом мире, с чем бы они ни шли — с крестом или мечом, во фригийском колпаке или с опущенным забралом, — все они несут знамя одного и того же идеала в грядущие столетия, чтобы выставить его против грядущих бурь времени. Они равно воодушевлены незримым, имеют одинакового врага: трусость, малодушие, убожество, усталость бессильной эпохи. В далекие от героизма мгновения показывают они вечный и постоянный героизм чистой воли, торжество духа, побеждающего время и час, если только он проникнут верой.

Создать в нашу эпоху преемников этим павшим братьям по вере, направить идеализм, неукротимо брызжущий из неизбежных всходов каждого нового поколения, к духовным высям, не допустить его превращения в грубую силу — таков был смысл, такова была великая цель первых драм Роллана; уже в них кроется вся моральная тайна его будущего творчества: преобразить мир воодушевлением. «Tout est bien, qui exalte la vie» — «Все хорошо, что возвышает жизнь». Это признание Оливье является и его признанием. Только пламенность создает живое творение, только вера делает дух строителем мира: нет поражения, которого не преодолееет воля, нет печали, которую не превозможет свободная душа. Кто стремится к недостигаемому, тот сильнее судьбы, и даже в земной гибели он торжествует над своим уделом, ибо трагедия его героизма зажигает новое воодушевление, которое подымает опущенное знамя и пронесит его сквозь века.

СВЯТОЙ ЛЮДОВИК

(1894)

Этот миф о короле Людовике Святом не драма, а скорее мистерия, зародившаяся из духа музыки, транспозиция вагнеровских идей, прославление отечественной легенды в художественном произведении. Первоначально она задумана Ролланом как музыкальное произведение (он сам сочинил интродукцию, которую не опубликовал, как и все другие свои музыкальные опыты), но впоследствии музыкальный элемент претворился в лирическое слово. В этом нежном жизнеописании нет и тени страстности шекспировских сцен. Это героическая легенда о святом, в форме сценических картин, и тут вспоминаются слова Флобера в «Юлиане Странноприимце»: «написана по изображениям на витражах церковей нашей родины». Она написана нежными красками, которыми на фресках Пантеона Пюви де Шаванн рисовал Женевьеву, французскую святую, охраняющую Париж, и мягкий лунный свет, окружающий ее образ, подобен ореолу доброты, витающему у Роллана вокруг чела самого благочестивого короля Франции.

Музыка «Парсифаля» отдаленно звучит в этом произведении, и кое-что от Парсифаля есть в этом властелине, черпающем познание не в сострадании, а в доброте и во славу себе изрекающем прекраснейшие слова: «*Pour comprendre les autres, il ne faut qu'aimer*» — «Чтобы понять людей, нужно лишь уметь любить». В нем нет ничего, кроме кротости, но ее так много, что самые сильные делаются в его присутствии слабыми, в нем лишь вера, но эта вера создает горы подвигов. Не к победе может и хочет он вести свой народ, он заставляет его преодолеть самого себя, собственную тяжесть, и через, казалось бы, бессмысленную авантюру крестового похода ведет его к вере и тем дарует всей нации величие, всегда произрастающее из самопожертвования. В «Святом Людовике» Роллан впервые изображает свой любимый тип: побежденного победителя. Никогда он не достигает своей цели, но «*plus qu'ils est écrasé par les choses, plus il semble les dominer davantage*» — «чем сильнее его подавляют события, тем больше он властвует над ними». И если ему, как Моисею, не дано узреть обето-

ванную землю и судьба как будто предназначила ему «de mourir vaincu» — «умереть побежденным», то при последнем его вздохе его воины ликуют, узрев желанный город. Он знает, что в борьбе за безнадежное земной мир не дарит побед, но «il est beau lutter pour l'impossible, quand l'impossible est Dieu» — «прекрасно бороться за невозможное, если невозможное — бог». Побежденный в такой борьбе все же обретает высшее торжество: он привел слабые души к подвигу, в свершении которого ему было отказано, из своей веры он создал общую веру, из своего духа — вечный дух.

Это первое опубликованное произведение Роллана пронизано христианским духом. Монсальват возносит свои гулкие своды над благочестивым хоралом. Что смирение побеждает силу, вера — мир, доброта — ненависть, — эту вечную мысль, которая воодушевляла бесчисленные речи и произведения от древнего христианства до яснополянского учителя, передает Роллан в своем первом творении еще в форме легенды о святом. Но в позднейших произведениях он, уже освобожденный, свободнее показывает, что сила веры не связана ни с каким исповеданием или связана со всяким; символический мир — романтическое одеяние, еще облекающее здесь его собственный идеализм, становится нынешним часом, нынешним днем, и зреет убеждение, что от Людовика Святого и эпохи крестовых походов один лишь шаг к нашей собственной душе, «если она хочет быть великой и хочет сохранить свое величие на земле».

А Э Р Т (1895)

«Аэрт», написанный через год после «Святого Людовика», яснее, чем благочестивый миф, обнаруживает стремление вернуть угнетенной нации ее веру и ее идеализм. «Святой Людовик» был героической легендой, нежным воспоминанием о былом величии; «Аэрт» — это трагедия побежденного, сильный и страстный призыв к пробуждению. Сценические ремарки, сопутствующие произведению, высказывают намерение обнаженно и ясно: «Возникшая из политических и моральных унижений

последних лет, пьеса изображает Третью республику в виде некой фантастической Голландии, рисует народ, потерпевший поражение и, что еще хуже, этим поражением униженный. Его будущее — медленный упадок, предчувствие которого окончательно парализует истощенные силы».

В такую среду вводит Роллан своего Аэрта, молодого принца, наследника великого прошлого. Напрасно стараются безнравственностью, искушением, хитростью, сомнением разрушить в пленнике веру в величие — единственную силу, еще поддерживающую его слабое, истощенное тело и бледную, страдающую душу. Роскошью, легкомыслием, ложью пытается лицемерное окружение отвлечь его от высокого призвания стать энергичным наследником великого прошлого, но он непоколебим. Его учитель, мэтр Троянус, предвестник Анатоля Франса, в котором все качества: доброта, энергия, скептицизм, мудрость — достигают лишь слабого развития, хотел бы из пламенного юноши сделать Марка Аврелия, созерцателя, покорившегося судьбе; юноша гордо возражает: «Я чту идеи, но верю, что есть нечто, стоящее выше их, именно: моральное величие». В холодный век он горит стремлением к деятельности.

Но деятельность — насилие, борьба — кровь. Нежная душа хочет мира, моральная воля требует справедливости. Юноша подобен Гамлету, подобен Сен-Жюсту, медлителю и фанатику. Бледный брат Оливье, уже знающий цену всему, пылает юношеской страстью к неведомому: но это — чистое пламя, пожирающее себя в слове и в воле. Не он призывает действие, действие захватывает его.

И оно тянет с собой слабого в глубину, откуда нет исхода, кроме смерти. В унижении он еще находит последнее спасение — оно в моральном величии, в собственном подвиге, который он совершает ради всех. Окруженный насмехающимися победителями, бросающими ему свое «слишком поздно», он гордо отвечает: «Нет, быть свободным не поздно» — и уходит из этой жизни.

Эта романтическая, слишком проблематичная пьеса является трагическим символом; ее построение напоминает другое юношески прекрасное произведение поэта более позднего времени — «Офицеры» Фрица фон Уиру,

где также муки вынужденного бездействия, подавленно-го стремления к героизму ищут освобождения прежде всего в воинственной цели. Подобно этому произведению, Аэрт именно своим возгласом отражает косность всех остальных, неподвижных, душный воздух эпохи, лишенной веры. Среди серого материализма, в годы торжества Золя и Мирбо драма эта одиноко поднимает знамя мечты над униженной страной.

ОБНОВЛЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО ТЕАТРА

С глубокой верой в душе написал молодой поэт свои первые драматические призывы к героизму, помня слова Шиллера, что счастливые эпохи могут посвятить себя чистой красоте, в то время как слабые нуждаются в примере былого героизма. Он призывает свою нацию к величю — она не отвечает. И, непоколебимо убежденный в значении и необходимости этого подъема, Роллан ищет причину подобного непонимания и совершенно справедливо находит ее не в своем произведении, а в сопротивлении эпохи. Толстой в своих книгах и в том чудесном письме первый показал ему бесплодность буржуазного искусства, которое в самой чувственной своей форме, в театре, больше чем где-либо утратило связь с этическими и экстатическими силами жизни. Компания рьяных и плодовитых сочинителей пьес завладела парижскими театрами; проблемы, которые они ставят, — это варианты прелюбодеяния, мелкие эротические конфликты, но никогда не затрагивают они общечеловеческих этических вопросов. Театральная публика, плохо направляемая газетами, коснея в своей душевной вялости, отнюдь не стремится воспрянуть духом, ей надо лишь отдохнуть, позабавиться, развлечься. Театр — все, что угодно, но только не «нравственный институт», как того требовал Шиллер и как настаивал Даламбер. От подобного сценического искусства в гущу народа не идет дурновоние страсти, лишь на поверхности вздымается зыбь от легкого ветерка: бесконечная расселина отделяет это остроумно-чувственное развлечение от истинно творческих и восприимчивых сил нации.

Под влиянием Толстого и при поддержке пылких друзей Роллан сознает моральную опасность этого состоя-

ния, он сознает, что всякое драматическое искусство, отделенное от священного ядра нации, от народа, в конечном счете бессмысленно и пагубно. Бессознательно уже в «Аэрте» он высказал то, что теперь провозглашает своей программой: что в народе скорее чем где-либо можно найти понимание истинно героических проблем; простой ремесленник Клаес—единственный человек в окружении пленного принца, не удовлетворяющийся вялой покорностью, единственный, чье сердце возмущено позором родины. В других отраслях искусства уже осознана чудовищная сила народных глубин: Золя и натуралисты освоили трагическую красоту пролетариата; Милле, Менье изобразили пролетария в живописи и скульптуре, социализм высвободил религиозную мощь коллективного сознания; лишь театр — искусство, оказывающее самое непосредственное воздействие на простого человека, — замкнулся в кругу буржуазии и отказался от огромных возможностей обновления крови. Он неустанно плодит и культивирует сексуальные проблемы, за своими мелкими эротическими играми он позабыл социальную мысль, стихийную силу нового времени и подвергается опасности завянуть, потому что его корни не проникают в вечные недра народа. И Роллан сознает: драматическое искусство может исцелиться от своего малокровия, только проникнув в народ, французский феминизм театра может вновь обрести мужские силы только в живом контакте с миллионной массой. «Seul la sève populaire peut lui rendre la vie et la santé»¹. Театр, если он хочет быть национальным, не должен быть лишь предметом роскоши для десятитысячной верхушки, он должен стать нравственной пищей масс и действительно влиять на животворную силу народной души.

Дать народу такой театр — стремление ближайших лет жизни Роллана. Несколько молодых людей без связей, без авторитета, сильные лишь страстностью и честностью своей молодости, пытаются осуществить эту великую идею среди огромного равнодушия города и вопреки тайной враждебности печати. В своем «Revue dramatique» они публикуют манифесты, ищут актеров, сцену,

¹ «Только народный сок может вернуть ему жизнь и здоровье» (франц.).

помощников, пишут пьесы, создают комитеты, сочиняют специальные обращения к министрам, — эта горсточка людей, о стараниях которой не знает город, не знает мир, работает с фанатическим идеализмом обреченных над примирением разительного контраста между буржуазными театрами и нацией. Роллан становится их вождем. Его манифест «Le Théâtre du peuple» и его «Théâtre de la Revolution» остались вечным памятником стремлений, окончившихся временным поражением, но, как и все его поражения, в человеческом, художественном смысле ставших моральной победой.

ПРИЗЫВ К НАРОДУ

«Старое время кануло в вечность, настает новое время». Этим изречением Шиллера начинает Роллан свой призыв в «Revue dramatique» в 1900 году. Призыв двоякий к поэтам и к народу — слиться воедино, образовать театр для народа. Сцена, пьесы должны быть всецело достоянием народа, не народ должен преобразиться (его силы вечны и неизменны), а искусство. Связь должна осуществиться в творческой глубине, она не может быть случайным соприкосновением, она должна быть проникновением, творческим оплодотворением. Народу нужно собственное искусство, нужен собственный театр, он должен быть, по мнению Толстого, последним пробным камнем всех ценностей. Стойкая, мистическая, извечно религиозная сила его воодушевления должна быть обращена в силу утверждающую и укрепляющую и своей мощью оздоровить искусство, ставшее в буржуазных условиях большим и малокровным.

Для этого необходимо, чтобы народ был не только случайной публикой, пользующейся мимолетной милостью любезных антрепренеров или артистов. Народные представления в больших театрах, бытующие в Париже со времени наполеоновского декрета, недостаточны. В глазах Роллана опыты «Комеди Франсэз», которая иногда снисходит до того, чтобы ставить для рабочих произведения патетических придворных поэтов Расина и Корнеля, не имеют никакой цены: народу нужна не икра, а здоровая, питательная пища, он требует для питания

своего неразрушимого идеализма особого искусства, особого помещения и главным образом особых произведений, которые находили бы отклик в его чувствах, в его душе. Народ не должен чувствовать себя лишь гостем, вторгшимся в мир чуждых ему мыслей, он должен познать в этом искусстве себя, свою собственную силу.

Более приемлемыми представляются ему попытки отдельных лиц, например, Мориса Потше с его «Théâtre du peuple» в Бюссане, где перед небольшой аудиторией исполнялись доступные пьесы. Но это попытки для небольшого круга; в трехмиллионном городе пропасть между сценой и подлинным населением остается незаполненной, двадцать или тридцать представлений могут удовлетворить в лучшем случае лишь ничтожную часть населения, и прежде всего они не создают духовной связи, не знаменуют морального подъема. Искусство лишено постоянного влияния на массы, масса лишена влияния на драматическое искусство, которое осталось бесплодным и чуждым народу, в то время как Золя, Шарль-Луи Филипп, Мопассан уже давно испытали плодотворное воздействие пролетарского идеализма.

Итак, особый театр для народа! Но что предложить народу в его собственном театре? Роллан наскоро перелистывает мировую литературу. Результат потрясающий. Что рабочему классики французской сцены? Корнель и Расин с их строгим пафосом чужды ему, остроумие Мольера едва понятно. Античная классическая трагедия показалась бы ему скучной, романтическая трагедия Гюго возмутила бы его здоровое чувство реального. Шекспир, как самый человечный, был бы ему ближе, но пришлось бы его адаптировать и тем самым фальсифицировать. Шиллер со своими «Разбойниками» и «Вильгельмом Теллем» мог бы благодаря их увлекательному идеализму вызвать больше энтузиазма, чем другие, но он, как и Клейст в своем «Принце Гомбургском», национально чужд парижскому рабочему. «Власть тьмы» Толстого и «Ткачи» Гауптмана обладают преимуществом доступности, но слишком много гнетущего в содержании этих произведений; они вполне способны потрясти совесть виновных, но у народа вызвали бы вместо чувства освобождения лишь ощущение гнета. Анценгрубер, подлинный народный поэт, слишком глубоко про-

никнут венским духом, Вагнер, чьи «Мейстерзингеры» представляются Роллану кульминационной точкой общедоступного возвышающего искусства, без музыки не пригоден для сцены.

Взгляд, обращенный в прошлое, не находит ответа на полный тоски вопрос. Но Роллан не из тех, кто падает духом, в разочарованиях он неизменно черпает силу. Если народ не имеет пьес для своего театра, то долг, священный долг, дать их новому поколению. И манифест кончается ликующим призывом: «Tout est à dire! Tout est à faire! A l'oeuvre»¹. Вначале было дело.

ПРОГРАММА

Какие пьесы нужны народу? «Хорошие» пьесы в том смысле, в каком Толстой говорит о «хороших книгах». Драмы, всем понятные, но не банальные, пробуждающие дух веры, не извращая его, взывающие не к чувственности, не к зрелищности, а к сильным идеальным инстинктам масс. Они должны заниматься не мелкими конфликтами, а показать дух античных празднеств, показать человека, борющегося с могучими силами, с героической судьбой. «Долой сложную психологию, тонкие насмешки, темный символизм, долой искусство салонов и альковов!», народу нужно монументальное искусство. Как бы народ ни стремился к истине, он не должен стать жертвой натурализма; если он увидит себя, свои собственные горести, то искусство возбудит в нем не священное воодушевление, а только гнев, грубую душевную силу. Он должен на следующий день идти на работу веселее, бодрее, увереннее, ему необходимы подкрепляющие средства, эти вечера должны стать источником энергии, но вместе с тем их задача в том, чтобы поднять интеллигентность. Они, правда, должны показать народу народ, но не в пролетарской затхлости его тесного жилища, а в минуты прошлых подъемов. Роллан приходит к выводу (часто пользуясь мыслями Шиллера), что народный театр должен быть историческим, народ должен научиться не только узнавать себя, но и восторгаться своим

¹ «Все предстоит сказать! Все предстоит сделать! За дело!» (франц.).

прошлым. В нем должна пробудиться любовь к величию — вот лейтмотив Роллана. Среди своих страданий он должен научиться в самом себе черпать силы для радости.

Поэт-историк чудесно возвышает смысл истории, превращая ее в гимн. Священные силы прошлого благодаря душевной силе, скрытой в каждом великом движении, «Есть что-то оскорбительное для разума в том, что анекдот, мелочи, пылинки истории заняли преувеличенное место за счет живой души. Надо пробудить силы прошлого, укрепить волю к подвигу». Нынешнее поколение должно учиться величию у своих отцов и предков. «История может научить, как выйти за пределы своей личности, как читать в душе другого. В прошлом, в смешении схожих характеров и различных черт легко найти свой образ с недостатками и пороками, которых можно избежать. Но, показывая преходящее, история учит глубже познавать долговечное».

«Но что из прошлого до сих пор спасли для народа французские драматурги?» — спрашивает Роллан. Забавный образ Сирано, надушенную фигуру герцога Рейхштадского, вымышленную «Мадам Сан-Жен»! «*Tout est à faire! Tout est à dire!*» «Это еще не возделанная искусством почва». Национальная эпопея совершенно нова для Франции. Наши драматурги пренебрегали драмой французского народа, со времен Рима, быть может, самого героического народа в мире. Сердце Европы билось в его королях, в его мыслителях, его революционерах. И как бы велик ни был этот народ во всех областях духа, величественнее всего были его дела. Дела были самым возвышенным его творением, его поэмой, его театром, его эпосом. Он исполнял то, о чем другие грезили. Он не написал Илиады, но пережил десяток Илиад. Его герои создали более возвышенные творения, чем его поэты. У него не было Шекспира, который воспел бы его дела, но был Дантон, который, взойдя на эшафот, перчувствовал Шекспира. Бытие Франции коснулось высших вершин счастья и глубочайших глубин несчастья. Это удивительная «*Comédie humaine*»¹, сумма драм, каждая ее эпоха — новая поэма. Это прошлое должно быть

¹ «Человеческая комедия» (франц.).

восстановлено, историческая драма Франции должна быть создана для ее народа. «Дух, возвышающийся над столетиями, возвышается для столетий. Чтобы создать сильные души, мы их напитаем силами всего мира».

«Мир», — так продолжает Роллан, и вот французский гимн уже перерастает в европейский, — «ибо нация — это слишком ничтожно». Еще сто двадцать лет тому назад сказал свободный Шиллер: «Я пишу как гражданин мира. Уже давно я заменил свою родину человечеством». А изречение Гете: «Национальная литература уже мало говорит нам, наступило время мировой литературы», — вдохновляет Роллана к призыву: «Осуществим его предсказание! Поведем французов к их национальной истории, как к источнику народного искусства, но будем остерегаться исключать исторические легенды других наций. Нашим первым долгом является использование собственных сокровищ, но все же и великие деяния других народов должны найти место в нашем театре. Как Клоотс и Томас Пэйн были избраны в члены Конвента, так пусть мировые герои вроде Шиллера, Клопштока, Вашингтона, Пристли, Бентама, Песталоцци, Костюшко будут нашими героями. Создадим в Париже эпопею европейского народа».

Таким образом, этот манифест Роллана, переросший тему театра, становится первым призывом к Европе, одиноко провозглашенным и никем не услышанным. Если на пути к исполнению еще стоят препятствия, то все же исповедание веры, нерушимое и прочное, провозглашено. Впервые Жан-Кристоф говорит со своей эпохой.

ТВОРЕЦ

Задача поставлена. Кто должен ее решить? Ромен Роллан отвечает делом. Его героический дух не страшится поражения, его юность не знает преград. Эпопея французского народа должна быть создана: он не медлит, он строит свое здание, окруженный равнодушным молчанием многомиллионного города. Моральный стимул в нем всегда действеннее художественного, всегда он чувству-

ет себя ответственным за всю нацию. И только подобный творческий, героический идеализм, а отнюдь не теоретический, может, в свою очередь, породить идеализм.

Тема быстро найдена. Роллан ищет задачу там, где требовали ее искать отцы и предки, в величайшем моменте истории французского народа — в революции. Второго флореаля 1794 года Комитет Общественного Спасения призвал поэтов «прославить важнейшие события французской революции, сочинить республиканские драмы, воспроизвести великие прошлые эпохи французского обновления, придать истории возвышенный характер, как подобает анналам великого народа, который борется за свободу, против натиска всех тиранов Европы». Первого мессидора Комитет потребовал от юного поэта, чтобы он «смелым шагом измерил все величие задачи, избегая спокойных и проторенных дорог посредственности». Дантон, Робеспьер, Карно, Кутон, подписавшие тогда эти декреты, сами стали тем временем образами своей нации, памятниками, украшающими улицы, героями и предметом легенды. Там, где близость к событиям ставила преграды поэтическому творчеству, теперь открылся простор для фантазии, история отошла достаточно далеко в глубь времен, чтобы стать трагедией. В каждом документе — призыв к поэту и к историку Роллану, но в то же время он звучит и в его собственной, унаследованной им крови. Его прадед Боньяр сам участвовал в боях как «апостол свободы», и в его дневнике запечатлено взятие Бастилии; другой родственник полвека спустя был убит в Кламси ударом ножа во время восстания против государственного переворота: фанатик-революционер, как и религиозный человек, хранит в душе своих предков. Спустя сто лет после 1792 года в экстазе воспоминаний, в порыве чистого поэтического энтузиазма, воскрешает Роллан великие образы той эпохи. Еще не создан театр, которому он стремится дать «Французскую Илиаду», еще нет доверия к нему в литературных кругах, еще нет ни актеров, ни режиссеров, ни зрителей. Еще не создано ничего, кроме его веры и его воли. И, побуждаемый одной лишь верой, он начинает свое произведение: «Le Théâtre de la Révolution».

ТРАГЕДИЯ РЕВОЛЮЦИИ (1898—1902)

В виде декалогии, в виде ряда хронологически связанных драм, приблизительно в духе шекспировских драм-хроник, задумал Роллан эту «Илиаду французского народа» для будущего народного театра. «Я хотел,— говорит он в одном из позднейших предисловий,— в совокупности этих произведений дать изображение как бы судорог природы, социальной бури, с той минуты, как первые волны вздымаются из глубин океана, до той, когда они словно отливают и постепенно над вечным морем снова расстилается покой». Ничто побочное, никакие анекдотически игровые оттенки не должны смягчать могучий ритм стихии; «моя главная задача заключалась в том, чтобы по возможности очистить события от всякой романтической интриги, лишь загромождающей и принижающей их; я хотел главным образом осветить те великие политические и социальные интересы, за которые человечество борется вот уже целое столетие». Если в этих мыслях преобладал дух Шиллера (так как Шиллер вообще ближе всего стоит к идеалистическому стилю этого народного театра), то Роллан имел в виду нечто вроде Дон Карлоса без эпизода с Эболи, Валленштейна без сентиментальности Теклы. Он стремился показать своему народу величие истории, а не анекдоты про ее героя.

Это гигантское произведение, задуманное в форме драматического цикла, вместе с тем было задумано как произведение музыкальное: как симфония, как героическая симфония. Она должна была открываться прелюдией, пасторалью в стиле *Fêtes galantes*¹— Трианон, беззаботность *ancien régime*²; напудренные дамы с мушками, лирические кавалеры, любезничающие и болтающие. Буря надвигается, они этого не подозревают. Еще улыбается галантное время, еще сияет предзакатное солнце великого короля над увядшей золотой листвой Версальских садов.

«14-е июля» — это подлинное вступление, фанфары. Быстро вздымается волна. «Дантон» показывает кризис:

¹ Галантных празднеств (франц.).

² Старого режима (франц.).

в победе уже чувствуется моральное поражение, борьба между братьями. «Робеспьер» должен был изобразить начало падения». «Торжество Разума» — изображает разложение революции в провинции, «Волки» — в армиях. Чтобы разрядить напряжение, среди героических драм была задумана драма любовная — о судьбе жирондиста Луве, который покинул тайное убежище в Гаскони, чтобы навестить в Париже свою возлюбленную, и благодаря этому единственный избежал катастрофы, постигшей его друзей, частью убитых, частью ставших во время бегства жертвой волков. Фигуры Марата, Сен-Жюста, Адама Люкса, только эпизодически намеченные в написанных драмах, должны были быть подробнее разработаны в других, и, без сомнения, образ Бонапарта появился бы над умирающей революцией.

Открываясь музыкально-лирическим вступлением, эта симфония должна была завершиться заключением. В изгнании, в Швейцарии, вблизи Золотурна, встречаются потерпевшие крушение в великой буре французы: роялисты, цареубийцы, жирондисты, братья-враги объединяются в своих воспоминаниях, маленький любовный эпизод их детей смягчает до степени идиллии то, что всемирным ураганом потрясло Европу. Из этого грандиозного произведения завершены лишь четыре драмы: «Четырнадцатое июля», «Дантон», «Волки», «Торжество Разума». Потом Роллан отказался от плана, к которому народ, литература и театр оказались одинаково холодны. Больше десятилетия эти трагедии оставались забытыми, но, быть может, пробуждающееся ныне направление эпохи, узнающей себя в пророческом изображении судорог мира, побудит их автора завершить столь широко задуманное начинание.

«ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ ИЮЛЯ»

В этой первой по времени из четырех законченных революционных драм революция еще всецело стихийна. Ее создала не сознательная мысль, ею руководили не вожди — в душной атмосфере огромное напряжение народа разряжается слепо поражающей молнией. Она попадает в Бастилию, и пламенный отблеск освещает душу

целой нации. В этой пьесе нет героев, героем является сама масса. «Отдельные личности исчезают в народном океане», — говорит Роллан в своем предисловии. «Чтобы изобразить бурю, нет необходимости зарисовывать разбушевавшееся море. Педантичная точность в мелочах менее существенна, чем страстная истина в целом... Автор искал здесь больше моральную истину, чем анекдотическую». Действительно, в этом произведении все — натиск и движение, отдельные фигуры молниеносно скользят мимо, как в кинематографе, грандиозный штурм Бастилии совершается не как сознательное, рассудочное действие, а в опьянении, в смятении, в экстазе.

Поэтому «Четырнадцатое июля» не драма и не претендует на это. То, что сознательно или бессознательно мерещилось Роллану, было одним из тех «*fêtes populaires*», которых требовал Конвент, народным празднеством с музыкой и танцами, «эпиникием» — праздником победы; это произведение задумано не для театральных кулис, а скорее как представление под открытым небом. Построенное как симфония, оно кончается ликующими хорами, в отношении которых поэт поставил совершенно определенные требования композитору. «Музыка должна быть как бы фоном фрески, — говорит он, — она должна пояснять героический смысл этого праздника и заполнять паузы, которые никогда не может всецело заполнить толпа статистов, неизменно разрушающая иллюзию живости, несмотря на весь производимый ею шум. Эта музыка должна быть навеяна музыкой Бетховена, которая больше всякой другой отражает энтузиазм революции. Главным образом она должна исходить из страстной веры. Не сумеет создать ничего великого тот, в ком не живет изображенная здесь душа народа и пламенная страстность».

Экстаз — вот что стремится вызвать этим произведением Роллан. Не драматическое возбуждение, а как раз обратное — преодоление театра, полное слияние народа с его образом. Если в последней сцене слова обращены к публике и завоеватели Бастилии призывают слушателей к вечной победе над угнетением, к братству, то эта идея должна не только найти отзвук в их душе, но вырываться из их собственного сердца. Крик «*Tous frères*» — «Все мы братья» — должен быть двойным хора-

лом и действующих лиц и зрителей, охваченных святой волной — «*souyant de foi*» — и присоединяющихся к потоку ликования. Из прошлого искра должна перебро- саться в сердца живущих, опьянение должно согреть и воспламенить их. Отчетливо сознавая, что одним только словом не достигнуть такого воздействия, Роллан требу- ет высшей магии — музыки, этой вечной богини чистого экстаза.

Он не нашел этой желанной массы зрителей, не на- шел и композитора, который хотя бы приблизительно отвечал его требованиям. Дуаэн встретился ему лишь через двадцать лет. И представление в театре Жемье 21 марта 1902 года осталось тщетным призывом: он так и не дошел до народа, к которому с такой страстностью был обращен. Без отзвука, жалобно-тихо затерялся этот гимн радости в сутолоке многомиллионного города, за- бывшего, что эти деяния совершали его предки и что напоминает о них брат этих людей по духу.

«ДАНТОН»

(1900)

В «Дантоне» изображен решительный момент рево- люции, водораздел подъема и спада, поворотный пункт. Тем, что создала масса как стихийная сила, пользуются теперь отдельные лица, вожди, в честолюбивом стремле- нии осуществить свои идеи. Всякое духовное движение и в особенности каждая революция и реформация знают этот трагический момент победы, когда власть переходит к людям, в различии политических стремлений раздроб- ляется моральное единство, когда масса, короткой вспыш- кой завоевавшая себе свободу, теперь снова бессозна- тельно подчиняется вождям этой свободы, личным ин- тересам своих демагогов. Это неизбежный момент внеш- него успеха каждого духовного движения, — когда бла- городные разочарованно замыкаются в себе, честолю- бивые и беспощадные торжествуют, а идеалисты тихо отходят в сторону. В дни дела Дрейфуса Роллан видел отражение подобного процесса в душе человека. Как там, в действительности, так и здесь, в своем творении, он на стороне побежденных, на стороне тех, для кого идея бы-

ла всем, а успех ничем, ибо он знает, что сила идеи всегда в ее неосуществленности.

«Дантон», таким образом, уже не драма революции, а драма великих революционеров: мистическая сила кристаллизуется в человеческие характеры. Замкнутость переходит в сопротивление, уже начинается в опьянении победы, в чаду кровавых испарений новая борьба преторианцев за завоеванное государство. Борьба идей, борьба личностей, борьба темпераментов, происхождения: с тех пор как *dura necessitas*¹, общая опасность уже не связывает товарищей, они познают свою отчужденность. Кризис революции разгорается как раз в мгновение ее торжества. Вражеские армии разбиты, роялисты, жирондисты повержены; теперь в Конвенте один восстает против другого. Великолепно обрисованы характеры. Дантон, славный гигант, полнокровный, добродушный, человечный, ураган в пылу страсти, но не воинственный. Он мечтал о революции, как о большой радости для человечества, и видит в ней новую тиранию. Кровь отталкивает его, и он презирает бойню гильотины, как Христос по смыслу своего учения презирал бы инквизицию. Люди ему противны. «*Je suis souïl des hommes. Je les vomis*». «Я пресыщен людьми. Меня рвет ими». Он тоскует по природе, по бездумному, растительному существованию. Вместе с опасностью проходит его пыл, он любит женщин, народ, счастье и счастлив, когда любим. Революцию он создал из своего темперамента, из человеческого стремления к свободе и справедливости, поэтому народ бессознательно любит его, чуя в нем тот же инстинкт, который толкнул массы на штурм Бастилии, ту же беспечность, тот же сок. Робеспьер чужд массам, у него слишком холодный, слишком адвокатский стиль, но его догматический фанатизм, его не лишнее благородства честолюбие становится громадной силой, толкающей вперед, в то время как веселая жизнерадостность Дантона уже спокойно отдыхает. Тогда как Дантон с каждым днем испытывает все большее отвращение к политике, холодная, сосредоточенная страсть Робеспьера проникает все глубже к центру власти. Как его друг, фанатик добродетели, жестокий апостол справед-

¹ Жестокая необходимость (лат.).

ливости, римский или кальвинистский упрямец Сен-Жюст, он видит только теорию, законы, догмы новой религии, но не замечает людей. Его цель не счастливое, свободное человечество в духе Дантона, а человечество добродетельное, спаянное отвлеченными идеями. И столкновение Дантона с Робеспьером на вершине победы в конце концов является столкновением свободы и закона, живой жизни и неподвижного понятия. Дантон падает, он слишком вял, слишком беззаботен, слишком человечен в защите, но уже чувствуется, что он вовлекает своего противника в ту же пропасть.

В этой трагедии Роллан вполне стал драматургом: лиризм тает, пафос растворяется в огне событий, конфликт возникает из развития человеческой энергии, из столкновения мнений и личностей. Масса, которая была в «Четырнадцатом июля» главным действующим лицом, снижена в этой новой фазе революции до роли зрителя. Не героический инстинкт народа, а властный и неверный дух интеллигенции повелевает часом. Если Роллан в «Четырнадцатом июля» показал своей нации величие силы, то тут он изображает опасность быстро появляющейся пассивности, вечную опасность каждой победы. В этом смысле «Дантон» является также призывом к делу, эликсиром энергии, и так истолковывал его парижанам похожий своим мощным красноречием на Дантона Жорес 20 декабря 1900 года в Théâtre Civique, на устроенном Cercle des Escholiers повторном представлении в пользу рабочих, где он произнес вступительную речь, забытую на следующий же день, как и все попытки Роллана и все его первые творения.

«ТОРЖЕСТВО РАЗУМА»

«Le Triomphe de la Raison» — только часть могучей фрески. Но она живет центральной проблемой мировоззрения Роллана. Здесь впервые полностью разворачивается диалектика поражения, тот мотив страстного прития побежденных, переоценки реального поражения в духовное торжество, который, зазвучав еще в детстве писателя и получая резонанс во всех его переживаниях, является ядром его морального чувства. Жирондисты раз-

биты; в какой-то крепости они защищаются от санкюлотов. Роялисты, англичане хотят их спасти. Их идеал — свобода духа, отечества — разрушен революцией, французы — их враги. Но и роялисты были их врагами, англичане — враги отечества. Здесь мощно поставлена проблема совести: предать идею или предать отечество. Быть гражданином духа или гражданином отечества, остаться верным себе или нации — решение невыносимо тяжело. И они идут на смерть, потому что знают, что их идеал бессмертен, что всякая свобода народа есть лишь отблеск той внутренней свободы, которую не может одолеть ни один враг.

Здесь впервые провозглашается враждебное отношение к победе. Гордо говорит Фабер: «Мы спасли нашу веру от унижения победы, первой жертвой которой является победитель. Из нашего поражения она выйдет в более зрелом и священном расцвете». И Люкс, немецкий революционер, провозглашает евангелие внутренней свободы: «Каждая победа — зло, и каждое поражение — добро, если его источник — свободная воля». Гюго поясняет: «Я выше своей победы, и в этом моя победа». Погибая, благородные люди знают, что они одиноки, они не рассчитывают на успех, не надеются на толпу, они знают, что народ никогда не найдет свободы в высшем ее смысле, что он не признает лучших людей. «Его тревожат избранные, ибо они носители света. Так пусть опалит их этот свет!» Только идея — их родина, только свобода — их сфера, будущее — их мир. Они спасли отечество от деспотов, теперь они должны еще раз защитить его против сброда, против властолюбия и мстительности черни, не уважающей свободу. Намеренно изображены здесь суровые националисты, требующие от человека всего для отечества, — убеждений, свободы, разума; намеренно эти мономаны идеи отечества выведены здесь в плебейском образе санкюлота Обурдена, знающего только «изменников» или «патриотов» и раздирающего мир в своей вере и своем преступлении. Сила и грубая односторонность, правда, побеждают, но эта сила, спасающая народ от сонма врагов, вместе с тем уничтожает изысканнейший его цвет.

Здесь начат гимн во славу свободного человека, во славу героя совести (единственного, которого Роллан

считает героем). То, что было затронуто в теме «Аэрта», теперь начинает идейно оформляться. И Адам Люкс, член майнцского клуба, в святом экстазе бежавший во Францию, чтобы жить здесь для свободы (и которого свобода ведет на эшафот), этот первый мученик своего идеализма был первым вестником из страны Жан-Кристофа. Борьба свободного человека за вечную отчизну по ту сторону родины началась, борьба, из которой побежденный всегда выходит победителем и одинокий — сильнейшим.

«ВОЛКИ»
(1898)

В «Торжестве Разума» перед человеком совести был поставлен решительный вопрос: родина или свобода, интересы нации или интересы сверхнационального разума. «Волки» дают вариант этого вопроса, здесь он ставится таким образом: родина или справедливость.

Уже в «Дантоне» намечена эта тема. Робеспьер решает со своими приверженцами казнить Дантона и требует немедленного ареста и приговора. Сен-Жюст, страстный враг Дантона, не противится обвинению, он требует только, чтобы оно было предъявлено в рамках закона. Однако Робеспьер понимает, что проволочка означала бы победу Дантона, он требует нарушения закона: для него отечество выше закона — «*Vaincre à tout prix!*» «Победить любой ценой!» — восклицает один; другой: «Безразлично, справедливо ли осужден человек, лишь бы отечество было спасено» — и Сен-Жюст покоряется этому доводу, честь приносит он в жертву необходимости, закон — отечеству.

В «Волках» изображена оборотная сторона трагедии: человек, жертвующий собой охотнее, чем законом, разделяющий с Фабером из «Торжества Разума» веру в то, что «одна-единственная несправедливость делает несправедливым весь мир», человек, которому, как Гюго — другому герою «Торжества Разума», — безразлично, «побеждает справедливость или побеждена, лишь бы не допустить ее нарушения». Ученый Телье знает, что его враг д'Ойрон несправедливо обвинен, он его защищает, хотя сознает, что идет на гибель, что не может его спасти

от патриотического гнева революционной солдатчины, для которой единственный аргумент — это победа. «Fiat justitia regeat mundus»¹, он принимает на себя полную ответственность за эту старую истину, он охотнее отрекся бы от жизни, чем от разума. «Душа, однажды узревшая истину и пытающаяся ее отрицать, убивает себя». Но другие сильнее: на их стороне успех оружия. «Пусть загрязнится мое имя, лишь бы было спасено отечество», — отвечает ему Кенель. Патриотизм, массовая вера торжествуют над героизмом совести, над верой в незримую справедливость.

Эта трагедия векового конфликта, который в эпохи войны и угрозы отечеству почти неизбежно переживает каждый отдельный человек, поскольку он является, с одной стороны, свободным нравственным существом, а с другой — послушным гражданином, была написана под влиянием событий того времени. В «Волках» Роллан мастерски транспонировал дело Дрейфуса, в связи с которым каждому был предложен вопрос, что для него важнее: справедливость или дело нации? Еврей Дрейфус в революционной трагедии выведен как аристократ, представитель не пользующегося доверием ненавистного социального слоя; Телье, борющийся на его стороне, — это Пикар, его враги — французский генеральный штаб, готовый скорее увековечить однажды совершенную несправедливость, чем позволить запятнать славу и доверие армии. В узкий, но удивительно образный символ было в этой военной трагедии вложено событие, волновавшее всю Францию — от кабинета президента до каморки рабочего, и вечер 18 мая, вечер представления пьесы в театре *del'Œuvre*, вылился в безудержную политическую демонстрацию. Золя, Шерер-Кестнер, Пегги, Пикар, адвокаты невинного, главные актеры известного всему миру процесса, были в течение двух часов зрителями драматической символизации своего собственного дела. Из пекла политики Роллан, опубликовавший эту пьесу под псевдонимом Сен-Жюста, извлек духовную сущность, моральную эссенцию этого процесса, который действительно стал в высшем смысле очис-

¹ «Да свершится правосудие, хотя бы погиб весь мир!» (лат.).

стителем для всей французской нации. Впервые он вышел из истории в современность, но лишь для того, чтобы — как неоднократно с этих пор — во временном найти и спасти вечное, защитить свободу мнений против психоза массы, быть адвокатом героизма, который не знает никаких инстанций — ни отечества, ни победы, ни успеха, ни опасности, — кроме высшей инстанции — собственной совести.

ТЩЕТНЫЙ ПРИЗЫВ

Тщетным было обращение к народу. Тщетной была работа. Ни одна из драм не удерживается на сцене дольше нескольких вечеров, большинство из них уже на следующий день похоронено враждебностью критики, равнодушием толпы. Тщетна также борьба друзей за «Théâtre du peuple». Министерство, к которому они напрасно обращались за содействием для создания парижского народного театра, парализует горячие старания, господин Адрен Бернгейм отправляется в информационную поездку в Берлин, он пишет отчет, отчет передается дальше, идут совещания, обсуждения, в конце концов прекрасное начинание глохнет где-то в бумагах. На бульварах по-прежнему властвуют Ростан и Бернштейн, народ валом валит в кинематографы, великий призыв к идеализму затихает неслышанным.

Кто довершит это огромное предприятие, какая нация откликнется, если собственная молчит? «Театр Революции» остается лишь торсом. «Робеспьер» — духовная антитеза «Дантону», уже набросанная широкими мазками, — не воплощается в законченную форму, рушатся и остальные сегменты большого творческого круга. Груды материала, заметки, разбросанные записи, исписанные тетради, бумажный мусор — это обломки сооружения, которое должно было привлечь французский народ в пантеон духа для героического подъема, для создания истинно французского театра. Роллан в тот час, вероятно, испытывал то же, что Гете, когда он, с печалью припоминая свои драматические грезы, говорил Эккерману: «Я действительно некогда лелеял мечту, что можно создать немецкий театр, даже больше — лелеял меч-

ту, что сам смогу способствовать этому и заложить некоторое основание для его постройки... Но ничто не двинулось, не шевельнулось, и все осталось по-прежнему. Если бы я произвел впечатление и вызвал сочувствие, я бы написал дюжину пьес, вроде «Ифигении» и «Тассо». В материале недостатка не было. Но, как я уже сказал, не было актеров, чтобы воплотить их с умом и душой, и не было публики, которая бы их слушала и воспринимала с чувством».

«НАСТАНЕТ ВРЕМЯ»

(1902)

Еще раз эпоха соблазняет Ромена Роллана обратиться к драматической форме (малоудавшееся произведение этих лет «Монтеспан» не примыкает к ряду его великих стремлений). Еще раз, как и в процессе Дрейфуса, старается он извлечь моральную сущность из политического события, злобу дня возвысить до конфликта совести. Война с бурами — лишь предлог, как и революция была лишь духовной ареной для его драм, в действительности эта трагедия разыгрывается перед вечной инстанцией, единственной, признаваемой Ролланом, — перед совестью. Перед совестью отдельной личности и всего мира.

«Настанет время» — третий, самый внушительный вариант уже давно затронутого им разлада между убеждением и долгом, гражданственностью и человечностью, человеком свободным и принадлежащим своей нации. В этой драме — война совести среди общей войны. В «Торжестве Разума» стоял вопрос: свобода или отечество, в «Волках» — справедливость или отечество. Здесь вопрос поставлен в самом высоком смысле: совесть, вечная истина или отечество. Главное действующее лицо (не герой) — Клиффорд, вождь наступающей армии. Он ведет войну, несправедливую войну (какая война справедлива?), но он ведет ее своими стратегическими знаниями, а не сердцем. Кто познал, «сколько уже отжившего в войне», тому известно, что подлинную войну нельзя вести без ненависти, а он уже слишком зрел, чтобы ненавидеть. Он знает, что нельзя бороться без лжи, нельзя убивать, не оскорбляя человечность, нельзя создавать

военное право, цель которого — несправие. Его сковывает железный круг противоречий. *Obéir à ma patrie? Obéir à ma conscience?* — «Должен я подчиниться своему отечеству или своей совести?» Нельзя побеждать, не делая зла, и нельзя быть полководцем, не стремясь победить. Он должен быть слугой насилия, — оно вменено ему в обязанность, но он его презирает. Он не может оставаться человеком, не размышляя, и не может оставаться солдатом со своей человечностью. Тщетно ищет он смягчающие обстоятельства в своей суровой задаче, тщетно ищет доброты в кровавых приказах, он ведь знает, что «есть градации в преступлении, но все же оно остается преступлением». Вокруг этого трагически страдающего человека, который в конце концов, не покорив себя, покоряется судьбе, группируются в патетической ясности другие образы: циник, ищущий голой выгоды для страны, страстный военный спортсмен, тупые исполнители, сентиментальный эстет, закрывающий глаза на все неприятное и переживающий чужую трагедию как зрелище, а за всеми ими — дух лжи современного человечества, цивилизация — удачно придуманное слово, — которая прощает всякое преступление и строит фабрики на могилах.

Настоящий герой этой драмы не победитель Южной Африки генерал Клиффорд, а свободный человек, итальянский вольноопределяющийся, гражданин мира, вступивший в борьбу для защиты свободы, и шотландский крестьянин, складывающий оружие со словами: «Я больше не убиваю». Оба не имеют иного отечества, кроме совести, иной родины, кроме человечности. Они не признают другой судьбы, кроме той, что создает себе свободный человек. С ними, с побежденными, Роллан (он всегда с добровольно побежденными), и из его души вырывается крик: *«Ma patrie est partout, où la liberté est menacée»* — «Моя родина повсюду, где свобода подвергается опасности». Аэрт, святой Людовик, Гюго, жирондисты, Телье, мученик в «Волках» — все они братья его души, дети его веры в то, что воля отдельной личности всегда сильнее эпохи. И все выше, все свободнее возносится эта вера. В прежних драмах он обращался к Франции, эта последняя пьеса, — уже взлет к исповеданию мирового гражданства.

Неоспоримый и уже ставший историческим факт, что драматическое творчество Роллана, внешне столь же обширное, как творчество Шекспира, Шиллера или Гёте, творчество нередко увлекательное благодаря своей сценической мощи (как теперь это показали представления драм Роллана в Германии), не пользовалось никаким успехом и даже осталось незамеченным на протяжении с лишком двадцати лет, указывает на то, что тут были причины более глубокие, чем простая случайность. Между произведением и его воздействием всегда носится таинственная атмосфера эпохи, то с необычайной быстротой увлекающая произведение так, что оно, как искра, попавшая в пороховую бочку, взрывает накопившиеся чувства, то многочисленными препятствиями задерживающая его дальнейший бег.

Очевидно, что-то в самом существе пьес Ромена Роллана не соответствовало эпохе, и действительно его пьесы создавались как сознательное и почти враждебное противопоставление господствующей литературной моде. Натурализм, изображение действительности, властвует над эпохой и вместе с тем гнетет ее, он сознательно возвращает к узости, мелочности, повседневности жизни. Между тем Роллан стремится к величию, к динамике вечных идей, вознесенных над изменчивыми фактами, он стремится к полету, к окрыленной свободе чувства, к могучей энергии, он романтик и идеалист. Не силы жизни, бедность, насилие, страсть представляются ему достойными изображения, а дух, преодолевающий их, идея, возносящая день в вечность. Если другие стремятся изобразить с полной искренностью будни, то его влечет необычайное, возвышенное, героическое, зерно вечности, падающее с неба на земную ниву. Его манит жизнь не такая, как она есть, а такая, какой ее свободно творят ум и воля.

Никогда Роллан не скрывал, кто в конечном счете был восприимчивом его трагедий. Шекспир был лишь неопалимой купиной, первой вестью, он был воспламеняющей, увлекающей, недостижимой силой. Ему он обязан полетом, пламенностью, иногда и диалектической силой. Но внутренней формой он обязан другому мастеру, который

как драматург почти не известен и поныне, — Эрнесту Ренану, автору «Философских драм», из коих особенно сильно повлияли на молодого поэта «Жуарская аббатиса» и «Священник из Неми». Разработка духовных проблем не в статьях или в форме платоновского диалога, а в драматической форме, глубоко заложенная справедливость и вместе с тем озаряющая конфликт ясность — это наследие Ренана (который приветливо принял и поучал еще юного студента). К несколько ироническому и даже злобному скептицизму великого мудреца, в утонченном восприятии которого все людские дела оставались вечно возобновляющейся химерой, присоединилось новое свойство — пламенность еще не сломленного идеализма. Странный парадокс: самый верующий заимствует художественную форму у мастера осторожного сомнения. И тотчас же то, что у Ренана сдерживало, ослабляло, становится действенным и воодушевляющим; в то время как тот ради мудрой, но холодной истины снимает покров даже с самых священных легенд, Роллан со своим темпераментом революционера стремится создать новую легенду, новый героизм, новый пафос совести.

Этот идеологический остов очевиден во всех драмах Роллана. Ни сценическая динамика, ни красочная картина культуры не могут скрыть, что не от чувства, не от человека, а от разума и от идей исходит здесь проблематика событий и что даже исторические фигуры — Робеспьер, Дантон, Сен-Жюст, Демулен — скорее формулировки, чем характеры. Но все же не род его драматического творчества, а род поставленных им проблем так долго делает его сценические произведения чуждыми эпохе. Ибсен (покоривший в ту пору мировую сцену) — теоретик и даже в большей, гораздо большей степени калькулятор и математик; он, так же как и Стриндберг, не только составляет уравнения стихийных сил, но и доказывает свои формулы. Оба они намного превосходят Роллана рассудочностью, сознательно стремясь пропагандировать свои идеи, в то время как Роллан лишь развивает их во всей полноте противоречий. Они хотят убедить, Роллан стремится лишь возвысить людей движущей силой, присущей каждой идее; они преследуют цель определенного сценического воздей-

ствия, Роллан — цель более широкую: пробудить энтузиазм. Для Ибсена, так же как и для французской драматургии, в основе буржуазного мира лежит конфликт между мужчиной и женщиной, для Стриндберга — миф о полярности полов; ложь, против которой они борются, — это ложь условностей, ложь общественная. Здесь кроется причина интереса, который наш театр — как духовная арена буржуазной среды — проявил даже к математической трезвости Ибсена, к жестокому анализу Стриндберга и особенно к бесчисленным драматическим пиротехникам. Этот театр всегда был сколком с их мира.

Проблематика пьес Роллана была с самого начала обречена на равнодушие со стороны буржуазной публики, ибо она являлась политической, идеальной, героической и революционной проблематикой. Избыток чувства захлестывает у него мелкие столкновения полов; в театре Роллана — и это делает его несуществующим для современной публики — отсутствует эротика. Он чеканит новый жанр — политическую драму, в духе слов Наполеона, сказанных Гёте в Эрфурте: «*La politique, voilà la fatalité moderne*» — «Политика — вот современный рок». Трагический поэт всегда противопоставляет слепым силам человека, который в борьбе с ними обретает величие. В античной драме эти силы проявлялись в форме мифов: гнев богов, немилость демонов, темные изречения оракула. Против них поднял Эдип свое ослепленное чело, Прометей — закованную руку, против них выставил Филоктет лихорадочно трепещущую грудь. Для современного человека роковой силой является государство, политика, судьба масс, которым, беспомощно раскинув руки, противостоит отдельная личность, а также великие духовные бури, «*courants de foi*», беспощадно увлекающие жизнь индивидуума. Столь же насильственно и неумолимо играет мировой рок с нашей жизнью: война — самый мощный символ этой суггестивной власти человеческой стихии над личностью, и поэтому все драмы Роллана разыгрываются во время войны.

Но греки всегда познавали богов в их гневе, и мы познаем, чувствуем наше мрачное божество — отечество, кроважидное, как и те, только во время войны. Пока не даст о себе знать судьба, человек редко вспоминает о

могущественных силах, он забывает и презирает их, притаившихся во тьме, чтобы внезапно испытать на нем свою власть. Поэтому спокойной, мирной эпохе были чужды эти трагедии, в пророческом предчувствии противопоставлявшие друг другу духовные силы, лишь два десятилетия спустя столкнувшиеся на кровавой арене Европы. Подумаем, вспомним, чем могли быть для публики парижских бульваров, привыкшей к адюльтерной геометрии, вопросы: что важнее — служить отечеству или справедливости, нужно ли на войне слушаться приказов или голоса совести? В лучшем случае — игрой ума досужего человека, стоящего в стороне от действительности, «судьбой Гекубы», в то время как на самом деле то был предостерегающий крик Кассандры. Драмы Роллана — в этом их трагизм и их величие — опередили своим настроением целое поколение, но ни одному поколению не могут они быть более близкими, чем нашему, ибо в великих символах они раскрывают ему смысл политических событий. Подъем революционной волны, расщепление ее конденсированной силы на отдельные фигуры, переход от страсти к жестокости и самоубийственному хаосу, как у Керенского, — разве это не создано а priori в его пьесах? Страхи Аэрта, конфликт жирондистов, тоже стоявших между двух фронтов, — разве с тех пор мы не пережили это всеми фибрами нашего существа? Был ли для нас с 1914 года какой-нибудь вопрос важнее, чем конфликт свободных от национальных предрассудков людей с массовыми химерами братьев по отечеству? И можно ли на протяжении последних десятилетий найти драматическое произведение, которое с такой человечностью раскрыло бы это нашему встревоженному сознанию, как забытые трагедии Роллана, оставшиеся в то время в неизвестности и впоследствии затемненные славой их младшего брата — «Жана-Кристофа»? Эти, по видимости, стоявшие в стороне драмы еще в мирное время метили в самый центр будущей, не сформировавшейся тогда сферы сознания. И камень, который тогда презрительно отбросили строители сцены, стал, быть может, фундаментом грядущего, широко задуманного, созвучного эпохе и все же героического театра свободного братского народа Европы, о котором давно грезил в одиночестве творческая душа никому не ведомого писателя.

БИОГРАФИИ ГЕРОЕВ

Занимаясь историческими исследованиями, мы удерживаем душой память лишь о лучших и самых признанных характерах, и это позволяет нам решительно отвергать все скверное, безнравственное и пошлое, с чем нас сталкивает неизбежное общение с окружающим миром, и обращать умиротворенный и успокоенный мир наших мыслей только на образцовое.

П л у т а р х. Сравнительные жизнеописания.

EX PROFUNDIS¹

Вдохновение как высшую силу отдельной личности, как творческую душу каждого народа хотел воспеть в первых своих произведениях двадцатилетний, тридцатилетний поэт, ибо для Роллана лишь тот является истинно живым, кто воспламенен идеями, нация же одухотворяется лишь в миг объединения, в миг пламенной веры. И творческой мечтой его юности было пробудить эту веру в усталой, побежденной, безвольной эпохе. Двадцатилетний, тридцатилетний поэт хочет вдохновением спасти мир.

Тщетно желание, тщетны усилия. Десять лет, пятнадцать лет — о, как легко округляют уста числа, как тяжело переживает их сердце! — прожиты даром. Разочарование поглотило горячие волны его страсти. «Théâtre du peuple» рушится, процесс Дрейфуса тонет в болоте политики, драмы превращаются в макулатуру, «ничто не двинулось, ничто не пошевелинулось», друзья разбегаются, и в то время как его ровесники окружены славой, Рол-

¹ Из бездны (лат.).

лан все еще остается начинающим, новичком; можно сказать, что чем больше он творит, тем больше о нем забывают. Ни одна из его целей не осуществлена, холодно и лениво течёт общественная жизнь. Вместо веры и духовной силы мир ищет прибылей и наживы.

Рушится и его внутренний мир. Брак, заключенный с верой и чистыми стремлениями, расторгается: Роллан переживает в те годы трагедию, о жестокости которой ничего не говорят его произведения (посвященные лишь возвышенным темам). Раненный в самое сердце, потерпевший крушение во всех начинаниях, тридцатилетний художник уходит в полное одиночество. Его мир теперь — маленькая монашеская келья, его утешение — работа. Одинокó продолжает он борьбу за веру своей юности и, отверженный, неизменно исполнен преданности и готовности помочь.

В своем уединении перелистывает он книгу времен. И так как во всех голосах человек всегда улавливает свой собственный, он повсюду находит лишь горе. Повсюду лишь одиночество. Он изучает жизнь художников и замечает: «Чем больше вникаешь в жизнь великих творцов, тем более поражаешься изобилию несчастий, переполняющих их существование. Они не только подвергались обычным испытаниям и разочарованиям, которые особенно сильно задевали их повышенную чувствительность, но и самая гениальность их, опережавшая современность на двадцать, пятьдесят, а иногда и на несколько сотен лет и потому создававшая вокруг них пустыню, обрекала их на отчаянные усилия, так что они едва могли жить, а не то что победить. Значит, и герои человечества, на которых с благоговением обращены взоры потомков, — и эти вечные утешители всех одиноких были *«rauvres vaincus, les vainqueurs du monde»* — «победители мира, несчастные побежденные». Бесконечная цепь повседневных, бессмысленных мучений связывает через столетия их судьбы в трагическое единство; никогда, как ему уже в то время открылось из письма Толстого, «истинные художники не могут быть довольными, сытыми, наслаждающимися людьми», каждый из них — Лазарь, пораженный каким-нибудь недугом. Чем больше величия в образе человека, тем больше горя. И, наоборот, чем больше горя, тем больше в нем величия.

И тут Роллан познает: есть и другое величие, более глубокое, чем постоянно воспеваемое им величие подвига,— это величие страдания. Немыслим Роллан, не увлекающий из познания, даже самого горестного, новой веры, не черпающий в разочаровании нового воодушевления. Как страдалец приветствует он всех страдалцев земли, вместо общности воодушевления хочет он теперь создать братство всех одиноких на этой земле, показывая им смысл и величие страданий. И здесь, в этой новой сфере, самой глубокой сфере судьбы, ищет он связь в великих примерах. «Жизнь тяжела, жизнь — повседневная борьба для всех, чью душу не удовлетворяет посредственное, большей частью это печальная борьба без величия, без счастья, проведенная в одиночестве и молчании. Угнетенные бедностью, горькими домашними заботами, сокрушительными, беспросветно-безнадежными задачами, на которые попусту уходят их силы, живут они в большинстве своем разобщенные, без радости, без надежды, не имея даже утешения протянуть руку своим братьям по несчастью». Этот мост от человека к человеку, от страданий к страданиям и стремится построить Роллан, чтобы показать неизвестным людям тех, чье личное горе принесло пользу миллионам потомков, и, говоря словами Карлейля, «сделать наглядным божественное родство, соединяющее во все времена великого человека с остальными людьми». Миллионы одиночеств имеют свою общность — ее составляют великие герои страдания, которые даже под пытками судьбы не отреклись от веры в жизнь и своими муками провозгласили жизнь для всех. «Пусть несчастные не слишком жалуются,— начинает он свой гимн,— ибо лучшие люди всего человечества с ними! Укрепимся их силой, а почувствовав слабость, опустимся перед ними на колени. Они нас утешат. От этих душ проистекает священный поток суровой силы и могучей доброты. Даже не обращаясь к их произведениям, не слыша их голосов, мы из их взоров, из их существований узнаем, что никогда жизнь не бывает более великой, более плодотворной, более счастливой, чем в страдании».

Так создает Роллан в утешение неизвестным братьям по страданию и в поучение себе самому «биографии героев».

ГЕРОИ СТРАДАНИЯ

Как и свои революционные драмы, Роллан открывает новый круг творчества манифестом, новым призывом к величию. В его «Бетховене» вступление—это знамя, плывущее впереди. «Душен воздух вокруг нас. Старая Европа задыхается в тяжелой и нечистой атмосфере. Материализм, лишенный величия, подавляет мысли... мир погибает в расчетливом и продажном эгоизме. Мир задыхается. Откроем окна. Впустим свежего воздуха. Вдохнем дух героев».

Кого Роллан называет героем? Уже не тех, кто ведет и поднимает массы, победоносно заканчивает войны, разжигает революционный дух, уже не мужей подвигов и смертоносных мыслей. Он познал несостоятельность всякой общности, бессознательно представил в своих драмах трагедию идеи, которая не может быть разделена между людьми, как хлеб, но тотчас же отливается в мозг и в крови каждого отдельного человека в особую форму, нередко превращаясь в свою противоположность. Истинное величие для него в одиночестве, в борьбе отдельного человека с Незримым. «Не тех я называю героями, чьи идеи или могущество восторжествовали. Героями я называю обретшие величие души. Как сказал один из величайших людей (Толстой): я не признаю другого превосходства, кроме доброты. Где нет величия характера, там нет ни великого человека, ни великого художника, ни великого мужа подвигов, есть лишь идолы толпы, свергаемые временем... Речь идет не о том, чтобы казаться великим, а чтобы быть им».

Таким образом, герой тот, кто борется не за отдельные жизненные цели, не за успех, а за целое, за самую жизнь. Кто избегает борьбы из боязни одиночества, тот побежден; кто избегает страдания и искусными украшениями прикрывает трагичность всего земного, тот лжец. Только искреннему ведом истинный героизм. «Я ненавижу,—воскликает он гневно,— трусливый идеализм, отворачивающий взоры от печалей жизни и от слабостей души! Как раз народу, особенно восприимчивому к обманчивым иллюзиям звонких слов, нужно громко сказать: героическая ложь—это трусость. Есть толь-

ко один героизм на земле, и он заключается в том, чтобы познать жизнь — и все же любить ее».

Страдание не есть цель великого человека. Но это его проба, необходимый фильтр всякой чистоты, «самое быстрое животное, мчащее к совершенству», — как говорит мейстер Эккегарт. Как искусство есть пробный камень страдания — «лишь в страдании можно обрести подлинное познание искусства, как и всего другого, лишь в нем можно увидеть тех, кто пережил века и стал сильнее смерти», — так для великого человека жизненные страдания обращаются в познание, а познание — в любвеобильную силу. Но не страдания сами по себе создают величие, его создает великое, жизнеутверждающее преодоление страданий. Кто сломлен гнетом земного, а еще больше тот, кто его избегает, неизбежно терпит поражение, и в благороднейшем его художественном произведении при этом падении обнаружится трещина; лишь тот, кто подымается из глубины, приносит весть на высоты духа, лишь через чистилище пролегает путь в рай. Этот путь каждый должен найти сам, но кто идет по нему прямо, тот вождь и приведет в свой мир других. «Великие души, как высокие вершины. Их хлещет буря, их заволакивают тучи, но только там дышишь полной грудью. Воздух обретает там чистоту, очищающую сердце от всякой скверны, и когда тучи рассеиваются, приходит власть над человечеством».

Этому взгляду ввысь хочет научить Роллан страждущих, обретающихся во мраке своих мучений. Он хочет им показать ту высоту, где страдание становится стихийной силой, а борьба — геройством. «Sursum cogda» — «Возвысьте сердца» — так начинается его гимн и заканчивается славословием жизни перед возвышенными образами творческого страдания.

БЕТХОВЕН

Бетховен, мастер из мастеров, — первая фигура на героическом фризе незримого храма. С раннего времени, с тех пор как любимая мать научила его пальцы бродить по волшебному лесу клавиш, Бетховен стал учителем Романа Роллана, его наставником и утешителем. И хотя он не раз изменял привязанностям детства, Бет-

ховен остался ему близок навсегда. «В дни критических сомнений и подавленности, которые я испытал в юности, одна бетховенская мелодия — я ее до сих пор хорошо помню — снова пробудила во мне искру вечной жизни». Постепенно в почтительном ученике нарастает желание познакомиться с земною жизнью божественного; Роллан отправляется в Вену, осматривает там в доме Черного Испанца — «Шварцшпаниерхаузе» (теперь уже разрушенном) — комнату, где во время грозы скончался могучий художник; он едет в Майнц на бетховенские празднества (1901) и посещает в Бонне низкую мансарду, где родился спаситель языка языков; потрясенный, чувствует он повсюду, из каких тисков внешней жизни вырывалось здесь вечное. В письмах и документах раскрывается суровая история будней, из которых оглохший музыкант спасался в музыку, во внутреннюю, бесконечную сферу; содрогаясь, постигает он величие «трагического Диониса» в нашем трезвом, жестоком, угловатом мире.

Об этом бетховенском дне в Бонне Роллан пишет статью для «Revue de Paris» — «Les fêtes de Beethoven»¹. Но он чувствует, что его воодушевление вырывается далеко за пределы повода; не останавливаясь на критических размышлениях, оно широким потоком изливается в гимн. Не раскрывать лишний раз музыкантам музыканта, а показать всему человечеству героического человека — вот что представляется ему необходимым. Показать Бетховена-героя, который завершает беспредельное страдание высшим гимном человечеству, божественно счастливым ликованием девятой симфонии.

«Дорогой Бетховен», начинает воодушевленный поэт. «Довольно... другие превозносили его как великого художника, но он гораздо больше, чем лучший из всех музыкантов. Он героическая сила современного искусства, величайший и лучший друг всех, кто страдает и борется. Если мы печалимся о мирских страданиях, он приходит к нам, словно садясь за рояль перед тоскующей матерью, и без слов утешает плачущую песней просветленной печали. И когда мы устаем от вечной бесполезной борьбы с заурядным в пороке и в добродетели, ка-

¹ Бетховенские празднества (франц.).

кое невыразимое благодеяние снова окунуться в этот чистый океан воли и веры! От него исходит заразительная сила бодрости, счастье борьбы, опьянение совести, ощущающей в себе бога. Какая победа равна подобной, какая битва Бонапарта, какое солнце Аустерлица могут сравниться со славой такого сверхчеловеческого напряжения, с этим ярчайшим торжеством духа на земле, когда несчастный, обездоленный, больной, одинокий человек, олицетворение горя, человек, которого жизнь лишила всякой радости, сам творит радость и одаряет ею мир? Он ее чеканит из своего несчастья, как он сам сказал в гордом слове, которое подводит итог его жизни и становится девизом всякой героической души: «Радость через страдание».

Так обращается Роллан к неведомым. И в конце он предоставляет художнику самому рассказывать про свою жизнь: он открывает гейлигенштадтское завещание, где композитор доверяет потомкам то, что в своей стыдливости он хотел скрыть от современников, — свое глубочайшее страдание. Роллан раскрывает исповедание веры великого неверующего, обнаруживает в письмах доброту, которую тщетно старался скрыть Бетховен за искусственной резкостью. Никогда прежде человечность Бетховена не была так близка новому поколению, никогда еще героизм этого одинокого существования не воодушевлял столь необоримо бесчисленное множество людей, как в той маленькой книжке, которая призывала самых обездоленных к величайшему, на что способно человечество, — к энтузиазму.

Удивительная вещь: рассеянные в мире братья по страданию, к которым он обратился, как будто услышали весть. Эта книга не имеет литературного успеха, газеты замалчивают ее, литература проходит мимо, но люди, незнакомые, чужие люди, очастливлены ею, они передают ее из рук в руки, мистическая благодарность впервые объединяет приверженцев вокруг Роллана. Несчастные умеют прислушиваться к утешениям, и насколько оскорбляет их поверхностный оптимизм, настолько же чувствительны они к горячей доброте сострадания, заключенной в этих словах. После выхода «Бетховена» Ромен Роллан хотя и не имеет еще успеха, но обладает большим, — он имеет свою публику, последователей, пре-

данно следящих за его творчеством и сопровождающих «Жана-Кристофа» в его первых шагах на пути к славе. Этот его первый успех вместе с тем первый успех «Cahiers de la Quinzaine» — доселе никому не ведомый журнал теперь переходит из рук в руки, впервые его приходится выпускать вторым тиражом, и Шарль Пеги захватывающе описывает, как появление этой тетради, послужившей утешением в последние часы жизни Бернару Лазару (также великому безымянному страдальцу), стало «моральным откровением». Впервые идеализм Ромена Роллана приобрел власть над людьми.

Первая победа над одиночеством одержана: Роллан во тьме чувствует присутствие незримых братьев, они ждут его слова. Только страждущие стремятся знать о страданиях (и сколько их!); им он хочет показать другие образы, столь же великие в иных горестях, столь же великие в ином преодолении. Из дали времен смотрят на него образы титанов: благоговейно приближается он к ним и вступает в их жизнь.

МИКЕЛАНДЖЕЛО

Бетховен является для Роллана самым чистым образом страстоборца. Рожденный для полноты жизни, он словно призван возвещать красоту жизни: и вот судьба разрушает в его теле благороднейший музыкальный орган, бросает общительного художника в темницу глухоты. Но дух изобретает новый язык, из темноты он извлекает свет, для других творит он гимн радости, которого не воспринимает его собственный погибший слух. Однако физическое страдание — лишь одна из его многочисленных форм, преодолеваемых героизмом воли; но страдания бесконечны, они принимают любые формы. То они возникают из слепого произвола рока: несчастья, болезни, несправедливости судьбы; то глубочайшая их причина кроется в собственном существе. И тогда они не менее достойны жалости, не менее зловещи, ибо человек не выбирает своей природы, не по требованию, не по желанию складывается жизнь такой, какая она есть.

Именно в этом трагедия Микеланджело. Несчастье не постигает его посреди жизни, а рождается с ним, с первого часа бытия несет он в своем сердце гложащего

червя недовольства, который живет с ним все восемьдесят лет его жизни, пока не останавливается изъеденное сердце. Меланхолия — черная окраска всех его чувств: никогда не раздается из его груди чистый золотой звук — как неоднократно у Бетховена — призыв к радости. Но его величие в том, чтобы принять эти страдания, как крест, подобно новому Христу идти на ежедневную Голгофу работы, неся всю тяжесть своей судьбы, уставать, вечно уставать от жизни и никогда от работы, как Сизиф, вечно катящий камень. Вколачивать весь гнев и всю горечь в терпеливый камень, обращая их в художественное произведение. Роллан видит в Микеланджело гения великого исчезнувшего мира: он христианин, безрадостный страдалец, в то время как Бетховен — язычник, великий Пан в лесу музыки. В его страданиях есть и вина, вина слабости, вина грешников из первого круга Дантова ада, «отдающихся своевольной печали», он достоин жалости как человек, но все же как человек душевнобольной, ибо тут происходит столкновение «героического гения и воли, лишенной героизма». Бетховен — герой-художник и еще в большей степени герой-человек. Микеланджело — герой только как художник. Как человек он побежден, нелюбим, потому что сам закрыт для любви, безрадостен, потому что не требует радости: сатурновский человек, рожденный под мрачной звездой, он не сопротивляется своей меланхолии, а с наслаждением питает ее. Он играет своей грустью: «*La mia allegrezza è la malinconia*» — «меланхолия — моя радость» — и сам сознается, «что тысяча радостей не стоит одной муки». Сквозь темную штольню пробивает он скульптурным молотком бесконечный ход к свету от одного конца жизни к другому. И этот путь — его величие: он всех нас приближает к вечности.

Роллан сам почувствовал, что хотя жизнь Микеланджело пронизана героическим духом, она не может принести непосредственного утешения страждущим, потому что здесь страдание не в силах самостоятельно справиться с судьбой, а нуждается в потустороннем посреднике — боге, «вечном прибежище всех, кому не удастся жизнь в нашем мире, вере, которая представляет собой не что иное, как недостаточную веру в жизнь, в бу-

душность, в себя, недостаток мужества, недостаток радости. Мы знаем, на каких развалинах она построена, эта горестная победа». Роллан восхищается его творчеством и возвышенной меланхолией, но с тихим состраданием, а не с ликующим благоговением, как торжеством Бетховена. Свободомыслящий и религию рассматривающий лишь как форму помощи человеку, форму его возвышения, не приемлет он человеконенавистнического отречения от жизни, которое лежит в основе христианства великого флорентийца. Микеланджело служит лишь примером того, сколько страданий может вынести смертный; но темная чаша весов судьбы подавляет его душу, в противовес ей нет светлой чаши — радости, которая одна только приводит к единству. Его пример являет величие, но величие предостерегающее. Кто побеждает подобное страдание в подобном творчестве, тот хотя и победитель, но победитель лишь наполовину: ибо недостаточно терпеть жизнь, нужно — и в этом высший героизм — «познать ее и все же любить».

ТОЛСТОЙ

Жизнеописание Бетховена и Микеланджело были созданы от избытка жизни, это призывы к героизму, гимны мощи. Биография Толстого написана несколько лет спустя, в более мрачных тонах, это реквием, плач, погребальная песнь. Роллан, сбитый автомобилем, сам был недалеко тогда от гибели: выздоравливающий спокойно встречает весть о смерти любимого учителя, усматривая в ней великий смысл и возвышенное напояние.

Образ Толстого Роллан утверждает в своей книге как третью форму героического страдания. Бетховена его рок — недуг — постигает в разгаре жизни. Микеланджело рождается со своей участью. Толстой творит свою судьбу сам, собственной свободной, сознательной волей. Внешнее благополучие обеспечивает ему довольство. Он здоров, богат, независим, знатен, он обладает именем и домом, женой и детьми. Но героизм лишенного забот человека в том, что он сам создает себе заботы, сомнения в правоте своей жизни. Мучитель Толстого — его со-

весть, его демон — страшное, неумолимое стремление к правде. Беззаботность, низменную цель, ничтожное счастье неискренних людей он настойчиво отталкивает от себя, подобно факиру, он вонзает себе в грудь шипы сомнения и в муке своей благословляет сомнение. «Надо благодарить бога, когда бываешь недоволен собой. Разлад жизни с формой, которую она должна была бы принять, есть истинный признак праведной жизни, предварительное условие всякого добра. Плоха лишь удовлетворенность самим собой».

Как раз эта кажущаяся раздвоенность является для Роллана истинной природой Толстого, здесь, как и всегда, для него борющийся человек — единственный действительно живой. В то время как Микеланджело мнит узреть над земной жизнью божественную, Толстой видит истинную жизнь за обыденной, и, чтобы достигнуть этой истинной жизни, он разрушает свое благополучие. Прославленный европейский художник бросает искусство, как рыцарь свой меч, чтобы с обнаженной головой пойти по пути покаяния, он рвет семейные узы, дни и ночи подтачивает свою жизнь фанатическим сомнением. До последнего часа разрушает он в себе мир, чтобы умиротворить свою совесть; он борец за незримое, выражающее больше, чем могут выразить слова: «счастье», «радость», «бог»; борец за ту последнюю истину, которой он ни с кем не может поделиться, кроме как с самим собой.

И эта героическая борьба ведется, как и борьба Бетховена и Микеланджело, в отчаянном одиночестве, словно в безвоздушном пространстве. Жена, дети, друзья, враги — никто его не понимает, все считают его Дон-Кихотом, потому что не видят противника, с которым он борется, противника, которым является он сам. Никто не может его утешить, никто не может ему помочь, и, чтобы умереть наедине с самим собой, он вынужден бежать в ледяную зимнюю ночь из своего богатого дома и, как нищий, умереть на большой дороге. В высочайшей сфере, к которой человечество, тоскуя, обращает свои взоры, всегда веет ледяной ветер горчайшего одиночества. Именно те, кто творит для всех, остаются наедине с собой, каждый из них спаситель на кресте, каждый страдает за свою веру и в то же время за все человечество.

НЕЗАКОНЧЕННЫЕ БИОГРАФИИ

Уже на обложке первой биографии, биографии Бетховена, был анонсирован целый ряд героических мону-ментов: жизнеописание великого революционера Мадзини, для которого Роллан с помощью их общего друга Мальвиды фон Мейзенбург уже годами собирал доку-менты, портреты героя генерала Гоша, смелого утописта Томаса Пэйна. Первоначальный план охватывал значи-тельно более обширный круг духовных светил, многие образы уже оформились в его душе: прежде всего Рол-лан собирался в более зрелые годы изобразить столь дорогой ему спокойный мир Гёте, хотел поблагодарить Шекспира за переживания своей юности и добрейшую, как человек слишком мало известную Мальвиду фон Мейзенбург за столь значительную для него дружбу.

Все эти «*vies des hommes illustres*»¹ остались не-оформленными (в следующие годы он создает скорее на-учные труды, как, например, о Генделе, Милле, и малень-кие опыты о Гуго Вольфе, Берлиозе). Разбивается и тре-тий, широко задуманный творческий круг, и снова боль-шое начинание остается фрагментом: но на этот раз не сопротивление эпохи, не равнодушие людей заставляет Роллана отступить от намеченного пути, а глубоко чело-веческое, моральное открытие. Историк понял, что его глубочайшая сила — истина — несоединима со стрем-лением вызвать энтузиазм: в единственном случае — у Бетховена — можно было остаться правдивым и все же дать утешение, потому что здесь, в возвышенной музы-ке, душа очищается для радости. В случае с Микеланд-жело уже потребовалось некоторое насилие, чтобы представить этого меланхолика от рождения, среди кам-ней обратившегося в мрамор, как победителя над ми-ром; и Толстой вещает больше об истинной, чем о бога-той, шумной, полноценной жизни. Взявшись за изобра-жение судьбы Мадзини, Роллан, сочувственно изучая старческое озлобление забытого патриота, замечает, что ему пришлось бы либо отступить от истины, дабы со-здать образец из этого фанатика, либо лишить людей веры в его героизм. Он познает, что существуют истины, которые необходимо скрыть из любви к человечеству, и

¹ Жизни знаменитых людей (франц.).

вот ему самому приходится пережить конфликт, который был трагической дилеммой для Толстого, «жесточайший разлад между его неумолимым взором, проникающим в ужас действительности, и страстным сердцем, старающимся скрыть этот ужас и сохранить любовь. Мы все пережили эту трагическую борьбу. Как часто стоит перед нами альтернатива: закрыть глаза на какой-нибудь факт или отвергнуть его,— как часто охватывает художника страх, когда он должен запечатлеть на бумаге ту или иную истину. Ведь одна и та же здоровая, мужественная истина, которая одному представляется естественной как воздух, которым он дышит, для другого сердца, расслабленного привычкой или добротой,— с ужасом замечаешь это — бывает просто невыносима. Что тогда делать? Замолчать эту убийственную истину или беспощадно ее высказать? Неизменно стоишь перед этой дилеммой,— истина или любовь?»

Вот гнетущее открытие, которое сделал Роллан посреди работы над своими произведениями: нельзя писать историю великого человека, будучи одновременно историком, стремящимся к истине, и другом людей, стремящимся к нравственному совершенству. Разве то, что мы называем историей,— истина? Разве не является она в каждой стране легендой, национальным договором, разве всякий образ с умыслом не очищен соответственно цели, не изменен и не смягчен в духе определенной морали? Впервые Роллан постигает громадную растяжимость, непередаваемость ряда понятий. «Так трудно изобразить личность. Каждый человек — загадка не только для других, но и для себя самого, и большая дерзость воображать, что знаешь того, кто сам себя не знает; вместе с тем нельзя отказаться от суждения, это жизненная необходимость. Никто из тех, кого мы якобы знаем, никто из наших друзей, кого мы любим, в действительности не таков, каким мы его видим, часто он ничего общего не имеет с образом, который мы себе рисуем. Мы бродим среди фантомов нашего сердца. И все же нужно судить, нужно творить».

Справедливость к себе, справедливость к дорогим именам, уважение к истине, сострадание к людям преграждают ему путь. Роллан оставляет «биографии героев»: лучше молчать, чем стать добычей «трусливого

идеализма», который приукрашивает, дабы не отрицать. Он останавливается на пути, который он признал непреходимым, но он не забывает своей цели — «защищать величие на земле». Человечеству необходимы возвышенные образы, необходим миф о героях, чтобы верить в себя. И поскольку история способна дать утешительные образы, лишь прикрасив их, Роллан ищет героев в новой, в высшей истине: в искусстве. Он сам создает теперь образы из плоти и крови своего времени, в сотнях форм показывает он каждодневный героизм нашего мира и среди всей этой борьбы — великого победителя веры в жизнь: своего — нашего Жана-Кристофа.

ЖАН-КРИСТОФ

Удивительно, как он насыщен эпическим и философским содержанием. То, что влито в форму, составляет прекрасное целое, и внешне оно соприкасается с беспредельностью, искусством и жизнью. Об этом романе действительно можно сказать, что он ничем не ограничен, кроме чисто эстетической формы, и там, где кончается форма, он связан с беспредельным. Я сравнил бы его с прекрасным островом, лежащим между двумя морями.

Шиллер, к Гете о «Вильгельме Мейстере».

19 октября 1796.

СВЯТОЙ ХРИСТОФОР

На последней странице своего великого произведения рассказывает Ромен Роллан легенду о святом Христофоре. Это известная легенда: ребенок разбудил ночью паромщика, чтобы тот перенес его через реку. Улыбаясь, подымает добродушный великан легкую ношу. Но пока он переходит поток, ноша все больше и больше давит на его плечи, ему кажется, что он вот-вот свалится под ее тяжестью, и он еще раз собирает все свои силы. И на берегу, при свете зари, когда он, задыхаясь, падает, узнает Христофор, носитель Христа, что он перенес на своих плечах смысл мира.

Эту долгую ночь тяжелой работы Роллан испытал сам. Ввалив на свои плечи тяжесть этой судьбы, тяжесть этого произведения, он думал, что расскажет про одну жизнь, но по мере движения вперед задача, казавшаяся вначале легкой, становилась все тяжелее: он нес на своих плечах судьбу всего своего поколения, смысл всего нашего мира, весть любви, изначальную тайну творения. Нам, следившим за шагами художника, одиноко пробирающегося во тьме безвестности, без по-

мощников, без одобрения, без приветливо манящего света,— нам казалось, что он изнеможет под тяжестью. И неверующие забрасывали его со своего берега насмешками, издевательствами. Но он продолжал идти, все десять лет, в то время как поток жизни все горячее вскипал вокруг него, и упорно пробивался к неведомому берегу совершенства. С согбенной спиной, но с сияющим взором достиг он его. О, дорогая ноша, принесенная им потомкам с нашего берега к еще не исхоженному берегу нового мира! Теперь она в сохранности. Когда добрый паромщик поднял взор, ему показалось, что ночь миновала, тьма рассеялась. Огненное зарево вставало на восточном небе, и он с радостью подумал, что настало утро дня, навстречу которому он нес этот символ былого.

Но то было лишь кровавое облако войны, пламя пылающей Европы, которое занялось и пожирало дух ушедшего мира. Ничего не осталось от святого наследия нашего бытия, кроме этого завещания, которое могучая вера перенесла с берега прошлого, спасая его для нашего носомытого мира. Пожар утих, снова настала ночь. Но слава тебе, паромщик, благодарение тебе, благодарственный странник, за твой путь во мраке, слава тебе за труд: он принес миру весть надежды, ради всех нас шел ты темной ночью; пламя ненависти все же погаснет когда-нибудь, рассеется когда-нибудь мрак отчуждения между народами. Он все же настанет, новый день!

УНИЧТОЖЕНИЕ И ВОСКРЕСЕНИЕ

Ромену Роллану идет сороковой год, и жизнь его усеяна развалинами. Знамена его веры, призывы к французскому народу и человечеству разодраны бурями действительности, пьесы для театра похоронены за единственный вечер. Монументы героев, которые должны были гордо выситься, образуя бесконечный ряд от одного конца времени к другому, стоят заброшенные: три из них — одинокие торсы, другие раздроблены на вскизы и преждевременно разрушены.

Но еще горит в его душе священный огонь. С героической решимостью он снова кидает созданные образы в горнило своего сердца, претворяет созданное в новые формы. Чувство справедливости не позволило ему оты-

скать великого утешителя своего времени среди реально существующих, и он решает всемогуществом собственного творческого духа вызвать к жизни гений духа, который объединил бы все, что претерпели великие люди всех времен, героя, принадлежащего всем народам, а не одной нации. И вместо исторической истины он ищет теперь высшую гармонию правды и поэзии в новом воплощении: он создает миф о человеке, он творит в наше время легенду о гении.

И удивительно: вновь пробудилось все утраченное! Забытые грезы школьных лет, творческая мечта мальчика о великом художнике, восстающем против мира, видение на Яникуле чистого душой простака нашего времени — все это зашевелилось в его сердце. Похороненные образы его драм, Аэрт, жирондисты возникают в новом превращении, статуи Бетховена, Микеланджело и Толстого выходят из исторического оцепенения в современность. Разочарования стали опытом, испытания — возвышением: и мнимый конец становится истинным началом, творением его творений — «Жаном-Кристофом».

ИСТОКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Жан-Кристоф» еще издалека идет навстречу своему поэту. Первый раз сталкивается он с ним в *Ecole Normale* в мимолетной отроческой мечте. Еще в то время задумывает молодой Роллан написать роман, историю чистого художника, гибнущего в столкновении с миром. Еще нет ясных очертаний, нет осознанного стремления, кроме одного — его герой должен быть художником, музыкантом, которого не понимает эпоха. И этот план рассыпается в числе многих других планов, мечта тает вместе с другими мечтами юности.

Но она снова всплывает в Риме, когда долго подавляемая затворничеством и науками поэтическая стихия вырывается в Роллане наружу. Мальвида фон Мейзенбург многое рассказала ему в те светлые римские ночи о трагической борьбе ее великих друзей Вагнера и Ницше, и Роллан познает, сколь вездесущи гиганты, скрытые лишь суетой злобы дня. Трагические переживания близких героев невольно сливаются с фантастическим образом, и в Парсифале, этом чистом душой простаке,

умудренном жалостью, он открывает символ художника, идущего в мир, ведомого глубоким предчувствием, которое подтверждается на опыте. И однажды вечером на прогулке по Яникулу сверкнуло вдруг ясное видение Жана-Кристофа: чистый сердцем музыкант, немец, страстно любящий по свету и нашедший своего бога в жизни, свободный земной человек, непоколебимый в своей вере во все великое и даже в то, что его не приемлет,— в человечество. Уже вырисовываются контуры образа, уже становится ясной картина.

И снова годы труда после счастливых лет римской свободы, ежедневно поднимаемые камни служебных обязанностей подавляют зародившееся в душе видение. Роллан переживает период деятельности: у него нет времени для грез. И вот новое событие пробуждает дремлющие мечты. В Бонне, в доме Бетховена, он знакомится в низкой мансарде с жалкой молодостью художника, по книгам и документам изучает он героическую трагедию его жизни. И внезапно осмыслиется образ его грез: его герой должен быть ожившим Бетховеном, возродившимся, перенесенным в наш мир, немцем, одиноким борцом— но победителем. Где не знающий жизни мальчик еще видел поражения, предполагая, что неудача означает побежденность, там зрелый человек предугадывает героизм: «познать жизнь и все же любить ее». В грандиозной перспективе за давно любимым образом открывается новый горизонт: заря вечной победы в земной борьбе. Теперь образ Жана-Кристофа внутренне завершен.

Роллан знает теперь своего героя, но он должен научиться изображать его партнера, его противника. И он знакомится с ним в эти годы на собственных разочарованиях, на собственных опытах в литературном мире, в живом обществе, в равнодушной толпе, он должен пройти через все чистилища парижских лет, прежде чем он сможет приступить к изображению. Двадцатилетний художник мог знать только себя, мог бы изобразить лишь героическую волю к чистоте, тридцатилетний может изобразить и противоборство. Все надежды и разочарования, которые он пережил, вливаются теперь в бурное русло этого существования: множество маленьких записей, накопленных годами, случайно,

ненамеренно, в виде дневника, магически подчиняются создающемуся творению, горечь претворяется в познание, и отроческая мечта о художнике становится книгой жизни.

В 1895 году план в общих чертах создан. Роллан начинает как бы прелюдией — несколькими сценами из юности Жана-Кристофа; в Швейцарии, в уединенной маленькой деревушке, написаны в 1897 году первые главы, в которых музыка словно пробуждается сама собой. Потом — так уверенно и ясно запечатлен уже план — он пишет несколько глав из пятого и девятого томов: творя как музыкант, Роллан отдается по настроению отдельным темам, которые умелый художник вплетает в большую симфонию. Порядок диктуется изнутри, а не извне; не в строгой последовательности, а как будто по случайному влечению komponует он главы, то овеянные музыкой пейзажа, то окрашенные внешними событиями (как это, например, прекрасно изображает Зейпель: бегство Жана-Кристофа в лес связано с уходом и гибелью любимого учителя, Льва Толстого). Во всех странах Европы — и это чрезвычайно символично — пишет он свое европейское произведение: первые такты в швейцарской деревне, «Юность» в Цюрихе и на Цугском озере, многое в Париже, многое в Италии, «Антуанету» в Оксфорде; и 26 июня 1912 года, после почти пятнадцатилетней работы, он заканчивает свое творение в Бавено.

В феврале 1904 года в «Cahiers de la Quinzaine» появляется первый том «Заря», 20 октября 1912 года последняя из семнадцати тетрадей, за которые Роллан — это единственный случай в беллетристической литературе — не получил ни одного сантима гонорара. Лишь после пятой тетради — «Ярмарки на площади» — в лице Оллендорфа нашелся издатель для этого романа, быстро, после долгих лет замалчивания, распространившегося по свету. Еще до окончания романа одно за другим вышли английские, испанские, немецкие издания и биография, написанная Зейпелем. Таким образом, Академия в 1913 году увенчала большой премией за роман уже сложившуюся славу. В пятьдесят лет Роллан наконец стоит на виду, его вестник Жан-Кристоф стал самым живым из живущих и странствует по свету.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ БЕЗ ФОРМУЛЫ

Что, собственно говоря, представляет собою «Жан-Кристоф»? Роман? Эта книга, широкая как мир, orbis pictus¹ нашего поколения, не укладывается в одно всеобъемлющее слово. Роллан однажды сказал: «Произведение, которое можно всецело охватить одним определением,— мертвое произведение». Как точно выражает это бесплодность попытки заключить брызжащее жизнью произведение в слово из пяти букв. «Жан-Кристоф» — попытка дать нечто цельное, это книга универсальная, энциклопедическая, а не только повествовательная, это книга, в которой все проблемы стремятся к центральной проблеме — к целостности, к всеобщности. Она проливает свет в душу и открывает окно в эпоху, она отображение целого поколения и вместе с тем воображаемая биография отдельного лица. «Поперечный разрез нашего общества», — как назвал ее Граутофф, — это одновременно религиозная исповедь одиночки, критика (но продуктивная) действительности и творческий анализ неведомого, симфония в словах и фреска современных идей. Это ода одиночеству и Egoïca² — великой европейской солидарности, — всякое определение охватывает только часть, и ни одно не характеризует целое. Моральный, нравственный акт не поддается литературному определению, а образная сила Роллана непосредственно проникает во внутренний мир человека: его идеализм — это сила, укрепляющая веру, тоника жизненности. Его «Жан-Кристоф» — усилие справедливости: познать жизнь. И усилие веры: полюбить жизнь. И то и другое заключается в его моральном требовании (единственном, которое он когда-либо ставил свободному человеку) «познать жизнь и все же любить ее».

Чем хочет быть эта книга, говорит сам ее герой, взирая на отчужденность, на раздробленность искусства своей эпохи, расщепленного на тысячу частей. «У Европы сегодняшнего дня нет ни объединяющей книги, ни стихотворения, ни молитвы, ни подвига веры, который принадлежал бы всем. Это позор, который должен бы угнетать всех художников нашей эпохи. Нет никого, кто бы

¹ Мир в картинах (лат.).

² Героическая (третья) симфония Бетховена.

писал для всех, никого, кто бы подумал обо всех». Этот позор Роллан хотел смыть, он хотел писать для всех, не только для своего отечества, но и для всех наций, не только для художников и литераторов, но и для всех тех, кто хочет знать о жизни и об эпохе, он хотел подарить людям изображение жизни в рамке нашей современности. «Жан-Кристоф» сам высказывает все желания своего творца: «Покажи обыденному человеку обыденную жизнь: она глубже и шире моря. Ничтожнейший из нас несет в себе бесконечность... Изобрази простую жизнь одного из этих простых людей... изобрази ее просто, как она течет. Не заботься о славе, о художественных ухищрениях, в которых истощается сила современных поэтов. Ты обращаешься ко всем, так говори на их языке... Отдайся всецело тому, что ты творишь, думай, что ты думаешь, чувствуй, что ты чувствуешь. Пусть ритм твоего сердца подскажет тебе слова: стиль — это душа».

Книгой жизни, а не искусства должен быть «Жан-Кристоф», и он стал такой книгой, охватывающей человека в его целостности, ибо «l'art est la vie domptée» — «искусство — это укрощенная жизнь». В центре ее не стоит, как в большинстве произведений эпохи, ни эротическая, ни какая-либо другая проблема. Роллан старается коснуться существеннейших проблем изнутри, «из спектра отдельной личности», как говорит Граутофф. Все сконцентрировано на внутреннем существе отдельного человека. Как он воспринимает жизнь или, вернее, как он научается ее воспринимать, — вот основной мотив романа. Его можно таким образом назвать воспитательным в духе «Вильгельма Мейстера». Воспитательный роман стремится показать, как человек в годы учения и странствия изучает чужую жизнь и благодаря этому осиливает собственную, как с помощью приобретенного опыта заученные, часто ложные понятия о вещах превращаются у него в убеждения, мир внешнего бытия становится внутренним переживанием. Как он из любопытствующего превращается в знающего, из страстного в справедливого.

Но этот воспитательный роман вместе с тем и роман исторический, «Человеческая комедия» в духе Бальзака, «Современная история» в духе Анатоля Франса, и, как

эти последние, отчасти и политический. Однако Роллан в своей всеобъемлющей манере изображает не только историю своего поколения, и историю культуры своей эпохи, другими словами, все излучения единого духа эпохи во всех формах,— в поэзии и в социализме, в музыке и в искусстве, в женском вопросе и в национальной проблеме. Как цельный человек, его Кристоф охватывает все человеческое в духовном космосе: он не уклоняется ни от одного вопроса, борется со всеми препятствиями; он живет универсально, вне границ наций, профессий и верований и благодаря этому обнимает весь горизонт своего мира.

Но этот исторический роман вместе с тем и роман о художнике, роман музыкальный. Его герой не праздный наблюдатель, как герои Гете, Новалиса, Стендаля, но творец, и, как у «Зеленого Генриха» Готфрида Келлера, его путь во внешнюю жизнь есть вместе с тем и путь к его внутреннему миру, к искусству, к усовершенствованию. Рождение музыки, созревание гения тут изображено совершенно индивидуально и все же типично: в опыте содержится не только анализ мира, но и мистери творения, основная тайна жизни.

Но наряду с жизнью книга Роллана строит также мировоззрение и тем самым становится философским романом. Борьба за цельность жизни — значит для Роллана искать ее смысл и начало, искать бога, собственно, личного бога. Ритм этого существования стремится к конечной гармонии между самим собою и ритмом бытия, и ликующим гимном льется идея из земного сосуда назад, в бесконечность.

Такая полнота содержания беспримерна; только в одном-единственном произведении — в «Войне и мире» Толстого — нашел Роллан сходное соединение исторической картины мира, внутреннего очищения и религиозного экстаза, нашел такую же страстную ответственность перед истиной, и он изменяет масштаб лишь в том, что переносит свою трагедию из далека в современность, надевая Жана-Кристофа не военным героизмом, а героизмом незримой борьбы за искусство. Здесь, как и везде, его прообразом является самый человечный из всех художников — художник, для которого искусство было не конечной целью, а мостом к этическому воздей-

ствию, и его «Жан-Кристоф» стремится, в духе Толстого, быть не литературным произведением, а деянием. И поэтому «Жан-Кристоф», эта героическая симфония, не укладывается в удобные формулировки. Эта книга вне привычных жанров, и все же она в гуще своей эпохи. Она по ту сторону литературы, и все же является самым сильным ее проявлением. Она подчас выходит за рамки искусства, и все же позволяет созерцать его в чистейшем виде. Это не книга, а весть, не история — и в то же время история нашего времени. Это больше, чем произведение: это каждодневное чудодейство человека, ощущающего себя, а тем самым и всю жизнь, как истину.

ТАЙНА ОБРАЗОВ

Роман сам по себе не имеет прообраза в литературе, зато у персонажей его есть таковые в действительности. Историк в Роллане не останавливается перед тем, чтобы позаимствовать некоторые черты характера своих героев из биографий великих людей, иногда даже приблизить портреты к современникам: совершенно своеобразным, им изобретенным способом связывает он сюжетный вымысел с историческими деталями, комбинирует отдельные частности в новый синтез. Его характеристики иногда скорее комбинации, чем измышления, он перифразирует как музыкант, его творческий процесс в конце концов всегда композиторский: он дает легкие отзвуки темы, но не полные повторения. Часто кажется, что узнаешь чей-то образ, как это бывает в злободневных романах, по его отличительным приметам, но он тут же ускользает, превращаясь уже в другой образ. И так, возникая из сотни элементов, каждый образ является совершенно новым.

Самого Жана-Кристофа поначалу принимаешь за Бетховена, Зейпель превосходно назвал этюд о Бетховене «ргéfase» — предисловием к «Жану-Кристофу». И действительно, первые тома вылеплены по портрету великого мастера. Но скоро становится ясным, что в «Жане-Кристофе» заложено нечто большее: квинтэссенция всех великих музыкантов. Словно здесь собраны все образы из истории музыки и извлечен корень из их суммы. Бетховен, самый великий, является лишь основным звучани-

ем. Жан-Кристоф вырастает на его родине, на берегах Рейна, его предки тоже фламандского происхождения, его мать — тоже крестьянка, его отец — пьяница, и в то же время в его образе можно найти некоторые характерные черты Фридемана Баха, сына Иоганна Себастьяна Баха. И письмо, которое маленького возрожденного Бетховена заставляют писать герцогу, составлено по историческим документам, и эпизод за уроком у госпожи фон-Керих напоминает госпожу фон Брейнинг, но вскоре уже возникают иные реминисценции, например, сцена в замке напоминает юность Моцарта, и маленькое приключение Иоганна-Вольфганга с фрейлейн Каннабих перешло здесь к Жану-Кристофу. Чем старше он становится, тем больше удаляется от портрета Бетховена: по внешности он напоминает больше Глюка и Генделя («необузданную грубость последнего, которой все боялись», Роллан описывает в другом месте), и слово в слово подходит к Жану-Кристофу характеристика: «Он держался свободно, был раздражителен и никак не мог привыкнуть к правилам, принятым в обществе. Все вещи он называл своими именами и сердил двадцать раз на день тех, кто к нему приближался». Большое влияние имела и биография Вагнера: мятежное бегство в Париж — как сказал Ницше: «от глубины своих инстинктов», — жалкие работы у мелких издателей, невзгоды внешней жизни — все это почти дословно новелла Вагнера «Немецкий музыкант в Париже», перенесенная в жизнь Жана-Кристофа.

Но решающее влияние на перевоплощение главной фигуры, на почти насильственное отделение ее от образа Бетховена оказала вышедшая в то время в свет биография Гуго Вольфа, написанная Эрнстом Дексей. Здесь взяты не только отдельные мотивы — ненависть к Брамсу, посещение Гаслера (Вагнер), музыкальная критика в «Марсии» (венский салонный листок), трагический фарс с неудачной увертюрой к «Пентесилее», незабвенное посещение далекого почитателя (профессора Шульца-Эмиля Кауфмана), — но и изнутри в душу Жана-Кристофа вселены характер, форма музыкального творчества Гуго Вольфа. Демоническая, вулканическая манера творчества, которое то в стихийных излияниях захлестывает мир мелодиями, бросая в вечность по четыре песни в день,

то внезапно умолкает на долгие месяцы; резкие переходы от радости творчества к мрачной, задумчивой бездеятельности — этой трагической печатью гения Жан-Кристоф обязан образу Гуго Вольфа. Если его физическая жизнь остается прикованной к мощным образам Генделя, Бетховена, Глюка, то его духовный облик ближе к нервному, судорожному, неустойчивому типу великого творца песен (Жан-Кристоф обладает к тому же в некоторые светлые часы счастливой веселостью, детской радостью Шуберта). И здесь сказывается его двоезвучие: Жан-Кристоф — старый музыкант, тип классический и в то же время современный, которому не чужды даже некоторые черты Густава Малера и Цезаря Франка. Он не музыкант, не образ поколения, а сублимация всей музыки.

Но в образ Жана-Кристофа вплетены и черты немужыкантов: из «Поэзии и правды» Гете — встреча с труппой французских артистов, из последних часов жизни Толстого — бегство в лес, где сначала в образе безумца на секунду мелькает тень Ницше. Грация тематически является бессмертной возлюбленной, Антуанета — намек на близкий образ, на трогательную сестру Ренана, Анриетту; в актрисе Маргарите Удон некоторые черты напоминают судьбу Дузе, другие — артистическую манеру Сюзанны Депре. В Эмманюэле черты характера Шарля-Луи Филиппа и Шарля Пеги смешиваются с вымыслом, в легких штрихах видны на заднем плане фигуры Дебюсси, Верхарна, Мореаса. А после выхода «Ярмарки на площади» характерные типы депутата Руссена, критика Леви-Кера, газетного издателя Гомаша и торговца нотами Гехта вызвали протест: почувствовали себя задетыми многие, кого Роллан вовсе не имел в виду, — с такой удивительной типической силой были выхвачены портреты из измененной действительности, которая в постоянном повторении посредственного столь же вечна, как и редкие, чистые образы.

Но благородный образ Оливье, кажется, взят не из реального мира, а полностью вымышлен, и именно его мы ощущаем живее остальных, ибо во многих чертах узнаем в нем автопортрет: воспроизведение не столько судьбы, сколько человеческой сущности Ромена Роллана. Подобно старинным живописцам, он незаметно, слегка

замаскировавшись, поставил себя на сцену исторических событий: это его лицо, нежное, худощавое, тонкое, слегка склоненное вперед, его энергия, вся обращенная внутрь, уничтожающая себя в чистейшем идеализме, его энтузиазм — кристальная справедливость, заставляющая отказывать себе, но никогда не уступать в ущерб делу. Правда, в романе эта нежная натура — ученик Толстого и Ренана — уступает любимому другу поле действия и сама исчезает как символ былого мира. Жан-Кристоф был лишь мечтой, тоской нежной природы по силе: и эту мечту своей юности Оливье-Роллан сам осуществил, стерев с доски жизни собственный облик.

ГЕРОИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ

Обилие действующих лиц и событий и теснящееся разнообразие контрастов объединяются лишь одним элементом: музыкой. И музыка в «Жане-Кристофе» не только содержание, но и форма. Никким образом нельзя включить этот роман — лишь упрощение заставляет прибегать к этому слову — ни в эпическую традицию Бальзака, Золя и Флобера, которые стремятся химически разложить общество на основные элементы, ни в традицию Гете, Готфрида Келлера и Стендаля, пытающихся произвести кристаллизацию души. Роллан не повествователь и не поэт в обычном смысле этого слова: он музыкант и приводит все к гармонии. В конечном счете «Жан-Кристоф» — симфония, рожденная тем же духом музыки, из которого Ницше выводит античную трагедию: ее законы — это законы не рассказа, не декламации, а укороченного чувства. Он музыкант, а не творец эпоса.

Роллан как повествователь не обладает тем, что принято называть стилем. Он не пишет на классическом французском языке, у него нет постоянной архитектоники фразы, нет установленного ритма, нет колорита слова, нет индивидуальной дикции. Он безличен, потому что не он владеет материалом, а материал владеет им. Он обладает лишь гениальной способностью приспособляться к ритму событий, к настроению ситуации: он отзвук, вибрация чувства. Уже первая строка вступления напоминает стихи, в дальнейшем ритм управляет сценами; отсюда краткие, отрывистые эпизоды, подчас звучащие

как песня — у каждого из них иная мелодия, и они быстро замирают, уступая место другим настроениям, другим чувствам. Есть в «Жане-Кристофе» небольшие прелюдии, представляющие собой чисто песенное искусство, нежные арабески и каприччио, остров звуков среди шумящего мира; есть настроения, мрачные, как баллады, ноктюрны, полные демонической силы и грусти. Когда Роллан творит по музыкальному вдохновению, он становится в ряды величайших художников слова. Есть, правда, места, где говорит историк, критик своего времени: тогда блеск затухает, они действуют, как холодный речитатив в музыкальной драме, необходимый для связи событий; взволнованные чувства хотели бы избежать его, несмотря на то, что он возбуждает ум. В этом произведении еще ощущается извечный разлад между музыкантом и историком.

Но все же только из духа музыки можно постигнуть архитектонику «Жана-Кристофа». Как бы пластично ни были разработаны все фигуры, они воздействуют лишь благодаря тому, что тематически вплетены в бурную стихию звучащей жизни: существенным является всегда исходящий от них ритм, сильнее всего он у Жана-Кристофа, творца музыки. И нельзя понять внутренней архитектурной идеи произведения, если обратиться к чисто внешнему разделению французского оригинала на десять томов, сделанному только для удобства издателя. Существенными цезурами являются те, что разделяют маленькие отрывки, из которых каждый написан в иной языковой тональности. И только музыкант, серьезный музыкант, знакомый с симфониями мастеров, мог бы показать, что эта эпико-героическая поэма построена в духе симфонического произведения, в духе *Egoïca*, что форма обширнейшей музыкальной картины перенесена здесь в царство слова.

Достаточно вспомнить чудесное, подобное хоралу вступление: шум Рейна. Чувствуется первобытная сила, поток жизни, шумно текущий из вечности в вечность. Но вот тихо отделяется маленькая мелодия: родился ребенок, Жан-Кристоф, родился из великой музыки вселенной, чтобы слиться с нею, бесконечной, в которой, странствуя, теряется каждая волна. Драматично вступают первые образы, тихо замирает мистический хо-

рал: начинается земная драма детства. Постепенно пространство наполняется людьми, мелодиями, вторые голоса перекликаются с его робким голосом, пока мощный, мужественный голос Жана-Кристофа и более нежный — Оливье не завладевают средней частью, как мажор и минор. Между ними развертываются в гармониях и диссонансах все формы жизни и музыки: трагические вспышки меланхолии Бетховена, остроумные фуги на темы искусства, сцены танцев (как в «Неопалимой Купине»), оды бесконечному и гимны природе, чистые, как песни Шуберта. Изумительно сливается все воедино, и изумительно разделяется вновь бушующий поток. Тихо замирает драматическое смятение, последние диссонансы растворяются в великой гармонии. И в последней картине возвращается (сопровождаемая незримыми хорами) мелодия начала: бурный поток вливается обратно в беспредельное море.

Так хоралом бесконечным силам жизни, возвращением в вечную стихию кончается Егоиса Жана-Кристофа. И эту вечную стихию хотел Роллан изобразить в такой форме, которая больше всякой иной приближалась бы к беспредельному: в форме самого вневременного, свободного, вненационального, вечного искусства музыки. Она форма и вместе с тем содержание произведения, ядро и оболочка — согласно слову Гете о природе: природа всегда самый истинный закон из всех законов искусства.

МИСТЕРИЯ ТВОРЕНИЯ

«Жан-Кристоф» не роман о художнике, это книга жизни, ибо Роллан не разделяет как две разновидности человека творческого от человека негениального, а видит в художнике самого человеческого из людей. По его понятиям, подлинная жизнь так же идентична с созданием, как, по понятиям Гете, — с деятельностью. Кто замыкается в себе, кто не ощущает избытка в своей натуре, кто не изливается, не переливается, кто не выплескивает через край своего «я» часть жизненной силы навстречу будущему, бесконечности, тот хотя и человек, но не подлинно живой. Бывает умирание раньше смерти и жизнь, выходящая за пределы личной жизни: не смерть означает настоящую грань, отделяющую

нас от небытия, а угасание деятельности. Только в творчестве жизнь. «Есть лишь одна радость: радость творчества, все остальные — лишь чуждые тени, витающие над землей. Самое большое наслаждение — это наслаждение созидания: наслаждение любви, гения, подвига. Все они исходят из одного пламени; совершается ли творение в сфере плоти или в сфере духа — всегда оно бегство из темницы тела, низвержение в жизненную бурю, обожествление. Творить — значит умерщвлять смерть».

Творчество — смысл жизни и тайна жизни, верно из зерен. Если Роллан почти всегда избирает своими героями художников, то делает он это не из высокомерия романтиков, которые охотно противопоставляют меланхолического гения бесчувственной толпе, а для того, чтобы ближе подойти к основным проблемам: в художественном произведении вечное чудо творения из ничего (или из вселенной) становится вне времени и пространства чувственно наиболее наглядным и духовно наиболее таинственным. Для Роллана художественное творчество — проблема проблем, потому что истинный художник — самый человечный из людей. И везде углубляется он в темные лабиринты вслед за творцами, чтобы приблизиться к основному мгновению, к жгучему мгновению духовного зачатия, болезненных родов: он подслушивает Микеланджело, как тот вдальблывает свое страдание в камень, Бетховена, как он изливается в мелодию, Толстого, как он прислушивается к сердцебиению сомнения в стесненной груди. Каждому ангел Иакова является в ином виде, но все с одинаковым экстазом рвутся к богоборчеству; и найти этот исходный тип художника, исходную стихию творчества (как Гете искал прорастание), по сути дела, все эти годы является единственным его стремлением. Он хочет показать творца, творение, потому что он знает, что в этой мистерии заключен корень и цвет всей тайны жизни.

Историк изобразил рождение искусства в человечестве; теперь к той же проблеме в измененной форме, к рождению искусства в человеке приближается поэт. «История оперы до Люлли» и «Музыканты прошлых дней» показали, как начинает пускаться ростки музыка, «это бесконечное цветение сквозь все времена», как она распускается в новых формах на ветвях различных народов и

эпох. Но и тут, как при всяком начале, были мрак и тайна, и в каждом человеке (который всегда в символическом уменьшении повторяет путь всего человечества), зарождение творческих сил — мистерия. Роллану известно, что познание никогда не может раскрыть извечные тайны, у него нет слепой веры мистиков, которые опошляют акт творения, объясняя его механическим действием первичных газов и тому подобными словами. Он знает, что природа целомудренна и не допускает подслушивания в сокровенные часы зачатия, что ни одно увеличительное стекло не уловит того мгновения, когда кристалл срывается с кристаллом и цветок вырывается из почки. Ничто другое не охраняет природа столь ревностно, как свое глубочайшее волшебство: вечное зачатие, тайну бесконечности.

Таким образом, творение, будучи жизнью жизни, является для Роллана таинственной силой, выходящей далеко за пределы воли и сознания человека. В каждой душе, наряду с личной, сознательной душой, обитает чужой гость: «Существует скрытая душа, слепые силы, демоны, которых каждый тайно носит в себе. Все наши усилия с возникновения человечества сводились к тому, чтобы противопоставить этому внутреннему морю плотины нашего разума и религий. Но когда налетает буря (и чем богаче душа, тем больше подвержена она этим бурям) и рушатся плотины, тогда демоны вырываются на свободу: «Не по воле, а против воли изливаются из бессознательного, сверхволевого мира горячие волны души, и преодолеть этот «дуализм души и ее демона» не могут ни разум, ни душевная ясность. Он приходит к творцу из глубин крови, часто от отцов и праотцев. Эти силы проникают не через двери и окна его бодрствующего существа, а как привидения, сквозь атмосферу его бытия. Художник становится вдруг жертвой духовного опьянения, жертвой воли, независимой от его собственной, жертвой «неисповедимой загадки мира и жизни», как называет Гете демонические силы. Как гроза, нисходит на него бог, как бездна, раскрывается перед ним «*dieu abîme*»¹, и он, обезумев, бросается в нее. По мнению Роллана, ни один настоящий художник не вла-

¹ Божественная пропасть (франц.).

деет искусством, а искусство владеет им. Оно — охотник, он — дичь, оно — победитель, он — всегда счастливый побежденный.

Творец, таким образом, существует до творения: гений предопределен. Чуждые силы, гнездящиеся в крови, пока еще дремлет сознание, являют ребенку великую магию. Роллан изумительно описывает, как душа маленького Жана-Кристофа наполняется музыкой, прежде чем до его слуха доносится первый звук. Таинственный демон заключен в детской груди и ждет лишь знака, чтобы зашевелиться, чтобы узнать родственные силы. И когда дед, взяв за руку ребенка, приводит его в церковь и навстречу ему льются звуки органа, тогда пробуждается в груди его гений, приветствующий творения далеких братьев: ребенок возликовал. И потом, когда мелодично зазвенели бубенцы лошадей, ширится в бессознательном братском чувстве грудь, узнающая родственное начало. И настает миг встречи — одно из лучших мест книги и, может быть, лучшее, что сказано о музыке, — когда маленький Жан-Кристоф с трудом взбирается на кресло, садится к черному волшебному ящику — фортепьяно, и впервые его пальцы уходят в бесконечную чашу гармоний и диссонансов, где каждая задетая клавиша словно отвечает «да» и «нет» на непонятные вопросы чужих голосов. Скоро он сам научается пробуждать эти звуки и воплощать их; прежде мелодии искали его, теперь он ищет их. И душа, жаждущая музыки, алчно впитывающая ее, творчески устремляется в мир, переливаясь через край его существа.

Этот врожденный демон художника растет с ребенком, зреет с мужем, старится со старцем; словно вампир, питается он каждым его переживанием, испивает чашу его радостей и горя, постепенно впитывает в себя всю жизнь, и самому творцу остаются лишь вечная жажда и муки творчества. По воззрениям Роллана, художник вовсе не хочет, а должен творить. Продуктивность для него не болезненный нарост, не ненормальность в его жизни (как наивно предполагали Нордау и ему подобные), а подлинное здоровье; непродуктивность — болезнь. Нигде не изображено прекраснее мучительное отсутствие вдохновения, чем в «Жане-Кристофе»: душа подобна высохшей под солнечным зноем земле, и пе-

чаль ее хуже смерти. Не веет несущий прохладу ветерок, все засохло, ослабли радость, сила, воля. И вдруг из черного неба души налетает буря, гром приближающейся силы, сверкающая молния вдохновения: внезапно изливается поток из бесчисленных родников, унося с собою душу к вечному наслаждению,— художник стал миром, богом, творцом всех стихий. Все, что ему встречается, уносит он с собой в этот бушующий поток, «tout lui est prétexte à sa fécondité intarissable» — «все становится предлогом для его неисчерпаемой плодovitости». Он превращает всю жизнь в искусство и, как Жан-Кристоф, сам претворяет свое умирание в симфонию, свою смерть в музыку.

Чтобы постигнуть жизнь в целом, Роллан попытался изобразить ее глубочайшую тайну, творение: вселенную в ее возникновении, искусство в художнике. В символической фигуре показал он единство творчества и жизни — того, что робко пытаются разграничить слабые натуры. Жан-Кристоф — творческий гений и страдающий человек, он страдает благодаря своему творчеству и творит благодаря страданиям. Созданный фантазией Роллана гений становится живейшим из живых именно потому, что он творец.

ЖАН-КРИСТОФ

Искусство многообразно, но высшая его форма та, что в своих законах и проявлениях наиболее родственна природе. Истинный гений действует стихийно, естественно, он велик, как мир, и многообразен, как человечество. Он творит от полноты, а не от слабости. И его вечное влияние объясняется тем, что он создает силу, прославляет природу и, преодолевая временную ограниченность жизни, возносит ее в бесконечность.

Таким гением задуман Жан-Кристоф. Самое имя его символично. Его не только зовут Жаном-Кристофом Крафтом¹, но он сам являет собой силу, несломленную, вскормленную крестьянской землей, пущенную судьбой в жизнь, как снаряд, мощно взрывающий все препятствия. Эта сила природы находится, по-видимому, в вечном разладе с жизнью, поскольку понятие о жизни отождеств-

¹ Kraft — по-немецки — сила.

ляется с понятием о существующем, покоящемся, установленном, уже наличествующем. Но, по мнению Роллана, жизнь не покой, а борьба с покоем, она творение, созидание, вечное восстание против притягательной силы «вечно вчерашнего». Именно гений, вестник нового, по необходимости должен быть борцом среди художников. Рядом с ним стоят другие художники, занятые более мирным делом, наблюдающие, мудрые созерцатели совершившегося, завершители виденного, спокойно упорядочивающие результаты. Они, наследники, обладают покоем, ему, родоначальнику, досталась буря. Он должен претворить жизнь в художественное произведение, он не может наслаждаться ею как художественным произведением, он должен себе все создать: свою форму, свою традицию, свой идеал, свою истину, своего бога. Для него нет ничего готового, он вечно должен начинать. Жизнь не приветствует его, как теплый очаг, у которого он мог бы удобно расположиться; она для него лишь материал для нового строения, в котором будут жить другие, пришедшие позже. Поэтому ему запрещен покой. «Гряди не отдыхая», — говорит ему бог, «нужно вечно бороться». И он, верный великому повелению, идет по этому пути с детских лет до смертного часа, в непрерывной борьбе, крепко держа в руке огненный меч воли. Иногда он устает и восклицает вместе с Иовом: «Не определено ли человеку время на земле, и дни его не то же ли, что дни наемника?» Но, преодолевая слабость, он познает, «что только тогда бываешь подлинно жив, когда не спрашиваешь, для чего живешь, а живешь лишь, чтобы жить». Он знает, что в самом труде содержится награда, и в час чудесного просветления прекраснейшим словом определяет свою судьбу: «Я не ищущу мира, я ищущу жизни».

Но борьба означает насилие. И Жан-Кристоф, несмотря на врожденную доброту, — насильник. Есть в нем что-то варварское, стихийное, что-то от силы бури или водопада, который ниспадает в низины жизни не по собственной воле, а послушный законам природы. Даже во внешности выражается боевая сила его природы: Жан-Кристоф высок, силен, почти неуклюж, у него тяжелые, мускулистые руки и густая красная кровь, быстро воспламеняемая страстью и вызывающая бурные вспышки. В его тяжелой, неуклюжей, но неутомимой походке чув-

ствуется тяжелая сила его предков крестьян, и эта стихийная сила дает ему уверенность в дни самых тяжелых кризисов его жизни. «Благо тому, кого в жизненных невзгодах поддерживает сильная раса, ноги отцов и дедов несут вперед усталого сына, и силы могучих предков поднимают надломленную душу». Такая физическая сила помогает сопротивляться тяжелой эпохе, но, кроме того, она дает и веру в будущее, здоровый, непреклонный оптимизм, непоколебимое сознание победы. «Передо мною еще столетия»,— ликует он однажды в час разочарования, «Да здравствует жизнь, да здравствует радость!» Эта зигфридовская вера в успех досталась ему в удел от германской расы; поэтому она неодолимо призывает к борьбе. Он знает: «Le gène veut l'obstacle, l'obstacle fait le gène».— «Гений ищет препятствий, препятствия создают гения».

Но насилие всегда своевольно. Молодой Жан-Кристоф, пока его сила еще не очищена духовно, еще не укрощена нравственно, видит лишь себя одного. Он несправедлив к другим, глух и слеп ко всякому протесту, равнодушен к успеху или неудаче. Как дровосек, бежит он по лесу, размахивает топором направо и налево, лишь бы расчистить место для себя. Он ругает немецкое искусство, не понимая его, он презирает французское, не зная его, он обладает «удивительной дерзостью сильной юности», утверждающей, подобно бакалавру: «Мира не было, пока я его не создал». Его сила находит выход в драках, ибо только в борьбе чувствует он самого себя, чувствует бесконечно любимую жизнь.

Эта борьба Жана-Кристофа не ослабевает с годами. Ибо сколь крепка его сила, столь же велика его неловкость. Жан-Кристоф не знает своего противника: он с трудом изучает жизнь, и именно то, что он изучает ее так медленно, шаг за шагом,— каждый из них окроплен кровью и слезами гнева,— делает роман таким потрясающим и таким педагогичным. Ничто не дается ему легко, не дается быстро в руки. Он «простак», как Парсифаль, он наивен, доверчив, несколько шумен и провинциален: жернова общества не шлифуют, не сглаживают его, а раздробляют ему кости. Он интуитивный гений, но не психолог, он ничего не предугадывает, он должен все претерпеть, чтобы познать. «Он не обладал хищным взором

французов и евреев, охватывающим мельчайшие лоскутки предметов и раздирающим их. Как губка, он безмолвно впитывал в себя все. Проходили часы, иногда много дней, прежде чем он замечал, что все вобрал в себя. Для него нет ничего внешнего, всякое познание он должен претворить в кровь, как бы переварить. Он не меняет идеи и понятия, как банкноты, а изрыгает всю фальшь, всю ложь и все банальные представления, навязанные ему в юности, и лишь после этого может снова принимать пищу. Чтобы познать Францию, он должен сорвать сперва все ее маски одну за другой, и прежде чем достичь Грации, «бессмертно любимой», он должен был пройти через более низменные приключения. А чтобы найти себя и своего бога, ему надо прожить всю жизнь: лишь на другом берегу Христофор познает, что ноша его была благой вестью.

Но он знает, что «страдать хорошо, если силен», и потому любит препятствия на своем пути. «Все великое благостно, и высшее страдание граничит с освобождением. Угнетает, принижает к земле, неизлечимо разрушает душу лишь средняя мера горя и радости». Постепенно он познает своего единственного врага — собственную необузданность; он научается быть справедливым и начинает понимать себя и свой мир. Страстность обращается в просветление: он постигает, что враждебность направлена не на него, а на могущество вечных сил, руководящих им, он научается любить своих врагов, потому что они помогли ему познать себя и преследуют ту же цель иными путями. Годы учения прошли, и, как Шиллер прекрасно сказал в письме к Гете: «Годы учения — понятие относительное, они требуют коррелята, — овладения мастерством, и только представление о нем объясняет и обосновывает их». Стареющий Жан-Кристоф начинает ясно понимать: в своих превращениях он постепенно стал самим собою, он отделался от всех предрассудков, он «свободен от всякой веры, всяких химер, свободен от предрассудков народов и наций» и потому готов к великой вере в жизнь. Он свободен и все же исполнен благоговения, с тех пор как ощутил смысл своего пути. И «*transfiguré par la foi*», «преображенный верой», его некогда столь наивный, шумный оптимизм, восклицавший: «Что такое жизнь? Трагедия. Ура!», —

возвышается до мягкой всеобъемлющей мудрости. «Служить богу и любить его — значит служить жизни и любить ее», — вот исповедание его свободного духа. Он предчувствует за собой грядущие поколения и приветствует в них, враждебных ему, вечную жизнь. Он видит, как его слава воздвигает своды своего храма, но ощущает ее как нечто далекое. Он, бывший прежде бунтарем без цели, сделался вождем, но собственная цель становится ему ясной, лишь когда смерть овеивает его звучащей волной и он сливается с великой музыкой, с вечным миром.

Героизм и величие этой борьбы Жана-Кристофа обусловлены тем, что ведется она за самое высшее — за всю полноту жизни. Этот борющийся человек должен все создать себе сам: свое искусство, свою веру, своего бога, свою истину. Борясь, он должен освободиться от всего, чему его научили другие, от всякой общности искусства, наций, рас и вероисповеданий: его страстность никогда не борется за единичное, за успех или удовольствие, «il n'y a aucun rapport entre la passion et le plaisir», («нет ничего общего между страстью и удовольствием»). И такая трагичность присуща этой борьбе благодаря тому, что ведется она в одиночестве. Только для себя борется он за истину, ибо знает, что у каждого человека своя собственная истина, и если он все же несет людям помощь, то не словами, а всем своим существом, чудесно объединяющим людей благодаря огромной доброте. Кто соприкасается с ним — будь то вымышленные люди в книге или настоящие люди, читающие эту книгу, — возвышается под воздействием его существа, ибо сила, благодаря которой он побеждает, — это та самая жизнь, что дана в удел всем нам. И, любя его, мы, веруя, любим мир.

О Л И В Ь Е

Жан-Кристоф — портрет художника; но каждая форма и каждая формула искусства и художника неизбежно являюся односторонними. Таким образом Роллан противопоставляет ему среди дороги — «*nel mezzo del cammin*»¹ — партнера, француза — немцу, героя мысли —

¹ Посредине жизненного пути (стих из «Божественной комедии» Данте).

герою действия. Жан-Кристоф и Оливье дополняют один другого, по глубокому закону полярности они поневоле притягивают друг друга, потому что были одной и той же породы — самой благородной. Оливье — настолько же сущность духовной Франции, насколько Жан-Кристоф — отпрыск могучей германской силы, оба они идеалы, созданные для высочайших вершин. Сливаясь в гармонии, как мажор и минор, в чудеснейших вариациях воплощают они — суровый и нежный — тему искусства и жизни.

Внешне они ярко выраженные противоположности — и в физическом и в социальном отношении. Оливье нежный, бледный, болезненный, он вышел не из гущи народа, как Кристоф, а из усталой, старой буржуазии, его душа при всей ее пылкости охвачена свойственным аристократии страхом перед вульгарностью. Его жизненная сила коренится не в мускулах и крови, как у его дюжего товарища, а в нервах и мозгу, в воле и страсти. Он скорее восприимчив, чем продуктивен. «Он был плющом и должен был обвиваться, подобно женской душе, любящей и всегда требующей любви». К искусству он словно бежит от действительности, в то время как Жан-Кристоф бросается в него, чтобы найти в нем жизнь во всем ее многообразии; сентиментальным художником в духе Шиллера кажется Оливье в сравнении с наивным гением своего немецкого брата. Он краса культуры, символ «la vaste culture et le génie psychologique de la France»¹. Жан-Кристоф — пышный расцвет природы; Оливье — созерцание, его друг — деятельность: в нем все только отражается, в то время как гений излучает свет в мир. «Он отдает все силы, взятые у деятельности, мышлению», он творит идеи, Кристоф — жизненную силу, он стремится исправить не мир, а самого себя. Он довольствуется тем, что гордо несет в себе вечное бремя ответственности, он спокойно наблюдает за игрой эпох с печально-скептической улыбкой своего учителя Ренана, который заранее предвидит неизменное возвращение всего дурного, вечную победу несправедливости и неправды. И поэтому он любит только человечество как идею, а не людей — несовершенное воплощение идеи.

¹ Обширной культуры и психологического гения Франции (франц.).

На первый взгляд он кажется нам слабым, трусливым, недейтельным, и так же, почти гневно, смотрит на него друг. «Ты, что же, не умеешь ненавидеть?» — накидывается на него силач. «Нет, — отвечает Оливье, улыбаясь, — я ненавижу ненависть. Мне противно бороться с людьми, которых я презираю». Он не вступает в союз с действительностью, его сила — одиночество. «Я принадлежу не к армии насильников, а к армии разума». Ни одно поражение не может его испугать, ни одна победа — убедить: он знает, что насилие правит миром, но он его не признает. Жан-Кристоф мчитя со своим германским, первобытноязыческим гневом навстречу препятствиям и попирает их. Оливье знает, что вытоптанная сорная трава завтра вырастет снова. Он проходит мимо без гнева, размышляя по-гетевски:

В жизни на презренное
Не ропщи, не сетуй —
Верь, что неизменная
Мощь в юдоли этой.

Он не хочет борьбы и избегает ее не из боязни поражения, а от равнодушия к победе. В своем презрении к несправедливости он не склоняется ни перед каким успехом, он отвергает кесаря ради Христа, ибо этот вольнодумец в глубине души таит чистейшее христианство: «Мне грозила бы опасность потерять свой душевный покой, а им я дорожу больше, чем победой. Я не хочу ненавидеть. Я хочу быть справедливым даже к своим врагам. В пылу страстности я хочу сохранить ясность взгляда, чтобы все понять и все любить».

И скоро Жан-Кристоф узнает своего брата по духу: он чувствует, что героизм мысли не уступает героизму подвига, что идеалистический анархизм Оливье не менее отважен, чем его собственный стихийный мятеж. И в этом с виду слабом человеке он чтит железную душу. Ничто не сможет сломить Оливье, ничто не смутит его ясный ум. Никогда большинство не станет для него аргументом: «Он обладал самостоятельностью суждения, которую ничто не могло поколебать. Если он что-нибудь любил, то любил вопреки всему миру». Справедливость — единственный полюс, к которому постоянно клонится игла его воли, единственный фанатизм этой ясной

души. Как его более слабый предшественник Аэрт, он обладает «*faim de justice*», жадной справедливости, и всякая несправедливость даже давно минувших эпох гнетет его как нарушение мирового порядка. Поэтому он не становится ни на чью сторону, он вечный ходатай за всех несчастных и угнетенных, «всегда среди потерпевших поражение», он стремится не к социальной помощи массам, а лишь к помощи единичным душам, в то время как Жан-Кристоф хотел бы завоевать рай искусства и свободы для всего человечества. Но Оливье знает, что есть только одна свобода — внутренняя, которую можно завоевать для самого себя, и только для самого себя. Безумие масс, вечные классовые и национальные битвы за власть печалат его, но они ему чужды; в то время как даже Жан-Кристоф собирается воевать, когда грозит вспыхнуть война между Францией и Германией, когда все колеблются и теряют свои убеждения, он единственный останется непоколебимым. «Я люблю свое отечество, — говорит он брату из другой страны, — я люблю его, как ты свое. Но могу ли я из-за него убить свою душу, предать свою совесть? Это значило бы предать свое отечество. Я принадлежу к армии духа, а не к армии насилия». Но грубое насилие мстит непротивленцу, оно уничтожает его глупо и безжалостно, волею пошлого случая. Только его идея, его настоящая жизнь переживает его, передавая всему грядущему поколению мистический идеализм его веры.

Как чудесный поборник справедливости, бессильный отвечает здесь сильному, гений духа — гению дела. Глубоко солидарные в любви к искусству, в страсти к свободе, в потребности нравственной чистоты, оба героя — каждый «благоговейный и свободный» по-своему, — братья в той бесконечной сфере, которую Роллан прекрасно определяет как «музыку души»: в доброте. Разница лишь в том, что доброта Кристофа инстинктивна, следовательно, более стихийна и прерывается страстными вспышками ненависти; сознательная доброта Оливье мудра и подчас отсвечивает ироническим скепсисом. Но именно благодаря этой двойственности, этой взаимно дополняющей форме чистого стихийного порыва, они испытывают могучее влечение друг к другу: доверчивая кротость Кристофа научает одинокого Оливье снова ра-

доваться жизни, Кристоф, со своей стороны, учится у Оливье справедливости. Мудрого возвышает сильный, сильный очищен справедливостью — это взаимное благодеяние должно послужить для обоих народов символом возведения духовной дружбы в сердечный союз братских наций, символом соединения «обоих крыльев Запада» ради того, чтобы европейский дух мог свободно воспарить над кровавым прошлым.

Г Р А Ц И Я

Жан-Кристоф — творческая сила, Оливье — творческая мысль: лишь третья форма замыкает круг существования — Грация, творческое бытие, которому достаточно сохранять красоту и ясность, чтобы быть самим собой. Как прежде, так и в данном случае имя символически объясняет все: с силой мужчины, Жаном-Кристофом Крафтом, встречается при свете вечерней зари Грация, спокойная красота женщины, и помогает нетерпеливому найти созвучие последней гармонии.

До сих пор Жан-Кристоф встречал лишь два рода людей на своем широком пути к миру: в Грации он встречает человека не напряженного, не раздраженного, не взволнованного, человека прозрачной гармонии, которую он бессознательно искал годами в своей музыке. Грация не пламенный человек, способный зажечь его; огонь внутренней чувственности давно утих в ней благодаря легкой усталости от жизни и сладостной лени, но и в ней звучит «музыка души», великая доброта, которая братски сближает его с людьми. Она не побуждает его нести вперед — он уже и так далеко унесся, з его висках пробивается седина, — она предлагает ему лишь покой, «улыбку латинского неба», в котором его бурная тревога тихо тает, как плывущее на запад облако. Необузданная нежность, приводившая его в судорожный трепет, потребность в любви, стихийно вспыхнувшая в «Неопалимой Купине» и грозившая самому его существованию, здесь просветляется в «сверхчувственном браке» с Грацией, «бессмертной возлюбленной», какое-то сияние эллинского мира рассеивает туман его германской сущности. От Оливье Жан-Кристоф заимствует ясность, от Грации — мягкость. Оливье примирил его с миром, Грация —

с самим собой. Оливье был Вергилием, сопровождавшим его по земным чистилищам, Грация становится Беатриче, указывающей на небо великой гармонии: никогда европейское трезвучие не было представлено в более благородных символах — слепая германская необузданность, французская ясность, нежная красота итальянского духа. В этом трезвучии растворяется его жизненная мелодия. Жан-Кристоф теперь гражданин всего мира, освоившийся со всеми чувствами, странами и языками, он может войти в последнее единство всего живого: в смерть.

Это один из самых спокойных образов книги: Грация, «la linda»¹, едва слышны ее шаги по взволнованным мирам, но ее улыбка, мягкая улыбка Монны Лизы, вливается, как прозрачный свет, в духовно озаренное пространство. Без нее произведению и человеку недоставало бы великой магии «вечной женственности», проникновения в последнюю тайну. И после ее ухода еще остается сияние, сладостно наполняющее эту книгу экстаза и борьбы тихой лирической грустью и претворяющее ее в новую красоту — в покой.

ЖАН-КРИСТОФ И ЛЮДИ

Несмотря на все внутренние связи, путь Жана-Кристофа, путь художника среди людей в конце концов — путь в одиночество. Он вечно возвращается к себе, всегда к себе, все глубже забирается в лабиринт своего существа; кровь отцов и праотцев гонит его из беспредельного хаоса, унаследованного, навстречу другой беспредельности — творчеству. Люди на его пути в конце концов лишь тени и намеки, верстовые столбы пережитого, ступени подъема, ступени падения, эпизоды, опыт. Но что же такое познание, как не сумма опытов, что такое жизнь, как не совокупность встреч? Люди — не судьба Жана-Кристофа, а материал, превращенный им в творение. Они начало беспредельности, с которой он сроднился, и поскольку он стремится ко всему многообразию жизни, то должен примириться и с ее горькой частью — с человечеством.

¹ Кроткая (итал.).

Так ему помогают все: во многом его друзья, еще больше— его враги, ибо они увеличивают его жизнеспособность, они возбуждают его силу. Они помогают родиться его произведению (а что же представляет собой истинный художник, как не творимое им произведение?) именно тем, что ставят ему преграды, и в большой симфонии его страсти они являются светлыми и темными голосами, неотделимо вплетенными в бурный ритм. Иную тему он равнодушно отбрасывает, другую подхватывает. Вот в детстве появляется фигура Готфрида, доброго старца, словно навеянного толстовским духом. Он всплывает мимолетно, всегда лишь на одну ночь, с сумой на плечах, вечный Агасфер, но добродушно веселый, никогда не ропщущий, никогда не жалующийся человек, согбенно, но неутомимо идущий своим путем к богу. Он только прикасается к жизни Кристофа, но этого беглого прикосновения достаточно, чтобы воодушевить творящего. Или Гаслер, композитор. Лишь на мгновение является его лик Жану-Кристофу в начале творения, но в эту минуту он познает, как опасно уподобиться ему в душевной вялости, и он берет себя в руки. Люди для него— намеки, призывы, знаки, камертоны чувства. Каждый его подгоняет — один любовью, другой ненавистью, старик Шульц помогает ему своим сочувствием в миг отчаяния, высокомерие госпожи фон Керих, глупость провинциалов вселяют в него новое отчаяние, толкают к бегству, которое становится для него спасением. Яд и лекарство страшно похожи друг на друга. Но ничто не остается бессмысленным для творящего человека, ибо он всему придает свой смысл, оживляя в произведении то, что пыталось остановить его жизнь. Страдания необходимы ему для познания. Из скорби, из глубочайшего потрясения он всегда черпает свою глубочайшую силу; и Роллан преднамеренно относит прекраснейшие из художественных произведений Жана-Кристофа к поре его глубочайших душевных переживаний, к дням после смерти Оливье и к тем другим, последовавшим за уходом из жизни «бессмертно любимой». Враги человека — сопротивление и страдание — являются друзьями художника: так каждый, кто пересекает его путь, становится для него поощрением, пищей, познанием. Как раз для глубочайшего творческого одиночества ему нужны люди.

Правда, он долго не сознает этого и вначале неверно судит о людях, потому что им руководит темперамент, а не познание. Сперва Жан-Кристоф воспринимает людей с присущим ему всезахлестывающим энтузиазмом: он полагает, что все они искренни и добродушны, как он сам, беспечно бросающий слова. Он судит неверно и потом, под влиянием озлобления, вызванного первыми разочарованиями, замыкается в недоверии. Но между переоценкой и презрением постепенно устанавливается должная пропорция. Возвысившись до справедливости благодаря влиянию Оливье, обретя мягкость благодаря влиянию Грации, черпая мудрость в прожитой жизни, он начинает лучше понимать не только самого себя, но и своих друзей. В самом конце произведения есть маленькая сценка, как будто незначительная: Жан-Кристоф встречает своего старейшего врага Леви-Кера и по собственному побуждению подает ему руку. В этом примирении больше чем мгновенное сострадание: здесь смысл долгих странствий — великое познание, которое — слегка изменяя его старое изречение об истинном героизме — становится его исповеданием: «Знать людей и все же любить их».

ЖАН-КРИСТОФ И НАЦИИ

Страстным и предубежденным взглядом смотрит необузданный юноша на людей и поэтому не вникает в их сущность: страстным, предубежденным взглядом смотрит он и на семьи людей, на народы. Нам неизбежно суждено сначала — а многим и в течение всей жизни — познавать свою страну только изнутри, а чужую только снаружи; лишь когда мы узнаем свою страну снаружи, а чужую изнутри, в душе ее родных детей, только тогда мы научаемся смотреть по-европейски, можем осмыслить различные страны как необходимо сосуществующие, дополняющие друг друга. Жан-Кристоф теперь борец за полноту жизни; поэтому его путь — это путь от человека своей нации к гражданину мира, «к европейской душе».

Правда, Жан-Кристоф начинает, как и все, с предубеждения. Сперва он переоценивает Францию: у него свое, заученное представление о творчески-радостных, свободных французах, и он воспринимает родную Герма-

нию как воплощение ограниченности. Первый взгляд, брошенный на Париж, разочаровывает его: он находит только ложь, суету и обман. Лишь постепенно он убеждается, что душа нации не лежит, как булыжник на дороге, что ее необходимо выкопать в людях из-под глубокого слоя притворства и лжи. Вскоре он отучается говорить «эти» французы, «эти» итальянцы, «эти» евреи, «эти» немцы и наклеивать их качества как этикетки на предвзятое суждение. Каждый народ имеет свою собственную меру, которой надо его мерить, свои ошибки, свою ложь, так же как свой климат, свою историю, свое небо, свою расу, и его не определить ни словом, ни понятием. Страну, подобно всякому переживанию, нужно строить изнутри, слова создают лишь карточные домики. «Истина одинакова у всех народов, но у каждого народа есть своя ложь, которую он называет идеализмом. Всякое существо дышит им с колыбели до смерти, он становится для него жизненной потребностью. Лишь некоторые гении могут освободиться от него в героических боях, во время которых они остаются одни в свободном мире своих мыслей». Нужно прежде всего освободиться от всякого предвзятого суждения, чтобы иметь возможность судить свободно. Нет другой формулы, нет психологических рецептов: нужно, как при всяком творчестве, влиться в материю, доверчиво отдаться ей. Есть только одна наука о народах, так же как и о людях: наука души, а не книг. Лишь такое познание души душой связывает народы, а разъединяет их вечное недоразумение, заключающееся в том, что только свою веру они считают правильной, только свою сущность — мерилом, только себя высокомерно считают единственно правыми. Только национализм, коллективное самоощущение, «великая чума европейского высокомерия», которую Ницше называет «болезнью века», насильственно отчуждает нацию от нации. Как деревья в лесу, как ряд столбов, хотя бы они стояли каждый для себя, в то время как в глубине соприкасаются их корни, а в выси — вершины. Народ, низы, пролетариат, не чувствует противоречия, потому что его чувства общечеловечны. При встрече с Сидонией, служанкой из Бретани, Жан-Кристоф с изумлением узнает, «как похожи друг на друга порядочные люди во Франции и Германии». А лучшие, избранные, Оливье, Грация,

давно живут в той чистой гетевской сфере, «где судьбу других наций ощущаешь, как собственную». Солидарность — это истина, ненависть — это ложь народов, справедливость — единственная истинная связь между людьми и нациями: «Мы все, все народы, должники друг друга. Соединим же наши долги и обязательства». Все нации причинили Жану-Кристофу страдания, все его одарили, все принесли ему разочарования, все благословили. Все яснее познает он их образы. К концу его странствия все они становятся для гражданина мира лишь родиной души, и музыкант в нем грезит о возвышенном творении, о большой европейской симфонии, где все голоса народов освобождаются от диссонансов и возносятся в последней, высшей гармонии человечества.

ОБРАЗ ФРАНЦИИ

Образ Франции в большом романе так значителен потому, что здесь страна рассматривается двояко: снаружи и изнутри, глазами немца и с точки зрения француза, и, кроме того, потому, что суждение Кристофа является не только созерцанием, но и наукой созерцания.

Образ мышления немца в целом и частностих задуман намеренно типически. В маленьком родном городе он еще не видал французов, и его вскормленное привычными понятиями чувство — чувство веселой, слегканисходительной симпатии: «Французы — добрые малые, но тряпки». Приблизительно таково его предчувствие — предчувствие немца: бесхребетные художники, скверные солдаты, лживые политики, легкомысленные женщины, но все умные, веселые и свободомыслящие. Что-то в нем глухо стремится от немецкого порядка и немецкой трезвости к этой демократической свободе. Первая его встреча с французской актрисой Коринной, своего рода духовной сестрой гетевской Филины, как будто подтверждает необдуманное суждение, но уже при второй встрече с Антуанетой он ощущает другую Францию. «Вы так серьезны», — удивляется он тихой, молчаливой девушке, которая здесь, на чужбине, изводит себя преподаванием в семьях зазнавшихся выскочек. Ее нрав совсем не соответствует укоренившемуся предубеждению, что француженка непременно должна быть легкомысленной, высо-

комерной и эротичной. Впервые показывает ему Франция «загадку своей двойственной натуры», и этот первый оклик издали становится таинственной приманкой; он ощущает бесконечное многообразие чуждого существа и — как Глюк, как Вагнер, Мейербер и Оффенбах — спасается из тесноты немецкой провинции на волшебную родину подлинного мирового искусства, в Париж.

Первое, что он ощущает по приезде, — беспорядочность, и это впечатление уже не оставляет его. Это первое и последнее — самое сильное впечатление, против которого постоянно восстает немец в нем: огромная сила раздробляется здесь от недостатка дисциплины. Первым его проводником по ярмарке является мнимый «настоящий парижанин», один из тех людей, которые больше стараются казаться парижанами, чем сами парижане, — эмигрировавший немецкий еврей Сильвен Кон, который здесь именует себя Гамильтоном и в руках которого сходятся все нити художественного ремесла. Он показывает ему художников, музыкантов, политиков, журналистов — разочарованно отворачивается от них Жан-Кристоф. Он чувствует в их произведениях только неприятный «*Odor di femina*»¹, пропитанный духами, тяжелый, удушливый воздух. Он видит фимиам, помаду, стекающую по лбам простаков, слышит только клики восхваления и шум, но не видит настоящего творчества. Кое-что, правда, представляется ему искусством, но это — нежное, утонченное, декадентское искусство, созданное вкусом, а не силой, внутренне надломленное иронией, сверхумное, сверхутонченное, эллинистическое, литература и музыка александрийского периода, дыхание уже умирающего народа, душный аромат увядающей культуры. Он видит лишь конец без начала, и немец в нем уже слышит «грохот пушек, который разобьет эту бессильную Грецию».

Он знакомится с хорошими и с дурными людьми, с тщеславными и глупыми, с тупыми и одухотворенными, но нет ни одного в этих парижских кружках и салонах, кто внушил бы ему доверие к Франции. Первый вестник приходит издали: это Сидония, крестьянская девушка, ухаживающая за ним во время болезни. Здесь он сразу познает, как спокойна и непоколебима, как плодородна

¹ Запах женщины (итал.).

и сильна эта земля, этот чернозем, из которого все эти чужие, искусственно посаженные парижские цветы извлекают свою силу: он узнает народ, мощный, костистый, серьезный французский народ, пашущий свою землю и не заботящийся о шуме ярмарки, народ, который своим гневом вызвал революции и своим воодушевлением — наполеоновские войны. С этой минуты он чувствует, что должна существовать подлинная Франция, которой он не знает, и однажды в разговоре он обращается к Сильвену Кону с вопросом: «Где же тут Франция?» И тот гордо отвечает: «Франция — это мы!» Жан-Кристоф горько усмехается. Он знает, что ему долго придется ее искать, ибо они хорошо ее спрятали.

И вот происходит встреча, являющаяся для него поворотом судьбы и познанием; он знакомится с Оливье, братом Антуанеты, подлинным французом. И как Данте, руководимый Вергилием, странствует по все новым кругам познания, так и он, ведомый своим «проникновенным интеллектом», с удивлением замечает, что за этой шумной завесой, за этими кричащими фасадами работают в тиши избранники. Он видит произведения поэтов, имена которых никогда не упоминаются в газетах, видит народ, множество тихих, порядочных людей, которые вдали от суеты делают свое дело, каждый сам по себе. Он познает новый идеализм Франции, который от поражения окреп душой. Гнев и ожесточение — вот его первые чувства при этом открытии. «Я не понимаю вас, — повышая голос, говорит он кроткому Оливье, — вы живете в чудеснейшей стране, богато одарены, обладаете человеческой душой и не знаете, что со всем этим делать. Вы даете горсти негодяев властвовать над вами и топтать вас ногами. Встаньте же, соединитесь, выметите сор из своего дома!» Первая, самая естественная мысль немца — организация, соединение хороших элементов, первая мысль сильного — борьба. Но как раз лучшие люди Франции упорно остаются в стороне: их отпугивает от борьбы, с одной стороны, какая-то таинственная просветленность, с другой — легкое смирение, та капля пессимизма в рассудочности, которая ярче всего выражена Ренаном. Они не хотят действовать, и самое трудное — побудить их действовать сообща: «они слишком умны, они видят реакцию еще до борьбы», они не обладают немецким оп-

тимизмом и поэтому остаются изолированными и одиночными — одни из осторожности, другие из гордости. В них есть какой-то «дух домоседства», и Жан-Кристоф наблюдает это лучше всего в собственном доме. В каждом этаже живут порядочные люди, которые могли бы великолепно понять друг друга, но они замыкаются в себе. Двадцать лет ходят они по одним и тем же лестницам, не знакомясь, не интересуясь друг другом, и, таким образом, лучшие из художников ничего не знают друг о друге.

И вдруг Жан-Кристоф постигает преимущества и опасность основной мысли французского народа: мысли о свободе. Каждый хочет быть свободным, никто не хочет себя связывать. Французы тратят неслыханное количество сил, неся на своих плечах, каждый в одиночку, всю тяжесть борьбы своей эпохи, они не дают себя организовать, не дают объединить себя. Если их деятельная сила парализуется разумом, она все же остается свободной в их сознании, и таким образом они сохраняют, с одной стороны, способность пронизывать свою революционность религиозным пылом одиночества, с другой стороны, постоянно революционно обновлять свою веру. В этой последовательности — их спасение, она охраняет их от порядка, который сделал бы их неподвижными, от механизации, которая их обезличила бы. Жан-Кристоф постигает, что шумный ярмарочный балаган существует лишь для того, чтобы привлекать равнодушных, а действительно деятельных оставлять в их творческом одиночестве. Он видит, что этот шум является потребностью французского темперамента, он вдохновляет к работе, что кажущаяся непоследовательность мышления — ритмическая форма постоянного обновления. Его первое впечатление, как многих немцев, было таково, что французы — нация сложившаяся. Двадцать лет спустя он убеждается, что не ошибся: они действительно сложились, но лишь для того, чтобы начать все сызнова, и в их духе, как будто полном противоречий, господствует какой-то таинственный порядок, иной, чем у немцев, и иная свобода. И гражданин мира, который не хочет навязывать ни одной нации сколок со своей собственной, смотрит с веселой улыбкой на вечную несхожесть рас, из которых составляется, словно из семи красок спектра, свет мира, чудесное многообразие великой общины, совокупности всего человечества.

И Германия изображена в этом романе двойко, но в противоположность Франции она дана сначала с точки зрения немца, а потом — глазами француза, раньше изнутри, из родины, потом извне, со стороны. И так же, как во Франции, здесь два мира незримо покоятся один под другим: один шумный, другой тихий, фальшивая и подлинная культура, старая Германия, которая искала героизм в духовном, глубину — в истине, и новая, опьяненная своей силой и великим разумом, который некогда в философской форме изменил мир, а теперь употребляется во зло для практической и коммерческой деятельности. Нельзя сказать, что угас немецкий идеализм, вера в более чистый, более прекрасный мир, освобожденный от нечистых форм земного, напротив, опасность в том, что он слишком распространился, стал банальным и плоским. Свойственное немцам великое упование на бога стало практичным и приземленным в мыслях о национальном будущем, сентиментальным в искусстве и поверхностным в дешевом оптимизме кайзера Вильгельма. То поражение, что одухотворило идеализм Франции, будучи победой Германии, материализовало немецкий идеализм. «Что принесла победившая Германия миру?» — спрашивает однажды Кристоф и сам себе отвечает: «Сверкание штыков, деятельную силу без великодушия, грубый реализм, насилие, соединенное с алчностью Марса в облике коммивояжера». С горечью познает Кристоф, что победа испортила Германию, — с искренней горечью, — ибо «к своей стране ты более требователен, чем к чужой, и больше страдаешь от ее слабости», — и неугомонный революционер ненавидит крикливость немецкого самомнения, высокомерие военных, грубый кастовый дух. И в столкновении с милитаризованной Германией, в конфликте с сержантом на танцевальном вечере в эльзасской деревне, стихийно вырывается ненависть художника, ненависть свободного человека против дисциплины, против огрубления мысли. Ему приходится бежать из Германии, потому что он не чувствует в ней достаточной свободы.

Но именно живя во Франции, он начинает познавать величие Германии — «в чужом окружении его дух был

более свободным», эти слова относятся и к нему и ко всякому другому,— именно на беспорядочности французов, на их скептической покорности судьбе учится он уважать немецкую энергию и жизненную силу своего оптимизма, который здесь древний народ мечтателей противопоставляет рассудочному народу. Правда, он не ошибается в том, что этот новогерманский оптимизм не всегда подлинный и что идеализм вырождается в насильственное стремление идеализировать. Он видит это на возлюбленной своих юных лет, пошлой провинциалке, которая боготворит своего мужа как сверхчеловека и воспевается им как олицетворение добродетели, видит это на встретившемся ему чистейшем немце, старом преподавателе музыки Петере Шульце, этом нежном символе музыкального прошлого, видит даже на великих мастерах — Курциус очень метко цитирует слова Гете, что у «немцев идеальное быстро превращается в сентиментальное». И его пылкая правдивость, ставшая неумолимой благодаря французской просветленности, восстает против этого расплывчатого идеализма, заключающего компромиссы между действительным и желаемым, оправдывающего могущество культурой, победу — силой, и он гордо противопоставляет ему собственный оптимизм, который «познает жизнь и все же любит ее», и в лицо трагедии громко кричит «ура». Во Франции он остро чувствует недостатки Франции, в Германии — недостатки Германии и любит обе страны именно за их контрастность. Каждая страдает от плохого распределения своих ценностей; во Франции свобода слишком всеобща, слишком распространена и создает хаос, в то время как единицы, избранники, сохраняют свой идеализм в чистом виде; в Германии, в свою очередь, идеализм слишком широко распространен, он вылился в слащавую сентиментальность, в меркантильный оптимизм, и только крохотный круг избранников в одиночестве сохранил полную свободу. Оба народа страдают от напряженного контраста, от национализма, который, по мнению Ницше, «во Франции испортил характер, в Германии — ум и вкус». Если бы оба народа могли найти друг друга в сближении и проникновении, они бы, очастливленные, испытали чувства Кристофа, который «чем больше обогащался германскими грезами, тем более нуждался в латинской про-

светленности». Оливье и Кристоф, связанные узами дружбы, мечтают об увековечении своих чувств в разных народах, и в мрачный час братского раздора наций француз шлет немцу поныне не сбывшиеся слова: «Протянем друг другу руки: несмотря на всю ложь и всю ненависть, нас не разъединят. Мы нуждаемся друг в друге для величия нашего духа, нашей расы. Мы два крыла Запада. Если одно сломается, не сможет летать и другое. Пусть грянет война. Она не разомкнет наших соединенных рук, не остановит полета наших братских душ».

ОБРАЗ ИТАЛИИ

Уже стареющий, усталый, изучает Кристоф третью страну будущего европейского объединения — Италию. Она никогда не привлекала его. И тут его отталкивает, как в свое время от Франции, та роковая, предвзятая формулировка, которой так охотно унижают друг друга нации, для того, чтобы, умаляя сущность других, можно было собственную сущность признать единственно правильной. Но достаточно часа, проведенного в Италии, чтобы его предубеждения растворились в демоническом опьянении: ранее неведомое ему сияние итальянского ландшафта озаряет его, пронизывает, формирует его плоть и самой своей атмосферой делает его восприимчивым к наслаждению. Он сразу ощущает новый ритм жизни; здесь нет бурной силы Германии, нет нервной подвижности Франции, но эта «вековая культура и цивилизация» опьяняет варвара своей сладостью. Устремлявший до сих пор взор из настоящего только в будущее, он вдруг ощущает необычайную прелесть минувшего. В то время как немцы все еще ищут свою форму, а французы в непрерывной смене повторяют и обновляют ее, он находит здесь народ, который несет в себе ясную и сложившуюся традицию, который должен лишь оставаться верным своему прошлому, своему ландшафту, чтобы распустился нежнейший цветок его существования — красота.

Правда, Кристофу недостает здесь его жизненной стихии — борьбы. Над всей жизнью стелется здесь легкая дремота, сладкая истома, изнеживающая и опасная.

«Рим дышит смертью, он изобилует могилами». Хотя горит еще в иных душах огонь, который зажгли Мадзини и Гарибальди и в пламени которого была выкована объединенная Италия, хотя и здесь есть идеализм, но он совсем иной, чем идеализм немецкий, иной, чем французский, он еще не связан с мировым гражданством и всецело пленен национальными интересами; «итальянский идеализм все относит к себе, к своим желаниям, к своей расе и своей славе». В безветренном феакийском воздухе его пламя не подымается достаточно высоко, чтобы осветить Европу, но он горит, чистый и прекрасный, в этих молодых душах, восприимчивых для всякой страсти, но еще не нашедших подходящего мгновения, чтобы воспламениться.

И, начиная проникаться любовью к Италии, Жан-Кристоф сразу же начинает бояться этой любви. Он чувствует, что и эта страна была ему необходима для того, чтобы в музыке, как и в жизни, претворить необузданную чувственность в чистую гармонию, он постигает, как необходим этот южный мир для мира северного, и лишь в трезвучии видит проявление сущности каждого голоса. Здесь меньше грез и больше действительности, но она слишком прекрасна, она манит к наслаждению, она убивает дело. Как для Германии становится опасностью ее идеализм, ибо он слишком распространен и в среднем человеке становится ложью, как для Франции становится роковой ее свобода, ибо она замыкает личность в идею независимости и отчуждает ее от солидарности, так для Италии является опасностью ее красота, ибо она делает человека чересчур вялым, чересчур податливым и довольным. Для каждой нации (как и для каждого человека) роковой является самая специфическая черта ее существа, значит, именно то, что больше всего оживляет и поддерживает других, и поэтому для своего спасения каждому народу и каждому человеку, видимо, нужно как можно больше объединяться со своей противоположностью, нужно приблизиться к наивысшему идеалу — к народу европейского единства, к универсальному человеку. Итак, стареющий Жан-Кристоф и здесь, в Италии, как во Франции и в Германии, лелеет ту самую мечту, что впервые явилась двадцатидвухлетнему Роллану на высотах Яникула, — мечту о европейской симфонии, ко-

тору до сих пор только поэт воплотил в своем творении для всех наций, но которую еще не осуществили сами нации.

ЛИШЕННЫЕ ОТЕЧЕСТВА

Среди трех контрастирующих наций, к которым Кристоф испытывал то влечение, то отвращение, он повсюду встречает однородный элемент, приспособившийся к этим нациям и все-таки не совсем с ними слившийся, — евреев. «Заметил ли ты, — обращается он однажды к Оливье, — что мы все время имеем дело с евреями, исключительно и только с евреями? Можно подумать, что мы их привлекаем, повсюду они встречаются на нашем пути, в роли врагов и в роли союзников». В самом деле, он с ними сталкивается повсюду. В его родном городе богатые еврейские снобы первыми поощряют его «Диониса» (правда, ради эгоистических целей), маленький Сильвен Кон — его парижский ментор, Леви-Кер — его злейший враг, Вейль и Моох — его самые услужливые друзья; Оливье и Антуанета тоже в дружбе и во вражде всегда наталкиваются на евреев. На каждом перепутье художника стоят они, подобно указателям, направляющим к добру или ко злу.

Первое чувство Кристофа — сопротивление. Не втискивая своей свободной природы в массовое чувство ненависти, он все же унаследовал от религиозной матери антипатию к евреям и не верит, чтобы эти слишком трезвые люди могли понять его творчество и его натуру. Но ему постоянно приходится убеждаться, что только они одни заботятся о его искусстве, в особенности когда в нем есть что-то новое.

Оливье, обладающий более ясным взором, дает ему объяснение; он показывает, что в данном случае люди, свободные от традиций, бессознательно прокладывают путь всему новому, что лишены отечества — лучшие помощники в борьбе против национализма. «Евреи у нас почти единственные люди, с которыми свободный человек может поделиться чем-нибудь новым, живым. Остальные закоснели в прошлом, в отжившем. Для евреев роковым образом вообще не существует прошлого,

или, по крайней мере, у них оно не такое, как у нас. С ними мы можем говорить о сегодняшнем дне, с нашими сородичами — только о вчерашнем... Не скажу, что мне симпатичны все их дела, часто они мне даже противны. Но они, по крайней мере, живут и умеют понимать живущих... Евреи в современной Европе — самые упорные агенты всякого добра и всякого зла. Они бессознательно взращивают посев мысли. Разве не среди них нашел ты своих злейших врагов и лучших друзей?»

И Кристоф соглашается с ним: «Это правда, они меня ободрили, поддержали, сказали слова, которые оживили меня в борьбе, потому что показали мне, что я понят. Правда, из тех друзей у меня сохранились не многие, их дружба была лишь вспышкой. Но все равно! Такой мимолетный свет очень ценен в ночи. Ты прав. Не будем неблагодарны».

И он вставляет их, не имеющих отечества, в свою картину отечеств. Нельзя сказать, что он не замечает недостатков евреев: он отлично видит, что для европейской культуры они не являются продуктивным элементом в высшем смысле этого слова, что их глубочайшая сущность — анализ и разложение. Но именно это разложение кажется ему важным, потому что оно подрывает традиции — вечного врага всего нового, потому что беспочвенность евреев является тем оводом, что гонит «облезлый скот — национализм» за пределы его духовной родины; это разложение взрывает уже умершее, «вечно вчерашнее», и поощряет новый дух, который они не в силах создать сами. Лишенные отечества — лучшие помощники будущего «доброевропейца». Многое в них отталкивает Кристофа; верующего в жизнь отталкивает их скептицизм, радостного — их ирония, поборника незримых целей — их материализм, но сильный чувствует в них сильную волю, живой — живых, «бродильный фермент деятельности, закваску жизни». Лишенные отечества всегда скорее, а во многом и глубже понимают утратившего родину, свободный же гражданин мира, в свою очередь, понимает их крайний трагизм, оторванность от всего, даже от самих себя. Он видит, что они ценны как средство, хотя сами отнюдь не являются целью, что они, как все нации и расы, должны быть связаны контрастом, что эти «сверхнервные, возбужденные

натуры нуждаются в законе, который связывал бы их. Евреи, подобно женщинам, великолепны, пока их держишь в узде, но господство как тех, так и других было бы невыносимо». Их дух в столь же малой степени мог бы стать законом, как дух французский или немецкий; но он не хочет, чтобы евреи были иными, чем они есть. Характерные черты каждой расы необходимы для обогащения земного многообразия и, следовательно, для интенсификации жизни. Все играет — стареющий Кристоф включает ведь мир с человечеством — определенную роль в целом, и каждый сильный звук в общей гармонии имеет свое значение. Вражда отдельных частиц способствует единству целого, и для новой постройки необходимо что-то разрушить, аналитический дух является предварительным условием для синтетического. И вот Кристоф приветствует лишенных отечества в отечествах как помощников в создании новой всечеловеческой отчизны, он включает их в европейскую мечту, — навстречу ее отдаленному журчащему ритму жадно несется его свободная кровь.

ПОКОЛЕНИЯ

Таким образом, ограда за оградой окружают стадо человеческое, и всех их должен сокрушить подлинно живой человек, чтобы стать свободным. Ограды эти — отечество, отделяющее его от других народов, язык, сжимающий в тисках его мышление, религия, делающая ему непонятной всякую другую веру, собственная натура, которая предрассудками и неверными представлениями преграждает путь к действительности. Ужасное разобщение: народы не понимают друг друга, расы, вероисповедания, отдельные личности не понимают друг друга, потому что все они существуют врозь, каждый переживает лишь часть жизни, часть истины, часть действительности, и каждый именно эту свою часть считает истиной.

Но даже свободный человек — «свободный от иллюзий отечества, веры и расы», — даже он, полагающий, что избежал всех темниц, не может выйти из одного круга: он связан со своей эпохой, прикован к своему поколению, ибо поколения — это ступени подъема человечества, каждое — новая ступень над прежними, тут нет ни

движения вперед, ни движения назад, каждое поколение имеет свои законы, свою форму, свои нравы, свое внутреннее содержание. И трагедия этой неизбежной общности заключается в том, что поколение не примыкает мирно к поколению, развивая достижения предыдущего, а совсем как люди, как нации, проникнуто враждебными предубеждениями в отношении соседей. И здесь вечный закон — борьба и недоверие; следующее поколение всегда отбросит то, что сделано настоящим, лишь третье и четвертое находят обратный путь к прежним; всякое развитие, по мнению Гете, — спираль, неуклонный подъем и возврат, поднимаясь ввысь все суживающимися кругами, все возвращается к тем же точкам. И поэтому вечна борьба поколения с поколением.

Каждое поколение по необходимости несправедливо к предыдущему. «Поколения, следующие друг за другом, всегда ощущают живее то, что их разъединяет, чем то, что их соединяет. Они чувствуют необходимость подчеркнуть важность своего существования, будь то ценой несправедливости или лжи в отношении самих себя». Подобно людям, они переживают «возраст, когда приходится быть несправедливым, чтобы существовать»; они неминуемо должны изжить свое содержание — свои идеи, формы и культуру, и так же мало способны заботиться о последующих, как прежние заботились о них. Здесь господствует вечный закон леса, по которому молодые деревья отбирают почву у старых и губят их корни, живые попирают трупы мертвых: поколения борются, и каждый отдельный человек бессознательно борется за свою эпоху (сколько бы он ни чувствовал противоречий с ней).

В своем возмущении против эпохи молодой одинокий Жан-Кристоф был, не сознавая того, выразителем общих идей: в его лице молодое поколение боролось против умиротворяющего, было несправедливым в своей несправедливости, молодым в своей молодости, страстным в своей страстности. И он состарился со своим поколением: он уже видит, как неотразимо вздымаются над ним новые волны, разрушающие его творение. Вокруг него стали консервативными те, кто, как и он, некогда были революционерами, а ныне борются с молодежью, как в юности боролись со стариками: меняются лишь борцы, борь-

ба остается прежней. Но Жан-Кристоф улыбается и приветливо глядит на молодых, ибо жизнь он любит больше, чем самого себя. Тщетно его друг Эмманюэль старается побудить его защищаться и морально осудить поколение, объявляющее ничтожным все то, что они, жертвуя целой жизнью, признали истиной. Но Кристоф спрашивает: «Что такое истина? Нельзя нравственность поколения измерять масштабом предыдущих поколений». И когда приятель теснит его опасным аргументом: «Зачем же искали мы меру жизни, как не для того, чтобы возвести ее в закон?» — он величественно указывает на вечное течение: «Они научились у нас, они неблагодарны, — таков порядок вещей. Но, обогащенные нашими усилиями, они идут дальше, они осуществляют наши стремления. Если в нас еще сохранились остатки молодости, будем учиться у них и попытаемся омолодиться. Если же нам это не удастся, если мы слишком состарились, то будем по крайней мере радоваться им».

Поколения должны расти и умирать, как люди; все земное связано с природой, и великий верующий, свободный в своем благочестии, преклоняется перед законом. Но от него не ускользает (и это один из глубочайших культурно-исторических выводов этой книги), что и это течение, эта смена ценностей имеет свой собственный ритм во времени. Прежде эпоха, стиль, вера, мировоззрение охватывали столетие, теперь они охватывают меньше, чем человеческая жизнь, — едва одно десятилетие. Борьба стала жарче, нетерпеливее, нервнее, человечество пользуется большим количеством идей и поглощает их быстрее. «Развитие европейской мысли шло вперед все более быстрым шагом, можно было подумать, что оно ускоряется вместе с развитием технических двигателей... Запас предрассудков и надежд, достаточный, чтобы питать ими человечество двадцать лет, израсходован в течение пяти лет, духовные поколения мчатся одно за другим и часто перескакивают друг через друга». И ритм подобного духовного преобразования составляет подлинную эпопею этого романа. Когда Жан-Кристоф возвращается из Парижа в Германию, он едва узнает Германию, когда он из Италии едет в Париж, он больше не узнает Парижа: еще то тут, то там он встречает старую «foire sur la place», старую ярмарку, но на

ней с тем же шумом торгуют уже другими ценностями, другой верой и другими идеями. Между Оливье и его сыном Жоржем лежит целый духовный мир: что для того было самым дорогим, то сын клеймит презрением. Двадцать лет — целая пропасть.

Это чувствует Кристоф, и это чувствует вместе с ним автор. Жизнь требует вечно новых форм; она не останавливается на определенных мыслях, не замыкается в определенных философиях и религиях, она своевольно взрывает понятия. Каждое поколение понимает только себя, его слово — всегда лишь завет неведомым наследникам, которые его истолкуют и исполняют на свой собственный лад. Истина принадлежит лишь тому, кто ее себе завоевал, каждому человеку, каждому поколению. «Истина! Нет истины. Есть только люди, которые трудятся над поисками ее. Нет свободного народа, и нет свободы: есть лишь свободные люди». Их жизнь — единственная школа для других. И потому как завещание своего трагического и одинокого поколения оставляет Роллан величественную картину свободной души «свободным душам всех времен и народов, которые страдают, борются и побеждают», со словами: «Я написал трагедию поколения исчезающего. Я не старался скрыть что-либо из его пороков, из его добродетелей, утаить томившие его печали, его смятенное высокомерие, его героические усилия в борьбе с горестями, которые тяжким бременем взвалила на него сверхчеловеческая задача заново создать целый мир: мораль, эстетику, веру, новое человечество.— Такими были мы.

«Вы, люди сегодняшнего дня, вы, молодые люди, теперь очередь за вами! Перешагните через наши тела и станьте в первые ряды. Будьте выше и счастливее нас. Я сам прощаюсь с тем, что было моей душой; я сбрасываю ее как пустую оболочку. Жизнь — ряд смертей и воскресений. Умрем, Кристоф, чтобы вновь возродиться».

ПОСЛЕДНИЙ ВЗГЛЯД

Жан-Кристоф на том берегу, он перешагнул через поток жизни под звуки величественной музыки. Уже как будто вне опасности завещанное, смысл мира, который

он перенес на своих плечах сквозь бурю и волны: вера в жизнь.

Еще раз оглядывает он людей, оглядывает покинутую страну. Все стало ему чуждым, он не понимает новых людей, которые там трудятся и терзаются в страстной мечте. Он видит новое поколение, по-иному молодое, более сильное, более грубое и нетерпимое, одухотворенное иным героизмом. Молодежь укрепила свое тело спортом, свою смелость полетами, «она гордится своими мускулами и своей широкой грудью, она гордится своей родиной, гордится своей религией, своей культурой, всем тем общим для них, что представляется им их сущностью, и из этой гордости куют они оружие». У них «больше желания действовать, чем понимать», они хотят показать и испытать свою силу. С ужасом убеждается умирающий: это поколение, уже не знавшее войны, желает войны.

Он с содроганием оглядывается. «Пожар, тлевший в лесу Европы, начал разгораться. Если его тушили в одном месте, он снова вспыхивал поодаль, с тучами дыма и дождем искр перебрасывался он с одного места на другое и пожирал сухой кустарник. На востоке, как предлюдия к великой войне наций, уже произошли предварительные схватки. Европа, которая еще вчера была нерешительной и апатичной, подобно мертвому лесу, стала добычей пламени. Стремление к борьбе пылало во всех сердцах. Каждую минуту могла разразиться война. Ее задушили, но она ожила вновь. Малейший повод давал ей пищу. Мир чувствовал, что он зависит от случая, который может развязать бойню. Он ждал. Миролюбивых угнетало ощущение необходимости. А идеологи, укрывавшиеся за могучей тенью Прудона, награждались за воинственность высочайшим титулом — титулом человека».

«Так вот чем должно было кончиться физическое и духовное воскресенье народов Запада! К кровавым бояням увлекали их токи страстной жажды подвигов и веры! Только наполеоновский гений мог бы поставить этому слепому бегу определенную, сознательно выбранную цель. Но не было нигде в Европе гения подвига. Можно было подумать, что мир избрал себе правителей из чис-

ла самых ничтожных. Сила человеческого духа была сосредоточена в другом месте».

И вот Кристоф вспоминает одинокие ночные бдения в минувшие дни, когда встревоженное лицо Оливье было рядом с ним. Тогда на небосклоне лишь показалась грозная туча, теперь ее тени покрывали всю Европу. Тщетен был призыв к единению, тщетен путь во мраке. С трагическим жестом провидец оглядывается назад и видит вдали апокалиптических всадников, вестников братоубийственной войны.

Но рядом с умирающим — дитя с понимающей улыбкой на устах: вечная жизнь.

КОЛА БРЮНЬОН

INTERMEZZO SCHERZOSO

Брюньон, скверный человек, ты смеешься, тебе не стыдно? — Что ж делать, милые друзья? Таков уж я. Я могу смеяться и все-таки страдать; зато французу для смеха и страдание не помеха. И плачет он или хохочет, он прежде всего видеть хочет.

Роллан «Кола Брюньон»

СЮРПРИЗ

Впервые в этой напряженной жизни наступает покой. Большой, десятитомный роман «Жан-Кристоф» закончен, завершено европейское творение. Впервые Ромен Роллан живет вне своего произведения, свободный для нового слова, для новых образов, нового творения. Его ученик Жан-Кристоф ушел в мир — «самый живой человек, какого мы знали», как говорит Элен Кей, — он собирает вокруг себя друзей, тихую, все растущую общину, но то, что он возвещает, уже прошлое для Роллана. И он ищет нового вестника для новой вести.

Опять Ромен Роллан в Швейцарии, в любимой стране, между тремя другими любимыми странами, в стране, которая была так благосклонна ко многим его произведениям, где был начат Жан-Кристоф, творение из творений, и на границе которой он был окончен. Ясное тихое лето дарит ему хороший отдых: напряжение воли

ослабло, самое существенное ведь сделано, лениво заигрывает он с разными планами, уже накапливаются заметки для нового романа, для драмы из духовной и культурной сферы Жана-Кристофа.

Как это часто бывает у Ромена Роллана, рука колеблется между различными планами. И вот внезапно, как некогда, двадцать пять лет тому назад, на террасе Яникула явилось ему видение Жана-Кристофа, так теперь в бессонные ночи овладевает им чужой, но все же родной образ — соотечественник из прадедовских времен, и своим могучим присутствием опрокидывает все планы. Незадолго до этого Роллан после многих лет опять побывал на своей родине в Кламси, воспоминания детства пробудились в нем при виде старого города, бессознательное чувство родины начинает разрастаться в нем и требует от своего сына, изобразившего дали, собственного портрета. Он, со всей силой и страстностью поднявшийся от француза к европейцу и исповедавшийся в этом перед целым миром, чувствует настойчивое желание снова стать на один творческий час целиком французом, целиком бургундцем, целиком инвернезцем. Музыкант, соединяющий в своей симфонии все голоса, самые сильные напряжения чувства, тоскует по совершенно новому ритму, стремится разрядиться в веселье. Написать скерцо, легкое, свободное произведение, после десяти ответственных лет, «когда он носил на душе доспехи Жана-Кристофа», все теснее сдавливавшие его сердце, представляется ему теперь наслаждением: произведение, стоящее по ту сторону политики, морали, современности, божественно безответственное, — бегство из своего времени.

Ночью его осеняет новая мысль, на следующий день он весело удирает от прежних планов, ритм искрится в плясовой стремительности. Итак, к собственному радостному удивлению, за несколько летних месяцев 1913 года Роллан пишет свой веселый роман «Кола Брюньон», французское интермеццо европейской симфонии.

БРАТ ИЗ БУРГУНДИИ

Его одолел совсем чужой парень, земляк, с той же бургундской кровью — так думает сначала Роллан; как метеор, внезапно упала эта книга в его духовный мир с веселого французского неба. И в самом деле, иной ритм, иные тональность, мелодия, эпоха. Но если внимательно прислушаться к этому человеку, то в конце концов и эта забавная книга представляется не отклонением, а архаизирующей вариацией роллановского лейтмотива — веры в жизнь; Кола Брюньон, славный бургундец, бравый резчик по дереву, пьяница, шутник, балагур, забавник, несмотря на ботфорты и брыжи, дальний брат из минувших столетий Жана-Кристофа, подобно тому, как принц Аэрт и король Людовик — отдаленные предки и братья Оливье.

Тут, как и везде, глубоким фундаментом романа является все тот же мотив: как человек, как творческий человек (других Роллан в высшем смысле не принимает в расчет) справляется с жизнью и главным образом с трагизмом собственной жизни. Книга о Кола Брюньоне, как и «Жан-Кристоф», — роман из жизни художника, только здесь создан новый тип художника, который в «Жане-Кристофе» был невозможен, ибо его уже нет в наше время. Кола Брюньон — образ художника, лишенного демонизма; он становится художником лишь благодаря верности, прилежанию и любви и вырастает из ремесла, из повседневной буржуазной профессии, и только его человечность, его серьезность, его чистое благородство возносят Брюньона на высоты искусства. Рисую его, Роллан думал обо всех безымянных художниках, которые анонимно создавали каменные фигуры, порталы французских соборов, драгоценные замки, кованые гирлянды, о всех тех неизвестных и безымянных, не врезавших в камень своего тщеславия и своих имен, но зато вложивших в свои произведения нечто иное — ставшее ныне редкостью, — чистую радость творчества. Однажды, уже в «Жане-Кристофе», Ромен Роллан начал

маленький гимн буржуазной жизни старинных мастеров, совершенно растворившихся в своем искусстве и тихой профессии, и отдаленно намекнул на скромную фигуру, на стесненную жизнь Себастиана Баха и его семьи. Уже там он указал на «*humbles vies heroïques*»¹, на незаметных героев будней, которые остаются безымянными и неизвестными победителями бесконечной судьбы. Он хочет здесь изобразить подобного героя, чтобы среди многочисленных образов художников — Микеланджело, Бетховена, Толстого, Генделя и всех вымышленных — не оказался пропущенным и образ радостно творящего, который носит в себе не демона, а гения правдивости и чувственной гармонии, который не думает о том, чтобы спасти мир, чтобы глубоко зарыться в проблемы страсти и духа, а только отвоевывает у своего ремесла высшую чистоту, заключающую в себе совершенство, а вместе с ним и вечность. Современному нервному художнику противопоставлен чувственно-естественный художник-ремесленник, пифийскому Аполлону и Дионису — Гефест, божественный кузнец. Круг творчества подобного целеустремленного художника остается, конечно, узким, но ведь существенно всегда лишь то, чтобы человек заполнял свою сферу.

Но Кола Брюньон не был бы художником в духе Роллана, если бы он не был брошен в жизненную борьбу и не являл бы собою пример действительно свободного человека, который всегда сильнее своей судьбы. И этот маленький веселый буржуа обрел полную меру человеческого трагизма. Его дом сгорает со всеми произведениями, которые он создавал в течение тридцати лет, его жена умирает, война опустошает страну, зависть и злоба коверкают его последние произведения, и в конце концов болезнь швыряет его в какой-то угол. У него не остается ничего, кроме «душ, которые он создал», его детей, его ученика, его друга в борьбе против мучителей, старости, бедности, подагры. Но этот сын бургундского кре-

¹ Скромные героические жизни (франц.).

стыянина противопоставляет судьбе силу, не менее действительную, чем стихийный немецкий оптимизм Жана-Кристофа и непоколебимая духовная вера Оливье: эта сила — в свободной веселости. «Страдания мне никогда не мешают смеяться, а смех в то же время никогда не мешает плакать», — говорит он однажды; эпикуреец, кутила, пьяница, наслаждающийся лентяй, этот скрытый герой становится стойким, самоотверженным в несчастье. «Чем меньше я имею, тем богаче я», — шутит он по поводу своего сгоревшего дома. Если бургундский ремесленник и не дорос до своего брата из-за Рейна, он все же крепко, как и тот, стоит на любимой земле, и в то время, как демон Кристофа успокаивается в бурях гнева и экстаза, Брюньон хранит в запасе против судьбы свою галльскую насмешку, свою здоровую, чистую ясность. Осилить смерть и несчастье помогает ему бодрое, хорошее настроение, мудрая, большая веселость, которая тоже есть одна из форм — и немаловажная — душевной свободы.

Свобода же всегда является конечным смыслом героев Роллана. В качестве примера он всегда берет человека, который противится судьбе, богу, который не дает себя победить никакой жизненной невзгоде. Здесь его прельстила возможность развернуть эту борьбу не в демонически-драматической сфере, а в среде, которую Роллан в своем чувстве справедливости ставит так же высоко, как мир гениев или толпы. Именно в маленькой фигуре показывает он величие. Пусть покажется смешным, что покинутый старик сопротивляется переезду в дом своей собственной дочери, или что он хвастливо разыгрывает равнодушие при пожаре своего дома, чтобы не возбудить сострадания людей, — все же и в этих трагикомических сценах дан пример — и едва ли худший, чем в «Жане-Кристофе», — того, что внутренне непоколебимый человек остается господином своей судьбы и тем самым господином своей жизни.

Кола Брюньон прежде всего свободный человек, лишь

потом француз и гражданин; он любит своего короля, но только до тех пор, пока тот оставляет ему свободу; он любит свою жену, и тем не менее делает все, что хочет; он бывает у священника, но не ходит в церковь, он обожает своих детей, но изо всех сил противится жить у них. Он со всеми в добрых отношениях и никому не подвластен, он свободнее, чем сам король, и это дарует ему юмор, свойственный только свободному человеку, которому принадлежит весь мир. У всех народов и во все времена подлинно живой человек лишь тот, кто сильнее своей судьбы, кто в великом жизненном потоке свободно проплывает сквозь сети людей и вещей. «Что такое жизнь? Трагедия! Ура!» — говорит серьезный житель рейнских берегов Кристоф, и его брат из Бургундии — страны винограда — отвечает: «Тяжела борьба, но борьба — удовольствие». Через века и языки переглядываются они понимающими глазами: чувствуется, что свободные люди понимают друг друга во все времена и у всех наций.

GAULOISERIE ¹

Роллан задумал «Кола Брюньона» как интермеццо, как приятную работу, чтобы хоть раз испытать удовольствие безответственного творчества. Но в искусстве нет безответственности. То, к чему приступаешь с усилием, часто получается плохим, а самое легкое — прекраснейшим.

С художественной точки зрения «Кола Брюньон», — быть может, самое удачное произведение Роллана. Именно потому, что оно вылилось сразу, оно течет в одном ритме, нигде не задерживаясь на отдельных проблемах. «Жан-Кристоф» был книгой ответственности и равновесия. Каждое явление эпохи требовало обсуждения, должно было рассматриваться со всех сторон — и с лицевой и с обратной, каждая страна требовала спра-

¹ Галльский дух (франц.).

ведливого к себе отношения. Энциклопедичность, стремление к исчерпывающей полноте картины неизбежно требовали насильственного включения многого такого, что не поддавалось музыкальной обработке. Но «Кола Брюньон» построен в одной тональности, в одном ритме: как звук камертона, раздаётся первая фраза, и, начиная с нее, по всей книге проходит та же светлая мелодия, для которой поэт нашел здесь особенно удачную форму — прозу и в то же время поэзию, которая, не становясь стихом, переливается во внутренних рифмах, без деления на строки. Быть может, основной тон взят Ролланом у Поля Фора, но то, что у того во «Французских балладах» рифмами округлено в канцоны, здесь проходит тактами сквозь всю книгу и в языковом отношении очень удачно приправлено старофранцузским в духе Рабле.

Здесь, где Роллан желает быть французом, он направляется прямо к ядру всего французского, к галльскому духу, к «gauloiserie» и извлекает из него новый музыкальный оттенок, несравнимый со всеми известными нам формами. Впервые здесь целый роман дан в архаическом стиле, в жанре «Contes drôlatiques»¹ Бальзака, но вычурное, кудрявое неизменно пронизано музыкой: «Смерть старухи» или «Сгоревший дом» подобны балладам по своей законченности и образности. Их сердечная и одухотворенная ритмичность сменяет другие веселые картины, не разрушая их: легко, как облака, проплывают настроения, и даже сквозь темнейшие тучи сияет светлый, жизнерадостный горизонт эпохи. Никогда Роллан не был более чистым поэтом, чем в этом произведении, где он является всецело французом, и то, что ему казалось игрой и прихотью, нагляднее всего показывает живой источник его силы — его французский дух, претворенный в вечную стихию, в музыку.

НАПРАСНАЯ ВЕСТЬ

«Жан-Кристоф» был сознательным прощанием с поколением. «Кола Брюньон» — другое прощание, бессознательное — прощание со старой, беззаботной, веселой

¹ «Озорных рассказов» (франц.).

Францией. Этот «bourguignon salé»¹ хотел показать грядущим потомкам, как можно пропитать жизнь солью иронии и все же весело наслаждаться ею: он развернул тут все богатства своей любимой родины, и среди них самое прекрасное — жизнерадостность.

Беззаботный мир — поэт хотел пробудить его для другого мира, снедаемого заботами и губительной враждой. Призыв к жизни через века должен был явиться откликом из Франции немцу Жану-Кристофу, и два голоса должны были раствориться в высокой гармонии Бетховена, в гимне к радости. Осенью 1913 года золотыми снопами были сложены листы рукописи. Вскоре книга была отпечатана, и ближайшим летом — в 1914 году — она должна была выйти в свет.

Но лето 1914 года дало кровавый посев. Пушки, заглушившие предостерегающий призыв Жана-Кристофа, развеяли и призыв к радости, смех мэтра Брюньона.

¹ Озорной бургундец (франц.).

СОВЕСТЬ ЕВРОПЫ

Кто чувствует над собой ценности, которые для него в сто раз выше, чем благо «отечества», общества, кровного и расового родства,— ценности, которые стоят по ту сторону отечеств и рас, т. е. ценности интернациональные,— тот был бы лицемером, если бы стал разыгрывать патриота. Это унижение человека человеком — терпеть национальную вражду (а тем более почитать и прославлять ее).

(Ницше, материал для предисловий, из литературного наследия.)

La vocation ne peut être connue et prouvée que par le sacrifice que fait le savant et l'artiste de son repos, de son bien-être pour suivre sa vocation.

Призвание можно узнать и доказать только жертвой, которую приносит ученый и художник, отказываясь от покоя, от благосостояния, чтобы следовать своему призванию.

(Письмо Льва Толстого к Роллану.)

4 октября 1887 г.

ХРАНИТЕЛЬ НАСЛЕДИЯ

Второе августа 1914 года разрывает Европу на части. С миром рушится и вера, которую создали своей жизнью братья по духу — Жан-Кристоф и Оливье. Великое наследие осиротело. Полные ненависти могильщики — наймиты войны — гневными ударами лопаты закапывают во всех странах, словно труп, вместе с миллионами убитых и некогда священную идею человеческого братства.

На Ромена Роллана в тот час была возложена беспримерная ответственность. Он художественно изобразил проблемы: теперь вымысел возвращается, претворившись в ужасную действительность. Вера в Европу, которую он поручил хранить Жану-Кристофу, осталась беспризорной, у нее уже нет защитника, а между тем никогда еще не было столь необходимо поднять ее знамя против бури. И поэт знает, что каждая истина является только половиной истины, пока она остается в плену у слова. Истинная мысль только в подвиге, вера — только в исповедании.

В «Жане-Кристофе» Роллан предсказал заранее все, что случится в этот неизбежный час; однако, чтобы пре-

творить мысль в подвиг, он должен прибавить еще кое-что — себя самого. Он должен сделать то, что Жан-Кристоф сделал для сына Оливье,— поддержать священный огонь, подвигом должен он возродить к жизни то, что пророчески возвестил его герой. Способ, которым он это сделал, стал для всех незабвенным примером духовного героизма, событием еще более захватывающим, чем написанное им произведение. Мы увидели, как в его лице стремление Кристофа и Оливье к справедливости стало убеждением, полностью воплощенным в жизнь, мы увидели человека, восставшего со всей силой своего имени, своей славы, своей художественной мощи против отечества и чужбины и устремившего взор к небу вневременной веры.

Роллан ясно сознавал, что твердость этого кажущегося естественным убеждения является труднейшим подвигом в пору безумия. Но, как он писал одному из своих французских друзей в сентябрьские дни 1914 года, «свой долг не выбираешь, он сам навязывается нам, и мой заключается в том, чтобы (с помощью людей, разделяющих мои мысли) спасти от потопа последние остатки европейского духа». Он знает: «Человечество требует, чтобы как раз те, кто его любит, противостояли ему и даже в случае необходимости боролись с ним».

Мы наблюдали эту героическую борьбу против борьбы народов, в течение пяти лет наблюдали мы чудо борьбы трезвого против безумия миллионов, свободного против рабства общественного мнения, любящего против ненависти, европейца против отечеств, совести против мира. И в этой долгой кровавой ночи, когда мы подчас изнывали при виде бессмысленной жестокости природы, лишь одно утешало и возвышало нас — сознание, что могущественные силы, разрушающие города и уничтожающие государства, остаются все же беспомощными против одного человека, если у него достаточно воли и душевной неустрашимости, чтобы остаться свободным, ибо те, кто вообразил себя победителями над миллионами, не могли подчинить себе одного — свободную совесть.

Тщетно торжествуют враги, думая, что похоронили распятую мысль Европы. Истинная вера всегда творит чудо. Жан-Кристоф взорвал свой гроб и воскрес в лице своего поэта.

То, что Роллан больше, чем какой-либо другой современный поэт, был внутренне подготовлен к войне и к поставленным ею проблемам, не умаляет его моральных заслуг и, быть может, лишь извиняет других. Если мы сегодня заглянем в его творение, то с удивлением заметим, что с самого начала за многие годы работы оно устремлялось, подобно грандиозной пирамиде, к острию, к тому острию, в которое, привлеченная полярностью, ударяет молния, — к войне. В продолжение двадцати лет мышление, творчество этого художника неустанно вращается вокруг проблемы противоречия между духом и насилием, свободой и отечеством, победой и поражением: в сотнях вариаций, драматических, этических, диалогических, программных, в десятках образов видоизменял он основную тему: едва ли найдется такая проблема действительности, которой бы не коснулись, которой не разобрали бы в спорах Кристоф и Оливье, Аэрт и жирондисты. Идеино его творение — настоящее поле маневров для всех мотивов войны. Поэтому Роллан был уже внутренне подготовлен, когда другие только начинали разбираться в событиях. Историк уже определил вечное повторение типичных сопутствующих признаков, психолог — массовое внушение и его воздействие на отдельную личность; нравственный человек, гражданин мира, уже давно создал свое *credo* — духовный организм Роллана был таким образом как бы иммунизирован против инфекции массового безумия и заразы лжи.

Но не случайно ставит себе художник те или иные проблемы: у драматурга нет «счастливой свободы в выборе сюжета», музыкант не «находит» чистую мелодию, он несет ее в себе. Проблематика создает художника, а не художник — проблемы, предвидение — пророка, а не пророк — предвидение. Выбор для художника всегда предопределен. И человек, который задолго до кризиса постиг существеннейшую проблему целой культуры, трагической эпохи, естественно, должен был в решительный час (хотя час и не подозревал этого) сам стать существенным для этого часа. Символично, что именно наставники мудрости, систематические ее толкователи, философы той и другой стороны, Бергсон, так же, как

Эйкен и Оствальд, оказались не на высоте, потому что весь свой духовный пыл они десятилетиями направляли только на абстрактные истины, «*verités mortes*»¹, между тем Роллан, как систематик, стоящий бесконечно ниже их со своей «*intelligence du cœur*», своей мудростью сердца предвосхитил познание «*verités vivantes*», живых истин. Те жили для науки и оказались поэтому детьми или отроками перед лицом действительности, в то время как Роллан, который думал только о живом человечестве, был подготовлен. Лишь тот, кто осознал европейскую войну как пропасть, в которую устремлялась, топча все предостережения, дикая скачка последних десятилетий, — лишь тот мог насильно вырвать свою душу из вакхического хора и не накинуть на себя в опьянении этим хором и одурманивающими звуками литавр кровавую тигровую шкуру. Лишь такой человек мог устоять среди величайшей бури безумия, какую только знает мировая история.

Таким образом, Роллан не только в час войны, но и с самого начала противостоит всем другим поэтам и художникам эпохи — отсюда одиночество первых двадцати лет его творчества. То, что контраст его проблематики не проявлялся открыто и лишь во время войны стал пропастью, объясняется тем, что глубокое различие между Ролланом и его современниками было не столько различием взглядов, сколько различием характеров. Почти все художники до наступления апокалиптического года, как и он, считали европейскую братоубийственную войну преступлением, позором для нашей культуры, все за небольшим исключением были пацифистами или считали себя таковыми. Быть пацифистом значит быть не только другом мира, но и миротворцем, «*eigenporoios*», как сказано в евангелии; под пацифизмом подразумевается активность, действенная воля к миру, а не только склонность к покою и уюту. Пацифизм подразумевает борьбу и, как всякая борьба, в час опасности требует самопожертвования, героизма. Но те знали лишь сентиментальный пацифизм, любовь к миру в дни мира; они были такими же друзьями мира, как и

¹ Мертвые истины (франц.).

друзьями социального уравниения, человеколюбия, отмены смертной казни,— они верили без страсти и носили свои убеждения свободно, как одежду, чтобы в решительный час сменить их на военную мораль и облечься в мундир каких-нибудь национальных убеждений. В глубине души они, так же, как и Роллан, знали истину, они только не имели мужества сделать ее своим убеждением, роковым образом подтверждая слова Гете Эккерману: «Недостаток характера у отдельных исследующих и пишущих индивидуумов — источник всего зла нашей новой литературы».

Таким образом, не один Роллан отдавал себе отчет в положении вещей — эту заслугу он делил с другими умами, с другими политиками,— но у него всякое знание претворяется в пафос, всякая вера — в исповедание, всякая мысль — в дело. Его совершенно исключительная заслуга, выделяющая его среди других писателей, в том, что он остался верным своей идее именно в ту минуту, когда от нее отреклась эпоха, что он защищал европейский дух против всех неистовствующих отрядов некогда европейской, а ныне патриотической интеллигенции. Борясь, как всегда, с самой юности за незримое против всего реального мира, он противопоставляет героизму кавалерийских атак и окопов другой, высший: героизм духа противопоставляет героизму крови и тем дарит нам чудесное зрелище свободного, трезвого и человеческого человека среди безумия слепо несущихся масс.

УБЕЖИЩЕ

Весть о начале войны застаёт Ромена Роллана в Вевэ, маленьком старинном городе на Женевском озере. Лето он и на сей раз, как почти всегда, проводил в Швейцарии, излюбленной родине важнейших и прекраснейших его творений; здесь, где братски объединяются нации в одном государстве, где Жан-Кристоф впервые возглашает гимн европейского единства, получает он весть о мировой катастрофе.

Вся его жизнь внезапно представляется ему бессмысленной: напрасно предостережение, напрасны двадцать лет страстной бескорыстной работы. То, чего он опасал-

ся с раннего детства, что вырвалось у героя его души, Оливье, в 1898 году как крик сокровеннейшей муки его жизни: «Я так боюсь войны, я боюсь ее давно! Она была кошмаром для меня и отравила мое детство», — из пророческого сна одного человека это вдруг превратилось в явь для охваченных ужасом сотен миллионов людей. Пророческое сознание неизбежности этого часа не умаляет его страданий. Напротив, в то время как другие поспешно одурманивают себя опиумом морали, долга и гашишем мечты о победе, он с жестокой трезвостью смотрит в глубь грядущего. Бессмысленным представляется ему прошлое, бессмысленной — вся жизнь. Третьего августа 1914 года он записывает в своем дневнике: «Я больше не могу. Я хотел бы умереть. Ужасно жить среди обезумевшего человечества и беспомощно взирать на крушение цивилизации. Эта европейская война — величайшая катастрофа за много столетий, гибель наших самых дорогих надежд на человеческое братство». И несколько дней спустя с еще более глубоким отчаянием: «Моя мука — это такое скопление и такой сгусток мук, что я не в силах дышать! Разгром Франции, судьба моих друзей, их смерть, их раны. Ужас перед всеми этими страданиями, душераздирающее сочувствие миллионам несчастных. Я переживаю смертельную нравственную борьбу при виде этих обезумевших людей, приносящих в жертву убийственному и бессмысленному идолу войны свои драгоценнейшие сокровища, свои силы, свою гениальность, все пламя героического самопожертвования. О, как недостает божественного слова, божественного духа, нравственного руководства, которое по ту сторону бойни могло бы воздвигнуть град божий! Теперь завершается бессмыслица всей моей жизни. Я хотел бы уснуть, чтобы больше не просыпаться».

Иногда среди мучений он стремится во Францию, но он знает, что был бы там бесполезен; худой, хрупкий юноша не был принят на военную службу, тем менее мог пригодиться пятидесятилетний. Создавать же видимость какой-либо поддержки войны претило его совести, воспитанной на идеях Толстого и укрепившейся в собственных ясных убеждениях. Он сознает, что и ему следует защищать Францию, но понимает ее честь иначе, чем канониры и кричащая о ненависти интеллиген-

ция. «Великий народ,— говорит он впоследствии в предисловии к своей книге о войне,— должен защищать не только свои рубежи, но и свой разум, который он обязан оберегать от галлюцинаций, несправедливостей и бессмыслицы, являющихся неизбежным следствием войны. Каждому свое место: солдаты — защитники земли, мыслящие люди — защитники мысли... Разум далеко не последняя часть народного достояния». В эти первые мучительные дни ужаса он еще не уяснил себе, нужно ли будет прибегнуть к слову и по какому поводу, но он знает, что воспользуется им только ради одной идеи — ради идеи духовной свободы и сверхнациональной справедливости.

Но справедливость сама нуждается в свободном поле зрения. Лишь здесь, в нейтральной стране, историк эпохи мог услышать все голоса, все мнения; лишь отсюда можно было что-то увидеть сквозь пороховой дым, испарения лжи, ядовитые газы ненависти; здесь имелась свобода суждения и свобода слова. Год тому назад он показал в «Жане-Кристофе» опасную силу массового внушения, под влиянием которого во всяком обществе «самые стойкие умы чувствовали, как тают их самые твердые убеждения», никто не изучил так хорошо «душевную эпидемию, возвышенное безумие коллективной мысли». Именно поэтому он хотел быть свободным, не опьяняться святым опьянением масс и не дать руководить собой никому, кроме собственной совести. Ему нужно было лишь открыть свои книги, чтобы прочесть там предостерегающие слова Оливье: «Я люблю свою дорогую Францию, но могу ли я из-за нее умертвить свою душу, предать свою совесть? Это значило бы предать свое отечество. Как я мог бы ненавидеть без ненависти? Или без лжи играть комедию ненависти?» И второе незабвенное признание: «Я не хочу ненавидеть. Я хочу быть справедливым даже к моим врагам. Среди всех страстей я хочу сохранить ясность взора, чтобы все понимать и все любить». Лишь свободой, лишь независимостью духа служит художник своему народу, только таким образом служит он своему времени, только таким образом — человечеству: лишь в верности истине — верность отечеству.

То, чего пожелал случай, закрепляет теперь сознательная воля: Ромен Роллан остается в Швейцарии, в сердце Европы, все пять лет войны, чтобы выполнить свою задачу «*de dire ce qui est juste et humain*», «сказать, что справедливо и человечно». Здесь, куда донесают ветры из всех стран, откуда голос свободно летит через границы, где никакие оковы не связывают речь, служит он своему незримому долгу. Совсем близко к маленьким кантонам подкатываются бесконечные кровавые волны и грязные валы ненависти, пенится безумие войны, но и в буре магнитная стрелка человеческой совести непоколебимо указывает на вечный полюс всякой жизни: любовь.

СЛУЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ

Служить родине, служа своей совестью всему человечеству, принять борьбу, поборов страдание с его тысячей мукой,— вот как понимает Роллан долг художника. И он порицает желание остаться в стороне: «Художник не имеет права держаться в стороне, пока он в силах помочь другим». Но эта помощь, это участие должны заключаться не в том, чтобы поддерживать миллионы людей в их убийственной ненависти, а в том, чтобы соединить их там, где они уже незримо соединены,— в бесконечных страданиях. И так вступает он в ряды участников войны, но не с оружием в руках, а следуя примеру великого Уолта Уитмэна, который отдавал себя во время войны служению несчастным в качестве брата милосердия.

Едва прошли первые битвы, как изо всех стран донеслись в Швейцарию крики ужаса. Тысячи людей, не имеющих вестей от своих мужей, отцов и сыновей, находящихся на полях сражений, в отчаянии простирают руки в пространство: сотни, тысячи, десятки тысяч писем и телеграмм сыплются в маленький дом Красного Креста в Женеве, единственный интернациональный пункт, связующий нации. Как буревестники, прилетели первые запросы о без вести пропавших, потом они стали бурей, морем: в набитых мешках тащили рассыльные тысячи и тысячи письменных воплей. И ничего не было подготовлено для такого прорыва земных

страданий: у Красного Креста не было помещений, организации, системы и главным образом работников.

Одним из первых, заявивших о своей готовности помочь, был Ромен Роллан. В маленькой деревянной каютке, в наспех освобожденном музее Рата, среди сотни девушек, студентов, женщин, просиживал он ежедневно в течение полутора лет, не считаясь со временем и собственной работой, по шести, по восьми часов кряду, бок о бок с директором, изумительным доктором Феррьером, благодетельная доброта которого сократила для многих тысяч людей муки ожидания,— регистрировал письма, писал письма, выполнял, казалось бы, мелкую работу. Но как важно было каждое слово, обращенное к человеку, который в громадной вселенной чувствовал лишь собственную песчинку горя! Несметное количество людей хранит сегодня, не зная этого, сообщения о своих братьях, отцах и мужьях, писанные рукой великого писателя. Маленький, неполированный письменный стол с простым деревянным креслом в отгороженной досками каютке рядом со стучащими пишущими машинками, среди толпящихся, кричащих, торопливых, вопрошающих людей — таково было поле битвы Романа Роллана против бедствий войны. В то время как другие писатели и мыслители, разжигая ненависть, натравливали народы друг на друга, он пытался участием и заботами примирить их или хотя бы облегчить миллионам людей частицу их страданий своевременной успокоительной вестью и человеческим словом утешения. В Красном Кресте он не хотел и не занимал руководящего положения, он лишь исполнял там, как и другие безымянные, повседневную работу обмена сообщениями; незаметен был его труд и поэтому вдвойне забвенен.

И когда он был награжден Нобелевской «премией мира», он не оставил себе ни одного франка и отдал все целиком на облегчение бедствий Европы, дабы слово подтвердило дело, а дело — слово.

Esse homo! Esse poeta!¹.

¹ Се человек! Се поэт! (лат.).

Ромен Роллан был более подготовлен, чем кто-либо другой: последние главы «Жана-Кристофа» пророчески изображают грядущее безумие масс. Ни на один миг не отдался он тщеславно-идеальной надежде, что существование (или видимость) нашей культуры, нашей гуманности, нашей возвышенной двухтысячелетним христианством человечности может сделать будущую войну более гуманной. Историк слишком хорошо знал, что уже в первом пылу военной страсти тонкий лак культуры и христианства облупится во всех нациях и обнажатся животные инстинкты человека, которого пролитая кровь всегда обращает в зверя. Он не скрывал от себя, что этот таинственный запах крови сможет одурманить самые нежные, самые добрые и совестливые души; все это — друзья, предающие дружбу, внезапная солидарность самых противоположных характеров перед идолом отечества, крах убеждений при первом намеке на действие — было уже огненными буквами запечатлено в «Жане-Кристофе» как «Мене, текел, фарес».

Но все-таки даже он, самый зоркий из всех, недооценил действительности. Уже в первые дни с ужасом видит Роллан, в какой бесконечной мере превзошла все прежние войны и все предвидения эта война с ее боевыми средствами, ее материальным и духовным зверством, ее размахом и страстями; главным же образом он видит, что еще никогда ненависть европейских народов друг к другу (а ведь они уже тысячу лет беспрерывно воюют то вместе, то один против другого) не бушевала так бессмысленно в словах и делах, как в этом двадцатом веке после рождения Христа. Никогда прежде в истории человечества злоба не захватывала столь широкие слои, никогда еще она не свирепствовала так оголтело в среде интеллигенции, никогда еще не подливалось в огонь так много масла из стольких источников и родников, из газетных канав, из реторт ученых. Все дурные инстинкты, казалось, усилились в многомиллионных массах, даже свободные ощущения, даже идеи милитаризуются, ужасающая механическая система дальнобойных орудий уничтожения находит отвратительное подобие в системе телеграфных агентств; мечущих искры

лжи во все страны и за океан. Впервые наука, поэзия, искусство, философия становятся столь же подвластными войне, как и техника; на амвонах и на кафедрах, в исследовательских институтах и лабораториях, в редакциях и комнатах поэтов по единой незримой системе создается и распространяется одна лишь ненависть. Апокалиптическое видение пророка превзойдено.

Потоп ненависти и крови, какого никогда не знала эта старая, до самых недр своих насыщенная кровью земля, захлестывает страну за страной. И Ромен Роллан вспоминает тысячелетний миф: он знает, что нельзя спасти гибнущий мир, обреченное поколение от его собственного безумия. Нельзя потушить мировой пожар дуновением человеческих уст, голыми земными руками. Можно лишь попытаться помешать другим подливать масло в это пламя, можно лишь хлестать этих злодеев насмешкой и презрением. И можно построить ковчег, чтобы спасти от потопа лучшие духовные ценности уничтожающего себя поколения и передать их грядущим, как только улягутся волны ненависти. Можно воздвигнуть над эпохой знак, по которому верующие узнают друг друга, — храм согласия, построенный среди кровавых полей народов и в то же время высоко над ними.

Посреди ужасающей системы генеральных штабов, техники, лжи, ненависти мечтает Роллан о другой организации: о единении свободных умов Европы. Ведущие поэты, ученые должны служить ковчегом, хранителями справедливости в эти дни бесправия и лжи. В то время как массы, обманутые словами, неистовствуют друг против друга в слепой ненависти, художники, поэты, ученые Германии, Франции, Англии, которые не знают друг друга, но все же десятки лет работают над совместными открытиями, усовершенствованиями, идеями, могли бы соединиться в трибунал духа, который с научной серьезностью вытравил бы всю ложь в своих народах и обменивался бы возвышенными мыслями о своих нациях. Ибо это было глубочайшей надеждой Роллана: великие художники, исследователи не солидаризируются с преступлениями войны, не прячут свободу своей совести за удобным «right or wrong — my country»¹. Уже сотни лет мыс-

¹ Права или неправда — моя страна (англ.).

лящие люди, за немногими исключениями, сознают весь ужас войны. Из Китая, борющегося с монгольской жаждой власти, еще почти тысячу лет назад гордо зывал Ли Тай По:

«Проклятие войне! Проклятие делу оружия! Мудрец не может быть причастен к их безумию».

И это изречение «мудрец не может быть причастен к их безумию» проходит незримым припевом через все высказывания мыслящих людей европейской цивилизации. В письмах, написанных по-латыни, — на языке, символически свидетельствующем о сверхнациональном единстве, — великие гуманисты во время войны делятся своими тревогами и философскими утешениями по поводу смертоносного безумия людей; от лица немцев восемнадцатого века яснее всех говорит Гердер: «Отечества против отечеств в кровавой борьбе — это ужаснейшее варварство»; Гете, Байрон, Вольтер, Руссо объединяются в презрении к бессмысленной резне. Так и теперь, полагает Роллан, ведущие умы, великие, непогрешимые исследователи, самые человечные среди поэтов должны объединиться, возвыситься над отдельными заблуждениями своих наций. Он, конечно, не смеет надеяться, что многие сумеют вполне освободиться от страстей эпохи, но ценность духовных явлений измеряется не количеством: их закон — не закон армии. И здесь приобретают глубокое значение слова Гете: «Все великое и разумное существует только в меньшинстве. Никогда нельзя рассчитывать на то, что разум станет популярным. Страсти и чувства могут стать популярными, но разум всегда останется достоянием нескольких избранных». Это меньшинство благодаря своему авторитету может стать духовной силой. И прежде всего оно может стать оплотом против лжи. Если бы ведущие свободные умы всех наций собрались, например, в Швейцарии и боролись бы там против всякой несправедливости, в том числе и творимой их собственным отечеством, то создалось бы наконец убежище, создалась бы наконец свобода для истины, одинаково поработанной и скованной во всех странах, Европа обрела бы клочок общей родины, человечество — искру надежды. Путем обмена мнений лучшие умы могли бы просвещать друг друга, и это взаимное просвет-

ление людей, свободных от предрассудков, воссияло бы светом над миром.

Ради этой цели Роллан впервые берется за перо. Он обращается с откровенным словом к поэту, которого он больше всех чтит в Германии за доброту и человечность. И в тот же час пишет самому отчаянному врагу Германии, Эмилю Верхарну. Он протягивает обе руки, направо и налево, чтобы соединить самых разъединенных и хотя бы в этой чистейшей сфере духа сделать первую попытку объясниться, в то время как на полях сражения в едином ритме стучат накаленные пулеметы, скашивая молодежь Франции, Германии, Бельгии, Англии, Австрии и России.

ОБЪЯСНЕНИЕ С ГЕРГАРТОМ ГАУПТМАНОМ

Ромен Роллан никогда не встречался с Гергартэм Гауптманом. Он знал его произведения и любил в них страстное участие ко всему человеческому, глубокую доброту, которой сознательно проникнут каждый отдельный образ. Однажды он попытался навестить его в Берлине, но Гергарт Гауптман был тогда в отъезде. Не были они знакомы друг с другом и по переписке.

И все-таки Роллан выбирает для объяснения именно Гауптмана, как представителя германских поэтов, как творца «Ткачей» и как автора статьи, в которой он с полным чувством ответственности восстал против воюющей Германии. Он пишет ему 29 августа 1914 года, когда глупая телеграмма агентства Вольфа, преувеличивая в смехотворном стремлении запугать трагическую действительность, сообщала: «Богатый художественными сокровищами город Лувен стерт с лица земли». Повод для взрыва возмущения, во всяком случае, был дан, но Роллан старается себя сдерживать: «Я не принадлежу, Гергарт Гауптман,— начинает он,— к тем французам, которые смотрят на Германию как на страну варваров. Я знаю духовное и моральное величие вашей сильной расы. Я знаю, чем я обязан немецким мыслителям старой Германии, и в этот час вспоминаю я слова и пример нашего Гете — ибо он принадлежит всему человечеству,— который презирал национальную ненависть и поднял свою душу до тех высот, где счастье и несчастье других

народов ощущается как свое личное». И он продолжает с пафосом сознания собственного достоинства, который теперь впервые прозвучал в творении этого самого скромного человека; познав свою миссию, он возвышает голос над эпохой: «Я всю свою жизнь работал ради духовного сближения наших наций, и все ужасы этой проклятой войны, которая бросила их друг против друга, не заставят меня запятнать себя чувством ненависти».

Но тут Роллан становится более страстным. Он не обвиняет Германию в войне: «Война — это плод слабости и глупости народов», — он отбрасывает в сторону политику, но протестует против уничтожения художественных произведений. Резко вопрошает он Гауптмана: «Чьи вы внуки: Гете или Атиллы?» — и потом, уже спокойнее, заклинает его не оправдывать духовно этих действий: «Во имя нашей Европы, к числу славнейших борцов которой вы до сих пор принадлежали, во имя цивилизации, во имя чести немецкого народа я заклинаю вас, Гауптман, я вас призываю, вас и избранных людей Германии, среди которых у меня есть друзья, протестовать с величайшей энергией против преступления, вина за которое иначе падет и на вас». Роллан хочет, чтобы немцы, как и он сам, не солидаризировались с фактами войны, чтобы они «не считали войну роком». Он надеется на протест немцев — правда, не зная того, что в тогдaшней Германии никто не имел и не мог иметь никакого понятия о политических событиях и что такой публичный протест был невозможен.

Еще более страстно отвечает Гергарт Гауптман. Вместо того чтобы, как умолял его Роллан, отказаться от солидарности с немецкой военной политикой запугивания, он с воодушевлением старается морально оправдать ее и в своем энтузиазме перехватывает через край. Он придерживается принципа «война есть война» и несколько опрометчиво защищает право победителя. «Осужденный на бессилие прибегает к оскорблениям». Он не принимает обвинения в разрушении Лувена и объясняет «мирный проход» немецких войск через Бельгию как вопрос жизни для Германии, ссылается на сообщения генерального штаба и, как на высший авторитет справедливости, на «самого кайзера».

Таким образом, из духовной сферы объяснение перешло в политическую. С горечью отвергает Роллан этот взгляд Гауптмана, поддерживающего своим моральным авторитетом агрессивные теории Шлиффена, и упрекает его «в солидарности с преступлениями власть имущих». Вместо того, чтобы объединить, это объяснение еще больше разъединило их. В действительности же они оба говорят впустую, ибо «le difficile est d'agir sans passion» — «трудно действовать бесстрастно». Час еще не настал, оба еще слишком горячи, еще слишком сильно раздражен нерв эпохи, чтобы они могли найти путь друг к другу. В мире еще царит ложь, слишком густ туман на границах. Еще набухает бесконечный поток ненависти и заблуждений. Еще не узнают друг друга во тьме братья.

ПЕРЕПИСКА С ВЕРХАРНОМ

Почти одновременно обращается Роллан к немцу Гергарту Гауптману и к бельгийцу Эмилю Верхарну, ставшему из восторженного европейца злейшим врагом Германии. Пожалуй, никто увереннее меня не мог бы засвидетельствовать, что не всегда он был им: в мирное время Верхарн не знал иного идеала, кроме братства и единой Европы, ничто он так не презирал, как национальную вражду, и в предисловии к «Антологии немецкой поэзии» Анри Гильбо, написанном незадолго до войны, он говорил о «пыле народов, которые ищут и любят друг друга вопреки тем, кто стремится втянуть их в борьбу». Лишь вторжение немцев в его страну впервые внушает ему чувство ненависти, и его творчество, до сих пор являвшееся гимном созидательным силам, ныне с сознательной страстностью служит вражде.

Роллан послал Верхарну свой протест против разрушения Лувена и обстрела Реймского собора. Верхарн соглашается и пишет: «Я преисполнен печали и ненависти. Это последнее чувство было мне до сих пор чуждо; теперь я познал его. Я не могу его побороть и все-таки считаю себя порядочным человеком, которому ненависть представлялась прежде низменным чувством. Как я люблю в этот час свое отечество или, вернее, тучу пепла, в которое оно превратилось». Роллан ему

тотчас же отвечает: «Нет, оставьте ненависть! Ни для вас, ни для нас не должно быть ненависти. Будем бороться с ненавистью еще сильнее, чем с нашим врагом! Потом вы увидите, что эта трагедия была еще ужаснее, чем мы это себе представляли в те дни, когда переживали ее. Все страны охвачены мрачным величием, а человеческие массы — священным опьянением. Европейская драма дошла до своего апогея, и теперь было бы несправедливо обвинять в ней людей. Это судорога природы... Построим ковчег, как те свидетели потопа, и спасем остатки человечества».

Однако Верхарн почтительно отклоняет это предложение. Он сознательно остается при своей ненависти, хотя и не любит ее; в посвящении своей прискорбной книги о войне, адресованном самому себе, он говорит, что чувствует, как из-за переполняющей его ненависти словно бы умаляется его совесть, и, тоскуя по прежней всеобъемлющей любви к миру, посвящает эту книгу человеку, которым он некогда был. Тщетно обращается к нему Роллан второй раз с чудесным письмом: «Как много вы, мой добрый и великий, должны были выстрадать, чтобы так сильно ненавидеть! Но я знаю, это ненадолго, мой друг; нет, такие души, как ваша, погибли бы в подобной атмосфере. Справедливость должна торжествовать, но справедливость не требует, чтобы весь народ нес ответственность за преступление, совершенное несколькими сотнями людей. И будь во всем Израиле хоть один праведный, говорю я вам, вы не имели бы права осуждать весь Израиль. Ведь и вы не сомневаетесь, что в Германии и Австрии страдает и борется немало угнетенных и скованных душ... Тысячи невинных повсюду приносятся в жертву преступлениям политики! Наполеон не был совсем неправ, когда говорил: «Политика — это современный рок!». Никогда античная судьба не была столь жестокой. Не будем заключать союз с судьбой, Верхарн! Будем с угнетенными, со всеми угнетенными. Они везде. Я знаю только два народа на земле: один — страдающий, другой — причиняющий страдания».

Но Верхарн остается непоколебимым в своей ненависти. Он отвечает: «Если я ненавижу, то потому, что виденное, прочувствованное, слышанное мною ужасно...

Я сознаю, что не могу быть справедливым, ибо стораю от печали и гнева. Я не стою около пламени, я объят им, я страдаю, я плачу. Я не могу иначе». Он остается верным своей ненависти. Правда, подобно Оливье Ромена Роллана, он питает и «ненависть к ненависти». В личных отношениях по-прежнему, несмотря на внутреннее несогласие, их связывает взаимное уважение, и даже когда Верхарн пишет предисловие к одной полной ненависти книге, Роллан отделяет его личность от поступка. Верхарн отказывается перейти «на сторону его заблуждения», но не отрекается от дружбы к Роллану и подчеркивает ее тем более, что во Франции уже «становилось опасным его любить».

И тут два великих горения не понимают друг друга. И тут призыв оказывается напрасным. Ненависть овладела всем миром, даже благороднейшими его творцами и художниками.

ЕВРОПЕЙСКАЯ СОВЕСТЬ

Снова, как уже не раз в течение своей богатой треволнениями жизни, этот непоколебимо верующий человек своим письмом бросил в мир призыв к объединению — и снова напрасно. Поэты, ученые, философы, художники — все отстаивают свои отечества, немцы защищают Германию, французы — Францию, англичане — Англию, каждый говорит за себя, никто за всех. «Right or wrong — my country» — их единственный девиз. Каждая страна, каждый народ имеют восторженных ораторов, готовых слепо оправдывать самые безумные его поступки, послушно прикрывать его заблуждения, его преступления наспех состряпанной моральной и метафизической необходимостью, — лишь одна страна, общая всем, родина всех отечеств, святая Европа не имеет своего оратора, не имеет защитника. Лишь одна идея, самая естественная идея христианского мира, остается без ходатая — идея идей, идея человечности.

В эти дни Роллан, вероятно, снова пережил священный час своей юности — тот час, когда он получил письмо Льва Толстого, ставшее благой вестью для всей его жизни. Толстой был единственным, кто в знаменитом возгласе «Не могу молчать!» встал в дни войны в своем

отечестве на защиту прав человека против человечества, единственным, кто выразил протест против закона, предписывающего братьям убивать братьев. Теперь его чистый голос умолк, место осталось незанятым, совесть человечества онемела. И Роллан ощущает это молчание, ужасное молчание свободного духа в сутолоке рабов, с большим ужасом, чем грохот пушек. Те, кого он призывал на помощь, покинули его. Последняя истина, истина совести, никого не объединяет, никто не помогает ему бороться за свободу европейского духа, за истину против лжи, за человечность против сумасбродной ненависти. Он снова одинок в своей вере, более одинок, чем в самые горькие годы его уединения.

Но одиночество никогда не означало для Роллана примирения со своей участью. Смотреть, как деятельно творится несправедливость, и не протестовать против этого — уже в молодости казалось поэту таким же преступлением, как сама несправедливость: «*Ceux qui subissent le mal sont aussi criminels, que ceux, qui le font*». И ему кажется, что поэт больше, чем кто-либо другой, ответствен за претворение мысли в слово, а слова — в дело. Недостаточно набросать лишь арабеску истории своего времени; если поэт переживает эпоху всей сутью своего бытия, его обязанность — действовать во имя идеи своего бытия, осуществить эту идею. «Избранники духа являют собой аристократию, претендующую на то, чтобы заменить аристократию крови. Но они забывают, что эта последняя начала с того, что платила кровью за свои привилегии. Веками слышат люди слова мудрости, но редко видят они мудрых, приносящих себя в жертву. Чтобы сделать других верующими, надо доказать, что сам веруешь. Недостаточно только произносить слова. Слава не только нежный лавровый венок, она и меч. Вера обязывает: кто заставил Жана-Кристофа провозгласить евангелие свободной совести, тот не может отрекаться, когда мир готовит ему крест, он должен принять на себя апостольство, а в случае необходимости и мученичество. И в то время как почти все художники современности в своей слишком возбужденной «*passion d'abdiquer*», в своей страсти к отречению от собственных убеждений и безвольному растворению во мнении масс встречаются ликованием насилие, мощь,

победу, видя в них не только властителей часа, но и смысл культуры, жизненную силу мира,— неподкупная совесть резко восстает здесь против всех.

«Всякое насилие мне ненавистно,— пишет Роллан в то решительное время Жуву,— если мир не может обойтись без насилия, мой долг не заключать с ним соглашения, а выставить другой, противоположный принцип, уничтожающий первый. Каждому своя роль, каждый да будет послушен своему богу». Ни на одну минуту он не скрывает от себя, сколь грандиозна борьба, которую он затевает, но слово юности еще звучит в его груди: «Наш основной долг — быть великими и защищать величие на земле».

Опять, как в былое время, когда он своими драмами хотел вернуть народу веру, когда он возвысил образы героев над ничтожным временем, когда он в десятилетнем молчаливом труде призывал людей к любви и к свободе,— опять он принимается за дело в одиночестве. Нет вокруг него партии, нет в его распоряжении газеты, нет власти. У него нет ничего, кроме собственной страсти и чудесного мужества, которое безнадежность не отпугивает, а возбуждает. Одинокó вступает он в борьбу с безумием миллионов. И в этот миг европейская совесть, ненавистью и насмешкой изгнанная из всех стран и сердец, живет только в его груди.

МАНИФЕСТЫ

Форма его борьбы — газетные статьи; чтобы восстать против лжи и ее публичного выражения — фразы, Роллан должен сразиться с ней на ее же собственном поле битвы. Но интенсивность его идей, свобода убеждения, авторитетность имени превращают эти статьи в воззвания, которые облетают Европу и зажигают огромный духовный пожар. Словно электрические искры, бегут они по незримым проводам, здесь производя ужасные взрывы ненависти, там ярко освещая глубины свободной совести и везде порождая тепло и возбуждение в самых крайних своих формах — гнева или восторга. Никогда, быть может, газетные статьи не оказывали столь бурного, зажигательного и очищающего действия, как два

десятка призывов и манифестов одной-единственной свободной, светлой личности в рабское, смятенное время.

В художественном отношении их, разумеется, нельзя сравнить с его обдуманными, отделанными, музыкально построенными произведениями. Рассчитанные на самые широкие круги, втиснутые в рамки цензуры (для Роллана важнее всего было, чтобы статьи, которые он публиковал в «*Journal de Genève*», читались и на его родине), они должны были развивать мысли осторожно и вместе с тем поспешно. Они содержали чудесные, незабвенные призывы, возвышенные возгласы возмущения, заклинания, но их породила страсть, и поэтому их язык неровен и часто они посвящены случайным событиям. Ценность их — чисто моральная, в этом смысле они являются единственным и ни с чем не сравнимым произведением. В художественном отношении они прибавили к творениям Роллана лишь новый ритм: своего рода пафос публичного оратора, героически возвышенную речь, сознательно обращенную к тысячам и миллионам. В этих статьях говорит не единичная личность, а невидимая Европа, чьим главным свидетелем и публичным защитником впервые чувствует себя Ромен Роллан.

Сумеет ли вообще грядущее поколение, читая эти статьи, собранные в томах «*Au-dessus de la Mêlée*» и в «*Les précurseurs*»¹, оценить ту роль, какую они играли в то время для нашего мира? Нельзя измерить силу, не зная силы сопротивления, нельзя оценить подвиг, не зная принесенных жертв. Чтобы понять моральное значение, героический характер этих воззваний, необходимо восстановить в памяти (ныне едва постижимое) безумие первого года войны, духовную эпидемию всей Европы, весь этот интеллектуальный сумасшедший дом. Надо представить себе, что максимы, ныне представляющиеся нам банальными, как, например, утверждение, что не вся нация в целом ответственна за возникновение войны, считались наказуемыми политическими преступлениями; надо вспомнить, что книгу, представляющуюся нам сегодня совершенно естественной, «*Au-dessus de la Mêlée*», прокурор назвал «подлой», что ее автор был в

¹ «Над схваткой» и «Предвестники» (франц.).

опале, что статьи его долго были под запретом, в то время как целый ряд памфлетов против этого свободного слова распространялся беспрепятственно. Надо вникнуть в атмосферу, окружавшую эти статьи, в общее молчание, чтобы понять, как громко должен был звучать голос, раздавшийся в этой великой умственной пустоте, и если ныне возведенные им истины воспринимаются как само собой разумеющиеся, то нужно вспомнить прекрасные слова Шопенгауэра: «Истине на земле уделено лишь краткое победное торжество между двумя долгими промежутками, когда высмеивают ее парадоксальность или презрительно называют ее банальной». Сегодня (на краткое мгновение) настало время, когда многие из этих слов покажутся банальностью, потому что за это время они измельчены тысячами эпигонов. Мы же знали их в то время, когда каждое слово действовало, как удар бичом, и возмущение, вызванное ими, свидетельствует о мере их исторической необходимости. Лишь ярость противников (еще сегодня обнаруживающая себя в целом потоке брошюр) дает понятие о героизме этого человека, впервые своей свободной душой возвысившегося «над схваткой». Не надо забывать, что «dire ce qui est juste et humain», «говорить, что справедливо и человечно», считалось тогда преступлением из преступлений. Ведь тогда человечество до такой степени обезумело от первой крови, что оно, как однажды изумительно выразился Роллан, «еще раз распяло бы Иисуса Христа, если бы он воскрес, ибо он сказал: любите друг друга».

НАД СХВАТКОЙ

22 сентября 1914 года появляется в «Journal de Genève» статья «Au-dessus de la Mêlée», которая после мимолетной форпостной перестрелки с Гергартом Гауптманом объявляет войну ненависти; она была первым решительным ударом молота, заложившим среди войны незримый европейский храм. Это заглавие с тех пор стало и боевым кличем и ругательством, но в этой статье, перекрывая дисгармоничную перебранку партий, впервые звучит голос непоколебимой справедливости, в утешение все новым и новым тысячам.

Изумительно завуалированный трагический пафос одушевляет эту статью: таинственный отзвук часа, когда неисчислимое количество людей, в том числе и самые близкие друзья, истекает кровью. В ней потрясенность и потрясающее излияние души, выстраданное героическое решение объясниться с потерявшим рассудок миром. В гимне, обращенном к воюющей молодежи, возникает ритм: «О герои-юноши всего мира! С какой рачительной радостью отдают они свою кровь голодной земле. Как чудесные жертвенные снопы, косит их солнце этого великолепного лета. Все вы, юноши всех народов, которых общий идеал поставил друг против друга... как дороги мне вы все, уходящие из жизни. Вы мстите за годы скептицизма, за наслаждающуюся слабость, в которой мы выросли... победители или побежденные, мертвые или живые, будьте счастливы!»

Но после этого гимна к верующим, которые мнят себя слугами высшего долга, Роллан обращается с вопросом к духовным вождям всех наций: «Вы, хранившие в своих руках живой клад героев, на какие дела вы расточили его? Какую цель поставили вы их великодушному согласию на мужественное самопожертвование? Взаимное убийство, европейскую войну». И он выступает с обвинением в том, что вожди трусливо прячутся теперь со своей ответственностью за идол — «судьбу» — и не только не противятся этой войне, но еще разжигают и управляют ее. Ужасная картина! Все рушится в этом потоке; во всех странах, во всех нациях равно ликуют, взирая на то, что их губит. «Не только национальное возбуждение бросает в слепой ярости миллионы людей друг против друга... Разум, религия, поэзия, наука, все формы духа мобилизовались и во всех государствах сопутствуют армиям. Избранники каждой страны, все без исключения, с полной убежденностью провозглашают, что дело именно их народа — дело божье, дело свободы и человеческого прогресса». С легкой насмешкой изображает он нелепые поединки философов и ученых, беспомощность обеих великих общественных сил — христианства и социализма, чтобы потом самому решительно отвернуться от этой схватки: «Представление, что любовь к отечеству непременно требует ненависти к другим оте-

чествам и убийства тех, кто их защищает, это представление кажется мне глупейшей дикостью, нероновским дилетантизмом, который мне противен до глубочайших недр моего существа. Нет, любовь к моему отечеству не требует, чтобы я ненавидел и убивал верующие и верные души, любящие свое отечество. Она требует, чтобы я их чтил и соединился бы с ними для общего блага». И он продолжает: «Между нами, народами Запада, не было повода к войне. Не считая небольшой отравленной части прессы, которая заинтересована в разжигании этой ненависти, мы не питаем ненависти к нашим братьям во Франции, Германии и Англии. Я знаю их и знаю нас. Наши народы не требуют ничего, кроме мира и свободы для себя». Поэтому позор для интеллигенции загрязнять чистоту своего мышления при возникновении войны. Отвратительно смотреть, как свободный дух становится рабом страсти, детской и глупой племенной политики. Мы не смеем забывать в этой ссоре о единстве, о нашем общем отечестве. «Человечество — симфония великих объединенных душ. Кто в состоянии понять его и любить лишь после того, как он разрушил часть его элементов, тот доказывает, что он варвар!.. Мы, цвет Европы, имеем два родных дома, наше земное отечество и град божий... В одном из них мы гости, другой мы должны сами воздвигнуть для себя... Наш долг создать вал вокруг этого града, достаточно обширный и высокий, чтобы, возвышаясь над несправедливостью и ненавистью наций, он мог бы в своих пределах собрать братские и свободные души всего мира».

Вот к каким высоким идеалам возносится здесь вера, подобно чайке над кровавым потоком. Правда, Роллан сам знает, как мало надежды, что эти слова смогут заглушить шум тридцати миллионов бряцающих оружием людей. «Я знаю, что эти слова имеют мало шансов быть услышанными... Но я говорю не для того, чтобы убедить, а чтобы облегчить свою совесть. И я знаю, что вместе с тем облегчаю совесть тысячи других людей во всех странах, не осмеливающихся говорить или лишенных возможности сделать это». Как всегда, он со слабыми, с меньшинством. И голос его все крепнет, ибо он чувствует, что говорит за несметное число молчащих.

БОРЬБА С НЕНАВИСТЬЮ

Эта статья «Au-dessus de la Mêlée» была первым ударом топора в чаше ненависти: со всех сторон загудело эхо, возмущенно зашелестела листва. Но решительный человек не отступает: он хочет прорубить в огромной и опасной тьме просеку, сквозь которую в эту удушливую атмосферу могло бы пробиться несколько солнечных лучей разума. Дальнейшие его статьи стремятся внести ясность, создать светлое, чистое, плодородное пространство; прекрасные статьи: «Inter arma caritas»¹ (30 октября 1914), «Les Idoles»² (4 декабря 1914), «Notre prochain, l'ennemi»³ (15 мая 1915), «Le meurtre des élites»⁴ (14 июня 1915) прежде всего стремятся заставить говорить молчащих. «Поможем жертвам! Правда, многого мы не в силах сделать. В вечной борьбе добра и зла шансы неравны. Нужно столетие, чтобы восстановить то, что разрушил день. Однако бешеная ярость длится лишь день, а терпеливая работа — насущный хлеб будней. Она не прекращается даже в час гибели мира».

Теперь поэт ясно познал свою задачу: бороться с войной было бы бессмысленно. Разум бессилен против стихии. Но он считает predeterminedным ему долгом бороться во время войны против того, чем люди в своей страсти сознательно усугубляют ее ужас, — против духовного отравления оружия. Самое ужасное в этой войне то, что так отличает ее от прежних войн, — ее сознательное одухотворение, попытка героически возвеличить событие, которое в прежние эпохи было бы воспринято как естественное бедствие, подобное чуме или эпидемии, попытка превратить его в «величественную эпоху», оправдать насилие морально, уничтожение — этически, массовую борьбу народов превратить в то же время и в массовую ненависть отдельных личностей. Не против войны (как часто предполагают) восстает Роллан, а против идеологии войны, против искусственного обожествления звериного начала; в частности, он борется с без-

¹ «Милосердие среди оружия» (лат.).

² «Идолы» (франц.).

³ «Ближний наш — враг наш» (франц.).

⁴ «Уничтожение избранных» (франц.).

вольным, легкомысленным приятием коллективной этики, служащей только времени, с бегством от совести к массовой лжи, с упразднением на время войны внутренней свободы.

Не против масс, а против народов обращено его слово. Они несведущие, обманутые, несчастные невольники, которым ложью внушили ненависть — «il est si commode de haïr sans comprendre» — «так удобно ненавидеть, когда не понимаешь». Вся вина лежит на распространителях и фабрикантах лжи, на интеллигенции. Она виновата, трижды виновата, потому что благодаря своему образованию и опыту должна знать истину, но она ее скрывает, ибо по слабости, а часто и по расчету присоединяется к общему мнению, вместо того чтобы благодаря своему авторитету вести мнение за собой. Вместо идеала человечности и единения народов, который она некогда исповедовала, она сознательно воскресила спартанские и томеровские идолы героев, так же мало пригодные для нашего времени, как копья и латы против пулеметов. И главным образом она поощряет ненависть, которую великие люди всех времен считали низменным и презренным спутником войны, которую люди мыслящие отвергли с отвращением, а борющиеся — как недостойную рыцарей. Эту ненависть интеллигенция не только защищает всеми аргументами логики, науки, поэзии, она даже возводит ее (пренебрегая христианскими словами евангелия) в моральный долг, клеймя именем предателя отечества каждого, кто сопротивляется коллективной враждебности. Против этих врагов свободного духа возвышает свой голос Роллан: «Они не только ничего не предприняли, чтобы уменьшить взаимное недоверие и ослабить ненависть, напротив: за немногими исключениями они сделали все для того, чтобы ее распространить и пропитать ядом. В значительной степени эта война была их войной. Своей убийственной идеологией они соблазнили тысячи умов и с преступной уверенностью в своей правоте, самонадеянные в своей гордости, они послали миллионы чужих жизней на смерть ради фантома, порожденного их духом». Виновен лишь сведущий или тот, кто имел возможность быть сведущим, но по вялости рассудка и души, из жажды славы или из трусости, ради выгоды или по слабости предался лжи.

Ибо ненависть интеллигенции была ложью. Будь она искренней, будь она страстной, она заставила бы болтунов бросить слова и взяться за оружие. Ненависть и любовь могут относиться лишь к людям, а не к понятиям, не к идеям, поэтому попытка посеять вражду между миллионами незнакомых людей и желание «увековечить» ее были в такой же степени преступлением против духа, как и против плоти. Сознательным обманом было обобщать всю Германию в единый объект ненависти, объединять гонителей и гонимых в одном умонастроении. Существовала только одна солидарность: солидарность истины и солидарность лжецов, людей совести и людей фразы. И как Роллан, чтобы показать всечеловеческую солидарность, отделял в «Жане-Кристофе» истинную Францию от ложной, старую Германию от новой, так во время войны он делает попытку заклеймить позором ужасное сходство тех, кто отравлял людей ядом войны в обоих лагерях, и воспеть героическое одиночество свободных натур в обеих странах, чтобы — по слову Толстого — исполнить долг поэта, быть «связующим звеном между людьми». В его комедии «Лилюли» «serveaux enchainés» — «скованные мозги» в мундирах различных стран танцуют под бичом негра Патриотизма один и тот же индейский военный танец; немецкие профессора и профессора Сорбонны в своих логических скачках обладают пугающим сходством, и песни ненависти — карикатурным родством ритма и построения.

Та солидарность, которую хочет показать Роллан, должна вместе с тем стать утешением. Слова возвышенной человечности труднее расслышать, чем слова ненависти, ибо свободному мнению заткнули рот, в то время как ложь гремит через рупоры газет. С трудом отыскиваешь правду и правдивых, потому что государство их прячет, но неутомимо ищущая душа находит их у всех народов и во всех нациях. На примерах, людях и книгах, немецких и французских, доказывает Роллан в этих статьях, что тут и там, даже в окопах или именно в окопах царит братское чувство у тысяч и тысяч людей. Он публикует письма немецких солдат наряду с письмами французских: они написаны тем же человеческим языком. Он рассказывает о помощи, оказанной женщинами вра-

гам, и смотрите: одинаковая организация сердца среди жестокой организации оружия. Он печатает стихотворения, присланные с того и с другого фронта: они выражают одинаковые чувства. Как некогда в своих «биографиях героев» он хотел показать страдальцам всего мира; что они «не одиноки и что самые великие люди всех времен с ними», так теперь он обращается к людям, которые в иные минуты считают себя отверженными среди творящегося безумия, потому что не разделяют враждебных чувств газет и профессоров: он пытается познакомить их с неведомыми им братьями, хранящими молчание,— снова стремится он создать незримую общину свободных душ. «То же счастье,— пишет он,— которое мы ощущаем в эти трепещущие мартовские дни при виде первых распускающихся цветов, я испытываю, когда вижу нежные, полные сил цветы человеческого милосердия, пробивающиеся сквозь ледяную кору ненависти Европы. Они свидетельствуют о том, что тепло жизни продолжает существовать и ничто не может его разрушить». Непокоримо продолжает он «l'humble reletinage», «смирненное паломничество», стараясь «под развалинами откопать последние сердца, оставшиеся верными старому идеалу человеческого братства. Какая грустная радость открыть их и прийти им на помощь». И ради этого утешения, ради этой надежды он по-новому осмысляет даже войну, которой опасался, которую ненавидел с раннего детства: «Войне выпало печальное преимущество — объединить во всем мире умы, отказавшиеся от национальной ненависти. Она обратила их силу в железную глыбу, она объединила их волю. Как ошибаются те, кто думает, что идеи братства заглохли... Я нисколько не сомневаюсь в грядущем единстве европейского общества. Оно сбудется. И сегодняшняя война — лишь его кровавое крещение».

Так старается он, самаритянин душ, утешить отчаявшихся надеждой, хлебом жизни. Быть может, даже поборов собственное внутреннее недоверие, старается он вселить уверенность: и только тот, кто знал голод бесчисленных масс, заключенных в тюрьму отечества, за решетку цензуры, поймет, какое значение имели для них тогда эти манифесты веры, это услышанное наконец слово без ненависти, эта весть братства.

С самого начала Роллан не сомневался, что в эпоху разделения на партии ни одно стремление не может быть более неблагодарным, чем стремление к беспартийности. «Воюющие сходятся ныне лишь в одном: в ненависти ко всем тем, кто отказывается ненавидеть. Кто не хочет безумствовать, как другие, становится подозрительным. И в эти дни, когда у юстиции нет времени, чтобы тщательно расследовать дела, каждый находящийся на подозрении является уже предателем. Кто упорно хочет во время войны отстаивать мир между людьми, тот должен знать, что он ставит на карту свою веру, свое имя, свой покой, свой вес, даже свои дружеские связи. Но чего стоило бы убеждение, ради которого ничем не рискуешь?» Таким образом, Роллану ведомо, что самое опасное — находиться между фронтами, он знает, что его ждет, но именно опасность укрепляет его совесть. «Если в самом деле необходимо, как гласит народная мудрость, подготавливать войну во время мира, то не менее необходимо подготавливать мир во время войны. Эта задача, кажется мне, выпадает на долю находящихся вне сражений и имеющих благодаря своему положению более тесную связь со всем миром,— это маленькая мирская церковь, которая ныне лучше других сохранила свою веру в единство человеческой мысли и для которой все люди — сыновья одного и того же отца. Если это убеждение навлечет на нас брань, то эта брань послужит нам во славу, которую мы оправдаем в будущем».

Очевидно: Роллан заранее предвидел, что встретит отпор. Но ярость нападков на него превосходит все ожидания. Первая волна приходит из Германии. Слова в письме Гергарту Гауптману: «Чьи же вы внуки: Гете или Аттилы?» — и некоторые другие встречают гневный отклик. Десяток профессоров и литературных болтунов чувствуют себя вынужденными тотчас же «умерить» французскую наглость, и в «Дойче рундшау» узколобый пангерманец открывает великую тайну, что «Жан-Кристоф» под маской коварной нейтральности несет в себе опаснейшие нападки Франции на немецкий дух.

Этим взрывам ярости не уступают и французские, как только доходит во Францию статья «Au-dessus de la

Мêlée» или, вернее, весть о ней. Ибо французским газетам было запрещено — кто поймет это теперь? — перепечатать этот манифест; с первыми отрывками читатели знакомились по нападкам, которые пригвождали Роллана к позорному столбу как разрушителя патриотизма; этим делом не гнушались ни профессора Сорбонны, ни историки с именем. Из одиночных нападений возникла систематическая кампания, на смену газетным статьям стали появляться брошюры и, наконец, даже толстая книга одного героя тыла с тысячами доказательств, фотографиями, цитатами — целое досье, которое совсем не скрывало своего намерения собрать материал для процесса. Не останавливались перед самой подлой клеветой; так, например, сообщали, что Роллан во время войны вступил в немецкий фереин «Нойес фатерлянд», что он сотрудничает в немецких газетах, что его американский издатель — агент кайзера, одна брошюра обвиняет его в сознательной фальсификации дат; и в этом открытом потоке клеветы между строк проглядывают еще более опасные обвинения. Все газеты за исключением нескольких радикальных листков соединяются для бойкота, ни одна из парижских газет не осмеливается внести поправку, один профессор, торжествуя, объявляет: «*Cet auteur ne se lit plus en France*» — «Этого автора больше не читают во Франции». Боязливо отстраняются товарищи от опального, один из его старейших друзей детства, «*ami de la première heure*», «друг с первого часа», которому Роллан посвятил одно из своих произведений, изменяет ему в этот решительный миг и боязливо уничтожает уже готовую, уже напечатанную книгу о Роллане. Государство также все пристальнее поглядывает на этого неустрашимого человека: тщетно оно посылает своих агентов за «материалом» и в ряде процессов «пораженцев» ясно имеет в виду Роллана, книгу которого тигр обличительных процессов, лейтенант Морне, публично называет «*abominable*»¹. Лишь авторитет его имени, безупречность его открытой жизни, одиночество его борьбы, в которой он никогда не связывается с сомнительными сообщниками, уничтожают заготовленный доносчиками и подстрекателями план —

¹ Отвратительной (франц.).

увидеть Роллана на скамье подсудимых рядом с авантюристами и мелкими шпионами.

С некоторым трудом — все это безумие было возможно лишь в чрезмерно возбужденной атмосфере катастрофической политики — можно ныне по этим брошюрам, книгам и памфлетам восстановить, в чем же, по мнению тех людей, заключалось преступление Роллана против родины. По собственным его произведениям даже самая богатая фантазия не могла бы теперь уяснить себе ни сущности «Cas Rolland», «дела Роллана», ни, тем менее, фанатизма всей французской интеллигенции, направленного против этого единственного в своем роде писателя, спокойно и с сознанием ответственности развивающего свои мысли.

Но первым преступлением Роллана в глазах тогдашних патриотов было уже то, что он вообще публично размышлял о моральных проблемах войны. «On ne discute pas la patrie», «о родине не спорят». Молчать, если не можешь или не хочешь говорить заодно со всеми, было первой аксиомой военной этики. Ваш долг — разжигать страсти солдат, их ненависть, а не вызывать у них размышления. Ложь, рождающая воодушевление, может больше пригодиться на войне, чем самая лучшая истина. Сомнения, вызванные размышлениями, — совсем в духе католической церкви, — есть преступление против непогрешимого догмата отечества. Уже один тот факт, что Роллан размышляет по поводу этих явлений эпохи вместо того, чтобы подтвердить тезисы политики, — не «attitude française», не патриотически французский поступок и дает право клеймить его как «neutre», как нейтрального. А «neutre» рифмовался тогда с «traître» (предатель).

Второе преступление Роллана заключалось в том, что он хотел быть справедливым ко всем представителям человечества, что во враге он не переставал видеть человека, что он и тут отличал виновных от невиновных, сострадал немецким страдальцам в такой же мере, как и французским, и не отказывал им в имени «братья». Но патриотический догмат требовал, чтобы на время войны чувство гуманности было выключено, как выключается мотор, чтобы до победы чувство справедливости было подавлено, как и слова евангелия: «Не убий», и брошюра, направленная против Роллана, снабжена эпигра-

фом: «Pendant une guerre tout ce qu'on donne de l'amour à l'humanité, on le vole à la patrie» — «Всю ту любовь, что во время войны отдают человечеству, крадут у родины» — эпитафия, который можно бы обернуть и в пользу человечества.

Третье преступление, больше всего угрожающее государству, заключалось, согласно представлениям того времени, в том, что Роллан в военной победе не хотел увидеть чудотворный эликсир морали, духовного подъема, справедливости, что уступчивый, некровавый мир, приводящий к полному примирению, братской связи между европейскими народами, казался ему благотворнее кровопролитной победы, которая снова бросила бы драконово семя ненависти и новых войн. И вот во Франции — совершенно аналогично немецким выражениям «расхлябыватели» и «позорный мир» — партиями, желавшими вести войну до победного конца, было изобретено ругательное слово «défaitiste» — «пораженец», прилагаемое ко всякому, кто произносил благоразумное слово в пользу примирения. И. Роллан, всю жизнь боровшийся за то, чтобы противопоставить грубому насилию высшее нравственное насилие, был заклеен как отравитель военной морали, как «initiateur du defeatisme» — «инициатор пораженчества». Militarизм воспринимал его как последнего представителя «умирающего ренанизма», как центр некоей нравственной силы и насильственно навязывал его идеям такой смысл, будто француз этот желает поражения Франции. Между тем его слова говорили недвусмысленно: «Я хочу, чтобы Францию любили, хочу, чтобы она побеждала, но не силой и не одним только правом (и это было бы слишком жестоко), а превосходством своего великодушного сердца. Я хотел бы, чтобы она была достаточно сильна для борьбы без ненависти и даже в тех, кого она вынуждена сразить, видела бы своих заблуждающихся братьев, к которым, как только они обезврежены, необходимо проявить милосердие».

Даже на самые клеветнические нападки не отвечал Роллан. Спокойно дает он поносить и позорить себя, он знает, что та мысль, вестником которой он себя чувствует, неуязвима и нерушима. Он никогда не боролся с людьми, а только с идеями. И враждебным идеям дав-

но ответили его собственные образы: Оливье, свободный француз, ненавидевший лишь ненависть; жирондист Фабер, ставивший свою совесть выше патриотических аргументов; Адам Люкс, сердобольно вопрошавший своего противника-фанатика: «N'est tu pas fatigué de ta haine?» — «Неужели ты не устал от своей ненависти?»; Телье — все те великие образы, в которых его совесть за два десятилетия предвосхитила борьбу эпохи. Его не смущает то, что он выступает против почти всей нации, он знает слова Шамфора: «Бывают эпохи, когда общественное мнение — самое скверное из всех мнений». Именно неумеренный гнев, истерическая, с пеной у рта вопящая ярость противников укрепляет его уверенность, ибо в этом призыве к насилию ему слышится их внутренняя неуверенность в собственных аргументах. Улыбаясь, смотрит он на их искусственно разжигаемый гнев и вместе со своим Клерамбо спрашивает: «Ваш путь, говорите вы, наилучший, единственно хороший. Так идите им и позвольте мне держаться своего. Я вас не принуждаю следовать за мной, я только показываю, куда я иду. Что же вас так волнует? Быть может, вы боитесь, что я прав?»

ДРУЗЬЯ

Вокруг отважного писателя после первых произнесенных им слов образовалась пустота. Было опасно, как превосходно сказал Верхарн, любить его, и большинство избегало опасности. Старейшие друзья, любившие его творчество с юных лет, покинули его, осторожные тихо отстранились от него, газеты, издатели отказывали ему в гостеприимстве — никто или почти никто даже из его старейших друзей не смел открыто стать на его сторону. Итак, Роллан оказался на миг одиноким. Но, как говорит он в «Жане-Кристофе», «великая душа никогда не бывает одинока. Как бы ни была она покинута всеми друзьями, в конце концов она создает их себе сама и излучает вокруг себя ту любовь, которой она сама полна».

Беда, это золотое испытание совести, отняла у него друзей, но и дала их ему. Правда, их голоса едва слышны сквозь поднятый противниками шум. Ибо подстре-

катели войны держат в своих руках все общественные силы, они орут о своей ненависти через рупоры ежедневных газет, друзьям же едва удастся осторожно отвоевать у цензуры несколько приглушенных слов в маленьких листках. Враги — компактная масса, они низвергаются, как поток (чтобы снова погрузиться в болото забвения), друзья медленно и незаметно кристаллизуются вокруг его идеи, но они верны ему надолго, и все яснее становится им его стихия. Враги — это свора, полк, слепо накидывающийся по приказу, друзья — община, действующая тихо и связанная только любовью.

Парижским друзьям суждена наиболее тяжелая участь. Они могут лишь незримо, словно магическими знаками, общаться с ним: половина их слов и половина его слов к ним теряется на границе. Из осажденной крепости приветствуют они освободителя, который свободно высказывает перед миром их затаенные и запрещенные идеи, и они могут защищать его идеи, лишь защищая его самого. Амедей Дюнуа, Фернан Депре, Жорж Пиош, Ренетур, Руане, Жак Мениль, Гастон Тьессон, Марсель Мартине, Северин, храбро стоящие на стороне оклеветанного в своем отечестве, смелая женщина Марсель Капи подняла знамя и назвала свою книгу «Une voix de femme dans la mêlée»¹. Разъединенные бесконечными волнами кровавого моря, взирали они на него, как на отдаленный маяк, стоящий на твердой скале, и объясняли своим братьям значение этого многообещающего света.

Но в Женеве вокруг него образовалась маленькая группа молодых поэтов, которые были его учениками и стали его друзьями, черпавшими силу в его силе. Первый между ними П. Ж. Жув, автор патетических сборников стихов «Vous êtes des hommes» и «Danse de morts»². пылая гневом и экстазом доброты, страдая до последнего нерва от несправедливости мира, — этот воскресший Оливье парафразирует в стихах ненависть к насилию. Рене Аркос, видевший, как и он, все ужасы войны и ненавидящий их, подобно своему другу, более ясно сознающий драматичность момента, более рассудитель-

¹ «Голос женщины в схватке» (франц.).

² «Вы — люди» и «Пляска мертвецов» (франц.).

ный, но чистый и добрый, как Жув, пишет возвышенную картину Европы; Шарль Бодуэн — вечную доброту; Франс Мазереель, бельгийский гравер по дереву, врезает в доски свою общечеловеческую печаль, грандиозный изобразитель своей эпохи, он человечнее в своих протестующих рисунках, чем все книги и картины; Гильбо, фанатик социального переворота, борец против всякой власти, основывает ежемесечник «*Demain*»¹, единственный действительно европейский орган печати; Жан Дебри борется в своем «*Feuille*»² против партийности романской прессы и против войны. Клод де Маге основывает «*Tablettes*», которые благодаря смелым статьям и рисункам Мазерееля становятся самым живым журналом, какой когда-либо видела Швейцария. Возникает маленький остров независимости, к которому изредка со всех сторон мира доносятся далекие приветы; лишь здесь среди кровавого угара чувствовалась европейская атмосфера.

Но самым удивительным в этой сфере было то, что благодаря Роллану и братья с враждебной стороны не были исключены из этого духовного объединения. В то время как каждый, заразившись истерией массовой ненависти или боясь быть заподозренным, избегал даже случайной встречи на улице нейтральной страны со своими прежде близкими друзьями из неприятельского лагеря, словно они были зачумленные; в то время как родные не осмеливались письменно спросить друг друга, живы ли их близкие, Роллан ни на одну минуту не отрекался от своих немецких друзей. Напротив, он никогда так не любил оставшихся ему верными, как в то время, когда было опасно их любить. Он публично признавал их, подавал им руку и писал им; его слова признания, обращенные к ним, не забудутся: «Да, у меня есть немецкие друзья, как есть французские, английские, итальянские — друзья всех национальностей. Они — мое богатство, я им горжусь и сохраню его. Если выпадает счастье встретить на свете лояльные души, с которыми разделяешь свои самые сокровенные мысли, с которыми связывают братские узы, то эти узы священны, и именно в час испытания не следует их рвать. Как трус-

¹ «Завтра» (франц.).

² «Листок» (франц.).

лив был бы тот, кто не признал бы их, повинуюсь наглому требованию общественного мнения, не имеющего никаких прав над нашим сердцем... Письма когда-нибудь покажут, как печальны, как трагичны такие дружеские отношения в подобные моменты. Но как раз благодаря им мы могли защищаться против ненависти, более смертоносной, чем война, ибо эта ненависть ратравляет ее раны и так же вредит пострадавшему от нее, как и тому, кто ее вызвал».

Неизмеримо много дал Роллан своим смелым и свободным поведением друзьям и бесчисленным незаметным, стоящим в тени товарищам. Прежде всего он дал пример всем исповедующим те же взгляды, но рассеянными где-то во мраке, всем, кому нужна была кристаллизующая сила, чтобы оформить и просветлить их души. Эта примерная жизнь, своей прямой заставлявшая устыдиться более молодых, изумительно воспламеняла как раз тех, кто еще не вполне был уверен в себе; все мы, приближаясь к нему, становились сильнее, свободнее, искреннее, непредубежденнее; все человеческое, очищенное его пламенностью, разгоралось ярким огнем, и то, что соединяло нас, было больше, чем случайное совпадение взглядов, это была страстная воспаренность, иногда переходящая в фанатизм братства. То, что мы вопреки общественному мнению, вопреки законам всех государств сидели за одним столом, беззаботно обмениваясь доверчивыми словами, то, что наше товарищеское единение навлекало на нас всевозможные подозрения, делало его еще пламеннее, и в иные незабвенные часы мы опьянялись беспримерностью и исключительностью нашей дружбы. Мы, десятка два находившихся в Швейцарии французов, немцев, русских, австрийцев, итальянцев, принадлежали к тем немногим среди сотен миллионов, кто открыто и без ненависти смотрел друг другу в глаза, обменивался сокровеннейшими мыслями,—мы, маленькая группа под его сенью, были тогда Европой, наше единение — пылинка в мировой буре — являлось, может быть, семенем для грядущих братств. С какой силой, с какой радостью чувствовали мы это в иные часы и, главное, с какой благодарностью! Ибо без него, без гения его дружбы, без его умелого посредничества, сочтавшего нас нежной, мудрой и благостной рукой, мы бы

никогда не обрели свободы и уверенности в себе. Каждый любил его по-своему, но все одинаково преклонялись перед ним: французы перед чистейшим выражением духа их родины, мы же, немцы, перед изумительным коррелятом нашего лучшего мира. В этом кругу людей, собравшихся возле него, господствовало чувство солидарности, как в каждой общине вновь возникающей религии; именно вражда наших наций, сознание опасности толкали нас к теснейшей дружбе, и пример самого храброго и свободного человека воспламенял лучшие качества нашей человечности. Близ него мы чувствовали себя в сердце подлинной Европы; и кто приближался к нему, кто прикасался к сути его существа, тот приобретал, как гласит древнее сказание, новую мощь для борьбы с Гераклом, античным символом грубого насилия.

ПИСЬМА

Все то, что живое общение с Ролланом давало в те дни его друзьям и через них — идее европейской солидарности, составляло лишь часть его существа: далеко за пределы личного общения распространилась его связующая, поощряющая, поддерживающая страстность. Если к нему обращались с вопросом, с предложением, в страхе, в нужде, то всегда получали ответ, в сотнях и сотнях писем распространял Роллан в ту пору весть о братстве и чудесно исполнял тот обет, что вырвался у него двадцать пять лет назад, когда письмо Льва Толстого принесло спасение его душе. Не только Жан-Кристоф, верующий, но и Лев Толстой, великий утешитель, воскресает в его образе.

Беспредельную тяжесть, незримую для мира, взял на себя он один в эти пять лет войны. Если кто-либо на белом свете восставал против своего времени или против лжи, если кто-нибудь требовал помощи, жаждал совета в вопросах совести, к кому он обращался? Был ли в Европе другой человек, к которому так доверчиво устремлялись бы люди? Неведомые друзья Жана-Кристофа, безымянные братья Оливье, томившиеся где-нибудь в провинции и не имевшие вблизи никого, с кем они могли бы поделиться своими сомнениями, кому могли они довериться, кроме того, кто первым принес им

благостную весть! И они несли к нему свои просьбы, предложения, смятение своей совести: из окопов писали ему солдаты, тайком писали матери. Многие из них не осмеливались называть своих имен, они желали лишь послать свое приветствие и объявить себя гражданами этой незримой «республики свободных душ» среди борющихся наций. И Роллан взял на себя безмерный труд собирать и опекать все это горе, все эти печали, быть исповедником всех признаний, утешителем мира, свирепо восставшего против себя самого. Где бы только ни начинал шевелиться — в какой бы то ни было стране — зародыш европейского, общечеловеческого чувства, он старался его поддержать; он был тем перекрестком на пути, куда стекались улицы бедствия. В то же время он поддерживал непрерывную связь с великими представителями европейской веры во всех странах — с последними приверженцами свободного духа; он исследовал все журналы и газеты в поисках вестей о примирении: ни от какого труда он не отказывался. Если какой-нибудь человек или какое-нибудь писание в ту пору посвящали себя идее европейского примирения, то действительная помощь Роллана была им обеспечена.

Эти сотни и тысячи писем, написанных во время войны, свидетельствуют о моральном подвиге, с которым не могут сравниться дела ни одного поэта нашей эпохи. Они осчастливили бесчисленное множество одиноких, укрепили неуверенных, ободрили отчаявшихся: никогда миссия поэта не находила более чистого осуществления. Но и в художественном отношении эти письма, из которых многие с тех пор были опубликованы, представляются мне самым чистым, самым зрелым творением Роллана, ибо утешение является сокровеннейшим смыслом его искусства, и тут, где откровенное слово идет от человека к человеку, им овладевает на иных страницах такая ритмичная сила, такая пламенная любовь к человечеству, что они могут быть поставлены наряду с прекраснейшими стихами всех времен. Нежная душевная робость, мешающая ему подчас в разговоре, на этих страницах превращается в откровенное признание: тут всегда свободный человек со всей искренностью обращается к людям, доброта достигает в них пафоса страсти. То, что здесь расточалось на чужих и далеких, составляет сущность

его бытия, и он может сказать вместе со своим Кола Брюньоном: «Мое лучшее произведение — души, которые я создал».

СОВЕТЧИК

В эти годы неоднократно приходили к Роллану люди, большей частью молодые, и просили у него совета в вопросах совести. Будучи убежденными противниками войны, они спрашивали: отказаться ли им от военной службы в духе Толстого и «conscientious objectors»¹ или в библейском духе терпеть зло, выступать ли им публично против неправоты их отечества или молчать. Другие, мучимые совестью, обращались за разрешением своих сомнений, но все они думали, что имеют дело с человеком, обладающим твердым принципом, определенной нормой отношения к войне, владеющим чудотворным моральным эликсиром, которым он готов поделиться и с другими.

У Роллана на все эти вопросы был лишь один ответ: действуйте, как велит вам совесть. Ищите свою собственную истину и осуществляйте ее в жизни. Нет готовой истины, нет установленной формулы, которую можно передавать друг другу: истину каждый может сотворить лишь по собственному образу и подобию и всегда лишь для себя одного. Есть только одно-единственное правило нравственного поведения: познать себя самого и оставаться верным внутреннему убеждению, хотя бы оно шло наперекор всему миру. Кто бросает оружие и готов идти за это в тюрьму, прав, если он так действует, подчиняясь требованию своей природы, а не из тщеславия или подражания. Так же прав и тот — если только он сознательно действует по велению своей природы, — кто берет за оружие для виду и этим обманывает государство, спасая свою свободу, чтобы пропагандировать идею. Роллан признавал правым каждого, кто исповедовал свою веру: патриота, желавшего умереть за свое отечество, в такой же степени, как и анархиста, освободившегося от всяких уз государственности. Его единственным правилом было верить в свою собственную ве-

¹ Уклоняющиеся от военной службы по моральным и религиозным мотивам (англ.).

ру. Ошибочно, неискренне действует лишь тот, кто позволяет чужой идее подчинить себя и, увлеченный опьянением масс, действует против своей природы.

Есть только одна истина, говорит он всем, это та истина, которую человек сознает как свою собственную: вне этой истины всякая другая лишь самообман. И как раз этот кажущийся эгоизм служит человечеству. «Кто хочет быть полезным другим, должен оставаться прежде всего свободным. Даже любовь не имеет цены, если это любовь невольника». Смерть за отечество ничего не стоит, если жертвующий собой не верит в отечество, как в бога, бегство от военной службы — трусость, если не хватает мужества признать себя лишенным отечества. Истинны лишь те идеи, которые внутренне пережиты, ценны лишь те подвиги, которые совершены с полной сознательностью. Кто хочет служить человечеству, не должен служить чужим аргументам: ничто, творящееся из подражания, в силу увещаний другого или — как почти все в нынешнее время — под влиянием гипноза массового безумия, не может стать нравственным поступком. «Первый долг — быть и оставаться верным своему собственному «я» до полного самопожертвования».

Правда, Роллан признает трудность, редкость таких свободных поступков и цитирует изречение Эмерсона: «Nothing is more rare in any man, than an act of his own» — «Нет ничего более редкого в человеке, чем поступок, исходящий от него самого». И не было ли именно несвободное, неправдивое мышление человеческих масс и вялость их совести началом всех бедствий? Могла ли в самом деле возникнуть братоубийственная война в Европе, если бы каждый гражданин, каждый крестьянин, каждый художник заглянул в глубь своего сердца и спросил себя: имеют ли значение для него рудники Марокко и болота Албании, действительно ли он так презирает и ненавидит своего английского и итальянского брата, как заставляют его думать газеты и профессиональные политики? Только стадное чувство, повторение чужих аргументов, слепое воодушевление в действительности никогда не испытанными чувствами могли повлечь за собой такую катастрофу, и только свобода как можно большего числа людей, только несолидарность

их совести могут в будущем спасти человечество от подобной же трагедии. То, что каждый признает для себя правильным и хорошим, правильно и хорошо для человечества. «Свободные души, сильные характеры — вот в чем больше всего нуждается теперь мир, который возвращается к стадной жизни всевозможными путями: трупной покорностью церкви, нетерпимым традиционализмом отечеств... Человечеству нужны люди, способные показать, что те, кто его любит, вступят с ним в борьбу, если это будет необходимо».

Итак, Роллан отказывается быть авторитетом для других людей. Он требует, чтобы каждый признавал авторитетом только свою совесть. Истину нельзя изучить, ее необходимо пережить. Кто мыслит ясно и, исходя из этой ясности, действует свободно, тот создает убеждение — не словами, а своим существом. И только тем, что Роллан, оставаясь на высоте своего одиночества, среди бела дня показал, как человек, верный однажды признанным им истинам, оживляет идею на все времена, он помог целому поколению. Его истинным советом было не слово, а дело — пример его чистой и нравственной жизни.

ОДИНОЧЕСТВО

Так эта жизнь связана со всем миром и проявляется в тысяче видов деятельности, она излучает теплоту и распространяет ее; но как одинок он в конце концов в эти пять лет добровольного изгнания! В маленькой комнате гостиницы в Вильневе, у Женевского озера, живет Роллан в трагическом уединении; маленькое помещение как-то напоминает парижскую комнату: и тут навалены книги, брошюры, и тут маленький простой деревянный стол, и тут маленькое пианино, звуки которого дают ему отдых от работы. И за этим рабочим столом проходит его день, часто и ночь, редки прогулки, редки посещения, ибо друзья отделены от него, даже его престарелые родители, любимая сестра могут только раз в год перейти закрытую границу. И самое ужасное в этом одиночестве то, что это — одиночество в стеклянном доме. Со всех сторон следят, подглядывают за «великим отщепенцем», «agents provocateurs»¹ навязываются ему

¹ Провокаторы (франц.).

как революционеры и единомышленники. Каждое письмо прочитывают, раньше чем оно попадает в его руки, каждый разговор по телефону подслушивают, о каждом посещении доносят — как пленник невидимых сил, живет Ромен Роллан в стеклянной тюрьме.

Можно ли поверить сегодня тому, что последние два года войны Роллан, к словам которого прислушивался целый мир, не имел печатного органа, где бы он мог публиковать что-нибудь большее, чем несколько случайных обзоров, не имел издательства для своих книг? Родина от него отрекается, он средневековый «fuoruscito»¹, изгнанный за стены родного города, и даже для Швейцарии — по мере того, как все рельефнее обнаруживается его духовная независимость, — он становится не слишком приемлемым: словно таинственное отлучение витает над ним. Постепенно громкие нападки уступают место новой, более опасной форме ненависти: мрачное молчание окружает его имя, его произведения. Все большее количество товарищей отстраняется, кое-какие из новых дружеских связей, особенно с более молодыми людьми, которые из чутких натур превратились в политиков, ослабевают, — тишина вокруг него становится тем глубже, чем громче шумит внешний мир. Нет с ним жены, которая поддержала бы его, даже лучшие его товарищи — книги — в недосягаемой дали; он знает: один лишь час, проведенный во Франции, лишил бы его свободы слова. Родина — стена, убежище — стеклянный дом! И так он живет, самый бездомный из всех бездомных, «в воздухе», как говорил его любимец Бетховен, всецело в идеях, в невидимой Европе, связанный со всеми и одинокий, как никто. И ничто не обнаруживает так силу его живой доброты, как то, что он в этом тягчайшем испытании не ожесточился, а, умудренный опытом, исполнился еще большей веры. Ибо глубочайшее одиночество среди людей и есть подлинное общение с человечеством.

ДНЕВНИК

Лишь один ежедневный собеседник не покидает его: совесть. День за днем, с первого дня войны, записывает Роллан в дневник чувства, сокровеннейшие мысли, ве-

¹ Изгнанник (итал.).

сти издалека; даже его молчание — страстный протест против эпохи. Том следует в эти годы за томом, двадцать семь их набралось к концу войны, когда он собирался оставить Швейцарию и не решался взять этот важнейший, этот интимнейший документ своей жизни через границу, где цензоры имели право проникнуть в его затаеннейшие чувства. Кое-кому из друзей он показал некоторые страницы, в целом же дневник завещан позднему времени, которое более чистым, не омраченным страстью взором посмотрит на трагедию нашего времени.

Мы еще не можем предвидеть, что он даст потомкам, но чувство говорит нам, что это будет история души эпохи, история нашего времени. Роллан мыслит лучше, свободнее, когда пишет: самые вдохновенные его минуты — это минуты субъективных переживаний, и быть может, подобно тому, как совокупность его писем в художественном отношении превосходит опубликованные статьи, так и его исторический жизненный документ будет самым чистым, поэтическим комментарием к войне. Лишь позднейшее время узнает то, что он сам так увлекательно показал на примере Бетховена и других героев, — какой дорогой ценой собственных разочарований была куплена благостная весть, завещанная им всему миру, узнает, что идеализм, возвышающий тысячи людей, идеализм, над которым любят издеваться свержумники, называя его легкомысленным и банальным, сам вырос здесь из глубочайшей бездны страдания и одиночества души лишь благодаря героизму борющейся совести. Мы знаем лишь подвиги его веры, а в этих книгах определена цена крови, которой была куплена вера и которая изо дня в день платилась неумолимой жизни.

ПРЕДВЕСТНИКИ И ЭМПЕДОКЛ

Почти одновременно с началом войны Ромен Роллан открыл свой поход против ненависти. Больше года противопоставляет он свое слово пронзительным выкрикам ярости, несущимся из всех стран. Но тщетно. Все мощнее вздувается поток, словно питаемый постоянно прибывающей кровью невинных жертв, все шире и шире разливается он по вновь вовлеченным в бойню странам. И

в этом все возрастающем шуме замолкает на мгновение голос Роллана; он чувствует, что было бы безумием пытаться перекричать такое безумие.

После появления книги «*Au-dessus de la Mêlée*» он отказался от всякого участия в общественной деятельности. Он сказал свое слово, он посеял ветер и пожинал бурю. Он не устал действовать, не отрекся от своей веры, но он чувствует бессмысленность беседы с миром, не желающим слушать. Ему самому уже не хватает той возвышенной мечты, которая одушевляла его прежде, не хватает веры в то, что человечество стремится к разуму и к истине, — ему ясно теперь, что люди больше всего на свете боятся правды. В этом он внутренне начинает давать себе отчет, занявшись большим романом, сатирической драмой, другими поэтическими произведениями и активной перепиской. Он уже совершенно в стороне от схватки. Но после года молчания, когда кровавый прилив вздымается все выше, все больше разгорается ложь, он чувствует, что долг призывает его возобновить борьбу. «Истину нужно постоянно повторять, — говорит Гёте Эккерману, — ибо и заблуждения проповедуются вокруг нас постоянно, и к тому же не отдельными людьми, а массой». Так много одиночества на свете, что необходима новая связь. Многочисленнее становятся признаки недовольства и возмущения в отдельных странах, многочисленнее и отдельные отважные люди, протестующие против навязанной им судьбы, и он чувствует обязанность поддержать этих рассеянных по миру людей и укрепить их в борьбе. В первой статье, «*La route en lacets qui monte*»¹, объясняет он свое молчание и свою новую позицию. Он пишет: «Если в течение года я хранил молчание, это произошло не оттого, что вера, которую я исповедовал в «*Au-dessus de la Mêlée*», была поколеблена (напротив, ныне она решительнее, чем когда-либо прежде), но я убедился, что бессмысленно говорить с тем, кто не желает слушать. Теперь заговорят в своей трагической общеизвестности одни лишь факты. Лишь они одни могут проломить толстые стены упрямства, высокомерия и лжи, которыми опоясывается ум, чтобы не видеть очевидности. Но мы, братья всех

¹ «Дорога, поднимающаяся зигзагами в гору» (франц.).

наций, люди, сумевшие защитить свою моральную свободу, свой разум, свою веру в человеческий разум, мы, души, не перестававшие надеяться среди молчания, гнета и страданий — мы должны в конце этого года обменяться словами дружбы и утешения, мы должны показать, что в этой кровавой ночи еще сияет свет, что он никогда не угасал и не угаснет. На краю бездны несчастий, в которую низвергается теперь Европа, каждый, кто взялся за перо, должен заботиться о том, чтобы не умножить страдания мира новым страданием, чтобы не прибавить в жгучий поток новый повод для ненависти. Две новые задачи рисуются немногим свободным умам... одна из них — попытаться растолковать собственному народу его заблуждение... Но эта задача не моя, не та, которую я себе поставил... Моя задача — указать враждующим европейским братьям не на то зло, а на то добро, которым они обладают, на то, что дает им право надеяться на более мудрое и более любвеобильное человечество».

Новые статьи, которые публикует теперь Роллан, — большей частью в маленьких журналах, так как большие газеты давно стали недоступными для него, — собранные потом в «Réciturs»¹, написаны в новой тональности. Гнев уступил место великому состраданию: как у солдат всех армий, в третий год войны у Роллана немного поостыл фанатический порыв страсти, сменившись более спокойным, еще более упорным сознанием долга. Он, быть может, еще суровее, еще радикальнее в своих взглядах, но он стал терпимее в своих рассуждениях; то, что он пишет, уже не относится к войне, а как бы выходит за ее пределы. Он указывает вдаль, шагает через столетия, чтобы с помощью сравнений познать истину, и для утешения пытается найти смысл в бессмыслице. Для него человечество, совершенно в духе Гёте, представляет собой вечно восходящую спираль, где эпохи, подымаясь на высшие ступени, возвращаются к прежним точкам — вечное развитие и вечный возврат. Таким образом он пытается доказать, что даже этот трагический час, быть может, — предвестник нового и более прекрасного часа.

¹ «Предвестник» (франц.).

Эти статьи, собранные в «Précurseurs», уже не борются с господствующими убеждениями и с войной, они лишь показывают борцов за другой идеал во всех странах, «следопытов европейской души», как назвал Ницше возвестителей духовного единения. Надеяться на массы слишком поздно. В призыве к «закланным народам» он лишь сострадает миллионам, которые безвольно служат чужим целям и чье святое жертвоприношение не имело другого смысла, кроме красоты героической жертвы. Его надежда обращена только на избранников, на редких свободных людей, спасающих весь мир высоким примером души, в которой отражается вся истина, хотя и не воздействующая на эпоху, но все же свидетельствующая о своей вездесущности во все времена. Этим людям он объединяет в своем изображении и к мастерскому анализу присоединяет еще силуэты прежних времен, портрет Толстого, праотца человеческой свободы на войне, и старого любимца своих юношеских лет, мудрого ионийца Эмпедокла.

Великий мудрец Греции, которому Роллан в двадцать пять лет посвятил свою первую драму, утешает теперь зрелого мужа. Роллан показывает, что уже более двух тысяч лет тому назад один поэт осознал, что мир находится «в вечном вращении от вражды к любви и от любви к вражде», что всегда бывают целые эпохи борьбы и вражды, но столь же неуклонно, как времена года, они вновь сменяются более чистыми эпохами. Широким жестом показывает он, что со времен певца, вскормленного сицилийскими музами, до сегодняшнего дня мудрецы всегда познавали человеческую истину и все же были бессильны против безумия мира, но истина сквозь века переходила из рук в руки в бесконечной цепи, не утрачиваясь и оставаясь нерушимой.

Таким образом, и здесь, над мрачнейшими в его жизни годами смирения, еще сияет мягкий свет надежды, заметный, правда, лишь избранным, умеющим поднять взор от временного к бесконечному.

«ЛИЛЮЛИ» И «ПЬЕР И ЛЮС»

В течение этих пяти лет говорил с народами моралист, друг человечества, европеец,— поэт же как будто

безмолвствовал. И иному может показаться странным, что первое поэтическое произведение, которое он завершил еще до окончания войны, было саркастической остроумной комедией «Лилюли». Но корни этой веселости кроются в глубочайших недрах страданий: иронией Роллан попытался — пользуясь выражением психоаналитиков — как бы «ослабить реакцию» бессильной скорби о своей незащитности против безумия мира, ослабить отчаяние своей униженной души. От полюса крайнего возмущения искра перелетает к смеху, и тут, как и во всех произведениях Роллана, господствует желание освободиться от какого-то чувства. Боль превращается в смех, смех — снова в горечь, в силу контрапунктического стремления сохранить в тяжелые дни равновесие своего «я». Где бессилён гнев, там остается еще насмешка; как жгучая стрела, летит она по мрачному миру.

«Лилюли» — это пародия на ненаписанную трагедию или скорее на ту трагедию, которую незачем было писать, так как мир ее пережил. Задуманная как веселая пьеса, она в процессе писания стала горше, саркастичнее, пожалуй, даже циничнее, чем предполагал автор, словно самое время сделало ее острее, язвительнее, безжалостнее, чем он хотел. В центре стоял (написанный впервые летом 1917 года) диалог двух друзей, которых Лилюли (l'illusion — иллюзия), плутовская богиня иллюзии, соблазнила погубить друг друга против их собственной воли. Прежний символ Оливье и Жана-Кристофа воплощен в этих двух сказочных принцах, и трогательный лиризм изливается в их братских словах: это были Франция и Германия, встретившиеся друг с другом в слепой погоне за химерой, два народа перед пропастью, через которую они давно уже перебросили мост примирения. Но время не допускало этого чистого звука лирической печали: все резче, все обостреннее, все причудливее становилась комедия в процессе творчества. Все, кого Роллан видел перед собой: дипломаты, интеллигенция, певцы войны (выступающие здесь в комическом образе танцующих дервишей), пацифисты на словах, идолы братства, свободы, даже господь бог, — представляются ему сквозь слезы гримасами и карикатурами; резкими плакатными красками, яростными, гневными мазками рисует он весь обезумевший мир: Все растворено,

разъедено горьким щелоком насмешки, но и самую насмешку, разнузданный смех поражает в заключение гневный удар палкой. Ибо Полишинель, резонер пьесы, единственный разумный в процессии дураков, слишком разумен; его смех труслив, потому что он скрывает суть дела. Когда он встречает Истину, эту бедную пленницу — единственное трагически прекрасное, серьезное и волнующее лицо в пьесе, — он не осмеливается стать на ее сторону, хотя и любит ее. В этом жалком мире труслив даже мудрый, и против него, знающего, но утаивающего свое знание, направлено в самом сильном месте комедии внутреннее негодование Роллана. «Ты умеешь смеяться, — восклицает Истина, — умеешь издеваться, но в кулак, как школьник. Как твои деды, великие полишинели, мастера свободной иронии и смеха, как Эразм и Вольтер, ты осторожен, в высшей степени осторожен, твой большой рот замкнут в улыбке... Но смейтесь, смеющиеся! В наказание вы можете смеяться над ложью, которая попадает в ваши сети, но никогда, никогда не будет у вас Истины... Вы останетесь одни со своим смехом в пустоте. Тогда вы меня позовете, но я вам не отвечу, я буду скована... О, когда же придет великий победоносный смех, который своим грохотом освободит меня?»

Этого великого, победоносного, захватывающего смеха Роллан не мог дать в своей комедии: слишком большая горечь породила ее. В ней есть только трагическая ирония, самозащита против собственной подавленности. Хотя здесь сохранен ритм «Кола Брюньона» с его свободно льющимися рифмами и использована «gaillerie», добродушная насмешка, но как не похожа эта трагикомедия хаоса на произведение из блаженных времен «douce France»!¹ Там веселье исходило из полной, здесь же из переполненной, сдавленной груди; там оно было добродушным, было ликованием громкого смеха, здесь — ироничным, порожденным горечью раздраженных чувств, насильственным презрением ко всему существующему. Между старой Францией Кола Брюньона и новой Францией Лилюли зияет целый мир, разрушенный, разбитый, уничтоженный, полный благородных грез и благостных видений. Тщетно прибегает фарс к самым сумасбродным

¹ Сладостной Франции (франц.).

курбетам, тщетно остроты обгоняют одна другую: тяжелое чувство неизменно с болью ударяется о залитую кровью землю. И ни в одном произведении, ни в одном трагическом заклинании того времени не ощущаю я личных страданий Ромена Роллана с такой силой, как здесь, в его горьком самопринуждении к иронии, в колком и надорванном смехе этой комедии.

Однако музыкант в Ромене Роллане никогда не дает ощущению остаться неразрешенным диссонансом: даже самое резкое чувство претворяет он в более мягкую гармонию. И вот горькому фарсу гнева противопоставляет он год спустя словно мягкий набросок акварельными красками нежную идиллию любви, свою очаровательную новеллу «Пьер и Люс». Если в «Лилюли» была показана химера, смущающая мир, то здесь Роллан открывает другую, более вероятную иллюзию, которая побеждает мир и действительность. Два человека, еще почти дети, беззаботно играют над бездной эпохи; грохот пушек, взрывы бомб, сбрасываемых с аэропланов, лишения родины — ничто не доносится до слуха этих влюбленных мечтателей, поглощенных своим блаженством. Пространство и время исчезают в их опьяненном чувстве, любовь ощущает целый мир в человеке и не подозревает о другом мире — мире безумия и ненависти, даже смерть становится для них сновидением. В мире этих блаженных существ, Пьера и Люс, отрока и девушки, спасается художник; и едва ли в каком-либо другом своем произведении Роллан проявил себя столь чистым поэтом, как в этой новелле. Сарказм и горечь слетели с его уст, мягкой улыбкой озаряет он этот юношеский мир; строфой тишины представляется это произведение в его боевой поэме против эпохи, полностью отражая внутреннюю чистоту его существа и претворяя его горе в прекрасное сновидение.

КЛЕРАМБО

Воплем, стоном, болезненной насмешкой была трагикомедия «Лилюли»; нежной и светлой мечтой, возносящейся над обыденностью, была идиллия «Пьер и Люс»; оба произведения — лишь эпизодическое чувство, случайное излияние и воплощение. Но серьезное, спокойное, обстоятельное объяснение автора со своей эпохой —

это роман «Клерамбо», «история свободной совести», которую он за четыре года медленно доводит до конца. Не автобиографией, а транскрипцией его идей является «Клерамбо», подобно тому, как «Жан-Кристоф» — одновременно вымышленная биография и широкая картина эпохи. Здесь собрано все, что было рассеяно по манифестам и письмам; здесь в глубоком художественном переплетении являются все многообразные формы его деятельности. В течение четырех лет, постоянно отрываемый от работы общественной деятельностью и внешними обстоятельствами, возводит Роллан свое произведение из глубоких страданий к высотам утешения; лишь после войны, в Париже, летом 1920 года, он заканчивает его.

«Клерамбо» так же мало, как и «Жан-Кристоф», похож на то, что принято называть «романом»; как и «Жан-Кристоф», он меньше романа и вместе с тем бесконечно больше. «Клерамбо» — роман эволюционный, но он изображает эволюцию не человека, а идеи; тот же художественный процесс, что и в «Жане-Кристофе», воссоздает перед нами мировоззрение, но не как нечто готовое, законченное и установившееся. Ступень за ступенью вместе с человеком подымаемся мы от заблуждений и слабости к просветлению. В известном смысле это религиозная книга, история обращения, современное «житие» очень простого, среднего человека, или, точнее, как указано в титуле, история совести. И здесь конечный смысл — свобода, самоуглубление, но возведенные в героизм тем, что познание претворяется в подвиг. И арена трагедии целиком в душе человека, в самых недоступных глубинах его существа, где он остается с глазу на глаз с истиной. Поэтому в романе нет партнера, подобного Оливье в «Жане-Кристофе», нет даже подлинного партнера того произведения: нет внешней жизни. Партнер Клерамбо, его враг, — он сам, тот старый, прежний, слабый Клерамбо, которого должен прежде всего побороть мудрый, подлинный человек; его героизм проявляется не по отношению к внешнему миру, как героизм Жана-Кристофа, а в незримой сфере мысли.

Роллан сперва назвал свое произведение «Roman meditation»¹ и озаглавил «L'un contre tous» — «Один про-

¹ Роман-размышление (франц.).

тив всех», сознательно перевернув заглавие Ла. Боэси «Le Contr'un», но, предвидя возможность недоразумений, отказался от первоначального заглавия. В обрисовке духовного характера художественный замысел стремился восстановить давно забытые традиции, размышления старых французских моралистов, стойков XVI столетия, которые среди безумия войны в осажденном Париже пытались платоновскими диалогами восстановить ясность души. Но мотивом послужила здесь не война—возвышенный дух не вступает в спор со стихиями,— а сопровождающий эту войну духовный феномен, который Роллан воспринимает так же трагически, как гибель миллионов людей: гибель свободной индивидуальной души, унесенной потоком массовой души. Он хотел показать, какое нужно напряжение свободного ума, чтобы спастись из загона стадных инстинктов; он хотел изобразить ужасное порабощение индивидуальности мстительным, ревнивым и властным мышлением массы, страшное, смертельное напряжение, необходимое, чтобы сопротивляться засасывающей силе всеобщей лжи. Он хотел показать, что с виду самое простое оказывается как раз самым трудным в подобные эпохи болезненно возбужденного чувства солидарности: оставаться тем, что ты есть, и избежать нивелировки, к которой принуждают свет, родина или другие искусственные объединения.

Ромен Роллан намеренно не возвел Клерамбо на героический пьедестал, как, например, Жана-Кристофа. Аженор Клерамбо — невзрачный, честный, тихий человек, честный, тихий поэт, чье литературное творчество могло бы в лучшем случае порадовать своим изяществом современность, и не притязает на сохранение в веках. Он обладает туманным идеализмом посредственности, он воспекает вечный мир и примирение людей, в своей прохладной доброте он верит в милосердную природу, благосклонную к человечеству и ведущую его нежной рукой к лучшему будущему. Жизнь не мучает его проблемами, он восхваляет ее, и в уютной буржуазной обстановке, окруженный нежностью добродушно-глуповатой жены, сына и дочери, этот Феокрит, украшенный ленточкой Почетного легиона, воспекает прекрасную современность и еще лучшую будущность нашего старого космоса.

В этот тихий дом предместья ударяет воспламеняю-

щая молния — весть о войне: Клерамбо едет в Париж; и едва коснулась его горячая волна энтузиазма, как уже улетучиваются все идеалы любви к народам и к вечному миру. Он возвращается фанатиком, пылая ненавистью, дымя фразами; в громах и буре раздаются звуки его лиры, Феокрит становится Пиндаром, поэтом войны. Изумительно рисует Роллан — мы все это пережили, — как Клерамбо, а с ним и все посредственные натуры, не сознаваясь в том, в глубине души ощущают творящиеся ужасы как благодеяние. Он окрылен, он помолодел, воодушевление масс вырывает из его груди давно похороненный энтузиазм; он чувствует себя унесенным волной национализма, вдохновленным, проникнутым дыханием эпохи. И как все посредственности, празднует он в эти дни свой величайший литературный триумф: его военные песни, именно потому, что они так выпукло выражают общие чувства, становятся национальным достоянием, слава и рукоплескания льются навстречу этому тихому человеку, и в глубине души он чувствует себя (в дни, когда гибнут миллионы) лучше, более искренним, более живым, чем когда бы то ни было.

Воодушевление, с которым сын его Максим отправляется на войну, лишь увеличивает его гордость, повышает его жизнелюбие. И когда спустя несколько месяцев сын возвращается с фронта, он прежде всего читает ему свои экзотические военные стихи. Но странно: со взором, еще пылающим зрелищем войны, сын отворачивается. Он не отвергает гимнов отца, чтобы не оскорбить его. Но он молчит. И это молчание целыми днями стоит между ними. Тщетно отец старается разгадать его. Он глухо чувствует, что сын что-то скрывает от него. Но стыд скрывает обоих. В последний день отпуска сын решает его спросить: «Отец, ты уверен...», — но слова застревают в гортани. Молча возвращается он к военной деятельности.

Несколько дней спустя происходит новое наступление. Максим в числе «без вести пропавших». И скоро отец узнает, что он убит. Внезапно сознает он его последние слова, скрытые молчанием, его начинает мучить неизреченное. Он запирается в своей комнате, впервые он остается наедине со своей совестью. Он начинает спрашивать себя, где правда, и в течение долгой ночи про-

ходит со своей душой долгий путь в Дамаск. Кусок за куском срывает он покровы лжи, которыми был окутан, пока не предстает в наготе перед самим собой. Глубоко в плоть вьелись предрассудки, с кровью приходится ему отдирать их — предрассудок родины, предрассудок солидарности, — но наконец он познает: есть лишь одна правда, одна святыня — жизнь. Его изнуряют лихорадочные поиски, они пожирают в нем прежнего человека, наутро он стал иным. Он исцелен.

Здесь, собственно, и начинается трагедия, та борьба, которую Роллан всегда ощущает как единственно важную в жизни, больше того, как самую жизнь, — борьба человека за собственную, лично ему принадлежащую истину. Клерамбо освобождает свою душу от всего того, что насильственно вселилось в нее, благодаря огромному давлению эпохи, но познание истины лишь первая ступень; кто ее знает и умалчивает о ней, тот более виновен, чем бессознательно пребывающий в своем заблуждении. Познание не имеет значения, пока оно не стало исповеданием; недостаточно, подобно Будде, познав, холодно созерцать безумие мира с замкнутыми устами и неподвижным взором; в час раздумья вспоминает Клерамбо о другом индийском святом, Бодисатве, поклявшемся только тогда уйти в потусторонность, когда он освободит мир и людей от их страданий. И в тот миг, когда он устремляется на помощь людям, начинается его борьба с людьми.

И внезапно он становится «*l'un contre tous*» — одним против всех; из надломленного, неуверенного человека вырастает характер, героический человек. Он одинок, как Жан-Кристоф, даже более одинок, ибо того окружает музыка и в экстазе творчества к гению приходят и воля и сила. Лишенный гениальности, Клерамбо никого не имеет, кроме себя самого, друзья его покидают, семья стыдится его, общественное мнение на него ополчается, вся человеческая масса набрасывается на дерзкого, который хочет вырваться из-под ее власти и остается свободным от ее безумия. Дело, им защищаемое, незримо: это его убеждения. Чем дальше он идет, тем холоднее его одиночество, тем горячее окружающая его ненависть, пока наконец он, мученик истины, не платит жизнью за свою веру.

На первый взгляд эта «история свободной совести» представляется романом о современности, сведением счетов с войной; но, подобно «Жану-Кристофу», эта картина жизни является чем-то бесконечно большим: борьбой не за или против чего-то единичного в жизни, а борьбой за жизнь в целом; это — исчерпывающее сведение счетов с миром, причем еще ни один художник не сводил их так. Только улетучилась уже какая-то часть наивной, бурной веры Жана-Кристофа; пылающий энтузиазм творца умерен до трагической мудрости познающего. Жан-Кристоф еще восклицал: «Жизнь — трагедия! Ура!», — здесь же недостает этого бурного и бодрящего «ура». Познание стало более страстным, но в то же время более чистым, ясным, логичным, более одухотворенным и просветленным. Ибо как раз во время войны вера Роллана в человечество как в массу была трагически поколеблена. Еще сохранилась, еще сильна в нем вера в жизнь, но это уже не вера в человечество. Роллан понял, что человечество хочет быть обманутым, что стремление к свободе в нем часто показное, в действительности же оно радо освободиться от всякой духовной ответственности и спастись в темное рабство массового безумия. Он понял, что воодушевляющая его лож дороже ему, чем отрезвляющая истина; и Клерамбо выражает все свое смирение и покорность судьбе в словах: «Людям помочь нельзя, их можно только любить». Доверие к «легко соблазняемому» массам уступило место глубокой жалости к человечеству, и опять — в который раз! — восторг вечно верующего обращается к великим одиноким людям, живущим ради человечества и ради него гибнущим, к вневременным, внациональным героям. То, что Роллан однажды показал на примере Бетховена, Микеланджело и позднее Жана-Кристофа, то теперь в образе Клерамбо он возвышает до прекраснейшей трагической формы: он показывает, как этот человек, побуждаемый глубочайшей правдой своей природы, действует ради всех и как по необходимости он должен быть «*l'un contre tous*» — одним против всех. Но для того, чтобы любить человечество, нужен образ подлинного человека, для того, чтобы поверить, что борьба за жизнь имеет свой смысл и свою красоту, нужен герой; поэтому никогда еще произведение, казалось бы, рожденное смирением, не

выражало в более чистом виде вечного идеализма своего творца.

Так Роллан к образам своих земных борцов, присоединяет самый возвышенный: образ мученика за свои убеждения. Из буржуазного мира, из мерки среднего человека вырастает трагедия, и именно в том заключается изумительное моральное величие, излучаемое этой печальной книгой, ее утешение, что каждый, не только гений, но даже самый простой человек может быть сильнее ополчившегося на него мира, если он умеет остаться свободным по отношению ко всем и правдивым по отношению к себе самому. Свободу и справедливость, две основные силы, сделавшие Роллана активным человеком своей эпохи, пробуждает он в изображении этого человека к высшей жизни, к жизни морального подвига, который не в силах уничтожить ни люди, ни смерть.

ПОСЛЕДНИЙ ПРИЗЫВ

В продолжение пяти лет Роллан боролся против безумия своего времени. Наконец распалась огненная цепь, сковывающая измученное тело Европы. Война окончена, заключено перемирие. Люди больше не убивают друг друга, но продолжает неистовствовать их ненависть. Пророческое прозрение Ромена Роллана празднует мрачный триумф: его недоверие к победителям, постоянно выражавшееся им в художественном творчестве и в предостережениях, оказывается превзойденным мстительной действительностью. «Ничто так упорно не противится победе оружия, как бескорыстный идеал человечества, нет ничего труднее, чем в торжестве сохранить благородство» — события с ужасающей силой оправдывают эти слова Роллана. Забыты прекрасные слова о «победе свободы и права», Версальская конференция подготавливает новое насилие и новое унижение. Где простодушный идеализм видел конец всех войн, там подлинный идеализм, рассматривающий не людей, а идеи, видит посев новой вражды и нового насилия.

Еще раз в решительный час возвышает голос Роллан, обращаясь к человеку, которого все сохранившие надежду считали тогда последним представителем идеализма, заступником абсолютной справедливости, — к Вудро Вильсону, встреченному по прибытии в Европу ликовав-

нием миллионов. Историк знает, что «всемирная история представляет собой лишь цепь доказательств того, что победитель всегда становится высокомерным и тем зарождает новые войны». Роллан чувствует, что еще не было эпохи, когда бы нравственная политика вместо военной, созидательная вместо разрушительной была бы более необходима, чем после этой мировой катастрофы, и гражданин мира, уже пытавшийся спасти войну от клейма ненависти, теперь борется за этичность мирного договора. Европейец обращается к американцу с вдохновенным призывом: «Из всех тех, на чью долю выпала сомнительная честь руководить судьбами народов, вы один, господин президент, обладаете универсальной моральной силой. Все с доверием взирают на вас; осуществите же эту патетическую надежду! Возьмите протянутые руки и соедините их... Если вы не выступите в качестве посредника, то разобщенные человеческие массы, не имея противовеса, неизбежно впадут в крайности, народ предастся кровавой анархии, партии порядка — кровавой реакции... Наследник Вашингтона и Авраама Линкольна, вы держите в своих руках судьбу не одного народа, а всех народов. Созовите представителей всех народов на конгресс человечества и руководите им со всем авторитетом, который вам обеспечивает высокая моральная ответственность и великая будущность сильной Америки. Обращайтесь же, обращайтесь ко всем! Мир жаждет услышать голос, который преодолел бы границы наций и классов... Пусть будущее по праву приветствует вас именем миротворца!»

Пророческий призыв, но он снова заглушен криками о мести. «Бисмаркизм» торжествует, слово в слово исполняется трагическое предсказание. Мир становится столь же бесчеловечным, сколь бесчеловечной была война. Гуманность не может найти убежища среди людей. Где могло бы начаться духовное обновление Европы, там свирепствует старый зловеющий дух и «нет победителей, есть лишь побежденные».

МАНИФЕСТ СВОБОДЫ МЫСЛИ

Но снова и снова, после всех разочарований, обращается непоколебимый к последней инстанции — к духу солидарности. В день заключения мира Ромен Роллан

публикует манифест в «Humanité». Он сам его составил, под ним подписываются единомышленники из всех стран. Манифест должен стать фундаментом незримого храма в рушащемся мире, убежищем для всех разсчастличенных. Мощной рукой еще раз подымает Роллан прошлое и предостерегающе показывает его будущему, громко и ясно звучит его голос:

«Работники мысли, товарищи, рассеянные по свету, которых в течение пяти лет разъединяли армии, цензура и ненависть воюющих народов, мы обращаемся к вам в этот час, когда падают преграды и открываются границы, с призывом восстановить наш братский союз — но в новой форме, более прочной и более устойчивой, чем та, что была прежде.

«Война внесла смятение в наши ряды. Почти вся интеллигенция предоставила свою науку, свое искусство и свой разум к услугам правительств. Мы никого не обвиняем, никому не делаем упреков. Мы знаем слабость индивидуальной души и стихийную силу широких массовых движений: в один миг смели они слабые души, ибо не было принято никаких мер для сопротивления. Пусть, по крайней мере, опыт послужит нам уроком на будущее.

«Для этого вспомним прежде всего катастрофу, к которой привело почти полное отречение интеллигенции всего мира и ее добровольное подчинение разнузданным силам. Мыслители и художники прибавили к пламени, сжигающему душу и тело Европы, неугасимую ядовитую ненависть. Из арсенала своих знаний, своей памяти, своего воображения они извлекали старые и новые обоснования для ненависти, обоснования исторические, научные, логические и художественные; они работали над уничтожением взаимного понимания и любви между людьми. Занимаясь этим, они обезобразили, опоганили, уронили, опоздали Мысль, представителями которой они были. Они превратили ее в орудие страстей и, быть может, даже не сознавая этого, эгоистических интересов определенной политической или общественной группы, государства, отечества или класса. И теперь, когда все воевавшие народы, и победители и побежденные, выходят из этого варварского побоища измученные, обнищавшие и в глубине души (хотя они и не сознают себе в этом) стыдятся этого припадка безумия и чувствуют себя

униженными,— теперь вместе с ними унижена также и Мысль, скомпрометировавшая себя участием в их борьбе.

«Вперед! Освободим разум от этих нечистоплотных компромиссов, от этих унижительных соглашений, от этого тайного рабства. Разум не может быть ничьим слугой. Это мы должны служить ему. У нас нет другого господина. Мы созданы, чтобы нести, чтобы защищать его светоч, чтобы собрать вокруг него заблудшее человечество. Наша задача и наш долг — защищать этот маяк и в грозовую ночь указывать на вечный свет Полярной звезды. Мы не будем выбирать, не будем судить в этом разгуле высокомерия и взаимного презрения. Мы свободно служим лишь свободной истине, не знающей ни границ, ни рубежей, чуждой всяких национальных предрассудков, всяких классовых привилегий. Разумеется, мы исполнены любви к человечеству. Мы работаем для него, но для него в ц е л о м. Мы не знаем отдельных народов. Мы знаем лишь Народ — единый, неделимый,— который страдает и борется, падает и вновь подымается и все же всегда движется вперед по своему тяжкому пути, обливаясь потом и кровью,— народ всех национальностей, которые все наши братья. И для того, чтобы они, подобно нам, осознали это братство, мы воздвигаем над их слепой борьбой Ковчег Единения — свободный Разум, единый, многообразный и вечный».

Сотни и сотни людей сделали с тех пор эти слова своим достоянием, лучшие люди всех стран приняли эту весть. Незримая европейская республика Разума создана среди народов и наций — всеобщее отечество. Его границы открыты каждому, желающему в нем жить, нет у него иного закона, кроме закона братства, нет иного врага, кроме ненависти и высокомерия наций. Кто это незримое государство делает своей родиной, тот становится гражданином мира, наследником не одного народа, а всех народов, чувствующим себя как в родной стихии во всех языках и странах, в прошлом и будущем.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ АККОРД

Таинствен прибор этой жизни, всегда в бурных волнах вздымающейся против своей эпохи, всегда падающей в бездну разочарования, чтобы снова поднять-

ся в укрепившейся вере! Снова — в который раз! — Ромен Роллан — терпит поражение от окружающего мира. Ни одна идея, ни одно желание, ни одна мечта не осуществились: снова насилие празднует победу над разумом, люди — над человечеством.

Но никогда его борьба не была величественнее, никогда его существование не было столь необходимым, как в те годы, ибо лишь его апостольство спасло евангелие распятой Европы и с ним еще одну веру — веру в поэта как духовного руководителя, морального оратора своей нации и всех наций. Только этот поэт спас нас от неизгладимого стыда перед тем, что в наши дни ни один голос не поднялся против безумия убийства и ненависти, ему мы обязаны тем, что святой огонь братства не погас в величайшем шторме истории. Мир разума не знает обманчивого понятия числа; на его таинственных весах один восставший против всех весит больше, чем множество восставших против одного. Ни в ком идея не пылает чище, чем в одиноком исповеднике, и на великом примере этого поэта мы снова в мрачайший час познали: один великий человек, остающийся человеком, спасает всегда и для всех веру в человечество.

ДОПОЛНЕНИЕ (1919—1925)

Ничто не может быть приятнее биографу современника, чем видеть, что описанный им человек новым преобразованием и расцветом перерос грани законченной работы: ибо не лучше ли, чтобы устарело и поблекло описание, чем творческий человек? Так и это изображение через шесть лет после первого издания в некоторых отношениях оказалось превзойденным, и очень заманчиво переработать его для нового издания и довести до последнего часа. Не лень сопротивляется во мне этому соблазну — я считаю, что сейчас не наступило еще время для нового округления. Каждая жизнь имеет свою внутреннюю архитектуру, которую в уменьшенном масштабе должна воспроизвести правдивая биография, но надо постоянно вновь отыскивать центр тяжести, ибо лишь

в определенные поворотные моменты эпохи с некоторого отдаления открывается непрерывно строящаяся невидимая форма. Если же жизнь художника развивается циклически в виде все более широких концентрических кругов, как жизнь Роллана — я пытался показать это в своей книге,— то правильнее предусмотрительно выждать, пока эти круги заполнят все пространство и до конца разовьют свой духовный космос.

Именно теперь Ромен Роллан переживает подобное широкое, обгоняющее себя творческое мгновение, и поспешность в отношении его теперешних, пока лишь частично опубликованных планов была бы таким же предательством, как в свое время, после выхода третьего или четвертого тома «Жана-Кристофа», попытка оценить объемом и замысел этой мировой книги. Как раз потому, что фундамент уже укреплен и ясен, следует подождать и по старому обычаю строителей прикрепить развевающийся венок лишь к законченному коньку крыши.

Поэтому это послесловие ограничивается лишь хронологическим перечнем того, что прибавил Роллан после окончания этой биографии к своему, в то время округленному творению; оно покажет, как старое начинание еще раз благодаря событиям эпохи неожиданно подверглось новым изменениям, а эпоха, в свою очередь, получила новое истолкование в этом творческом начинании.

Как и для всякого человека, который в гегелевском или в негегелевском смысле бессознательно верит в действенный разум исторических событий, война закончилась для Роллана тяжелым разочарованием. Не только Америка в образе Вильсона, но и Европа в лице своих сомнительных политиков и интеллигенции оказалась совершенно несостоятельной. Русская революция, на мгновение засверкавшая издали, как утренняя заря лучших стремлений, стала огненным ураганом, а растоптанная Европа нашла усталое поколение.

Но я ведь указывал на эту вечную тайну Роллана — умение всегда создавать и вызывать из всех своих разочарований новые образы, чьи действия, произведения и имена несут людям новую силу воли и новые надежды. Так в давнее время, в дни самого тяжкого кризиса своей

жизни, он вызвал образ Бетховена, божественного страдальца, творящего великое именно из своих страданий. Так в дни раздора послал он в мир братьев из двух наций, Жан-Кристофа и Оливье, и теперь, в пору морального разочарования, физической усталости и душевной надломленности послевоенного мира, он ставит в ряд со своими прежними героями — с Бетховеном, Микеланджело, Толстым — новое имя в утешение современникам, но на этот раз имя живого, современного нам человека — Махатмы Ганди.

Это имя никто до него не произносил в Европе, никто не знал маленького, худощавого индийского адвоката, который в одиночестве смелее, чем все полководцы мировой войны, повел с могущественнейшим государством мира борьбу за решение всемирно-исторической проблемы. Наши европейские поэты и политики одинаково близоруки: всегда они пристально вглядываются лишь в близлежащие границы, тщеславно смешивая индивидуальную судьбу собственной нации с европейской и всемирной. И одним из подвигов Роллана является то, что он первый поставил перед нашим миром грандиозный моральный подвиг Махатмы Ганди как центральную нравственную проблему. Здесь было, наконец, величественно и назидательно осуществлено в действительности то, о чем он много лет мечтал как о высшей форме человеческого бытия: борьба без насилия. Неверным, неясным, извращенным является определение (такое частое!) сущности воззрений Ромена Роллана затасканным словом «пацифист» в значении мягкого, уступчивого, буддийского миролюбия, равнодушия к гнету и натиску активных импульсивных сил. Напротив, Роллан выше всего ценит инициативу, энергичную борьбу за жизненную идею, признанную истинной и существенной: только массовая война, затянутое в мундир зверство, слепое подчинение начальству, обезличение идеала и поступка кажутся ему самым ужасным преступлением перед свободой. В Махатме Ганди и его трехстах миллионах открывается ему теперь — через год после европейской резни двадцати миллионов мужчин — новая форма сопротивления, столь же действенная, столь же солидарная, но этически бесконечно более чистая, лично бесконечно более опасная, чем ношение огнестрельного оружия на Западе.

Война Махатмы Ганди обходится без тех элементов, что так унизили войну нашей эпохи, это «борьба без крови, борьба без насилия, прежде всего борьба без лжи». Его оружие только «Non-resistance», непротивление, «героическая пассивность», которой требовал Толстой, и «Non-cooperation», отказ от участия в государственных делах Англии и сотрудничества с ней, который проповедовал Торо. Разница лишь в том, что Толстой в духе древнего христианства (следовательно, в практическом смысле бесцельно) учит, что каждый в отдельности должен выстрадать свою судьбу, и таким образом склоняет к мученичеству (большей частью бессмысленному), в то время как Ганди спаивает пассивность трехсот миллионов людей в сопротивление, то есть обращает ее в действие, подобного которому не встретила еще ни одна нация на своем политическом пути. Но, как всегда, трудности для вождя наступают только, когда он должен превратить свою идею в действительность, и книга Роллана — героическая поэма о не вступающем в борьбу герое, которому надо искоренять в своих рядах шайки мародеров, сопутствующих каждой войне, в том числе и духовной, которому надо быть сильным без ненависти, враждебным без насилия, политиком без лжи, чтобы потом первому попасть в тюрьму и стать духовным мучеником за свои идеи. Таким образом, подвиг Ганди стал в художественном (но не вымышленном) изображении Роллана прекраснейшей военной эпопеей нашей эпохи, живым, брошенным европейской цивилизации примером того, как практически может быть осуществлена революция одними только моральными средствами, без смертоносного военного аппарата в виде пушек, лживых газет и жестоких разжигателей ненависти. Впервые представитель европейской культуры в лице Роллана преклонился перед азиатской идеей, перед безвестным чуждым вождем, словно признавая его превосходство. И этот жест был историческим поступком.

Поэтому из всех героических биографий эта позднейшая и последняя биография Роллана была самой значительной по своей актуальности. Если остальные могут служить примером лишь для единичных людей, для художников, то подвиг Ганди является примером для народов и для цивилизации. В «Жане-Кристофе» Роллан

требовал только необходимого единения Европы, но его «Ганди» выходит далеко за сферу Запада и вместо туманных теорий о соглашении народов показывает, что историю вершит лишь гений, верящий в свое дело.

На самой высокой ступени разум всегда становится религией, человек в своей совершенной форме становится героем; в утешение нашему человечеству Роллан призывает как самый сильный пример этой еще не угасшей в нашем человечестве способности свидетеля с покрытого мраком Востока. Так современность становится поэмой и героическая легенда — действительностью.

Так неожиданно установилась связь со старым, давно прерванным рядом «героических биографий». Столь же неожиданно и с таким же подъемом Роллан возобновляет с высоты этой перспективы свой старый план «революционных драм», ту декалогию «Театра революции», которую пламенно начал юноша и прервал упавший духом, разочарованный равнодушием эпохи зрелый муж.

Подлинный толчок и здесь дала эпоха. В течение двадцати лет революционные драмы Роллана были словно похоронены. Французская сцена их не знала. Некоторые иностранные театры пытались их поставить, отчасти из литературного честолюбия, желания показать на сцене автора «Жана-Кристофа», отчасти потому, что «Дантон» открывал неожиданные возможности для режиссера. Но сущность проблематики этих драм недоступна мирному времени. Моральные столкновения, — например, что выше: истина или отечество (в драме «Волки»), — споры не на жизнь, а на смерть между Дантоном и Робеспьером не имели никакого отношения к интересовавшемуся только экономическими и художественными вопросами миру 1913 года. Для него они были историческими пьесами, диалектической игрой мысли, и такими они оставались, пока не наступило их время, их действительность, сделавшая их остро актуальными и даже раскрывшая нечто пророческое в их форме. Должен был настать такой миг, когда снова возникло бы моральное столкновение личности и нации и каждое слово, каждый образ этих драм стал символичным: не будь они давно напечатаны, можно бы принять их за парафразы действительности, за

реплики на речи, раздававшиеся тогда на всех улицах и площадях в Москве, в Вене, в Берлине — повсюду, где бродило возмущение. Ибо, стремясь даже к разным целям и принимая внешне различные формы, все революции, все перевороты идут одной и той же дорогой. Они медленно нарастают, грохочут, высоко возносят благодаря возбуждению массы людей, которые думали руководить ими, порождают столкновения между чистой идеей и профанирующей действительностью. Но все же основной ритм остается неизменным, ибо в своем глухом гневе, в стремлении к разрушению и в конечном угасании слишком бурно разгоревшегося пламени он общечеловечен, почти космичен.

Таким образом, обостряя актуальность забытых пьес, современные события в то же время возродили весь уже похороненный в фрагментарном состоянии план. В одном из прежних предисловий Роллан сравнил революцию со стихийными событиями, с бурей, с грозой. Теперь он неожиданно сам увидел подобную грозу, надвигающуюся с Востока и разразившуюся со стихийной силой также в Западной Европе. Кровь лилась и заливала творение, события сами доставляли ему аналогии для поэтических ситуаций и исторических образов, и так он неожиданно для себя самого принялся доводить до конца вновь освещенный пламенем этого пожара чертеж. «Представление о смерти и любви», первое произведение этого нового начинания, принадлежит в чисто драматическом и художественном отношении к наиболее совершенным произведениям Роллана. В одном-единственном действии, в быстром нарастании и беспрестанном напряжении теснятся судьбы, в которых опытный взор найдет остроумное сопетание истории со свободным вымыслом. Жером де Курвуазье наделен чертами гениального химика Лавуазье и в то же время душевной высотой другой великой жертвы революции — Кондорсе. Его жена напоминает одновременно и жену Лавуазье и героическую любовницу Луве; Карно, в свою очередь, представлен строго исторически, так же как и рассказ бежавшего жирондиста. Но правдивее всякой правды сама душевная атмосфера, ужас культурных, нравственных людей перед кровью, которой требуют их собственные идеи, ужас перед низким человеческим зверством, необ-

ходимо сопутствующим революции как атакующей силе, которая в опьянении запахом крови убивает собственный идеал. Тут трепет бесчисленных существ, вечный, бессмертный трепет молодости за собственную жизнь, невыносимость состояния, когда слово уже не принадлежит душе и тело не принадлежит отдельному человеку, когда и тело и душа подпадают под власть темных, незримых сил, — все, что мы, миллионы людей в Европе, в последнем потрясении и беспомощности носили в душе в течение семи лет. И над этим временным величественно возвышается вечный конфликт, свойственный всем временам, — противоречие между любовью и долгом, между службой и высшей правдивостью, снова, как в «Волках» и «Дантоне», витают в гомеровском духе идеи, как неведомые силы, витают, воспламеняя и заклинающая, над низменной и смертоубийственной борьбой людей.

Никогда Роллан-драматург не был более метким, более интенсивным, чем в этой пьесе. Здесь все сведено к самым емким, сгущенным формулам, обширно задуманное, как будто запутанное событие втиснуто в непрерывное течение одного героического часа; иногда благодаря поэтической сгущенности и чистому ритмичному течению трагической мелодии эта драма производит впечатление баллады. Пьеса, выдержавшая непосредственное сценическое испытание, надо надеяться, укрепит авторское и наше желание увидеть завершение этой великой фрески, уже наполовину выполненной. Четверть века хранятся в руках мастера подготовительные эскизы. И теперь, когда новая эпоха неожиданно окрасила их в свои цвета, мы вправе надеяться, что ближайшие годы включат этот самый обширный и смелый его цикл в горизонт нашего мира.

Таким образом возобновляются и снова строятся два давно оставленных плана, два на годы прерванных ряда в творчестве Роллана. Но неутомимый художник, всегда отдыхающий от какой-нибудь работы на другой работе, приступил одновременно к новому циклу романов: «L'âme enchantée» («Очарованная душа»). Это своего рода параллель к «Жану-Кристофу», цель которой пока-

зять нам непосредственно, без кулис и отдалений смысла и формы эпохи. Ибо немецкий музыкант Жан-Кристоф, с точки зрения чисто исторической, умер до войны, а все, что отделено от нас десятилетием, при громадной способности нашего времени и современного поколения к превращениям, приходится характеризовать как прошлое. Чтобы действовать в духе современности — а к этому Роллан чувствует себя призванным в качестве «биолога эпохи» (как он любит себя называть), — проблема и образ должны быть взяты из более близкого к нам времени, не из поколения отцов, а из нашего поколения. Вместе с тем Роллан при помощи иного рода противоречий создает для этого нового цикла новую полярность. В «Жане-Кристофе» мужчины, Жан-Кристоф и Оливье, были борцами, женщины же только страдали, помогали, вносили смятение, успокаивали. На этот раз Роллана прельщает мысль изобразить свободного человека, непоколебимо сохраняющего свое «я», свою личность, веру, добытую в борьбе с миром, временем, людьми, в образе побеждающей женщины. Но борьба женщины за свободу по необходимости должна быть иной, чем борьба мужчин. Мужчина защищает свое дело или убеждение, свою веру или идею; женщина защищает самое себя, свою жизнь, свою душу, свое чувство и, быть может, еще свою вторую жизнь, своего ребенка от незримых сил временно-исторического и душевного характера, от чувственности, от обычаев, от закона и, с другой стороны, от анархии, от всех невидимых преград, поставленных цивилизацией, моральным и христианским миром свободному развитию внутреннего существа женщины. Таким образом, видоизмененная проблема, в свою очередь, таит в себе самые непредвиденные возможности, хотя более интимные, но не менее мощные и величественные. И Роллан приложит всю свою энергию, чтобы борьба простой, безымянной женщины за свою личность вышла в его изображении не менее значительной, чем борьба нового Бетховена за свое творчество и свои убеждения.

Первый том, «Аннета и Сильвия», представляет собой только лирическую прелюдию к этому широко задуманному произведению, нежное анданте, прерываемое иногда тихим скерцо. Но в последних сценах этой обшир-

ной симфонии (как и все произведения Роллана, «Очарованная душа» построена по законам музыки) уже рокошет страстное возбуждение. Аннета, буржуазная неискушенная девушка, узнает после смерти своего отца, что он оставил в бедности свою внебрачную дочь Сильвию. Больше из инстинктивного любопытства, но вместе с тем из врожденного чувства справедливости решает она отыскать свою единокровную сестру. Уже этим она разрушает первую преграду, неписанный закон. В лице Сильвии эта бережно опекаемая девушка впервые встречается с идеей свободы — не с благороднейшей ее формой, — но все же с формой естественной, само собой разумеющейся для низших классов, где женщина свободна распоряжаться собой и без внешних и внутренних стеснений отдается своему возлюбленному. И когда молодой человек, которого она любит, предлагает ей вступить с ним в буржуазный брак, встревоженный таким образом инстинкт свободы противится закостенелой форме жизни и полному подчинению чужой воле, налагаемым этим браком. «Пожалуй, нельзя отчетливо выразить последнее желание, глубочайшее стремление моей жизни, — говорит ему Аннета, — потому что оно не вполне ясно и слишком широко». Она настаивает, чтобы какая-то частица ее личности осталась не подчиненной мужу и не растворилась в совместной брачной жизни. Невольно это требование приводит на память замечательные слова Гёте в одном из его писем: «Мое сердце — открытый город, куда каждый имеет доступ, но где-то в нем есть замкнутая крепость, куда никто не вправе проникнуть». Она хочет сохранить для себя эту крепость, этот последний укромный уголок, чтобы остаться открытой для любви в высшем смысле. Но жених, буржуа до мозга костей, не понимает этого требования и думает, что она его не любит. Так расстраивается помолвка. Но именно после этого Аннета героическим поступком показывает, что, не отдавая всецело души любимому человеку, она вполне способна отдать ему свое тело. Она отдается ему и потом его оставляет; он растерян, ибо трагизм посредственности в том, что она не способна понять великого, героического, неповторимого. Этим сделан самый смелый шаг. Аннета оставила буржуазный, крепко огражденный мир и должна теперь в оди-

ночестве совершать жизненный путь или, вернее, не в полном одиночестве, ибо плодом ее связи является ребенок, внебрачный ребенок, и с этим ребенком на руках вступает она в борьбу.

О трагизме этой борьбы подробнее повествует следующий том, «Лего». Аннета изгнана из общества, она потеряла свое состояние, она должна собрать все силы для жалкой, изнурительной борьбы за своего ребенка и за то, что наряду с ребенком является для нее самым дорогим: за свою гордость, за свободу. Сквозь все формы испытаний и соблазнов проводится здесь свободная женщина; едва разрядилось напряжение душевной борьбы с мужем, как вырастает новая забота — удержать и сохранить для себя ребенка, быстро развивающегося, также руководимого инстинктом свободы сына. Из второго тома еще не ясно, куда ведет линия этой жизни; это «Лето», в высшем смысле, еще лишь прелюдия и пролог к нарастающей трагедии. Но огненный знак в конце книги, вспыхивающая война, уже позволяет предугадать, по каким преисподням, по каким огненным кругам должна будет странствовать эта душа, прежде чем засияет ей навстречу путь к подъему и очищению. И лишь законченное произведение позволит сравнить его объем, его форму и его духовный охват с другим эпическим циклом, с «Жаном-Кристофом».

* * *

Чем подробнее и чем пристальнее рассматриваешь жизнь Роллана, тем более поражаешься ее едва постижимой полноте. Я лишь слегка коснулся здесь произведений этого неутомимого художника, вышедших за последние шесть лет; не следует забывать, — все это создается наряду с доведенной до самопожертвования деятельностью на благо людей, наряду с самой щедрой тратой своих сил на письма, манифесты и статьи, наряду с неутомимым самообогащением научными занятиями, чтением, общением с людьми, путешествиями и музыкой. Но даже перечисленные мной опубликованные произведения (с присоединением непрерывно ведущегося дневника) еще не исчерпывают всей суммы его художественных начинаний: растрчивая себя в творческих фор-

15. Стефан Цвейг. Т. 7. 225

мах, он вместе с тем собирает для себя плод идей в книгу духовного самопознания, которая называется «Voyage intérieur»¹ и пока не предназначена для печати. Всегда, во всех формах, дела его больше, чем их внешнее проявление. Чем больше, чем ближе пытаешься проникнуть в тайну его мастерской, тем загадочнее становится исключительность действующей здесь силы. Как раз сегодня, когда округляется шестое десятилетие его подлинно полнозвучной жизни, мы видим его творящим с большим жаром и более неутомимо, чем вся молодежь: радостно и приветливо воспринимает он все новое, принимает участие во всем земном. Являясь примером и образцом и в этом отношении, так же как в бесчисленных других формах и проявлениях своей прекрасно прожитой жизни, он все еще непоколебимо стоит лицом к лицу с выпавшей на его долю задачей, стоит как духовный вождь, как ваятель сердец, как защитник всякого горячего верования. И более всего мы желаем ему в день его шестидесятилетия, желаем всем нашим благодарным сердцем, чтобы эта героически борющаяся и всегда побеждающая сила сохранилась неизменной для него и для нас — молодежи в пример, людям в утешение, ему самому — для завершения поставленной себе задачи.

¹ «Путешествие внутрь» (франц.).

РОМЕН РОЛЛАН

(Речь к шестидесятилетию)

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

каждый из нас должен теперь стремиться заменить утраченное новой жизненной верой в новое время.

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

А в наши дни ни одна личность не дает, быть может, столь ясного ответа, не являет столь общепризнанного примера, как Ромен Роллан. Так же, как мы, собравшиеся в этом зале под знаком его имени, так и в Англии, и во Франции, и за пределами Европы, в далекой Японии сотни тысяч, миллионы людей до глубины души проникнуты возвышенностью его природы, его личности; и это воздействие при всей своей силе и целостности бесконечно, беспредельно многообразно. По свидетельству книги, где собраны высказывания друзей Роллана, юность многих французов после знакомства с «Жаном-Кристофом» обрела новый подъем, новый смысл, новую страсть, новый накал. Другие люди, которые вообще не читали «Жана-Кристофа», в какой-то момент войны услышали внутренний голос, сперва невнятный и приглушенный, и голос этот шепнул им: не все правда, что пишут газеты; и, может быть, тогда во все их слова просочилась некоторая неуверенность. А тут вышли первые статьи Роллана о войне, статьи человека, о котором они прежде ничего не слышали; и вдруг эти люди почувствовали подтверждение своим мыслям, какое-то внутреннее освобождение.

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

в людях укрепляется доверчивость — назовем это идеализмом.

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

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

И без слов ясно, что Ромен Роллан родился шестьдесят лет назад. Родился он в Кламси, маленькой французской деревушке, посещал обычную школу, но одна глубоко личная склонность позволяет весьма рано угадать в нем человека с многогранной, всеобъемлющей, с европейской душой — речь идет о склонности Роллана к музыке. А тот, в чью душу от природы заложена музыкальность, не в пальцы, а именно в душу, тот постоянно ощущает затаенную, неизбывную и самовозрождающуюся потребность в гармонии. Ромен Роллан и есть такой глубоко музыкальный человек. Это музыка первой научила его рассматривать все народы как некое единение чувства. Однако музыку он воспринимает не только чувством, но и разумом. Он изучает ее с усердием и страстью. Изучив историю музыки, он двадцати двух лет от роду едет в Рим, где благодаря стипендии может завершить

свое образование. В Риме происходит дальнейшее приобщение молодого француза к европейской культуре. На великих мастерах, на Леонардо да Винчи, на Микеланджело учится он постигать величие Италии. Италия предстает перед ним во всем величии старого искусства, в живописности природы, в музыке. И вот уже вторая страна занимает место в сердце француза. Но для того, чтобы в полную силу зазвучал могучий аккорд, которым, по сути дела, является наша европейская культура, все еще недостает третьего голоса — недостает Германии. Однако судьба неизменно высылает вестников навстречу своим избранникам — происходит удивительное: Роллан, никогда в жизни не ступавший на землю Германии, находит эту страну здесь же, в Италии. Он знакомится с одной семидесятилетней женщиной — вы знаете ее имя — Мальвидой фон Мейзенбург, одной из последних современниц Гёте, одной из тех, для кого величайшим событием жизни был не 1870 год, а 1832-й — год смерти Гёте, да еще, быть может, 1848-й. Благодаря своей дружбе с Рихардом Вагнером, с Ницше, с Герценом, с Мадзини Мальвида фон Мейзенбург выросла в высочайших сферах духа. Эта престарелая женщина была последней хранительницей печати, душеприказчицей великих идей, провозглашенных двумя последними мыслителями, чье воздействие простиралось далеко за пределы Германии, — великих идей Вагнера и Фридриха Ницше. Эту престарелую женщину связала с двадцатидвухлетним Ролланом дружба, какая обычно встречается только в книгах, дружба трогательная, нежная, доверительная. Итак, одно свойство было заложено в нем с юности: видеть нации не снизу, не глазами туриста, не в сутолоке второразрядных отелей, среди дорожных неудобств и случайных встреч, а сверху — на уровне великих людей, выдающихся творческих натур. Он научился героическому видению, научился видеть в каждой нации цвет ее. Эту веру он хранил вечно и неизменно: судить и оценивать каждую нацию перед лицом мира или, скажем, бога надлежит по ее взлетам, а не по случайным поворотам политики и данного часа. Потом вечер в Байрейте, он слушает «Парсифаля» из ложи недавно умершего Вагнера. Вместе с Мальвидой и Козимой Вагнер он стоит у могилы Вагнера, и непосредственно из этой героиче-

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

Как я уже говорил, он намеревался увлечь и возвысить с помощью искусства народ, молодежь. Тут выходит в свет книга Толстого, та самая, где говорится, что

Бетховен вреден, что музыка Бетховена возбуждает чувственность и что Шекспир — плохой писатель, ибо не учит народ состраданию. Итак, именно Толстой, которого Роллан чтит как самого чистого и благородного человека своего времени, запрещает ему искусство. Во власти глубочайшего внутреннего разлада студент Ромен Роллан решается на шаг совершенно безнадежный. Он садится за стол и, полный отчаяния и душевного смятения, пишет Толстому письмо, где просит помочь ему, дать совет, объяснить, как найти путь к спасению. Роллан запечатывает письмо, опускает его в почтовый ящик и не ждет ответа. И действительно, проходят недели, а ответа все нет. Но однажды вечером, когда Роллан входит в свою комнату, на столе его ожидает письмо или, правильнее сказать, небольшой пакет и в нем — тридцать восемь страниц на французском языке — письмо, которое написал Толстой и которое начинается словами: «*Cher frère*» — «Дорогой брат». Это письмо и предопределило дальнейшую судьбу Романа Роллана. Я имею в виду не содержание его — содержание особой роли не играет, кстати же, оно теперь опубликовано, — а то обстоятельство, что незнакомый человек, один из самых занятых людей своего времени, урвал от своей жизни два дня, чтобы помочь другому незнакомому человеку преодолеть душевное смятение. Это потрясло Роллана до глубины души. Ибо, положив руку на сердце, кто из нас сделал то же самое, кто решился просто-напросто вычеркнуть из календаря два дня своей жизни ради какого-то находящегося за тысячу миль от нас человека, который прислал нам письмо? И человек, сделавший это, был вдобавок самым знаменитым человеком своего времени, каждая строка которого расценивалась на вес золота и который, безусловно, имел высокое, неоспоримое право ответить: «У меня нет времени, мое время слишком драгоценно». То и потрясло Роллана, что именно на величайшего писателя, на писателя, великого своей властью, которой наделили его люди, возложена величайшая ответственность, и эту ответственность он обязан нести ценой предельного напряжения всех своих сил, ценой щедрого саморасточительства; что великий писатель чему-то изменит, если он и в поступках своих не будет до конца человечен; что идеал, идея, живущая в

миллионах людей — человек самый умудренный должен быть и самым добросердечным и самым отзывчивым, — гибнет от эгоизма.

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

И вот, с обновленными силами Роллан опять берется за дело. Ему кажется, что он угадал свою задачу — задачу помогать; он хочет вдохнуть новые силы в молодежь, прежде всего французскую. Но с чего начать? Роллан думает — простим ему эту ошибку, ему всего двадцать пять лет — о театре. Он рассуждает так: каждый вечер в Париже от двадцати до тридцати тысяч человек приходят в театр, чтобы посмотреть спектакль, что-то увидеть, поразвлечься; вот здесь-то и надо застать их врасплох, напасть из-за угла на этих равнодушных и безучастных людей, которые ходят в театр, просто чтобы что-нибудь посмотреть и послушать, и увлечь их за собой к возвышенным идеям и пламенным страстям. Роллан задумал создать для народа, для всей нации театр энергии и силы. Идея, вдохновившая Роллана, полней всего была осуществлена в театре прошлого: он хочет создать театр, подобный шиллеровскому. Я знаю, мнения о Шиллере расходятся. Психологический рисунок его драм представляется устарелым и истертым; бросаются в глаза отдельные недостатки, порой над ним даже посмеиваются. Но в шиллеровском театре было что-то такое, что не повторялось более в немецкой нации, — он умел воспламенить жизненную энергию.

Шиллеровский театр излучал на тысячи внимавших ему юношей некий свет идей, некую силу, энтузиазм, вызванный не знаменитым актером или режиссером, который поновому переставил кулисы, а самим энтузиазмом. Этот свет идей, привнесенный Шиллером в театр, дал свои плоды. Быть может, он вызвал освободительную войну, а также сорок восьмой год! На некоторое время он пронизал нацию энергией. Такого же рода энергию Роллан хотел возратить театру. Он обратился к народу. Вместе с Жоресом он создает «Народный театр». Но, едва лишь начав приготовления, Роллан обнаруживает, что для этого театра нет пьес: есть пьесы, трактующие эротические проблемы, есть развлекательные, есть исторические, но нет таких, которые вселяли бы силу. И тогда этот совсем еще молодой человек по склонности своей ко всякого рода безнадежным предприятиям решает сам писать для своего театра. За какие-нибудь несколько лет он пишет от десяти до пятнадцати пьес, которые должны послужить желанной цели; сюжеты для своих пьес он черпает в наиболее могучем источнике энергии — во Французской революции. Пьесы эти — некоторые из них вам известны — ставились на сцене, но не имели в то время никакого успеха. Они никого не заинтересовали. Они касались проблем совершенно неактуальных.

В мирное время все отлично прилажено одно к другому! Можно быть честным патриотом и одновременно — европейцем. Можно слушаться собственной совести и одновременно — государства. В мирное время все это претотлично уживается и отлично взаимодействует в едином механизме; трений не возникает. Теперь же, после войны, все это — «кому следует повиноваться в определенные периоды — родине, обществу или собственной совести, что выше — справедливость на службе нации или личный успех», — все эти проблемы, которые трактует Роллан в своих драмах, приобрели для нас необычайную актуальность. Но тогда — я уже об этом говорил — они не имели ни малейшего успеха. Они попросту идейно опередили свое время. Многолетние усилия остались втуне, в тридцать два года Роллану показалось, что жизнь прожита зря. И он тотчас начинает сначала. Он ищет другую среду, другие средства воспламенения.

Познав разочарование, он говорит себе: «Как я разочарован в реальной действительности, так разочарованы миллионы людей, один — у себя в комнате, другой — в деревне, третий — в городе, они ничего не знают друг о друге; их-то и нужно связать, их-то, одиноких и разочарованных, и нужно объединить в некое сообщество, их-то и нужно утешить». Как видите, за его творчеством всегда стоит идея помощи и утешения. И вот он решает написать свои «Героические биографии», чтобы показать, как беспредельно одиноки были Бетховен, Микеланджело и все им подобные, и как это одиночество даровало им высшую силу.

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

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

Но тут случилось непредвиденное: «Жан-Кристоф» завоевал успех. Было просто удивительно — это произошло уже на моей памяти, — как все началось. Сперва романом заинтересовались отдельные люди, потом их стало больше. Началось с Испании, потом перекинулось в Италию, нашлись где-то несколько человек, которые мало-помалу поняли, что перед ними нечто совершенно необычное, нечто всех нас касающееся, произведение ев-

ропейского масштаба, произведение, в котором говорится не об итальянцах и французах, не об одной какой-нибудь литературе, а о нашей европейской нации и нашей общей судьбе. И действительно, здесь впервые проявилась в полной мере европейская идея Роллана, мысль о том, что о нациях следует судить не по случайностям и мелким событиям, а только по их высшему, чистейшему обличью — по Жану-Кристофу, этому немцу с его необузданностью, его божественным даром, его неукротимой любовью к искусству, с доведенной до страсти, до безумия, до несправедливости преданностью искусству, с той фанатической тягой к метафизике, которая всегда заложена в искусстве. А рядом — нежный и слабый француз Оливье, такой же по-своему цельный ясностью духа, чувством справедливости, противодействием страстям! Но оба они сознают, что дополняют друг друга: они любят друг друга и близостью своей обогащают друг друга. И, наконец, в аккорд вливается третий звук, третья фигура — Грация, прекрасный символ итальянской красоты, нежной чувственности и гармонии. Роллан хотел, чтобы именно так нации видели друг друга, и, действительно, лучшие сыны всех наций узнали себя в этой книге и сблизились в ней.

На какое-то мгновение Роллан поистине достиг вершины. На него нисходит покой, спадает напряжение, появляется легкость, и из этой легкости впервые у Роллана рождается книга веселая и задорная — «Кола Брюньон». Но его детище — европейская идея — внезапно, в каких-нибудь два дня, перечеркнуто войной. В одну минуту рушатся и европейское единство, и взаимное понимание, и потребность в нем, а величайший успех Роллана оборачивается горьким разочарованием. И тут начинается самый его героический подвиг, ибо он должен заново создать «Жана-Кристофа» — труд всей своей жизни. То, что погибло как книга, он должен повторить в другом материале — в жизни. Теперь он должен делом своим оправдать тот образ мыслей, который провозгласил словом, человек должен подтвердить художника. Это деяние Роллана мы считаем наиболее героическим его деянием, ибо в тайниках, недоступных законам, он сумел сберечь и выпестовать ту Европу, которой в годы

войны не существовало и которая по закону не имела права на существование. Это был неоспоримейший его подвиг. И когда кто-нибудь походя, лишь для того, чтобы подвести человека под определенную формулу, высказывает весьма распространенное мнение, будто Роллан был пацифистом или, другими словами, принадлежал к числу тех, кто не любит, когда люди дерутся, и беззаботно, как истый квиетист, уклонялся от военных перипетий,— то это мнение в корне ошибочно. Если и была когда-нибудь на свете натура героическая и воинственная, то обладал ею именно Ромен Роллан. А что же иное все его книги? И что такое его «Жан-Кристоф»? О чем там идет речь? Там борются все — с первой страницы до последней, Жан-Кристоф и Оливье — борцы за идею, лишь преодолевая сопротивление, они развивают свои возможности. Среди героев Роллана нет квиетистов, и сам Роллан отнюдь не приверженец квиетизма. Тогда он вступил в противоборство с целым миром. Что же он тогда писал? Вот это-то и есть самое удивительное. Совсем недавно я перечитал его знаменитую книгу «Над схваткой» — это документальное свидетельство его борьбы — и был несколько удивлен, не найдя в ней ничего особенно волнующего. Почему же она так волновала умы? То, что в ней сказано, сегодня говорят все люди, все государственные деятели, и никому не приходит в голову считать это неразумным или слишком смелым. Но нельзя упускать из виду — в этом-то и заключается высокая документальная ценность книги, — что она вызвала тогда первую сотню полемических откликов, что храбрец, напечатавший такую статью, почитался конченным человеком не только у себя на родине, но и в большинстве других стран. Первые статьи Роллана еще успели появиться в газете нейтральной страны. Но потом, в 1917 году, наступил такой момент, когда даже «Журналь де Женев», то есть газета совершенно нейтральная, не осмеливалась больше публиковать их, и далее они выходят в совсем уж крохотных журналах, к примеру, в «Фриденсварте» — журнале безвременно скончавшегося А. Г. Фрида. Других путей у Роллана не оставалось. Он был словно раздавлен необъятным молчанием. И только более позднее время по воздействию этих, с нашей точки зрения, рядовых статей на бесчисленное множест-

во читателей сможет понять, как оскудело военное время настоящими словами. Грохот пушек и пулеметов, трескотня газет не нарушали подавленного и зловещего молчания, молчания и тех миллионов людей, которые сразу пришли в движение, едва лишь прозвучали камертоном первые статьи Роллана.

Что в них говорилось? Что хотел сказать Роллан? Чем он сумел так взволновать всех? Во-первых, он выступил на защиту прав личности: пусть все мы граждане своего государства и принадлежим ему, пусть мы должны всегда следовать его велениям, пусть государство располагает имуществом нашим и нашей жизнью, все равно в нас самих остается последний рубеж, то, что Гете однажды назвал в письме цитаделью, которую он охраняет и куда не допускает чужих. И эта цитадель — наша совесть, последняя инстанция, которую нельзя заставить по приказу ни любить, ни ненавидеть. Роллан отказался ненавидеть, отказался приобщаться к коллективной ненависти. Он считал неоспоримым долгом каждого человека самолично решать, кого любить и кого ненавидеть, вместо того, чтобы вдруг отринуть целую нацию и целые нации, среди которых у него были душевнейшие друзья. Во-вторых, Роллан не разделял догму о спасительной силе победы. Он не думал, что победы как таковой уже достаточно для того, чтобы сделать отдельную нацию справедливее и лучше. Он питал глубокое недоверие ко всем и всяческим обличьям победы, ибо, по его словам, мировая история есть не что иное, как цепь непрерывных доказательств того, что победители всегда злоупотребляют своей властью. Он считал победу морально не менее опасной, чем поражение, — этим он повторяет мысль, более резко выраженную Ницше, который точно так же отвергал всякое насилие в области духа. Вот из-за чего Роллан главным образом и оказался в одиночестве; он не верил, будто победа способна раз и навсегда осчастливить какую-нибудь из европейских наций, ибо постоянно рассматривал Европу как некое единство, войну же — как своего рода пелопоннесскую войну, когда греческие племена взаимной враждой ослабляли друг друга, а Македония и Рим дожидались, пока те достаточно ослабнут, чтобы напасть на них и захватить богатую добычу.

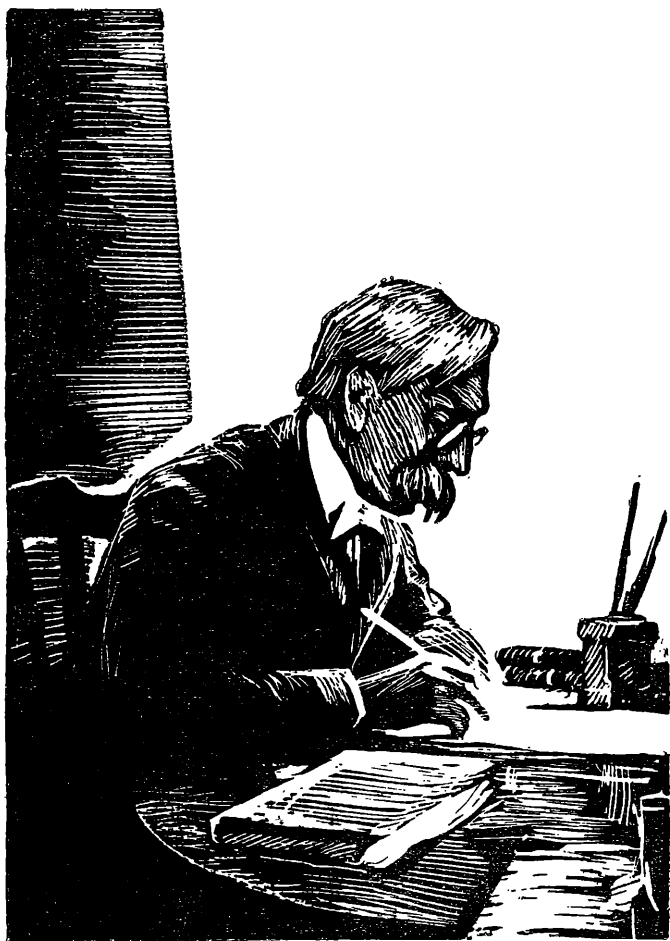
Время подтвердило справедливость недоверия к победе. Оно горько разочаровало Роллана и всех, вместе с ним надеявшихся, что из грандиозных событий, из мук и потрясений возникает новая духовная общность, новое братство, новая потребность в единении и человечности; какой-то момент казалось, что, разочаровавшись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

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

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

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

Воспоминания
о Эмиле Верхарне



К ИЗДАНИЮ ОТ 27 НОЯБРЯ 1926 ГОДА



ти страницы, посвященные благодарной памяти Эмиля Верхарна, исторгло у меня в 1916 году, в самый разгар мирового пожара, потрясение, вызванное вестью о его смерти. Их публикации воспренятствовало распространившееся в то время опасное заблуждение, будто война сводит на нет и значение культурных ценностей противни-

ка: писать в те дни с любовью о бельгийце значило идти наперекор духу, или, вернее, бездушию эпохи. Поэтому в 1917 году, минуя цензуру, я частным образом отпечатал лишь несколько экземпляров этой книжки, предназначенных только для избранных друзей. И все они (спасибо им за то!) оправдали мое доверие: ни один из экземпляров не стал предметом огласки, и, таким образом, первое издание книги явилось как бы тайным реквиемом, исполненным при закрытых дверях, панихидой по усопшем друге в кругу ближайших друзей.

Пусть же сегодня, в десятую годовщину того скорбного дня, созданный втайне образ глубоко чтимого нами и по-прежнему горячо любимого поэта открыто предстанет точь-в-точь таким, каким он был запечатлен мною тогда.

Пусть все, кто любит Верхарна-поэта, заглянув в его жизнь, получат новое подтверждение своей любви!

С т е ф а н Ц в е й г.

*Памяти доктора Ами Кэммерера в
знак его большой доброты и дружбы
к Верхарну.*

На третьем году войны тысячеликая смерть вырвала из жизни Эмиля Верхарна; подобно растерзанному менадами Орфею, он погиб под колесами одной из тех машин, которые он воспевал.

Судьба держала меня тогда, как и в другой скорбный час, в час погребения поэта, вдали от него; злая, нелепая судьба нашей эпохи, по милости которой национальные языки вдруг превратились в рубежи между народами, родина стала тюрьмой, дружеское участие — преступлением, и люди, связанные узами духовного родства и дружбы, были вынуждены называть друг друга врагами. Все чувства, кроме ненависти, были запрещены и карались законом. Но скорбь — кто может изгнать это чувство, живущее в глубочайших, недоступных тайниках души! А воспоминания! Кто преградит путь этому священному потоку, теплыми волнами омывающему сердце! И если наш неразумный век может разрушить настоящее или омрачить будущее, то прошедшее не подвластно этой разрушительной силе; лучшие дни его, словно яркие светочи, сияют во мраке наших дней, и отблеск

их падает на эти страницы, которые я пишу в память о Верхарне и себе в утешение.

Я пишу их для себя и для тех из друзей поэта, которые лично знали его и любили.

О Верхарне как поэте, о значении его творчества для мировой литературы я уже пытался рассказать раньше в большом биографическом очерке. Он доступен каждому, кто пожелал бы прочесть его на французском, немецком или английском языке. К этим же, чисто личным, воспоминаниям я не требую участия от нации, врагом которой он считал себя в решающие часы своей жизни; я поведаю о них лишь братству светлых духов людей, для которых чувство вражды есть заблуждение, а ненависть — бессмыслица. Только для себя и этих ближайших друзей поэта хочу я воссоздать образ человека, столь близкого мне, что, вспоминая о нем, я не могу не коснуться и своей собственной жизни. И я знаю, что, рассказывая о моем великом утраченном друге, я расскажу и о днях своей юности.

Мне было около двадцати лет, когда я познакомился с Верхарном, первым из великих поэтов, вошедших в мою жизнь. Я и сам уже начинал испытывать творческие порывы, но они были еще мимолетными и смутными, словно вспышки зарниц на небосклоне души; я еще не был уверен, призвание то или просто моя мечта о нем, и страстно желал как можно ближе, лицом к лицу, душа в душу, сойтись с настоящим поэтом, который мог бы служить мне примером. Мне нравились поэты в книгах, чьи образы облагородило время и смерть, знал я и нескольких современных поэтов: при более близком знакомстве они разочаровывали, да и образ их жизни зачастую просто отталкивал. Я не видел вокруг никого, чья жизнь могла бы служить мне образцом, чей опыт руководил бы моими первыми творческими шагами, кто гармоничностью своей жизни и творчества помог бы мне собрать воедино смутно бродившие в моей душе творческие силы. Правда, в биографиях поэтов я находил примеры подобной гармонии, но я уже сознавал, что каждый закон жизни, каждая форма духовного творчества человека рождается лишь самой жизнью, что их могут

породить только личный опыт и своими глазами увиденный пример. Опыт — но я был еще слишком молод, а примеры — их я, конечно, искал, хотя и делал это, пожалуй, безотчетно. Разумеется, уже и тогда в наш город наведывался кое-кто из современных поэтов, что оставляло след в моей душе. Помню, однажды в Вене мне довелось побывать в обществе Лилиенкрона, окруженного друзьями, осыпаемого со всех сторон похвалами, и позднее, на устроенном в его честь банкете, где среди множества людей и слов совершенно терялся его собственный голос; помню также, мне удалось как-то пожать в толпе руку Демеля; бывало, меня удостаивал приветствия тот или иной поэт. Но ни один из них не был мне близок. С некоторыми я мог бы при желании завязать знакомство, однако меня всегда удерживала какая-то робость, в чем я позднее признал счастливый и таинственный закон своего существования, гласивший: не надо ничего искать, все придет в свое время. И действительно, все, что сформировало меня, было даровано мне провидением и судьбой помимо моих усилий и воли, в том числе и этот необыкновенный человек, столь внезапно и своевременно вошедший в мою жизнь и ставший путеводной звездой моей юности.

Ныне я полностью сознаю, чем я обязан этому человеку, не знаю лишь, удастся ли мне выразить свою благодарность в словах. Я говорю не о чувстве признательности Верхарну-поэту, повлиявшему на мое поэтическое творчество, а о великой благодарности чудесному мастеру жизни, который первым открыл моей юной душе подлинно человеческие ценности, чья жизнь, в каждом ее мгновении, учила меня тому, что лишь совершенный человек может стать великим поэтом. Вместе с любовью к искусству он вселил в меня нерушимую веру в высокую человечность и чистоту души поэта. Если не считать братски любимого мной образа Романа Роллана, можно сказать, что за всю последующую жизнь я не встречал поэта более прекрасного в своей человечности, не встречал более полной гармонии жизни и творчества, чем являл Верхарн, любить которого при его жизни было для меня величайшей радостью и чтить его память после смерти стало самым священным долгом.

Мне очень рано попались в руки стихи Верхарна. Тогда я счел это чистой случайностью, но впоследствии понял, что эта случайность была одной из тех неизбежных и, пожалуй, predeterminedных необходимостей, которые определяют важнейшие моменты человеческой жизни. Я тогда был еще в гимназии, учил французский язык, и переводы давали мне возможность упражняться как в языке, так и в моих первых беспомощных поэтических опытах. Тогда-то мне и попался один из ранних сборников Верхарна, изданный брюссельским книгоиздательством Лакомблеца всего лишь в трехстах экземплярах и ставший ныне библиографической редкостью. То была одна из первых книжек еще не завоевавшего известность бельгийского поэта.

Желая воздать должное этой плодотворной случайности, приведшей меня в юные годы к Верхарну, я снова и снова повторяю себе, что на подлинного Верхарна в этой книжке был разве лишь слабый намек, и, таким образом, мое влечение к нему являлось в какой-то мере мистическим, не имеющим под собой никакой реальной почвы. Некоторые из стихов мне очень понравились; я, семнадцатилетний юнец, неуклюже перевел их и написал поэту, прося разрешения напечатать свои переводы. Вскоре из Парижа пришел ответ с согласием; я бережно храню его и по сей день; почтовая марка, уже давно вышедшая из употребления, свидетельствует о его давности. Ничто еще не соединяло меня тогда с поэтом; я знал лишь его имя, и у меня было его письмо, перечитав которое пять лет спустя, я с изумлением понял, что все созданное мною позднее, в полном сознании своих творческих сил, существовало, пробивалось на свет уже тогда, пять лет тому назад, хотя и в детски неосознанной форме.

Тогда, на исходе столетия, Вена переживала бурные, яркие дни. Я только что окончил школу и был еще слишком юн, чтобы участвовать в кипучей жизни тех дней, и все же это время сохранилось в моей памяти как эпоха обновления, когда внезапно в нашем патриархальном городе дохнуло свежим, словно занесенным на незримых крыльях ветра, ароматом большого чужеземного искусства — посланца невиданных нами стран. Это были годы расцвета венского Сецессиона; на его выстав-

ках появились работы бельгийцев — Константина Менье, Шарля Ван дер Стаппена, Фернанда Кнопфа, Лерманса, — поражавшие взор, привыкший к мелким масштабам венского модерна, своей монументальностью. Именно поэтому маленькая Бельгия завладела моим воображением; я стал увлекаться ее литературой, полюбил Шарля де Костера и целых десять лет напрасно предлагал его «Уленшпигеля» всем немецким издательствам; чуть ли не со школьной скамьи увлекся я исполненными рубенсовской силы, жизнеутверждающими и несправедливо забытыми ныне романами Лемонье.

В первое же каникулярное путешествие я отправился в Бельгию, увидел ее море и города; я хотел повстречаться с кем-нибудь из людей, к творчеству которых питал такую симпатию. Но стояло знойное лето, был август 1902 года, от раскаленного солнцем асфальта поднимались удушливые испарения, и почти все жители Брюсселя разъехались. Поэтому из тех, кого мне хотелось бы увидеть, я отыскал только Лемонье — превосходного, отзывчивого человека, о котором я навсегда сохранил благодарную память. Мало того что он подарил меня своим вниманием, необычайно живительным и бурным, он дал мне рекомендательные письма ко всем художникам и писателям, которые мне тогда нравились. Но как использовать все эти письма, как разыскать адресатов? О том, где сейчас Верхарн, повидать которого я более всего жаждал, никто, по обыкновению, не знал; Метерлинк уже давно покинул свою родину. Никого, решительно никого не было в городе! Но Лемонье не сдавался; он решил, что я должен по крайней мере увидеть за работой его старшего друга Менье и братски ему близкого Ван дер Стаппена. Лишь теперь понимаю я, сколь многим обязан его мягкой настойчивости, благодаря которой мне довелось встретиться с этими людьми, ибо часы, проведенные в мастерской Менье, стали для меня нетленным сокровищем, а день, когда я посетил Ван дер Стаппена, — одним из самых значительных в моей жизни. Никогда не забыть мне этого дня. К несчастью, у меня пропал дневник тех лет; впрочем, он и не нужен мне, эти часы запечатлены в моей памяти, точно вырезанные в ней алмазом, с той остротой, которая присуща лишь незабываемому.

Однажды утром я отправился на Рю де ла Жуайез Антре, что начинается сразу же за парком Сэнкантэнер, где и нашел Ван дер Стаппена — маленького приветливого фламандца, и его жену — рослую голландку; при виде письма Лемонье их прирожденное радушие еще более возросло, если только это вообще было возможно. Скульптор сразу же повел меня в каменное царство своих творений. Посредине мастерской стояла огромная статуя «Вечного добра», над которой он трудился уже много лет и которую ему так и не суждено было закончить, а вокруг застыли другие, меньших размеров, группы: сияющий мрамор, темная бронза, влажная глина, отполированная слоновая кость. Утро стояло чудесное, ясное, а наша беседа придавала ему еще больше бодрости и света. Мы говорили об искусстве и литературе, о Бельгии и Вене, о всякой всячине, и очень скоро живое участие и добродушие этих славных людей исцелили меня от моей вечной робости. Я откровенно рассказал им, как я огорчен и разочарован, не найдя в Бельгии Верхарна, самого дорогого для меня из всех французских поэтов, и добавил, что готов вновь отправиться в путь, лишь бы разыскать его. Но куда ехать? Никто не знает, где он сейчас. Из Парижа, как мне сказали, он уже выехал, а в Брюссель пока не приезжал. Я посетовал, что вынужден ни с чем возвратиться домой и что моему преклонению перед Верхарном, видимо, так и суждено оставаться лишь на словах и бумаге.

Ван дер Стаппен, услышав это, засмеялся легким смешком; усмехнулась и его жена, и оба переглянулись. Я почувствовал между ними тайный сговор, вызванный моими словами. Сперва это немного меня смутило: уж не сказал ли я чего-нибудь обидного. Скоро, однако, я понял, что они расположены ко мне по-прежнему, и беседа продолжалась. Незаметно пролетел еще час, когда же я, наконец, спохватился, что визит мой слишком затянулся, и стал поспешно прощаться, супруги решительно запротестовали; они заявили, что я должен остаться, должен непременно с ними отобедать, должен во что бы то ни стало. При этом они снова с улыбкой переглянулись. И я почувствовал, что если за этим и скрывалась какая-либо тайна, то уж, во всяком случае, приятная, и, без сожаления отказавшись от намеченной поездки в Ва-

терлоо, остался в этом уютном, светлом, гостеприимном доме.

Вскоре наступил полдень. Мы уже сидели в столовой, расположенной, как и во всех этих маленьких бельгийских домиках, в первом этаже, так что сквозь цветные стекла видна улица; вдруг за окном остановилась чья-то тень. Кто-то постучал пальцем по стеклу, и тут же раздался звонок.

— *Voilà lui!*¹ — воскликнула госпожа Ван дер Стаппен и встала. Я не понял, что она хотела этим сказать. Но дверь уже распахнулась, и тяжелым, уверенным шагом вошел и братски обнял Ван дер Стаппена он — Верхарн. Я сразу же узнал его несравненное лицо, хорошо мне знакомое по картинам и фотографиям. Теперь, когда открылась их дружеская тайна, Ван дер Стаппены дали наконец простор своему веселью, радуясь, как дети, удавшейся хитрости. Как это часто бывало, Верхарн гостил у них, и, узнав о моих тщетных поисках, они решили ничего мне не говорить, чтобы приятно поразить столь неожиданной встречей.

И вот он стоял передо мной, улыбаясь шутке, о которой ему тут же рассказали. Я впервые ощутил тогда крепкое пожатие его сильной руки, впервые встретил его добрый, ясный взгляд. Он, как и всегда, явился, начиненный всевозможными впечатлениями и полный энтузиазма. Еще за столом, энергично работая челюстями, он начал рассказывать. Он навестил сегодня своих друзей, побывал в картинной галерее и весь был полон виденным и слышанным. И так всегда: откуда бы он ни пришел, что бы ни увидел — любое, даже совсем случайное переживание воодушевляло его, и это воодушевление стало его священной привычкой; подобно пламени, оно рвалось с его уст, и он умел подчеркнуть свои слова такими выразительными жестами, что все им виденное воплощалось в его рассказе в образы и ритм. С первых же слов завоевывал он сердце человека, потому что его собственная душа была широко распахнута перед людьми, доступная всему новому, готовая принять в себя все и вся. Он так и устремлялся вам навстречу всем своим существом, и в первый же час нашего знакомства,

¹ Вот и он! (франц.).

как и много раз впоследствии, мне посчастливилось испытать на себе этот бурный, стремительный порыв его души к душе другого. Ничего не зная обо мне, он был уже полон благодарности за одну лишь мою симпатию к нему и подарил меня своим доверием только за то, что мне нравились его стихи. Бурный натиск его дружелюбия смёл последние остатки моей робости. С этим совершенно чужим, но таким прямым и открытым человеком я, как ни с кем другим, вдруг почувствовал себя легко и свободно. Его твердый и светлый, словно стальной взгляд отпирал все сердца.

Обед прошел очень быстро. И сегодня еще, многие годы спустя, все трое стоят у меня перед глазами такие же, какими я их видел тогда: сам Ван дер Стаппен, маленький, толстый, краснощекий, словно Вакх с картины Иорданса, госпожа Ван дер Стаппен, полная, поматерински добрая женщина, радующаяся радости других, и, наконец, он сам, с волчьим аппетитом уничтожающий блюдо за блюдом, ни на секунду не прерывая оживленного разговора, дополненного выразительной жестикуляцией, которая еще более оживляет его рассказ. Эти трое, ушедшие от нас, и сейчас еще стоят передо мною как живые, с их трогательной братской любовью друг к другу, с веселой беспечностью их речей. Никогда не случалось мне видеть в Вене столь искреннего, задушевного веселья, какое царило за этим маленьким столом.

Радостное возбуждение, которое я старался подавить, причиняло мне почти физическую боль. Но вот в последний раз зазвенели стаканы, все встали из-за стола, Верхарн и Ван дер Стаппен еще раз с шутливой нежностью обнялись. Обед кончился.

Как ни чудесно было мне с ними, я все же решил, что пора уходить, и стал прощаться. Однако Ван дер Стаппен снова удержал меня и раскрыл мне еще одну тайну. Исполняя свое и Верхарна давнишнее желание, он работал над бюстом поэта. Работа подвигалась успешно и сегодня должна была закончиться; и вот все трое самым радушным образом пригласили меня присутствовать при ее завершении.

Я прямо-таки ниспослан ему судьбой, заявил Ван дер Стаппен. ему так необходим человек, который зани-

мал бы беседой чересчур беспокойного Верхарна, пока тот позирует. Это избавит поэта от слишком быстрого утомления и оживит черты его лица. Я должен был рассказывать Верхарну о своих замыслах, о Вене и Бельгии, о чем угодно, лишь бы не прекращать свой рассказ до тех пор, пока скульптура не будет закончена, а потом мы вместе отпразднуем ее завершение. Надо ли говорить, как я был счастлив, что мне довелось видеть работу великого мастера над скульптурой великого человека!

Работа началась. Сперва Ван дер Стаппен на минутку вышел. А когда вернулся, на нем уже не было его изящного сюртука, вместе с которым исчезла и некоторая полнота, придававшая скульптору удивительное сходство с президентом Фальбером. Перед нами стоял простой рабочий в белой блузе с высоко засученными рукавами на мускулистых, как у мясника, руках. С лица его сошло выражение добродушной веселости, присущее буржуа; подобно лику бога-кузнеца Вулкана, оно пылало жаром вдохновения, когда, волнуясь и спеша скорее приняться за работу, он быстро повел нас в мастерскую — в ту большую светлую комнату, где я уже беседовал с ним перед обедом. Сейчас населявшие ее статуи казались серьезнее, и белые мраморные фигуры походили в своем безмолвии на окаменевшие раздумья. Впереди всех, на высоком цоколе, стояла какая-то закутанная в мокрый холст бесформенная глыба. Ван дер Стаппен снял с глины влажные тряпки, и нашим взорам предстала голова Верхарна, своими резкими чертами и угловатыми формами уже вполне похожая на поэта, но все еще какая-то чужая, словно вылепленная по памяти.

Ван дер Стаппен подошел поближе к скульптуре и несколько минут стоял, переводя взгляд с бюста на Верхарна. Потом решительно отступил назад, взгляд его стал твердым, мускулы напряглись. Работа началась.

Гёте сказал однажды Цельтеру, что великое произведение искусства нельзя постигнуть вполне, если не довелось видеть, как оно создавалось. И я думаю, что человеческое лицо также нельзя понять с первого взгляда. Нужно наблюдать его либо в процессе развития, прослеживая, как оно изменялось с возрастом, либо когда оно уже начинает стариться. Или надо видеть его воспроизведение в искусстве, когда уже сложившиеся фор-

мы вновь разлагаются на свои составные части и пропорции и мы имеем возможность наблюдать как бы вторичное развитие, воссоздание его линия за линией, черта за чертой. За два часа, проведенные в мастерской Ван дер Стаппена, образ Верхарна глубоко врезался в мою душу и стал мне так близок, словно я сам его создал из собственной плоти и крови. Встречаясь впоследствии с поэтом сотни и сотни раз, я сейчас вижу его лишь таким, каким он был тогда, пятнадцать лет назад, в часы, полные творческого вдохновения: высокий лоб, на котором злое время уже прорезало семь глубоких борозд, и над ним тяжелая копна ржаво-рыжих кудрей. Мужественное, с резкими чертами лицо, плотно обтянутое смуглой, словно выдубленной ветром кожей; упрямо и резко выдающийся подбородок, свирепые, грозно свисающие, как у древнегалльского полководца Верцингеторикса, усы, тонкие губы в складках трагической меланхолии. Но это суровое, мужественное лицо чудесно смягчалось ясным взором стальных, цвета морской воды глаз, открыто и жадно устремленных вперед, к свету познания, и радостно сияющих отражением этого света! Нервозность этого человека была сосредоточена в его цепких руках, узких, нежных, но сильных руках с толстыми венами, пульсирующими под тонким покровом кожи. Но о мощи его натуры говорили прежде всего широкие крестьянские плечи. Небольшая, подвижная голова казалась слишком маленькой для этих могучих плеч, и лишь когда поэт шагал, его огромная сила ощущалась во всей полноте. Только теперь, глядя на бюст работы Ван дер Стаппена — это самое совершенное из его творений, — я постигаю, с какой глубиной и правдивостью отражен в нем облик Верхарна. Поэт слегка склонил голову, не от усталости, нет, он как бы чутко прислушивается к чему-то; этот наклон выражает не утомление жизнью, а преклонение перед ней и глубочайшее ее познание. Глядя на бюст, я понимаю, что это не простое изображение, а памятник великому поэту, документ огромной поэтической силы и монументального величия. Тогда как в те далекие, незабываемые часы я видел лишь податливую влажную глину, которую скульптор приглаживал шпателем и выравнивал пальцами; тогда этот бюст был еще предметом сравнений, оценок и обсужде-

ний; тогда был еще жив сам поэт; во время перерывов в работе его уста извергали огонь вдохновенных речей, и он внимал собеседнику с чудесной, ему одному присущей глубиной неистощимого участия.

Мы и не заметили, как наступил вечер. Но Ван дер Стаппен был неутомим. Он все чаще и чаще отходил немного от скульптуры, скользя взглядом с живой модели на изображение, которое и само, казалось, постепенно оживало; все реже его руки касались глины.

Напряженный, мечущий искры взор скульптора все больше просветлялся и становился спокойней. Наконец, последним критическим взглядом сравнив оригинал со своим творением, он снял передник, глубоко вздохнул и с легким сожалением не сказал, а скорее выдохнул: «Fini»¹.

Верхарн поднялся. Он одобрительно хлопнул по плечу маленького коренастого человечка, который, задыхаясь от усталости, но улыбаясь, стоял перед своим завершенным творением, снова похожий не на бога-кузнеца Вулкана, а на Иордансова «Бобового короля», и оба, расхохотавшись, обняли друг друга. Эти взрослые люди, на голове которых уже поблескивал иней седины, веселились, как дети. Впервые увидел я тогда подлинную свободу и непринужденность человеческих отношений, то, чего мне еще ни разу не довелось встретить в мире художников, вечно озабоченных своими делами и куда-то лихорадочно спешащих. И тут мне самому вдруг страстно захотелось завоевать это право свободно и уверенно жить в искусстве. Грудь мою теснило смущение, я все еще чувствовал себя посторонним. Но какая-то частица моего существа уже прилепилась к этому человеку и целиком принадлежала ему, когда, прощаясь, я в знак обещания новой встречи крепко сжал его дружески протянутые мне руки. Я уже знал, что служить такому человеку — огромное счастье, великий дар судьбы, и тайный голос шептал мне, что сама судьба предопределила, чтобы я посвятил себя служению его творчеству. Я с благодарностью пожал руку Ван дер Стаппену и отправился домой.

¹ «Готово» (франц.).

В огромной мастерской было уже совсем темно. В дверях, обернувшись в последний раз, я увидел белеющую во мраке огромную статую «Вечного добра», а возле нее Верхарна, который стоял, опершись рукой о блестящий мрамор. Только много лет спустя я понял, что увидел тогда это произведение, которому недоставало лишь большой опорной фигуры, в его истинно завершенном виде, ибо Верхарн, прислонившийся к подножию скульптуры, воплощающей великую идею человеческого добра, символически слился в моих глазах с этой идеей.

Так от стихов я пришел к поэту, а первым моим жеманьем по возвращении на родину было вновь открыть поэта в его произведениях. Говоря «произведения» Верхарна, я каждый раз напоминаю себе, как мало походили его ранние стихи на то, чем сегодня восхищается весь мир. Тогда был заложен еще только фундамент, получили известность лишь первые сборники стихов: «*Flandres*»¹ и «*Moines*»², написанные в духе парнасцев, и едва появились пылающие призраки его «*Villes tentaculaires*»³ и «*Villages illusoires*»⁴. Все в этих произведениях было еще мглой, хаосом, буйным пламенем, и едва намечались первые проблески утренней зари добра и света, первые порывы несравненного взлета чистой человеческой души к совершенству, ставшего впоследствии бесмертной и великой целью его искусства.

Вспоминая все это, я лишь теперь сознаю вполне, каким непомерным счастьем было наблюдать вблизи этот взлет к бессмертию, книгу за книгой, стихотворение за стихотворением, порой созданные или прочитанные при мне в тихих сумерках вечера, видеть становление частицы непреходящего в самой гуще нашей современности. И то, что ныне уже поблекло, став достоянием истории литературы, я в течение пятнадцати лет нашей дружбы вдыхал, как живительный аромат распускающегося на моих глазах неувядаемого цветка, а то, что сегодня

¹ «Фламандские стихи» (франц.).

² «Монахи» (франц.).

³ «Города-спруты» (франц.).

⁴ «Деревни-призраки» (франц.).

продается и переходит из рук в руки в виде книг, я познал как тайную муку творчества.

Вспоминая сейчас все это, я снова убеждаюсь, сколь верным было мое чутье, приковавшее все мои чувства и мысли к первой прочитанной мною и далеко еще не совершенной книге этого человека, когда моя вера в него виждилась лишь на смутном предчувствии и я в пустоте безвестности возглашал, прославляя, его имя, ставшее ныне общеизвестным литературным явлением! Эти воспоминания рождают во мне благодарность к дням моей юности.

Итак, я горячо принялся за работу и уже вскоре послал Верхарну несколько переведенных мною стихотворений. Он ответил радостным одобрением. Медленно расцветала его слава, и так же медленно я завоевывал ему признание у себя на родине, но, как бы там ни было, я не припомню в своей жизни дней счастливее тех, когда маленькие творческие радости и успехи казались огромными, а безнадежность уступала понемногу место самым прекрасным и чистым человеческим чувствам.

Прошло несколько лет. Занятия удерживали меня в Вене, и только наши письма с дружескими приветами летели навстречу друг другу. Сначала их было всего несколько, благоговейно сохраняемых мною в небольшом конверте, потом конверт стал тесен, и вот уже лента стягивала сотни и сотни писем поэта. Мне всегда хотелось перечитать их и, разобрав по порядку, еще раз насладиться их содержанием, но я так и не смог этого сделать. И даже теперь, твердо зная, что никогда уже не получу от него ни одного листка и что последнее его письмо является действительно последним, я все же не решаюсь развязать заветную пачку и оживить то, что отошло навеки. Душа не желает мириться с утратой, и я с робким, благоговейным ужасом избегаю этого кладбища слов — этих писем, в которых навеки погребено было с его умершими чувствами.

Прошел еще год и еще один. Кончилось время учения; передо мною лежал весь мир, и я жаждал его познать. Первый год своей свободы я решил провести в Париже. Приехав туда поздно вечером, я тут же послал ему из

какого-то кафе на Бульварах записку. В моей новой, свободной жизни мне нужно было сделать очень много, но прежде всего повидаться с Верхарном. Едва открыв на другое утро глаза, я увидел на полу возле двери телеграмму: он писал, чтобы я приезжал к нему обедать в Сен-Клу.

Я отправился туда с вокзала Сен-Лазар; оставив позади Пасси, дымившее сотнями фабричных труб, поезд остановился в тихом, полном зелени предместье. Из парка Монтрету я смотрел на раскинувшийся внизу Париж. Он был почти скрыт густой пеленой сырого октябрьского тумана, и только шпиль Эйфелевой башни, словно серый грифель, отчетливо вписывал свое имя в мглистое небо. Через два квартала, за парком, я отыскал то, что мне было нужно: тихую улочку предместья с маленькими кирпичными домиками, каждый в шесть или десять окошек. Здесь, очевидно, проживали пенсионеры, квалифицированные рабочие, чиновники и другой мелкий люд, кому нужны голько тишина да клочок зелени, — мирные и равнодушные жители окраин.

Париж — могучий, стихийный — здесь едва ощущался. Там, внизу, бурлило море, здесь была тихая гавань.

А вот и его домик, двухэтажный, с деревянной лестницей; дверь без дощечки с именем, простенький колокольчик, который я тогда дернул, чуть робея, впервые, а как часто дергал я его потом! Верхарн сам открыл дверь и сердечно пожал мне руку с особой, ему одному свойственной теплотой, шедшей от полноты большого, доброго сердца. Его отзывчивая душа была широко распахнута для всех. Уже его первое рукопожатие, его открытый взгляд и первые слова приветия согревали вам душу.

Но до чего же тесен был его домик! Как незатейливо и помещански обставлен! Ни у кого из поэтов не видел я такого убогого жилья. Вся квартира состояла из крохотной прихожей и трех комнатушек, битком набитых всякой всячиной. Однако ничего лишнего. Обстановка была очень проста, все стены были увешаны картинами и пестрели корешками книг, среди которых выделялись сверкающие позолотой тома французских изданий. Рисельберг, с его расплывчатыми красками, темные тона Каррьера и десятка два картин его друзей-живописцев

висели рама к раме, а посредине тесной комнаты — стол, накрытый чистой белой скатертью и уставленный, в ожидании гостя, простой крестьянской посудой. И, словно огненный цветок, ярко алел на белизне салфетки графин с красным вином.

Рядом со столовой — кабинет; и здесь тоже книги, книги и картины; в этой комнате стояли два низеньких кресла для гостей и простой деревянный стол, накрытый пестрой салфеткой. Ученическая чернильница, дешёвенькая пепельница, почтовая бумага в ящике из-под сигар — вот и все, что было на рабочем столе поэта. Никаких новейших приспособлений — ни пишущей машинки, ни картотеки, ни бюро, отсутствовал даже телефон; словом, я не увидел ничего из того, что делает кабинеты наших писателей удивительно похожими на конторы коммерческих предприятий. И никакой роскоши, ничего лишнего, бьющего на эффект. Все миниатюрно и помещански уютно, все со вкусом, но без малейшей претензии, просто, но не убого. Крохотный мирок, в тиши которого создавалось великое.

Вскоре мы сидели за столом и весело обедали. Блюда были простые и вкусные. Следуя патриархальному обычаю своей родины, Верхарн, вооружившись ножом и вилок, собственноручно и очень ловко разрезал мясо и разделял птицу, а госпожа Верхарн, глядя на его искусство, добродушно улыбалась, уверяя, что он гордится им куда больше, чем своими стихами. После обеда подали кофе; госпожа Верхарн поднялась из-за стола и, приветливо нам кивнув, удалилась.

Потом мы курили и беседовали в его маленьком кабинете. Он читал мне свои стихи, дым сигары и трубки легким облачком вился у книжных полок. Все в этой комнате дышало уютом, и каждое слово как-то особенно тепло отзывалось в сердце. Время неслось будто на крыльях, и незаметно подкрался вечер. Кончился мой первый день в Париже. Мы распрощались. Верхарн проводил меня до самых дверей, и я снова почувствовал теплоту его рукопожатия.

— *A bientôt!*¹ — крикнул он мне вслед, высунувшись из окна.

¹ До скорой встречи! (франц.).

Стоял чудесный октябрьский вечер. Я весь еще был во власти нашей беседы и преисполнен счастья. Ощущение блаженства было настолько сильным, что мне стало жаль нарушить это дивное, словно возносящее меня на своих крыльях чувство в грохоте и суете железной дороги. Поэтому я спустился к Сене, чтобы вернуться в город на одной из спящих по реке маленьких, юрких лодочек. Солнце уже зашло, и на речных пароходиках горели красные фонари. Огромный город погрузился было во мрак, но тут же засверкал, весь залитый сиянием искусственного света. Предместья кончились, лодка быстро уносила меня из пригорода в сумеречное море Парижа. Вот Трокадеро, вот мощно устремленная ввысь Эйфелева башня. Чувствовалось тяжкое дыхание города-гиганта со всеми его причудливо-смутными звуками. Дивно сиял в ночи этот неповторимый город, и уже тогда, в первый день, проведенный в Париже, я с безмерным счастьем ощутил, как равно могучи оба жизненных начала: масса и один великий, большой души человек.

Сколько раз я видел его потом в тех же маленьких комнатках, где со дня нашей первой встречи ничто не изменилось! Сколько новых дружеских лиц встретил я там за маленьким столом — в доме редко не было гостей, но никогда их не собиралось и слишком много. У Верхарна постоянно царило оживление, люди стекались к нему со всех концов мира: молодые французские поэты и просто друзья, русские, англичане, бельгийцы, немцы; одни из них уже прославились, другие лишь случайно промелькнули в искусстве. Кто только не побывал в этом доме; каждый вносил туда свое настроение. Но ничто не могло нарушить неизменно царившей у Верхарна атмосферы уюта и глубокой человечности, которую создавали веселое добродушие и неизменно творческая словоохотливость поэта.

Гости приходили обычно прямо к обеду или к ужину, потому что утро целиком принадлежало работе. Верхарн, привыкший рано вставать, в шесть-семь часов съедал легкий завтрак и до десяти часов работал за письменным столом. Таким образом, весь длинный остаток

дня оказывался свободным для чтения, друзей, прогулок и прочих радостей жизни. Ежедневно в одиннадцать утра, вооружившись, как деревенский паломник, своей тяжелой палкой, он отправлялся в Париж: поглядеть на картины, закусить и поболтать с друзьями или, что самое лучшее, бесцельно побродить по улицам, отдавшись потоку толпы, которую он так любил. Ведь работа к этому времени бывала уже закончена, и он, подобно странствующему рыцарю, покинувшему в поисках приключений свой замок, мог беспечно пуститься на поиски жертвы для удовлетворения своего огромного творческого любопытства. Часами бродил он по городу, заглядывая на маленькие выставки или к друзьям — всегда и повсюду желанный гость. По десять, двадцать раз ежегодно обходил он большие музеи, или, взобравшись на империял омнибуса, катил по бурлящим потокам улиц, или мерил своими тяжелыми шагами асфальт парижских бульваров.

Как-то раз я увидел поэта во время одного из таких странствий перед дворцом Академии. Он шел вдоль набережной Сены. Я еще издали узнал его по тяжелой, сутуловатой походке, которая всю жизнь придавала ему сходство с крестьянином, шагающим за плугом. Я не окликнул его сразу, а с радостным любопытством стал следить за его странствованием. Вот, постояв перед прилавками букинистов и полистав книгу, он пошел дальше. Вот снова остановился, на этот раз у пристани, где разгружалась большая баржа, набитая овощами и фруктами. Тут он простоял с добрых полчаса, наблюдая за разгрузкой; его интересовало решительно все: и то, как напрягались мускулы на спинах носильщиков, и как с легким поскрипыванием подъемный кран извлекал из брюха судна тяжелые грузы и осторожно, почти нежно опускал их на каменные плиты набережной. Он запросто болтал и балагурил с рабочими, без малейшего умысла, просто так, из присущей ему глубокой любознательности, из жадного стремления познать жизнь во всем ее многообразии. Целых полчаса простоял он там, удерживаемый каким-то странным, почти фанатическим любопытством, которое питал ко всему на свете, одушевленному и неодушевленному, а потом снова зашагал через мост к Бульварам. Только тогда наконец

я подошел к нему. Услышав о моем подглядывании, поэт расхохотался и тут же принялся делиться впечатлениями. Он весь так и лучился радостью, рассказывая мне, что в одном из грузчиков узнал поговору жителя с берегов Шельды, почти своего земляка. Мы зашли к marchand de vin¹, где можно очень дешево и просто закусить, и, пока мы сидели там, впечатление от этой только что увиденной им баржи разгорелось в его воображении в грандиозную картину кораблей, плывущих по всем каналам и рекам Франции, и, расставаясь со мной, он весь уже был охвачен творческим пылом.

Так стихийно, во время прогулок, родились многие из его стихотворений, и, не имея понятия о великом любобпытстве поэта, постоянно гнавшем его в самую гущу жизни и обогащавшем его все новыми впечатлениями, которые придавали необычайно широкий, всеобъемлющий кругозор его творчеству, невозможно оценить по достоинству множество мелких подробностей, рассыпанных в его стихах.

Лишь поздно вечером, опьяненный виденным и слышанным за целый день, возвращался Верхарн к себе в Сен-Клу, всегда в третьем классе поезда, где ехали рабочие и мелкие служащие, с которыми он так любил поболтать. Дома его поджидала тишина столовой с накрытым для ужина столом, иногда кто-нибудь из друзей; и скоро керосиновая лампочка в его комнате гасла.

Поразительная монотонность внешнего существования этого человека чудесно сочеталась с богатейшим многообразием его творческой деятельности. Утро он посвящал работе, за день до краев набирался живых впечатлений, а вечер проводил в тихой беседе с друзьями или наедине с книгой. Ничто, носящее имя официальности или публичности, не имело доступа в тесный, размеренный круг его существования. Верхарн никогда не бывал в салонах, на банкетах, на премьерах или в редакциях. Никогда не стремился он узнать Париж Сен-Жерменского предместья, Париж бегов и всевозможных празднеств — словом, то, что начитавшиеся романов иностранцы принимают за настоящий Париж. Сильные

¹ Продавцу вина (франц.).

чувства, резкие контрасты, музеи, уличная толпа, неизъяснимые, полные таинственной прелести и нежных красок солнечные закаты над Сеной— вот что было его Парижем, а вовсе не шумные сборища и торжества, не мир блестящего остроумия и модных туалетов. Ему нужна была сокровенная сущность Парижа, а не блеск его шпилей. Только на примере жизни Верхарна постиг я впервые тайну этого великого города-созидателя, который на первый взгляд представляется городом блеска и наслаждений, но где в жалких мансардах, в скромных домишках предместий, в тесных, помещански обставленных комнатах рождаются великие творения.

Итак, ежевечерне в его комнатку в Сен-Клу, в этот замкнутый мир, вливался ритм иного, бурного мира, превращаясь в музыку стихов! Могучая, многоликая жизнь питала творчество поэта, а он воссоздавал образ и сущность ее текучей силы.

Париж — этот самый мощный и бурный, этот самый, казалось бы, открытый и все же самый непостижимый из городов Европы — избрал Верхарн своим местожительством. Он любил напряженное, бодрое биение жизни и потому сделал этот самый городской из всех городов резиденцией общечеловеческой, современной части своего «я». Он проводил там полгода, с осени до весны, живя на окраине, но всеми чувствами постоянно обитая в самом сердце города. Эти полгода Верхарн был гражданином мира, одним из современных модернизированных европейцев. Зато вторую половину года он был фламандцем, прирожденным жителем деревни, простым крестьянином, отшельником и целиком принадлежал природе. Тот, кто встречался с ним только в Париже, знал только одну сторону его жизни — духовную, интеллектуальную, европейскую; и лишь тот, кто видел поэта у него на родине, на принадлежащем ему клочке земли, в его саду, в его домике, знал его по-настоящему. Поэтому каждый, кто хотел узнать его до конца, — должен был увидеть его в тиши уединения, среди родных ему полей, Кэйу-ки-бик¹.

Кэйу-ки-бик — не городок, не село, не деревня, не по-

¹ Кэйу-ки-бик — Caillou-qui-bique — камень, похожий на козу (франц.),

селок, даже не станция; самый нетерпеливый и любопытный человек не отыскал бы этого местечка без дружеской помощи поэта. Последняя железнодорожная станция находится в Ангро. Этот крохотный вокзальчик маленькой боковой ветки представляет собой не что иное, как перевернутый вверх тормашками товарный вагон с наклеенным на стенке расписанием. Пригородный поезд, следующий в Руазен, кроме тех случаев, когда надо высадить какого-нибудь крестьянина, здесь не останавливается, а только сбрасывает сумку с почтой. Это местечко, которое путаница железнодорожного расписания делает бесконечно далеким от всего мира, расположено в каких-нибудь четырех часах езды от Брюсселя, Лондона, Кельна, Парижа. Оно словно незримое сердце Европы.

Местечко, состоящее всего из четырех-пяти домишек, находится в самом крайнем углу Бельгии, почти на французской границе, и обязано своим странным названием маленькой местной достопримечательности — выступающему в виде навеса камню, который вообще возможно заметить лишь в такой равнинной местности. От прилегающего к станции поселка Ангр ведут две дороги: одна в Кьеврен, другая — в Валансьен, так что при желании можно позволить себе роскошь, выехав утром из Бельгии, провести день во Франции, а к вечеру снова вернуться домой. Насколько легки подобные переходы через границу, хорошо знают контрабандисты, ведущие оживленную торговлю кружевами и табаком. Их собаки с небольшими тюками на спине то и дело снуют по исцам туда и обратно; не менее хорошо известно это и жандармам, несущим службу на пограничных постах. И сколь мирной кажется жизнь Валлонской долины, столь же романтична эта скрытая суетня на ее границах. Верхарн рассказывал мне сотни пограничных историй, а в оставшихся после его смерти бумагах должен быть черновик написанной прозой драмы из жизни контрабандистов, которую он набросал, когда приехал в эти края. Он так и не закончил ее, все откладывая из года в год начатую работу, и этому первому опыту современной крестьянской трагедии в грубоватой, суровой манере нашего Шёнхера, суждено было остаться лишь фрагментом.

Вряд ли кто забрел бы в этот глухой уголок Бельгии, если бы не притягательная сила этого человека и его неиссякаемое радушие.

Чтобы попасть туда, нужно сперва ехать из Брюсселя в Монс, мимо большой тюрьмы, где провел два года Верлен и где им были написаны его бессмертные стихи «Sagesse»¹. В Монсе надо пересесть на местный поезд, а потом еще раз на другой, который идет так медленно, что его перегонит любой велосипедист. Но как ни медлительна и ни сложна такая поездка, она преисполнена своеобразной прелести и оставляет глубокое впечатление. Сразу же за Монсом начинается неровная, холмистая местность, усеянная конусообразными горами, стройными вышками и копрами угольных шахт; небо принимает здесь какой-то свинцово-мрачный оттенок, а воздух, этот дивный солоноватый, влажный от близости моря воздух Бельгии, становится вдруг черным и едким; мир предстает перед вами словно сквозь закопченное стекло: это каменноугольные копи, черная земля, края горняков, чьи пролетарские образы навеки запечатлел в своих скульптурах Константин Менье. Поезд здесь еле тащится, останавливаясь чуть ли не на каждом шагу; поселки углекопов так и лепятся один к другому; сотни черных от копоти труб с утра до вечера изрыгают в мрачное небо густые клубы черного дыма, а по ночам лижут его своими огненными языками. Всего за какой-нибудь час езды перед вами разворачивается вся трагически безобразная, но величественная картина современного мира. Вскоре, однако, все остается позади, как дурной сон, и вновь безмятежно плывут по ясному небу светлые облачка, мелькают в желтизне полей красные домики, а за окнами поезда шелестит нежная зелень молодой листвы. Валлонская долина так и сверкает вся плодородием и весельем, ваш нетерпеливый взор уже читает название крошечной станции — Ангр, и, наконец, Ангро.

А вот и он сам, жаждущий заключить вас в свои объятия. Он сердечно жмет вам руку и дружески вас целует. Здесь, в лесу, одетый, как простой рабочий, в свободную блузу, шаровары и деревянные башмаки, без во-

¹ «Мудрость» (франц.).

ротничка, он гораздо больше походит на американского фермера или сельскохозяйственного рабочего, чем на горожанина. Потом, опираясь на свою суковатую палку, он весело карабкается с гостем по узкой крутой тропинке, а впереди, то убегая, то возвращаясь, носится его любимая белая собачка Мемпи. К жилищу Верхарна от станции нет ни проселочной дороги, ни даже простой пешеходной дорожки, к нему ведет одна лишь узенькая тропка, да и она то и дело теряется в буйно разросшемся кустарнике.

Целых полчаса шагаем мы по лесам и полям, по холмам и долинам, продираясь сквозь кусты и перелезая через изгороди, мимо крестьянских домишек и сараев; и деревенские парни, завидя поэта, неуклюже стаскивают шапки со своих соломенно-желтых голов, чтобы потоварищески, но почтительно приветствовать «Monsieur Verhaegen»¹. Все вокруг ярко зеленеет, на сочных от влажного воздуха лугах пасутся пегие коровы, все в белых пятнах, похожих на облака, что непрерывно летят по небу, со стороны моря. Мы еще раз взбираемся на поросший редким леском пригорок, и вот внизу уже выглядывает из зелени сада маленькая, обнесенная оградой усадьба. Верхарн отворяет калитку. Мы входим. Мы у него дома.

Но где же дом? Разве это дом? Это и не домишко даже, а простой кирпичный сарай с деревянной крышей, вся прелесть которого в густых зарослях вьющихся роз и зелени, обвивающих красные кирпичные стены. В доме всего шесть или восемь сверкающих чистотой окошек с белыми кисейными занавесками, под самой крышей — мансарда, в садике — несколько пышных подсолнухов, во дворе квохчут куры. Правда, недалеко стоит и настоящий дом, двухэтажный, с небольшим балконом, но дом этот принадлежит Лорану, владельцу Кэйу-ки-бик, и служит одновременно жильем, постоянным двором и трактиром. По воскресеньям сюда съезжаются на своих повозках жители окрестных местечек. Усевшись в беседке, они пьют жидкое и теплое бельгийское пиво, играют часок-другой в кегли, а за последнее время, когда Верхарн стал известен даже у себя на родине, у них вошло

Господина Верхарна (франц.).

в моду шмыгать мимо его дома, с любопытством заглядывая через забор, чтобы увидеть великого поэта, о котором они столько слышали и которого так мало читали. Потом опять запрягают лошадей, и домик, после нескольких часов воскресного оживления, вновь погружался в идиллический покой. В будни сюда обычно никто не заглядывал, разве зайдет мимоходом пастор или письмоносец, и в доме не было никого, кроме самого хозяина, добродушного, широкоплечего великана, который целыми днями трудился в поле, а вечерами, вернувшись усталый домой, любил почитать за кружкой пива газету или перекинуться в картишки с другом Верхарном. В будни здесь всю неделю царил божественный покой первого дня творения.

Этот чудесный край, родину своих лучших и самых прекрасных произведений, Верхарн открыл совершенно случайно.

Несколько лет тому назад он забрел сюда в поисках места для летнего отдыха и поселился у Лорана. Местечко пленило его своей тишиной и уединенностью. Было так соблазнительно остаться здесь, в этом глухом уголке своей родины, вдали от мира и в то же время поблизости от моря и главных центров духовных интересов поэта — Парижа и Брюсселя. Но жить в чужом доме он не любил, строить же собственный не хотелось — это потребовало бы немалых забот и усилий, а Верхарну всего дороже была свобода, — поэтому он договорился с Лораном, чтобы тот оборудовал для него пустовавший сарай. Два нижних помещения приспособили под кабинет и столовую, а мансарду, к которой пристроили деревянную лестницу, — под спальню. Так постепенно выросло это простое, идеальное в своей простоте жилище поэта, ставшее приютом последних лет его жизни и местом паломничества его друзей.

Только там, в Кэйу-ки-бик, можно было постичь Верхарна до конца. Только там, разгуливая в любую погоду, и в дождь и в солнечный день, в своей свободной блузе и деревянных башмаках, он чувствовал себя по-настоящему свободным, и душа его раскрывалась до конца. Здесь не было случайных посетителей, ничто не отвлекало, не отрывало от работы. Здесь поэт целиком

принадлежал себе, и тот, кого здесь принимали как друга и гостя, не оставаясь случайным пришельцем, приобщался к жизни этого дома, делил с хозяином трапезу, часы труда и досуга. Так же, как и в Париже, тут все было скромно и уютно — благородная простота не отличается богатством оттенков, и вся разница состояла лишь в том, что за окнами, навевая покой, шелестела нежная листва, а вместо парижских гудков наступление утра возвещал петушиный крик.

Садик был совсем крошечный — всего в пять шагов, но зато кругом, за оградой, вся земля принадлежала каждому, кто хотел. Луга и леса, плодородные нивы без конца и края, гуляй сколько душе угодно. Всякая мысль о границах и собственности совершенно растворялась здесь в дивном чувстве самодовлеющего одиночества.

Как тихо, как содержательно, в счастливой близости к природе, проходил здесь день! Пять раз проводил я там лето, полный радости и чувства благодарности, и знаю, что лишь там постиг я впервые весь смысл и всю благодатную прелесть безыскусной жизни, только там, наблюдая неторопливую, словно звенящую в тишине жизнь поэта, понял я великий закон гармонии человеческой души с окружающим его сельским ландшафтом, достигнув которой человек получает способность полного слияния с природой и вселенной. Все там было покой и чудесное равновесие, и в этом целостном, не расцененном на деньги, не загроможденном ненужной суетней токе времени мерно вздымалось к вечности стройное и светлое пламя его повседневного труда!

Как долго тянулось и вместе с тем как быстро летело там время! Все пять проведенных мной у Верхарна летних сезонов запечатлелись в моей памяти как один блаженный час прекрасного летнего дня, и понятие «идиллия», всегда отдающее легким привкусом книжности, предстало тогда предо мною в своем кристально чистом виде. Живя у Верхарна, я чувствовал себя так покойно, так надежно укрытым и далеким от всего мира — и в то же время близким всему на свете; душа моя до-

верчиво раскрывалась, я весь уходил в себя и в то же время устремлялся ввысь, словом — все здесь было полное уединение и широко распахнутый мир. Когда, собравшись по вечерам вокруг стола, мы читали вслух и каждый выбирал свои любимые стихи, они казались нам чем-то божественно прекрасным, будто занесенным в эту маленькую, скромную комнату из неведомого нам чудесного мира; и в этих же самых комнатах, в те же самые годы были созданы произведения, прозвучавшие на всю Европу. О, эта божественная тишина! Тишина созидания! Возвращаясь мыслью к минувшему, я и сейчас ощущаю в себе тихую музыку тех полных мира и согласия дней! Ни разу не слышал я там брани или резкого слова, ни разу не видел тени недоверия в мягко лучившемся свете мирного веселья, озарявшего здесь каждый час. Первый и последний раз в жизни видел я тогда поэта, владеющего искусством жить.

Словно прозрачный и чистый ручей, струилась тихая музыка времени. Все обитатели дома поднимались ранним утром по крику петуха; к завтраку сходились в домашних туфлях, без пиджаков. Потом почтальон принес пропутешествовавшие целых три дня письма, вчерашние и позавчерашние газеты. Разница между «вчера» и «завтра» ощущалась здесь не столь резко, эти понятия были и ближе и вместе с тем дальше друг от друга, чем обычно, время не имело здесь над ними своей страшной, всеподавляющей власти. На столе, накрытом белой скатертью, нас ожидал простой деревенский завтрак: молоко и яйца в самых различных видах, домашнее печенье и единственный чужеземный плод — коричневые сигары, голубоватыми облачками дыма осенявшие нашу беседу. Потом начиналась работа. Труд был главной и нерушимой обязанностью утренних часов, от которой, за редким исключением, мы не уклонялись даже по воскресеньям и в праздники. Но как легко и радостно было трудиться на вольном воздухе, в тени маленькой зеленой беседки, куда сквозь зелень листвы пробивались солнечные зайчики и доносились многообразные голоса деревни! Часов в десять — одиннадцать утра Верхарн отправлялся на прогулку. Чаще всего он шествовал по полям с дубинкой в руке и размахивал в пылу творческого вдох-

новения руками. Как часто, стоя где-нибудь в стороне, наблюдал я этого широкоплечего человека, когда, целиком уйдя в свои стихи, он бросал слова навстречу столь любимому им ветру, а потом, раскрасневшийся, сияя счастливой улыбкой, возвращался домой, радуясь, что ему удалось найти подходящую концовку стихотворения или сладить с упрямой строфой. Вскоре наступало время обеда, очень простого — большинство продуктов давали собственный хлев и огород: свежие овощи, искусно приготовленные, лакомые молочные блюда, добрый кусок мяса, которое поэт сам разрезал. Обедали мы обычно одни, но случалось, приезжал и еще кто-нибудь, всегда радушно принятый и желанный. Все послеобеденное время посвящалось дальним прогулкам и визитам. Шли в лес или через деревню в Ангр, проведать знакомых Верхарна — маленьких людей, которых он так любил. Подсев к Бернье, граверу по меди, он с интересом наблюдал, как тот обрабатывал пластинку иглою и штихелем. Заходили к адвокату, священнику, пивовару, кузнецу, печатнику или же отправлялись поездом в Валансьен. Верхарн спорил о политике, сельском хозяйстве, о чем угодно, только не о литературе. А в дождливые дни он сидел дома, болтал, писал письма, читал, глубоко вникая в смысл своих же собственных, уже напечатанных произведений, с жаром декламировал их вслух, черпая новое вдохновение в обновленном слове. Иногда мы перебирали старые письма, каждое из которых будило воспоминания о первых терниях и успехах его поэтического пути, и в эти шумящие дождями длинные дни я много узнал о его жизни. Вечера таких дней мы, как и всегда, проводили вместе, что-нибудь читая, или же он уходил к Лорану перекинуться у пивной стойки при свете керосиновой лампы в картишки, как старый крестьянин, укрывшийся в непогоду в сухом местечке. В десять часов день уже кончался, весь дом засыпал, погрузившись в мрак и тишину.

В городе жизнь его походила на жизнь простого мещанина, в деревне — на жизнь обыкновенного крестьянина. Но эта скромная, непритязательная форма существования была необходима ему, чтобы, живя в городе, он со всей силой своего таланта мог воспевать современ-

ность и город, а в деревне — природу и вечность. И если в городе его жадная до впечатлений душа насыщалась идеями и наблюдениями над людьми, то за шесть месяцев тихой деревенской жизни его тело набиралось сил и здоровья, а его произведения наполнялись светом и воздухом. Там он до предела напрягал свои нервы, здесь они безмятежно отдыхали. Но и здесь не покидала поэта его поистине поразительная острота восприятия, и он зорко вглядывался во все окружающее.словно в огромную мельницу, зернышко по зернышку сыпались в его душу впечатления сельской жизни, чтобы выйти оттуда преображенными в тончайшие поэтические формы.

Лишь тот, кто знаком с этими краями, поймет, как глубоко и полно отразилась вся прелесть здешней природы в душе поэта. Каждый цветок, каждая тропка, каждое время года, мирный труд людей — все это стало бессмертным в стихотворных строках Верхарна. Читая его идиллические стихи, я каждый раз вижу дорожку в его саду, розы, обрамляющие окно его домика, пчел, жужжащих и бьющихся о стекла; я чувствую напоенный морской влагой ветер, что дует над Фландрией, и среди всего этого вижу его самого, широким шагом удаляющегося в просторы полей, словно идущего в бесконечность.

Так делил свою жизнь этот мудрец. Между городом и деревней, трудом и отдыхом, современностью и вечностью. Он хотел жить в полную силу, воспринимая все явления в их нетронутой целостности и максимальной силе. В последние десять лет его жизни этот переход от города к деревне стал закономерен, как чередование времен года, и между Сен-Клу и Кэйу-ки-бик создалось чудесное равновесие. Правда, один месяц выпал — то было ранней весной, в пору сенной лихорадки. Жизнь в деревне, которую он так любил, становилась тогда сплошным физическим страданием, повышенная чувствительность к цветочной пыли превращала для него в жесточайшую пытку ту самую весну, которая сладко пьянила других людей. Глаза его слезились, голову сжимало точно свинцовым обручем, все ощущения были мучительны. Так чудовищно действовало на его чувствительный организм волнение природы. И ни одно из лет.

18. Стефан Цвейг. Т. 7. 273

карств — он перепробовал их все — не помогало. Единственное, что оставалось, — это бежать от зелени, бежать из деревни. Поэтому весну он обычно проводил либо у моря, которое своим мощным, животворным дыханием сдувало и уносило вдаль цветочную пыльцу, либо оставался в городе, этом другом, каменном, море, где легкое дыхание цветов поглощается смрадом и пылью. Май был для Верхарна самым ненавистным месяцем, потому что этот месяц был для него самым бесплодным. Верхарн проводил его либо в Брюсселе, на пятом этаже, в квартире, снятой им на Бульвар дю Миди, сидя там пленником собственных страданий, не имея сил работать и с нетерпением дожидаясь лета, либо уезжал к морю. Море он любил с детства, но и там никогда не мог работать. «*La mer me distrait trop*»¹, — говорил он. Море тоже слишком сильно действовало на него, хотя и по-другому, — оно дразнило его воображение. Он весь отдавался очарованию приливов и отливов, свежести ветров и бурь, он слишком сильно любил море, оно было его настоящей отчизной. Северное море сочетало в себе все, к чему стремилась душа поэта: суровость и силу, стихийную мощь и ту необъятную безмерность, которую он пытался выразить в своих стихах, и он всем своим существом любил седое море, любил всех седых пришельцев севера: дождь, бурю, мглу, любил их гораздо сильнее, чем яркое великолепие юга. Здесь он по-настоящему был у себя дома, и ничто, никакие красоты в мире не могли заменить ему, фламандцу, прелесть моря.

Приехав однажды в Италию, он был очарован, но его и утомило это вечно сияющее небо, эта слишком однообразная и спокойная красота. На обратном пути, когда поезд шел через Сэн-Готардский перевал, по оконным стеклам вдруг забарабанил дождь. Поэт распахнул окно и, высунув голову, предоставил тяжелым потокам ливня хлестать свою львиную гриву и дубленую кожу.

Нигде не чувствовал он себя таким бодрым и сильным, как у моря, — по его словам, даже слишком силь-

¹ «Море слишком рассеивает меня» (франц.),

ным, чтобы работать. Таким образом, и этот, казалось бы, пропащий месяц не пропал даром. В этом-то и сказывалось присущее Верхарну несравненное умение жить, его способность посредством своего огромного энтузиазма обращать все себе на радость и пользу.

Это постоянное бегство в природу и возвращение в ее противоположность, в город, делало его большую, беспокойную и многогранную жизнь простой и скромной, как жизнь крестьянина или жителя городских окраин. К тому же оно спасало его от материальных затруднений и, ограждая от бесплодной траты духовной энергии, устремляло его талант и дух к высотам бессмертия. Никогда не приходилось мне видеть человека, который обладал бы столь же чудесной, как у Верхарна, способностью планировать и умел бы так удачно разрешить трудную проблему: как, целиком уйдя в свой труд, оставаться в то же время для каждого доступным. Это чередование в жизни поэта было гармонично и равномерно, как само дыхание, и придавало ей дивно звучащий, бодрый ритм.

Но в чем особенно проявлялось замечательное умение Верхарна жить, так это в дружбе. Он хотел, чтобы друзья принадлежали ему целиком; хотел встречаться с ними не в толчее сборищ, не урывками, а видеть их у себя в доме, где они могли отдаться общению с ним всем своим существом. Редко оставался он в своем скиту, в Кэйу-ки-бик, совсем один. Друзья охотно пускались в паломничество, чтобы пожить с недельку у поэта, и за эту единственную неделю в году они гораздо больше узнавали друг о друге, чем после сотни мимолетных встреч, потому что здесь друзья поэта прочно вращались в его жизнь и домашний быт. Не менее охотно жил и он у своих друзей. Он терпеть не мог гостиниц с их показным комфортом, где ничто не согревает душу. И если ему случалось приехать на несколько дней в Брюссель, то чаще всего он останавливался у Монтальда. В Париже он, как дома, располагался у Каррьера или Риссельберга, в Льеже — у Нистенса, а в Вене моя скромная комнатка еще и до сих пор хранит благодарное воспоминание о днях, проведенных в ней этим всегда и всем на свете доволь-

ным человеком. У него была прямо-таки непреодолимая потребность отдаваться дружбе. Порой это выражалось даже физически: он любил ходить с друзьями рука об руку, хлопать их по плечу и после каждой, хотя бы и недолгой разлуки неизменно встречал их горячими объятиями и поцелуями. Его большая, свобододлюбивая душа не выносила размолвок и ссор, прощать людям их мелкие недостатки стало для этой доброй природы почти страстью.

Разумеется, такая доброта не могла существовать без того, чтобы ею не злоупотребляли. Он знал об этом, но только посмеивался. С ним очень легко было сблизиться, легко его обмануть. Он знал об этом, как и обо всем остальном, но не желал этого знать. Поэт видел насквозь молодых людей, за почительностью которых скрывалась какая-нибудь просьба; он прекрасно понимал оборотную сторону похвал и лицемерие мнимого товарищества, но не хотел обобщать горький опыт и сознательно закалял свое доверие к людям. Помню случай, характерный, как мне кажется, для этой черты его характера. Однажды я зашел к его издателю и другу юности Деману, спросить, нет ли у него ставшего уже редкостью первого издания стихов Верхарна, которого мне не хватало для полного комплекта. У Демана книги не оказалось, но, заметив мою заинтересованность и не зная о моей близости к Верхарну, он предложил мне корректурные листы последних произведений поэта с его многочисленными собственноручными поправками, по двести — триста франков за каждый лист. Когда я рассказал об этом Верхарну, он весело расхохотался и воскликнул:

— О да! Деман меня знает! Он прекрасно знает, что, получив корректурный лист, я не могу удержаться, чтобы еще и еще не поработать над стихами. Теперь мне понятно, почему он, обычно такой скупой, при каждом переиздании по восемь-девять раз присылает мне гранки. Это дает ему солидный дополнительный доход в несколько тысяч франков.

Но, и зная в чем дело, Верхарн, посмеиваясь, по-прежнему продолжал править гранки, сколько бы раз ему их ни присылали.

Он обладал поистине чудесным даром дружбы, достигавшей у него таких высот бескорыстия, до которых редко поднимаются даже самые лучшие из людей; у него была страсть заражать и других этим чувством, знакомя и связывая узами дружбы своих друзей. Величайшим счастьем для поэта было сознавать, что дорогие ему люди любят и понимают друг друга, что между ними, подобно химическому соединению, возникают новые дружеские связи. И действительно, все мы, друзья Верхарна, рассеянные ныне по разным странам раздираемой враждой Европы, являем собой единое тесное сообщество любящих, как бы особую общину среди европейских народов. Ему было ненавистно малейшее чувство недоверия к человеку. Он предпочитал переоценивать людей, нежели хоть раз оказаться несправедливым. Он внимательно выслушивал каждого, никем не пренебрегал, и не было такой силы, которая могла бы поколебать его доверие к тому, в кого он однажды поверил. Возле Верхарна постоянно вертелись людишки (да и где их нет!), пытавшиеся вбить клин между ним и его великими братьями. Пытались поссорить его с Лемонье, к которому он всю жизнь питал чувство самой трогательной, чисто сыновней привязанности, возбудить в нем зависть к Метерлинку, когда тот был награжден Нобелевской премией, предназначавшейся вначале им обоим. Его благородная душа отвергала какие бы то ни было раздоры. Он все выслушивал молча, с ожесточенным упорством не давая себя переубедить. Мне до сих пор памятен час, когда однажды в Брюсселе он явился к столу с таким сияющим лицом, будто ему неожиданно привалило огромное счастье. Все стали его расспрашивать, и он, простодушно, как дитя, улыбаясь, рассказал, что ему наконец удалось примириться с последним из своих врагов, который был с ним в ссоре целых двадцать лет. Сегодня он случайно повстречал этого человека в одном из брюссельских клубов, и тот с холодным, надменным видом молча прошел мимо.

— И вдруг,— продолжал Верхарн,— мысль о том, что мимо меня прошел живой и достойный человек, с которым мы когда-то дружили и который теперь избегает меня, показалась мне настолько смешной и ребячески

нелепой, что я устыдился даже одной видимости, будто разделяю подобное чувство.

И тогда Верхарн поспешил догнать своего врага и протянул ему руку. Он так и сиял, рассказывая об этом. Отныне на всей огромной земле у него не было ни одного врага, он мог всех любить и всем помогать. Никогда не видел я поэта радостней, чем в тот достопамятный день, когда, вернувшись домой, он воскликнул:

— Больше у меня нет ни одного врага!

Таково было это большое сердце, таково было здание этой богатой жизни, в которой окна были словно распахнуты в мир, а двери раскрыты настежь, и все же оно стояло прочно и незыблемо. Верхарн всегда оставался самим собой. Не знаю, удастся ли мне своим рассказом дать представление, насколько непоколебим был этот человек в том, что он считал главным, сумею ли я показать его необычайную уверенность в своих действиях, во всем своем поведении. Он любил жизнь, любил и самого себя таким, каким он был; доверяя другим, он верил и себе. Вечные сомнения, неотступно преследующие большинство великих писателей (а у иных, как, например, у Достоевского и Геббеля, являющиеся причиной их подлинного величия), сомнения, правильно ли поступает человек в том или ином случае, дозволено ли то или иное, или нет, были ему неведомы. Он просто следовал во всем своему инстинкту и в силу присущей ему порядочности всегда был уверен, что поступает правильно. Если же ему и случалось ошибаться, он спокойно сознавался в этом, но никогда ни в чем не раскаивался (так же властно отверг он в дневниках последних лет и величайшее из заблуждений своей жизни, свою порожденную войной ненависть, ибо мучиться из-за чего-нибудь или приукрашивать свои поступки было противно его прямой и честной натуре).

Однажды он ехал на велосипеде по запрещенной для езды дорожке. Его задержали и отправили в участок. Полицейский, хорошо знавший Верхарна, желая помочь ему, высказал извиняющим тоном предположение, что он, вероятно, не заметил таблички, запрещающей проезд. Однако Верхарн упрямо стоял на своем; он уверял,

что прекрасно видел табличку, но все-таки поехал, и что уж лучше он уплатит штраф, чем станет лгать и выкручиваться. И он охотно уплатил десять франков. Этот маленький эпизод в высшей степени характерен для полной собственного достоинства уверенности Верхарна, который никогда ни перед чем не отступал. Он не стыдился открыто признаться в своих чувствах и ничего не скрывал; в этом-то и заключалась чудесная тайна его умения жить.

Некогда, еще в ранней юности, он натворил немало глупостей: дебоширил, делал долги, бесплодно расточал свои лучшие годы — словом, совершал такие поступки, которые теперь, в зрелом возрасте, были ему и самому непонятны. Но он никогда в этом не раскаивался и не пытался оправдаться.

— Что бы там ни было, — сказал он мне однажды, — если бы мне пришлось начинать жизнь сначала, я хотел бы прожить ее точно так, как прожил. Я люблю в ней решительно все, что есть и что было, и никогда не перестану любить.

Именно в этом жизнеутверждении, без копания, что хорошо и что дурно, и заключалась его сила, та основа, на которой покоилась его необычайная уверенность.

В течение всех лет нашей близости с Верхарном я старался перенять у него это чувство уверенности, потому что видел, как много свободы было в его беззаботном существовании, сколько сил и энергии сберегал ему этот прямой путь вперед, без уклонов вправо или влево. Его душу не грызли противоречия и сомнения, он непоколебимо следовал лишь велению своей воли, и ему было безразлично, что думают о нем другие. Об этом свидетельствовала уже сама внешность Верхарна; не обращая никакого внимания на моду, он покупал одежду в больших магазинах готового платья и разгуливал по улицам Парижа, обмотав шею шарфом, какие носят обычно рабочие. В своей дешевенькой курточке он преспокойно заходил в лучшие рестораны и, ничуть не стесняясь кельнеров, усаживался за столик. Он никогда ни к чему не принуждал себя, и ему было безразлично, что о нем говорят. Тот же скромный, но абсолютный суверенитет сохранял он и в своем творчестве. Он делал, что

было в его силах, не заботясь о славе, радовался своему успеху и смеялся над глупыми и злобными нападками.

На этой-то уверенности и полной беззаботности и покоилась его непосредственность, составлявшая глубочайшую тайну его существа. Никогда не видал я человека, который говорил бы с людьми более непринужденно. Ему бы.о совсем незнакомо чувство смущения ни перед великими, ни перед малыми мира сего. Гуляя однажды в Кэйу-ки-бик по лесу, он увидел вокруг костра лесорубов, которые вырезали себе из свежей древесины башмаки. Верхарн подсел к ним и разговорился — его интересовало решительно все, касающееся их ремесла. Лесорубы охотно, как с равным, болтали с поэтом, угощали его табаком, и никому из них и в голову не пришло, что он «господин», образованный человек. В другой раз на скамейку, где он сидел, подседа какая-то женщина и принялась говорить с ним, как с простым батраком или пастором. К нему то и дело являлись деревенские жители, прося написать прошение или письмо сыну (в округе о нем только и знали, что он «писец»). Он охотно делал это и не видел ничего смешного в том, что его утруждают такими пустяками. Люди всегда запросто приходили к нему, и это радовало его больше, чем самый громкий успех. Один из его приятелей, чертежник, живший в соседней деревушке, был награжден каким-то орденом, и по этому поводу вся округа пиновала у него на банкете. Сидя в гостях среди мелкого люда, Верхарн добродушно балагурил, веселился и даже произнес речь. Он присутствовал на деревенских свадьбах и на крестинах, всегда находя общий язык с простыми людьми. А на следующий день он мог оказаться приглашенным в остендский дворец короля Альберта и столь же непринужденно обсуждать с министрами и другими государственными деятелями важнейшие проблемы. И здесь он был так же искренен, так же проникал своим светлым взором в самую душу людей и судил обо всем свободно и без предвзятости. Никогда, ни при каких обстоятельствах не видел я Верхарна растерянным, никогда не гнулась твердая ось его воли. Даже на чужбине, среди людей, языка которых он не знал, его чудесная воля позволяла ему

сохранять внутреннюю свободу. Эти тысячи маленьких тайных побед придавали новую силу его мироощущению.

Люди, мало знавшие поэта, не раз с любопытством расспрашивали меня, богат он или беден, имеет ли состояние, или живет своим трудом. Об этом никто ничего не знал. Верхарн жил очень скромно, но у него постоянно бывали гости. Одевался он, как простой мещанин, но раздавал деньги направо и налево. Проводил каждое лето в своей сараюшке, но за всю свою жизнь ни разу не принял ни одного литературного заказа и нигде не служил, ибо превыше всего он ценил свободу распоряжаться собой и своей жизнью. Он не желал связывать себя ни специальностью, ни службой, всегда был самостоятельным и независимым в своих суждениях. Он был свободен даже от самых крепких оков нашего времени — от власти денег. Он умел оставаться независимым, не будучи богатым, и предпочитал вести самый простой образ жизни, чем ограничить свою свободу. Большую часть отцовского наследства поэт растратил еще в молодости, а то, что осталось у него ко времени женитьбы, давало лишь небольшую ренту. И Верхарн предпочел замкнуться в своих двух комнатках, но не поступился свободой; ни разу в жизни, даже в более поздние годы, когда все возраставший успех принес ему славу и деньги, не изменил он своей привычке и не поддался соблазну. В юности у него была страсть — он собирал редкие книги и картины. Но в один прекрасный день, желая стряхнуть с себя последние оковы, он все их распродал, кроме тех, что были созданы трудом его друзей, и тогда слово «собственность» окончательно утратило для него свой смысл, ибо отныне ему, полному энтузиазма, принадлежал весь мир. Ему было безразлично, где висит его любимая картина: у него ли в комнате, или в Луврском музее, и даже домик в Кэйу-ки-бик, который он считал своей неотъемлемой собственностью и воспевал в стихах, он всего-навсего арендовал у Лорана. Когда же с годами у поэта стали накапливаться гонорары, он прямо-таки не знал, что с ними делать. Все его желания были удовлетворены, а скромная жизнь в малень-

ком, тесном домишке протекала куда свободней, чем то бывает при самой большой роскоши и комфорте. Успех и слава не наложили ни малейшего отпечатка на жизнь Верхарна. Его не угнетал страх за будущее, не давили заботы, не терзало честолюбие, не мучили стыд и раскаяние — божественно свободной и беспечной была его большая жизнь среди маленьких людей, и только на примере этой жизни постиг я, что подлинная свобода заключается не в избытке удовлетворенных желаний и наслаждений, а в светлой безмятежности, в отсутствии всех желаний, когда высшим благом для человека является сама свобода.

Так мирно и свободно протекала его жизнь, и он любил ее всей душой, любил и самую свою к ней любовь. Да и все его творчество — чем, в сущности, оно было, как не вечным утверждением жизни во всех ее проявлениях! Утверждением современности, города, природы, людей, самого себя. Ему было равно мило и дорого все живое, и, славя жизнь, он прославлял и возвышал в ней самого себя. Он вдохновлялся собственным вдохновением и, чтобы еще ярче разжечь в себе огонь жизнелюбия, порой опьянялся этой любовью. В любое мгновение готов он был вспыхнуть творческим огнем. В картинных галереях, в обществе новых знакомых, в театре, на чтениях он словно вырастал, становился красноречивым, голос его звучал уверенно и звонко, грудь расширялась, каждый нерв трепетал, и он говорил, как вдохновенный проповедник. Только тот, кто видел Верхарна в эти моменты экстаза, действительно знает его. Порой такая вспышка не ограничивалась мгновениями и часами, а, разгораясь подобно лесному пожару, длилась целые недели и месяцы. Помню, вернувшись из России, поэт долгое время был точно пьяный. Он мог часами рассказывать о своей поездке, будучи не в силах утолить свою жажду воспоминаний, и, находясь возле него, вы невольно загорались огнем его вдохновения. Но и сам он так же легко загорался вдохновением других. Несколько лет тому назад я приехал в Брюссель из Страсбурга, где еще утром того дня, стоя на куполе кафедрального собора, следил за Цеппелином — то был знаменательный день, когда Цеппелин отправился в свой первый дальний полет. Я рассказал Верхарну о том, как, взбудораженные пу-

шечным салютом, тысячи жителей хлынули на улицы, высовывались из окон и, высыпав на крыши, гроздьями повисли на трубах. Голос всего города мощно вознесся к небу. Поэт пылал от восторга. Его неизменно захватывали рассказы о новых открытиях, о смелых дерзновениях человеческой мысли, и тогда для него не существовало различия между нациями. А на другой день после этого он рано утром ворвался ко мне в комнату с газетой в руках: он прочел в ней о катастрофе в Эхтердингене и был в отчаянии, почти плакал. Ведь в мечтах он уже успел покорить воздушные просторы, перед ним занималась заря новой, счастливой эры, и катастрофу в Эхтердингене он воспринял как личное поражение.

Однако не только великое воспламеняло воображение Верхарна. Обыкновенный часовой механизм, строфа стихотворения, картина, ландшафт — все могло привести его в восторг. А поскольку, как я уже говорил, он во всем видел и хотел видеть лишь положительную, творческую сторону, жизнь была для него бесконечно богатой и, именно в силу ее бесконечности, прекрасной. Воспарив духом за пределы своей родины, он любил всю Европу, весь мир, любил будущее больше, чем прошедшее, ибо в будущем таились все новые возможности нового — неизведанные возможности вдохновения и энтузиазма. Не страшась смерти, он беззаветно любил жизнь, ибо каждый день ее был полон чудесных неожиданностей. Но мир становился для него реальностью, а явления обретали жизнь лишь тогда, когда он сам их утверждал, и вот, стремясь как можно шире раздвинуть пределы мира и тем самым сделать полнее собственное существование, он пел и пел ликующую песнь утверждения, все больше и больше радуясь бытию. В мгновения экстаза этот пожилой человек был одновременно и пылким юношей и пророчествующим патриархом. Атмосфера маленькой комнатки накалялась от жара его речей, вы чувствовали, как вас подхватывает пламенный поток, и сердце ваше громко стучало в такт его стихам. И вы понимали тогда, что девиз поэта: «Toute la vie est dans l'essor»¹ — это единственный путь к самоусовершенствованию.

¹ «Жизнь — это вечный взлет» (франц.),

ванию и счастьем, и, расставшись с ним, вы на целые часы и дни освобождались от всего мелочного. О дивные мгновения поэтического экстаза! За всю свою жизнь я не испытал ничего прекраснее!

Именно эти высокие поэтические взлеты, эта возвышенная вдохновенность делали для него труд ежедневной потребностью. Он взвинчивал работой свои нервы, стихи возносили его послушные чувства из мира повседневности на огромную высоту, труд был для него неиссякаемым источником жизненного обновления и юношеской радости. Он писал, особенно в последние годы жизни, не по случайному капризу, не для того, чтобы излить накипевшие чувства, как обычно думают профаны о поэтах-лириках, а по настоятельной, непреодолимой потребности души в самосовершенствовании. Ни единого дня не проходило у него без работы. Не ради славы и денег, как большинство писателей, трудился он. Работа была для него чем-то вроде сильного возбудителя энергии, спортом, укрепляющим и тренирующим духовные силы, подобно тому как гимнастика тренирует по утрам силы физические; она опяняла и возвышала поэта, разжигая его энтузиазм. Его поэзия нечто большее, чем плод умственного труда или вдохновения, она была жизненной функцией его существа. Помню, он как-то сказал мне, что после шестидесяти лет бросит писать. В эти годы человек уже утомлен жизнью, говорил он, у него слабеет память, и он способен лишь повторяться, компрометируя тем самым свои же собственные, ранее созданные произведения. Но вот прошло два года, и в последнее наше свидание, когда ему уже шел пятьдесят восьмой год, он опять, так же мельком, заметил, что после того, как ему стукнет семьдесят, он не напишет ни одного стиха. Я не удержался и, улыбаясь, напомнил ему, что совсем недавно он считал шестьдесят лет опасным рубежом для поэта-лирика, и порадовался тому, что он отказался от этой мысли. Верхарн сначала удивленно взглянул на меня, потом тихо рассмехался:

— Что верно, то верно! После шестидесяти лет мои стихи не будут стоить доброго слова. Но как же быть!

К этому так привыкаешь, что просто жить не можешь без этого. Да и что еще остается в жизни? Ведь в старости лишаешься всего — женщин, путешествий, любопытства, энергии, — только и останется что сидеть за письменным столом да работать. Быть может, для других мой труд и утратит значение, но не для меня. Когда я поднимаюсь из-за письменного стола, у меня такое чувство, словно я был в полете.

Да, этот человек знал решительно все, даже собственные слабости и ошибки.

Итак, каждый день его начинался с работы. Едва проснувшись, он спешил ринуться в пламенный мир лирических взлетов. Правда, стихи его к этому времени перестали быть чистой лирикой, стихийно, как бы кристаллически возникающими образованиями, и являли собой плод вдумчивого, почти методического овладения поэтической формой. Подобно крестьянину, который, прежде чем начать пахоту, размеряет свое поле, Верхарн мысленно делил мир своей поэзии на отдельные циклы. Он работал по строгой программе, упорно и спокойно, сильная воля поэта заранее намечала четкие границы его творческой деятельности. Иногда он работал сразу над несколькими стихотворениями, но все они входили в один цикл и были связаны единством темы. И когда определенная часть программы оказывалась выполненной, он к ней больше не возвращался. Я понимаю, что, рассказывая обо всем этом, я снижаю представление некоторых людей о Верхарне-лирике, по крайней мере представление тех, для кого рождение стиха окутано туманом и мистикой. Но я должен еще более разочаровать их, добавив, что на письменном столе поэта лежал словарь рифм и толковый словарь, которыми он постоянно пользовался, отыскивая все более тесные связи для родственных слов. Верхарн записывал в тетрадь и на отдельных листках каждое редкое слово, в особенности рифмующиеся имена собственные, чтобы при случае использовать их в своей работе. Более того, перед тем как создавать в своих стихах, словно с помощью заклинания, образ мира, он старательно изучал географическую карту. Постепенно Верхарн превратился из вдохновенного стихийного лирика в великого мастера стиха. Но что гораздо важнее, душа поэта до пос-

ледного дня его жизни была насквозь проникнута лиризмом и страстью, а ритм стихов диктовался биением его сердца. Он с холодной тщательностью отработывал свои произведения, но творил их со всей страстью пылкого человека. Не в горячке вдохновения, а как великий пахарь, прокладывающий борозду за бороздой на вечной пашне мира, создавал он изо дня в день по несколько строк своих космических стихов. Работа была его страстью, его блаженством, неиссякаемым источником омоложения.

А самой любимой частью работы была окончательная шлифовка. Он ревностно ковал и перековывал строки своих стихов, и в его корректурной правке отражается вся неукротимость воли Верхарна к совершенству. Его рукописи — это настоящие поля сражений, вдоль и поперек усеянные трупами павших от руки поэта слов, через которые лезут другие слова, чтобы, в свою очередь, так же пасть, и сквозь всю эту мешанину проглядывает, наконец, новая, более прочная форма. Поэт переделывал свои стихи (и, на мой взгляд, не всегда удачно) при каждом новом издании. Друзья, для которых его произведения успевали уже к тому времени стать чем-то нерушимым и близким, пытались почтительно и осторожно удерживать его от переделок, но все их старания были тщетны.

Покуда книга еще не была напечатана, он снова и снова яростно бросался в атаку, колот и рубил направо и налево, заменяя слова и выбрасывая слоги. Его собственный страх перед своей неукротимой страстью к переделыванию был так велик, что, когда книга выходила наконец из печати, он старался ее не раскрывать. Во время путешествий он таскал с собой большую сумку с рукописями, привязывая ее, как истый вождь суксов, ремнем к телу. А ночью клал ее под подушку — так дрожал он за свои стихи. Но стоило угаснуть творческому пылу — он мигом забывал о произведении. Многие из стихов совсем вылетали у него из памяти, и, если, роясь дождливыми днями в старых газетах и листая пожелтевшие от времени черновики, ему случалось наткнуться на такие давно забытые стихи, ни места, ни времени создания которых он уже не помнил, его суждение о них было всегда беспри-

страстным и трезвым, как суждение постороннего человека.

Зато настоящим праздником бывали моменты, когда он заканчивал какое-нибудь крупное стихотворение; откинувшись на спинку кресла, прижимая к своим близоруким глазам пенсне и держа перед собой свежееписанные листки, он читал их вслух звонким, чуть резковатым голосом. Все его мускулы мало-помалу напрягались, руки поднимались, словно для заклятия, в каждой пряди его львиной гривы, в каждом волоске отвислых усов трепетал ритм стихотворения, и все более звонко звенели металлом слова и строфы. Он мощно подхватывал и бросал в пространство стихотворные строки, так что вибрировали их окончания; все сильнее, напряженней и резче становилась его речь, пока все вокруг и внутри нас не начинало звучать в ритм стихам. Словно волны морские, вздымаясь и падая, возвышался и замирал голос поэта, и, подобно сверкающей на гребнях волн пене, вспыхивало порой острое словцо, и закипавший вокруг него вихрь буйно перемешивал широкие потоки стихов. В эти моменты высочайшего напряжения приземистая фигура Верхарна словно вырастала, и даже теперь, перечитывая эти впервые услышанные тогда стихи, я неизменно улавливаю в них голос поэта, придающий им подлинный, глубочайший их смысл. Чтение новых стихов было для нас как бы досугом после работы, краткими праздниками, нарушающими повседневную тишину будней, незабвенными для каждого, кто пережил их, и омраченными лишь трагической мыслью об их безвозвратности.

Верхарн не был замкнутым человеком, он любил бродить по улицам, ездил из города в город, и каждый имел к нему доступ. Личность его не была окутана покровом тайны, он открыто стоял в ярком свете жизни, и его облик, который я пытаюсь воссоздать в своих воспоминаниях, хорошо знаком многим. Но позади него, почти не выходя за пределы его частной жизни, неотделимая от него, словно тень, которая одна лишь и придает вещам всю глубину их объемности, стояла незаметная и почти никому не известная фигура — его жена.

Рассказывая о жизни Верхарна, нельзя не вспомнить об этой женщине, которая была неугасимым светочем

его души, ярким факелом, озарявшим всю его жизнь. С ней были знакомы только те, кто посещал их дом, да и то лишь самые близкие из друзей поэта, так скромно и незаметно держалась всегда жена Верхарна. Никогда не появлялись в журналах ее портреты, никогда не бывала она в большом обществе или театрах, и даже дома случайный посетитель мог видеть ее, лишь когда она выходила к столу или мелькала, проходя по комнате, словно мимолетная улыбка на серьезном лице. Весь смысл жизни этой благородной женщины, все ее честолюбие заключалось в том, чтобы незаметно раствориться в существовании мужа, в его творчестве, чтобы своим благотворным влиянием помочь до конца развернуться его поэтическому таланту. В юности она была художницей, и притом на редкость даровитой, но, выйдя замуж, от всего отказалась и стала только супругой, только женой. Лишь иногда, в часы досуга, бралась она за кисть, чтобы написать небольшую картину: портрет Верхарна, уголок сада, интерьер, но ни одна из этих очень камерных картин не попадала на выставку, не становилась известной. Даже самым близким друзьям с трудом удавалось взглянуть на произведения слишком уж скромной художницы. Чтобы проникнуть в сарайчик, где помещалась ее мастерская, надо было обращаться не к ней, а к самому Верхарну.

Эта женщина, Марта Верхарн, представляла собой последнюю из тайн его чудесного искусства жить. Только самые близкие поэту люди понимали, откуда исходят царящие вокруг него дивная тишина, покой и уверенность; только мы догадывались, кого воспевал он под именем святого Георгия, который вырвал его из змеиных объятий нервов и спас от хаоса страстей; только мы одни знали, какой умной и серьезной советчицей всегда и во всем была для него жена, сколько истинно материнской нежности вкладывала в свою любовь к нему эта безвестная женщина, никогда не посягавшая на важнейшую из духовных потребностей Верхарна, на его свободу.

Бывало, у них за столом собиралось двое, трое друзей, шел общий разговор. Но вот подавался черный кофе, и она мгновенно и незаметно, ни с кем не простясь, исчезала. Она знала, что люди совершили паломниче-

ство в Кэйу-ки-бик или в Сен-Клу, чтобы повидаться с ним, с поэтом, и не хотела мешать, прекрасно понимая, как тягостно бывает в большинстве случаев присутствие жены художника. Она никогда не ходила даже на генеральные репетиции его пьес — ей была несносна мысль, что из вежливости ее сделают соучастницей его успеха. Не сопровождала она его и во время путешествий, охотно поручая поэта заботам друзей. Ее деятельность была скрытой, как бы подземной и тем не менее удивительно благотворной, в силу безмолвной и ни на миг не ослабевающей, а, напротив, постоянно крепнущей способности тайного самопожертвования. Ей ничего не нужно было, кроме его счастья и его благодарности.

И труды ее были вознаграждены. Кто умел быть благодарным лучше Верхарна? Три тома посвященных жене стихов кажутся мне, несмотря на все их разнообразие, пожалуй, самым бессмертным из всего им созданного, ибо в них заключено самое интимное. Тем, кто знал Верхарна, в этих книгах, в каждом их слове слышится голос поэта. Все, что окружало его при жизни — просторы полей и лесов, маленький садик, комната, погруженная в сумерки вечера, — все предстает в них благоговейно возвышенным, как молитвенно простертые руки. И даже в сборнике военных лет, в этом отчаянном вопле истерзанной души, словно одинокий цветочек на выжженной почве его вулканических чувств, улыбается одно посвященное ей стихотворение о том, как оба они глядели с холма Сен-Клу на кружившие в небе самолеты и как даже тут, среди кошмаров войны, проявилось трагически прекрасное чувство ее сострадания. Чудесная благодарность поэта изливалась, покуда в душе его не угасла последняя искра жизни, пока не отлетело его последнее дыхание. Теперь же, когда голос Верхарна умолк навеки, наша — его друзей — святая обязанность хранить признательность этой женщине как за самого человека, так и за его прекрасное творчество.

Маленький, тесный домик, маленький стол. Долгие, долгие годы провел он здесь, когда вдвоем, когда втроем, с друзьями. А за стенами простирался огромный мир, откуда являлись и куда уходили друзья. Словно вся

жизнь, все времена и народы проходили через этот домик; проходили и снова уходили. Но вот однажды явилась новая гостья, новый друг. Она стала заглядывать все чаще и чаще и, наконец, осталась там навсегда — то была слава. Доброжелательная и заботливая, с утра до вечера хлопочет теперь в маленьком домике эта непрощеная, но желанная гостья. Уже спозаранку она бросает на стол, накрытый для завтрака, пачки писем, тащит телеграммы и пригласительные билеты, заваливает письменный стол поэта монетами, картинками, банкнотами, книгами и восторженными отзывами со всего мира. Своей властной рукой она вводит в дом все новых и новых людей: начинающих писателей, которые жаждут познакомиться с поэтом, просителей, репортеров и просто любопытных. День ото дня гостья становится все суетливей и фамильярней, все больше чувствует себя у поэта как дома; ее присутствие ощущается постоянно. Но обычно такая опасно назойливая, всегда готовая вытеснить труд и творения своего хозяина и усесться на их место, здесь эта гостья ведет себя тихо и скромно. Здесь слишком много уверенности и душевной силы. И даже она, великая европейская слава, со всей своей шумихой не может нарушить царящего в этом доме глубокого внутреннего мира.

Вначале, когда, почти на пятидесятом году жизни поэта, слава пришла и водворилась в его доме, ее приняли немного удивленно. Ее давно перестали ждать и спокойно, без тени зависти, глядели, как она восседала за столами других. Разумеется, при ее появлении в Сен-Клу и Кэйу-ки-бик ей не указали на дверь, но и не усадили на почетное место. Ей не суждено было завладеть душою Верхарна. Напротив, это последнее испытание, как некогда зримо явило мне все внутреннее величие Верхарна-человека. Я познакомился с его произведениями еще в ту пору, когда он был известен лишь узкому кругу людей как один из декадентов или символистов. Его книги,— но кто о них тогда знал? Мои давным-давно уже забытые ранние стихи и то были распроданы в большом количестве. А в Париже о нем попросту никто не слышал, и если вам случалось упомянуть имя Верхарна, ваш собеседник неизменно восклицал: «О да! Верлен!» И я ни разу не слышал, чтобы Верхарн посетовал на это.

Его ничуть не трогало, например, что Метерлинк, бывший на целых десять лет моложе его, был уже всемирно знаменит, что люди, гораздо менее талантливые, но зато несравненно более предприимчивые слыли за гениев, его же труд оставался в тени. Он продолжал упорно трудиться, ни на что не обращая внимания, и делал свое дело, ничего не требуя и не ожидая, хотя и был уверен в своем таланте и мастерстве. Ни шагу не сделал Верхарн навстречу славе, ни разу не попался на удочку попрошаек-рецензентов и услужливых льстецов, пальцем не двинул, чтобы проложить себе путь к славе. Когда же она пришла сама и бросилась ему в объятия, он в свои пятьдесят лет принял ее как дар судьбы, как духовное обновление, как еще один взлет к совершенству, словом, так, как принимал все в жизни.

Постепенно в его стихах начинает звучать высокий национальный пафос; не как один из жителей Фландрии говорит он теперь, а как сама Фландрия, как ее народ, и торжественные речи поэта на Международной выставке уже проникнуты духом общечеловеческого сознания, в них уже слышится отзвук мировой славы. И если прежде поэтическое творчество было для Верхарна лишь страстью, то в последние годы его жизни оно стало для него почти апостольским деянием. Он чувствовал, что, как поэт, призван стать провозвестником своей эпохи и славы своего народа. Он не увенчал тщеславно свою голову славой, но и не бросил ее презрительно под ноги. Она послужила ему высокими котурнами, подняв его над миром, расширив его кругозор и сделав его голос слышным народу. Я не встречал среди наших современников другого писателя — не считая, конечно, братски мною любимого Романа Роллана и добродушно-величавого Гергарта Гауптмана, — который нес бы свою всемирную славу так же красиво и с таким же чувством ответственности, как Эмиль Верхарн.

Мне же на долю выпала редкая и бесконечно драгоценная возможность месяц за месяцем, год за годом созерцать рост этой славы и дружески ему содействовать.

Находясь всегда подле поэта, я видел и пережил вместе с ним все ее фазы, от чуть слышного шороха в не-

проглядной кромешной тьме равнодушия до поры, когда, постепенно все разрастаясь, она обрушилась, подобно лавине, и прозвучала далеко вокруг, дивно гулкая и опасная. Мне ежедневно приходилось наблюдать эту великую, мировую славу, воплощенную в ежедневном потоке посетителей и писем, прикрытую личиной соблазнов и обольщений, во всех обличиях тщеславия и коварства. Она настолько хорошо мне знакома, как будто она принадлежала мне самому. И именно потому, что я наблюдал ее так долго и так близко, я утратил всякое желание добиваться ее. Чтобы нести ее на своих плечах, нужно быть столь же сильным и достойным ее, как Верхарн, этот высокий образец человека, таким же неуязвимым, как он, для соблазнов этого опаснейшего врага искусства и правдивой жизни.

Воспоминания тех дней, великих и прекрасных дней минувшего, сотни и сотни воспоминаний, целые дни и отдельные часы, отдельные слова и эпизоды беспорядочным, шумным роем теснятся перед моим устремленным в прошлое взором!

Как разобраться в них, как выделить из общей массы переживаний все главное и отбросить лишнее, если беседы наши были так беззаботны и радостны, что напрасно даже пытаться воспроизвести на словах эти блаженные часы дружеского откровения! От них осталась лишь сладостная грусть и неизъяснимо тревожное чувство благодарности, лишенное формы, расплывчато смутное и ускользающее, как воспоминание о давно минувшей летней ночи. И в целом, сколь ни дороги мне подробности, я ощущаю ныне эту пору как счастливые годы ученичества, когда я начинал постигать сердцем великое искусство быть человеком.

О вы, всемогущие, крепко держащие в своей власти душу воспоминания — как остановить ваш стремительный поток! Вот города, в которых мы побывали с ним вместе! Льеж, ныне взятая штурмом крепость, а тогда еще мирный город; в ясный летний день мы с Альбером Мокелем и другими друзьями отправились вверх по реке, чтобы посетить удивительнейшего из святых, святого Антония-исцелителя. А наша почтительная бе-

седа со схимником в тесной келье, и смех, и ощущение собственного здоровья в толпе страждущих паломников!

Валансьен, где мы остановились перед городским музеем! В Брюсселе — друзья, театр, хождение по улицам, кафе, библиотекам. Берлин, где я проводил часок-другой у Рейнхардта, а вечера просиживал, мирно беседуя, наверху, у Эдуарда Штукена — в этом берлинском оазисе тишины и покоя! Вена, в дни, когда еще ни один поэт не стремился увидеться с Верхарном и где нам было так хорошо бродить вдвоем по городу, словно чужестранцам. Гамбург... здесь, переплыв на маленьком пароходике огромную гавань, мы отправляемся в Бланкенезе, к Демелю, которого Верхарн нежно любил за его прямоту и за его глаза «умного пастуха». Вот ночные Дрезден и Мюнхен, вот Зальцбург в осеннем сверкающем наряде. Лейпциг — мы у Киппенберга вместе со старым его другом Вандервельде. А дни, проведенные в Остенде! А вечера у моря! И вы, нескончаемые беседы в вагонах во время прогулок и странствий, загородные поездки, путешествия, зачем, зачем же все вы, давно минувшие, толпитесь передо мною! Моя любовь к нему, моя о нем память не нуждаются в вашем напоминании!

А Париж! Обеды в тесном кругу троим, вчетвером, часы, проведенные в беседе с Рильке, Ролланом, Базальгетом в моей комнате, где, бывало, собирались вокруг моего стола лучшие люди, которых я знал в своей жизни. А тот вечер в мастерской Родена, полной глыб мрамора и законченных творений, среди которых была и статуя Верхарна, увековечившая его в камне!

А посещения Лувра, музеев — сколько ярких, полных жизни и радости часов! Но вот среди них тот мрачный вечер в дни войны на Балканах, когда газетчики внизу ошалело выкрикивали известия о падении Скутари и мы с тоскою в сердце обсуждали, не захлестнет ли уже завтра или послезавтра эта горячка мировой войны и нашу страну. Помню я и полное пророческого смысла мгновение, когда, стоя на улице, мы смотрели на кружащие в небе самолеты и он восторженно восхвалял гений человеческой изобретательности, а потом вдруг, снова

печально понизив голос, с ужасом спросил, неужели и эта чудесная сила призвана служить разрушительным целям обезумевшей военщины. О милые сердцу образы в тихом домике предместья Сен-Клу и в моей парижской комнате! Как часто вы оживаете во мне, овеянные грустной мыслью о безвозвратной утрате!

И вот опять Кэйу-ки-бик, мои возлюбленные тропинки, уводящие в поле и лес. Мирные беседы с адвокатом и священником, с соседями, с друзьями, что жили поблизости или приезжали издалека. Часы безмятежной радости и веселья, невинные шутки и безобидные проделки, вроде той, когда провинциальный адвокат вздумал учить Верхарна искусству поэзии и поучал его, как добиться совершенства, а поэт серьезно и терпеливо слушал своего собеседника, подмигивая нам, чтобы мы не смеялись. Или другой эпизод: декламируя как-то свою «Елену», Верхарн громко, во весь голос призывал спартанскую царицу, как вдруг распахнулась дверь, и в комнату влетела их молоденькая служанка валлонка, уверяя, что ее позвали. Как выяснилось, ко всеобщей потехе, служанку тоже звали Еленой, и когда в кухню донеслись слова заклинания, она поспешила явиться из царства теней.

Быстро промчался поток этих дней, но волны его еще и поныне вздымают все мои чувства и, мощно увлекая к былому, тяжелым грузом лежат на сердце. Как много мог бы я рассказать об этих чудесных днях, каждая подробность которых неизгладимо врезалась мне в память! Порою образы тех дней посещают меня во сне, озаренные радужным блеском, словно я гляжу на них сквозь слезы.

Только один-единственный миг хочу я вырвать из этого сверкающего вихря воспоминаний, единственный в красоте своей печали.

Я снова в Кэйу-ки-бик. Лето, часы полуденного зноя. Солнце ярко пылает на красной кровле, утомленно поникли розы, тяжелеют гроздья бузины — скоро осень. Я сижу недалеко от дома в голубоватом сумраке маленькой беседки, обвитой плющом и вьюнками. Я перевел несколько строф нового стихотворения Верхарна, немного почитал и теперь люблю золотистыми пче-

лами, снующими средь последних цветов. Но вот слышались его грузные, медлительные шаги. Верхарн входит в беседку. Он кладет мне на плечи руки и говорит:

— Je veux faire une petite promenade avec ma femme, il fait si beau! ¹.

Я остаюсь в беседке. Я знаю, он любит после обеда побродить один или с женой, да и мне так чудесно сидеть здесь, в тени, любуясь полями созревающих хлебов. Вот он снова появляется из дому под руку с женой, держа в свободной руке шляпу, и, выйдя за калитку, направляется в луга, овеянные первым дыханием осени. Я гляжу ему вслед. Как медленно он идет, как сутулится! Спина слегка согнулась, огненно-рыжие кудри поседел, на плечах, даже в этот жаркий день, заботливо накинутое женой пальто. А как изменилась его уверенная, прямая походка, какой осторожно-медлительной и тяжелой стала она. И тут я впервые почувствовал — надвигается старость. Да и госпожа Верхарн, идущая с ним рядом, кажется мне сегодня какой-то особенно утомленной. Оба движутся мелкими шажками, серьезно и чинно, словно чета направляющихся в церковь стариков крестьян. Старость? Ну что ж, я знаю, у них она будет прекрасна, они с достоинством понесут ее бремя! Подобно Филемону и Бавкиде, будут жить они тихой и светлой жизнью вдали от мира, быть может, еще полней и прекрасней, чем до сих пор. Знойный полдень, ярко пылает солнце, но, глядя, как они идут, я чувствую разлитое вокруг сияние осени. Вот он остановился, протянул руки к солнцу, потом заслоняет ими глаза и долго, долго всматривается вдаль, словно пытаюсь заглянуть в неизвестность. Потом они снова рука об руку тихонько бредут дальше, и я долго гляжу им вслед, пока их фигуры не скрываются в лесу, словно во мраке грядущего.

И еще один миг хочу я запечатлеть в своей памяти, миг, ужасный смысл которого я постиг лишь позднее, не придав ему тогда должного значения. То было в марте, в

Пойду погуляю с женой. Хорошо-то как! (франц.).

самом начале весны страшного 1914 года. Никто из нас, как и вообще никто в мире, ни о чем еще не подозревал. Я сидел утром у себя в комнате, в Париже, и писал письмо друзьям, на родину. Вдруг на лестнице слышались тяжелые шаги, так хорошо мне знакомые и желанные шаги Верхарна. Я вскакиваю и спешу отворить. Действительно, это он: поэт зашел на минутку, сказать, что уезжает в Руан. Какой-то молодой бельгийский композитор написал оперу на сюжет одного из его произведений и умолял поэта присутствовать на премьере. А Верхарн, эта добрейшая душа, ни в чем не мог отказать своим юным собратьям по искусству. Он решил выехать на другое же утро и зашел узнать, знаком ли я с Руаном и не хочу ли его сопровождать. Он не любил одиночества в пути, предпочитая ездить с друзьями, и, не боясь показаться нескромным, скажу прямо: любил ездить со мной. Разумеется, я обрадовался предложению и тут же охотно согласился. Мой чемодан был мгновенно уложен, и на следующее утро мы встретились на вокзале Сен-Лазар.

И странно, всю дорогу из Парижа в Руан, целых четыре часа, мы говорили только о Германии и Франции. Никогда еще не был он так откровенен со мной, никогда не высказывал так свободно и прямо своего мнения о Германии.

Он любил великую немецкую силу — немецкое мышление, но всей душой ненавидел кастовую спесь немецкой аристократии и не доверял немецкому правительству. Он, для которого индивидуальная свобода была смыслом всей жизни, не признавал права на существование для страны, духовно порабощенной! Взяв для сравнения Россию, он сказал, что там каждый человек внутренне свободен среди всеобщего рабства, тогда как в Германии, при большей личной свободе, люди слишком проникнуты верноподданническими чувствами. Эта предпоследняя наша беседа как бы подвела итог множество раз обсуждавшимся нами вопросам, и мне особенно памятно каждое слово именно потому, что эти беседы безвозвратно канули в вечность и в них ничего уже нельзя изменить. Как поразительно быстро пролетели четыре часа пути! Мы уже были в Руане и шли по его улицам, отыскивая величественно прекрасное здание кафедраль-

ного собора, ажурные украшения которого мерцали в лунном свете, словно белое кружево. Что за чудесный был вечер! После празднично проведенного дня мы отправились в крошечное кафе у самого моря. Там сидело лишь несколько заспанных обывателей. Вдруг за одним из столиков поднялся какой-то старый, неряшливо одетый мужчина и, подойдя к Верхарну, поздоровался. Этот опустившийся человек оказался его другом юности, художником. Поэт приветствовал его с поистине братской нежностью, хотя уже целых тридцать лет ничего о нем не слышал. Из беседы старых друзей я узнал много нового о юношеской жизни Верхарна.

А на другой день мы уже отправились обратно. У нас были только небольшие чемоданчики, и мы сами снесли их на вокзал. Как отчетливо, словно кто рассек передо мной острым ножом черный покров забвения, вижу я во мгле воспоминаний этот маленький вокзал, стоящий на самом высоком месте. Вижу сверкающие рельсы перед туннелем, вижу врывающийся туда с шумом паровоз, вижу, наконец, свои собственные руки в тот момент, когда я подсаживал поэта в вагон. И я твердо знаю, это и есть то самое место, где два года спустя его настигла смерть, те самые машины и рельсы, которые он воспевал и которые растерзали его, как менады своего певца Орфея.

То было весной. Весной 1914 года. Страшный год уже начался. Тихо и мирно, как все предыдущие годы, начался он и докатился потихоньку до лета. Мы условились, что август я проведу в Кэйу-ки-бик, но в Бельгии я был уже в июле, чтобы пожить немного у моря. Остановившись проездом на один день в Брюсселе, я прежде всего отправился повидаться с Верхарном, который гостил тогда у своего друга Монтальда, в деревушке Волюв. Я поехал туда на маленьком трамвае, который шел сначала по широкой улице, а потом среди полей, по шоссе. Когда я приехал, Монтальд заканчивал портрет поэта, последний портрет Верхарна. Как же я обрадовался, найдя его там!

Мы говорили о его работе, о новой его книге «Les flammes hautes»¹, и он прочел мне из нее последние стихи, о его пьесе «Les Aubes»², которую он заново перерабатывал для Рейнхардта, о друзьях и о том, как славно мы проведем опять вместе лето. Целых три или четыре часа просидели мы с ним тогда, а сад зеленел и сверкал, ветерок раскачивал гроздь сирени, и все вокруг дышало миром и изобилием. Потом мы простились — совсем ненадолго, ведь скоро мы должны были снова встретиться у него, в его маленьком, тихом домике. На прощание он еще раз обнял меня и крикнул вдогонку:

— Итак, до второго августа!

Увы! Могли ли мы предполагать, чем станет для нас этот с такой легкостью назначенный нами день! Трамвай двинулся в обратный путь среди цветущих полей, но я еще долго видел поэта. Стоя рядом с Монтальдом, он махал мне рукой, пока навсегда не скрылся из глаз.

После этого я прожил еще несколько мирных дней в Ле Коке, и вдруг потянуло грозой — с моей же собственной родины. Я стал ежедневно ездить в Остенде, где мог быстрее узнавать из газет последние новости. Вскоре был объявлен ультиматум. Тогда я совсем переехал в Остенде, чтоб в любой момент быть наготове. Однако все мы еще братски держались вместе — я и мои друзья бельгийцы Рама и Кроммелинк; мы ходили вместе к Джеймсу Энсору (которого полгода спустя хотели расстрелять как шпиона немецкие солдаты). Но радость жизни вдруг померкла в эти страшные дни. В последний день июля мы, как обычно, сидели в кафе, полные дружеского доверия друг к другу. Где-то вдали послышалась барабанная дробь, мимо нас потянулись взводы солдат — Бельгия объявила мобилизацию. Мне все еще не верилось, что эта самая миролюбивая из всех стран Европы готовится к войне. Увидев маленький отряд солдат, маршировавших с выражением торжественной важности на лицах, и пулеметы, которые тащили впряженные в них собаки, я отпустил какую-то шутку. Но мои друзья бельгийцы не смеялись. Они были озабочены.

¹ «Высокое пламя» (франц.).

² «Зори» (франц.).

— On ne sait pas, on dit, que les Allemands veulent forcer le passage¹.

Я рассмеялся. Ну разве можно было допустить мысли, что немцы, те самые немцы, тысячи которых мирно плескались вон там, у берега, напали на Бельгию! И я, полный уверенности, успокаивал их:

— Повесьте меня на этом самом фонаре, если Германия когда-нибудь вторгнется в Бельгию.

Слухи, однако, становились все тревожней. Австрия уже объявила войну. Я понял, чем это чревато, и, набросав несколько строк Верхарну о своем решении уехать на родину, поспешил на вокзал, где едва успел занять место в переполненном поезде. Странное было это путешествие! Вокруг — лихорадочно возбужденные лица испуганных людей, тревожные толки, еще более разжигающие страх и волнение. Всем казалось, что экспресс идет слишком медленно. Пассажиры то и дело высовывались из окон, чтобы прочесть названия станций. Вот уже Брюссель. Все нарасхват покупают газеты, находя в них самые противоречивые и путаные сообщения. Вот ни о чем еще не подозревающий Льеж, а вот, наконец, и последняя бельгийская пограничная станция — Вервье. Но лишь когда вновь застучали колеса и поезд медленно перешел с бельгийской территории на германскую, каждый из нас ощутил невыразимо сладкое чувство уверенности и покоя. И вдруг, в чем дело? Мы внезапно остановились — прямо в открытом поле. Прошло пять минут, десять, пятнадцать, наконец, полчаса. Мы уже были на немецкой территории возле самого Гербесталя, но не могли подойти к станции. Мы ждали, ждали бесконечно долго! И внезапно меня охватил какой-то смутный, безотчетный страх, в котором я не хотел признаться даже самому себе. За окном, во мраке ночи, мимо нас с грохотом катили тяжелые товарные вагоны, таинственно затянутые брезентом, чтобы скрыть перевозимое. Кто-то возле меня прошептал: «Пушки». Мы впервые столкнулись лицом к лицу с войной. От нелепой и чудовищно неправдоподобной мысли, что Германия действительно готовится к войне с Бельгией, мне стало жутко, и я понял

¹ Как знать, говорят, немцы собираются перейти границу (франц.).

своих бельгийских друзей. Но вот после получасовой остановки поезд наконец тронулся и медленно подошел к станции. Я бросился на перрон за газетами. Газет не было. Тогда я решил попытаться достать их в зале ожидания. Странно — зал оказался закрытым, а возле дверей, словно апостол Петр у райских врат, стоял седобородый портье, всем своим важным видом изобличая суровую таинственность. Изнутри раздавались голоса, и мне почудился звон оружия. Я сразу же понял, что завтра мне уже незачем будет спешить за газетой, ибо сегодня я собственными глазами видел, как готовилось это ужасное злодеяние — вторжение Германии в Бельгию, увидел начало разнузданной, охватившей всю Европу войны. Раздался резкий гудок паровоза, я вернулся в вагон и поехал дальше, в глубь германской империи, навстречу первому августа, навстречу войне.

Огненная завеса разделила нас. Не было больше моста между нашими странами. Все, кого до сих пор связывали теснейшие узы дружбы, должны были теперь называть друг друга врагами (никогда, даже на миг, не мог я решиться на это!), все голоса захлебывались и тонули в ужасном грохоте низвергающегося мира, и никто из друзей ничего не знал друг о друге в первые месяцы этого апокалиптического года. Наконец среди адского рева я расслышал его голос — голос Верхарна, но я с трудом узнал его, так резко и чуждо прозвучал он в своей ненависти для меня, привыкшего слышать в нем одну доброту и чистое чувство дружбы.

В полном молчании слушал я этот голос. Путь к поэту был прегражден, говорить же с теми, кто у нас, в Германии, из ложного чувства возмездия грубо поносил его творчество и образ мыслей, я не хотел. Многие убеждали меня выступить в печати, высказать свое мнение о Верхарне, но я в тот ужасный год научился, крепко стиснув зубы, хранить молчание в нашем мире рабов и угнетенных. Никто не смог и не сможет заставить меня играть роль судьи и хулителя по отношению к человеку, который был моим учителем и чью душевную боль, даже в самых отталкивающих и необузданных ее

проявлениях, я что как самое справедливое и законное чувство.

Я знал, что когда-нибудь он, чье родное селение близ Антверпена было уничтожено, а усадьба захвачена немецкими солдатами, что рано или поздно он, вынужденный покинуть свою родину, сумеет переломить себя и вновь обретет свое место в мире. Я знал, что ненависть этого человека, видевшего высший смысл жизни в любви и прощении, не может быть долговечной. И действительно, на втором году войны в его вдохновенном предисловии к «Книге ненависти» я уже уловил голос прежнего Верхарна.

А еще год спустя я вновь ощутил его близость. Это произошло в 1916 году, когда в западношвейцарском ежемесячнике «Кармель» была опубликована моя статья, озаглавленная «Вавилонская башня», в которой я требовал для Европы духовного единства как осуществления высшей идейной задачи эпохи. Совсем неожиданно я получил через нашего общего знакомого швейцарца одобрение Верхарна. И говорю откровенно, день, когда я получил его письмо, был счастливейшим днем моей жизни, ибо я понял, что пала пелена, омрачавшая ясный взор поэта, и осознал, как необходим он будет нам впоследствии, он, такой же страстный в чувстве своей великой, всеобъединяющей любви, каким он был в своем гневе и ненависти.

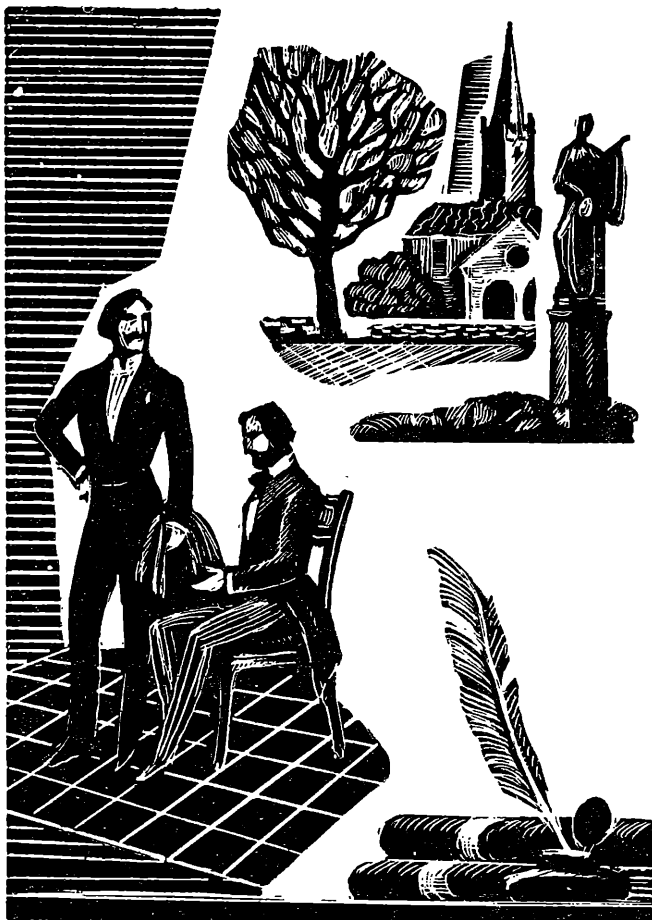
Но все получилось иначе. Совсем иначе! Однажды ко мне вбежал один из моих друзей с еще влажной газетой в руке и указал пальцем на телеграфное сообщение — умер Верхарн, погиб под колесами поезда. И как ни привык я к лживости прессы военных лет, ко множеству распускаемых ею ложных слухов, я сразу почувствовал в этом сообщении правду, жестокую и непоправимую.

Умер страшно далекий, недостижимый, оторванный от меня пространством человек, кому я не смел послать письмо или пожать руку, любить кого считалось изменой родине и преступлением. Я готов был в тот миг колотить кулаками в незримую стену бессмыслия, разделившую нас, мешавшую мне проводить его в последний путь. Мне было не с кем даже поделиться своим горем. Моя печаль и скорбь — разве не вос-

принял бы их каждый как преступление? Мрачный то был день.

Мрачный день. Я помню его и поныне и никогда не забуду. Я достал все письма поэта, чтобы перечитать их в последний раз, побыть с ним наедине и убрать навсегда, похоронить то, что навеки ушло из жизни, ведь я же знал, что уже никогда больше не придет ни одного письма. Но так и не смог этого сделать — что-то во мне не желало признать разлуку вечной и проститься с человеком, который стал для меня живым воплощением всех моих идеалов, примером всей жизни. И чем больше я повторял себе, что он умер, тем сильнее чувствовал, как много от его существа еще живет и дышит во мне. И даже эти прощальные строки, посвященные вечной памяти Верхарна, вновь оживили передо мной его образ. Ибо лишь осознание великой утраты дает нам истинное обладание утраченным. И только те, память о ком не умрет и после их смерти, остаются для нас вечно живыми!

ВСТРЕЧИ С ЛЮДЬМИ, ГОРОДАМИ, КНИГАМИ



БЕССОННЫЙ МИР

В

мире стало меньше сна, дни теперь длинней и длинней ночи. В любой стране необозримой Европы, в любом городе, квартале, доме, в любой спальне стало лихорадочным и прерывистым мирное сонное дыхание; огненная година, словно одна сплошная знойная ночь, вторгается в ночи и дурманит мозг. Их много в том и в другом

стане — тех, кто прежде в черной гондоле сна, разукрашенной пестрыми трепетными грезами, безмятежно плыл от вечера к утру, а теперь слушает по ночам, как идут часы, идут, идут, чтобы пройти нескончаемый путь от света до света, и чувствует, как червь тревог и раздумий неотступно сосет и точит, покуда не защемит израненное сердце. Род человеческий лихорадит днем и ночью; возбужденные умы миллионов терзает жестокая, всесокрушающая бессонница, судьба незримо проникает через тысячи окон и дверей, отгоняя покой и забвение от каждого ложа. В мире стало меньше сна, дни теперь длинней и длинней ночи.

Никому не дано теперь остаться наедине с самим собой и своей судьбой, взор каждого устремлен вдаль. Ночью, когда человек лежит без сна под надежной кровлей своего запертого дома, мысли его облетают близких друзей и дальние края; может быть, именно сейчас вершится какая-то частица его судьбы: конная атака у галицийской деревушки, морское сражение — все то, что в эту секунду происходит за тысячи миль от него, все причастно к его жизни. И душа понимает, ширится, томится предчувствиями и тоской, и душа хочет объять события, и воздух пламенеет от молитв и желаний, которые разносятся по земле из конца в конец. Тысячекратная память не знает усталости: от притихших городов к солдатским кострам, от одинокой заставы на родину, от близких к далеким тянутся незримые нити любви и тревоги, бесконечное сплетение чувств денно и ночью окутывает мир. Как много слов говорится шепотом, как много молитв поверено четырем безучастным стенам, как много любовной тоски наполняет каждый ночной час!

Воздух непрестанно сотрясают таинственные волны, название которых неизвестно науке, силу которых не измерит сейсмограф, но кто посмеет сказать, что эти желания совсем бессильны, что эта из глубочайших недр души возгорающаяся воля не может преодолеть любое пространство, как преодолевают его звуковые колебания и электрические разряды? На смену отлетевшему сну, бездумному покою пришло живое воображение; душа тшится разглядеть сквозь ночную тьму далеких от нее, но дорогих ей, и каждый разделяет в мыслях множество судеб.

Разветвления мысли тысячей трещинок подтачивают сон, шаткое здание рушится снова и снова, и пустая тьма раскидывается над одиноким ложем. Бодрствуя ночью, люди бодрее и днем; на лицах встречаемых, самых заурядных лицах, угадываешь величие пиита, витии, пророка, все сокровенное, что гнездится в душе человека, теперь, под сокрушительным натиском событий, проступает наружу; и у каждого растут жизненные силы. Как там, на поле боя, из простых крестьян, что целый век мирно возделывают свое поле, рождаются в часы взлетов храбрецы и герои, так и здесь, у людей, обремененных и темных, рождается дар провидения; мысленный взор каждого раздвигает границы привычных представлений, и тот, чей взгляд был прежде ограничен злобой дня своего, наделяет каждую весть живыми образами и картинами. Снова и снова недобрыми видениями распахивают люди бесплодную равнину ночи, а если им наконец удастся заснуть, им снятся чуждые сны. Ибо кровь стала горячей в их жилах, и из душной тьмы прорастают джунгли ужасов и тревог, и проснуться от такого сна — блаженство, и блаженство — осознать, что все это был никчемный ночной кошмар и что действителен лишь один страшный сон, который снится целому человечеству: война всех и против всех.

Даже у самых миролюбивых сны теперь наполнены боями, и рвутся сквозь сон штурмующие отряды, и громяют в бушующей крови орудийные раскаты. А вскочит человек среди ночи и слышит уже наяву стук колес по мостовой да цоканье подков. Человек прислушивается, выглядывает из окна, и правда, вдоль пустынной улицы тянутся нескончаемой вереницей повозки и лошади. Вот солдаты ведут под уздцы верховых лошадей, и лошади бредут с тяжелым цоканьем, покорно и понуро. Даже лошадей, привыкших отдыхать ночью после работы в теплой конюшне, даже их лишили сна, расторгнуты мирные упряжки, разлучены привычные пары. На вокзалах слышно, как мычат в теплушках коровы, терпеливые твари; их увели с теплых сочных пастбищ и везут в неизвестное. Даже тупых коров, и тех лишили сна.

А поезда мчатся среди спящей природы: даже природа разбужена неистовством людей — кавалерийские полки скачут ночью по полям, которые от века при-

выкли отдыхать во тьме, а над черной поверхностью моря тысячекратно вспыхивает луч прожектора, светлее, чем луна, ослепительней, чем солнце, и даже глубинный мрак разогнан подводными лодками, что рыщут в поисках добычи. Грохочут орудийные залпы, эхо раскатывается по молчаливым горам, и птицы в страхе слетают с насиженных гнезд, мир забыл о крепком сне, и даже эфир, вечный и неколебимый, вспорот убийственной скоростью аэропланов — зловещих комет нашего времени. Никому не дано теперь наслаждаться сном и покоем, всех, даже животных, даже природу, втянули люди в свою убийственную распря. В мире стало меньше сна, дни теперь длинней и длинней ночи.

Но надо охватить умом всю безмерность своего времени, надо помнить, что нынешние события не знают себе равных в истории и стоят того, чтобы из-за них лишиться сна и неусыпно бодрствовать. Ни разу еще, сколько стоит мир, не знал он таких всеобъемлющих потрясений. Доселе война была всего лишь местным воспалением в гигантском организме человечества, всего лишь гноящейся конечностью, которую ради исцеления прижигали огнем, тогда как остальные части тела действовали правильно и без помех. Было много и непричастных, попадались деревушки, куда не долетал отзвук всемирных потрясений, где жизнь привычно членилась на день и ночь, на работу и отдых. Оставались еще на земле сон и тишина, оставались люди, которые спали без сновидений, а рассвет встречали улыбкой. Но по мере покорения планеты род человеческий сплотился теснее и лихорадка сотрясает весь организм, а ужас охватывает весь космос. По всей Европе не сыскать такой мастерской, крестьянского двора или селения, откуда не взяли бы для участия в этой битве хоть одного человека; а каждый отторгнутый человек привязан к другим узами чувств, каждый, даже самый ничтожный, излучает столько тепла, что с его уходом усугубляется холод, пустота, одиночество. Каждая судьба родит новые судьбы, малые круги, и волна разносит их все дальше по морю чувств, и столь беспредельна всеобщая связь и взаимная обусловленность, что даже смерть не означает ныне ухода в небытие, ибо уходящий неизбежно прихватывает с собой обрывки чужих судеб... Каждого провожают с тос-

кой чьи-то взгляды, и эта тоска, помноженная на судьбы целых наций, порождает тревогу целого мира.

Человечество прислушивается, затаив дыхание, и одновременно слышит одно и то же — таковы чудеса техники. Вести бегут с корабля на корабль, через морские просторы, радиостанции Берлина и Парижа за считанные минуты передают их в колонии Западной Африки, на озеро Чад; в одно время приходят они и к индийцам — на листах из джута и рогожки и к китайцам — на шелковой бумаге; возбуждение распространяется до окончаний нервных волокон человечества, не оставляя места сонному прозябанию. Каждый выглядывает из окна, нет, из всех окон своих пяти чувств, дожидаясь вестей, слова храбрых вселяют в него уверенность, сомнения робких наполняют его страхом. Пророкам истинным, как и лжепророкам, снова дана власть над толпой, она теперь вся слух, вся внимание, ее лихорадит, лихорадит денно и ночью, в эти долгие дни и нескончаемые ночи эпохи, которая достойна неусыпного бдения.

Ибо эти дни не ведают непричастных, и теперь даже быть вдали от поля боя не значит быть в стороне. Жизнь каждого из нас претерпевает все новые и новые перевороты, и никто в этом всесокрушающем вихре не имеет права на спокойный сон. Преображение наций и народов преобразует каждого из нас, все равно, приемлем мы его или отвергаем, каждый вовлечен в круговорот событий, ни один не сохранит спокойствие, если лихорадит весь мир. Невозможно остаться прежним в преобразенной действительности, нельзя, улыбаясь, взирать на расходившиеся волны с вершины неприступной скалы: каждого из нас, знаем мы о том или нет, уносит поток, и мы даже не ведаем, куда. Никто не может отгородиться: наш мозг, наша кровь участвуют в кровообращении целой нации, каждый толчок подгоняет и нас, каждый перебой замедляет ход нашей жизни. Когда лихорадка отпустит мир, все приобретет для нас новую ценность, всё прежнее станет другим. Немецкие города — с каким чувством взглянем мы на них после войны, а Париж — насколько иным, насколько чуждым покажется он нам! Я предвижу уже сегодня, что не смогу с прежними чувствами сидеть за столом у прежних друзей в Льеже после того, как Льеж узнал немецкие

бомбы, что нередко между друзьями по ту и по эту сторону границы встанут тени павших, чье холодное дыхание лишит дружеские слова обычной теплоты. Всем нам предстоит переучиваться из Вчера в Завтра, пережив бескрайнее Сегодня, власть которого мы ощущаем сейчас лишь как ужас; всем нам предстоит ради новой жизни переболеть той лихорадкой, которая наполняет жаром наши дни и духотой — наши ночи. Новое поколение подымается за нами, поколение, чьи чувства закалены на этом огне, придут другие люди, они увидят победы там, где мы видели отступление, колебания, усталость. Из смятения наших дней родится новый порядок, и первая наша забота — всеми силами способствовать его приходу.

Неприменно новый — ведь бессонница, и лихорадка, и тревоги, и надежды, и ожидания, разрушившие покой наших дней и ночей, не могут длиться вечно. Как ни чудовищно уничтожение, которое идет сейчас по объятной страхом земле, но и оно ничтожно рядом с великой силой жизни, которая после каждого катаклизма отвоевывает себе передышку, чтобы стать еще сильней и прекрасней. Новый мир — ах, как далеко от нас блистают сегодня сквозь пороховой дым его лучезарные крылья! — вновь утвердит прежний порядок жизни, вернет день работе и ночь сну; под тысячи крыш, где сегодня бодрствуют в страхе и волнении, возвратится тишина, возвратятся светлые сны, и мирные звезды услышат с небес безмятежное дыхание природы. Ужасное ныне преобразится завтра в великое; без горечи, почти с грустью вспомним мы завтра эти бесконечные ночи, когда раздвинутые горизонты приобщали нас к грядущим судьбам и горячее дыхание эпохи оведало наши распахнутые вежды. Лишь тот, кто претерпел недуг, знает все счастье исцеления, лишь тот, кто изведал бессонные ночи, знает всю сладость обретенного сна.

Те, кто вернулся домой, и те, кто не покидал дома, будут полнее радоваться жизни, чем люди минувших времен, разумнее и глубже оценят ее красоту и величие, и мы могли бы всеми силами души призывать это обновление, не будь камни во храме мира орошены, как в древности, жертвенной кровью, не будь новый безмятежный сон всей земли оплачен гибелью миллионов достойнейших ее сынов.

БЕЗЗАБОТНЫЕ

Non vi si pensa, quanto sangue costa...
Не думают, какую куплен кровью...

Данте, Рай XXIX, 91.

Беззаботные. Вымирающее в наш век племя. Некогда, до войны, они владели всей землей, беспечными птицами пересекали моря и континенты, свивая гнезда там, где жарко светит солнце и сияет красота,— на лазурном берегу Италии, в седых фиордах Норвегии, в долинах Тироля и в замках Прованса. Неисчислимо было их всемирное братство; презрев границы и наречия, повсюду спешили они прильнуть своими вечно алчущими губами к прозрачной, сладостной пене жизни. Где их только не было, Беззаботных! В легких упругих экипажах лавировали они среди грохота больших городов, вихрем мчались зимой по альпийским склонам, новоявленными конкистадорами высаживались в далеких портах и отправлялись на рикшах в ночные бары. Несомые золотой волной богатства, порхали они над народами по всему миру, наслаждаясь,— красивые, бесполезные мотыльки.

Где ж оно теперь, это обширное сообщество? Вихрь войны развеял его. Нет больше Беззаботных. Почти никого. Из всей стаи уцелела только жалкая кучка. Они сбежали из своих стран, прячась от опасности и мелких невзгод. Там их слишком стесняли законы и преследовало недоброжелательство, а Беззаботные терпят недоброжелательство лишь себе подобных, но не угнетенных. Но даже здесь, в нейтральном государстве, они

ощущали близость войны. И сюда прокралась она, скаля на них свои зубы с расклеенных на улицах плакатов и циркуляров; и здесь им мешали беднота и пролетариат; и здесь до них доносился смрадный чад нищенской похлебки жизни. Им же хотелось остаться друг с другом, с глазу на глаз, Беззаботным с Беззаботными!

И они укрылись в горы, в красивейший зимний уголок планеты — в Энгадин, в Сен-Мориц. Сюда собралась эта разрозненная стайка, чтобы творить свой ритуал — поклоняться роскоши. Тут им не мешают ни бедняки, как в городах, ни больные, как в Давосе, — ничто не препятствует их развлечениям. Отели — эти твердыни роскоши — услужливо распахнули свои двери. Беззаботные постепенно слетаются снова. Далеко не все, разумеется. Каких-нибудь несколько сот из сотен тысяч, когда-то паривших над миром. Здесь, в Сен-Морице, эта последняя стайка самых выносливых свила себе гнездо и зажила в нем столь знакомой и столь чуждой нам жизнью. Здесь много смеха, веселья и ни одной мысли о войне. *Не думают, какую куплен кровью...*

О! Они очень умны, эти Беззаботные! Как умеют они присосаться к лучшему из лучшего, к самому красивому из красивого! И последний их оплот — Сен-Мориц, как он прекрасен, как волшебно сияет он в эти солнечные зимние дни! Его белая котловина, будто гигантская жемчужная раковина, поднятая со дна океана к вечным снегам, врезается своими отточенными краями в прозрачную синь. Пропитанный солнцем воздух так чист, что все здесь кажется еще более далеким, и звезды, словно искры Бесконечности, рассыпаются по ночному небу. А белизна, вездесущая, неземная белизна высокогорного снега! Только драгоценные камни, в которых светится их душа, но не оболочка, пылают такими красками. Этого нельзя описать. Этого нельзя нарисовать. Пейзажи Сегантини хороши и, возможно, у кого-нибудь вызывают приятные воспоминания, но они бледнеют по сравнению с действительностью. Здесь они теряют свой блеск, как слово «зима» — свою силу; все грозное, суровое, мрачное, что слышится в этих двух слогах, исчезает и смягчается здесь, где зима — это блеск, солнце, яс-

ность, свет и чистота. Нечто сверкающее, как алмаз, но более нежной. Ясное, как утренняя заря, но более могущественное. И нечто безмолвное, пребывавшее бы в вечном покое, если б его не тревожили люди.

Но Беззаботные заняты лишь собой. В поднебесной выси, как нечто невероятное среди Невероятного, громятся огромные коробки отелей; они уперлись каменными лбами в ландшафт, не беспокоясь о том, что своим наглым видом нарушают его божественную гармонию. Они так же равнодушны ко всему, как и те, кто их населяет. Беззаботным они служат крепостью против Времени, защитой от внешнего мира; высоко вознеслись они над ним, над заботами. До них не доберутся невзгоды, и горе, бесконечное горе, кровавой тупой покрывшее всю Европу, не отравит их чистый воздух своим дыханием. *Не думают...*

Поворот бобслея. Взметнулось снежное облако, рассыпавшись алмазной пылью. Промчались сани, три... шесть... восемь красок — зеленая, желтая, розовая, черная... Визг, крики... Вот просвистел еще один снаряд, начиненный разноцветными осколками — желтыми, шафрановыми, синими, — понесся дальше, взрываясь смехом... Третий... четвертый... Целый день несутся санки с вершины Шантареллы, вздымая фонтаны искр на поворотах; целый день хрустальный купол вздрагивает от звонкого смеха, раздающегося то там, то здесь. Подвесная дорога с комфортом доставляет Беззаботных наверх, и они снова мчатся вниз.

Неподалеку катаются лыжники. Их красные куртки алеют на снегу пятнами крови, похоже, что это множество жуков-щелкунов бегают и скачут по белой лужайке. Внизу и наверху ослепительные зеркала катков, отражающие солнце и музыку. Вот надо льдом повеял теплый ветерок вальса. И они танцуют, Беззаботные, или играют в поло и хоккей, рыбами извиваясь на льду. И всюду музыка, всюду волшебная синь и белизна. А вот упряжка, из саней выглядывают важные дамы в дортовых мехах, их воркующий смех сливается со звоном бубенцов. Вот проскакал всадник, к его седлу на длинных веревках прицепились лыжники.

Я понимаю, что это спорт, и все-таки это выглядит уж очень смехотворно. Какой-то маскарад, какие-то детские шалости взрослых. Все они слишком элегантны, слишком изысканны в своих костюмах, настолько ярких, что даже глазам становится больно, и слишком веселы, будто они на ярмарке или карнавале. Разговаривают как-то излишне громко, излишне насмешливо, дерзко, словно никто и не ведает о том чудовищном, вопреки чему разыгрывается эта комедия. И своим смехом, своей беспечностью они так же гордятся, как и своими бриллиантами и дворянскими гербами на перстнях.

Нет, они не скучают здесь, Беззаботные. Десятилетиями пребывавших в праздности такой пустяк, как мировая война, не заставит поступиться своими удовольствиями. Вот знакомые лица. Мы встречали их в Карлсбаде, Виши, Остенде. Все они нам давно известны, как известны их галантные забавы — удивительно, как это еще им не надоело! — разные танго-те и суаре дансан, балы-маскарады, теннисные матчи и престиджитаторы; не хватает лишь рулетки и «пти-шво» (или, может быть, я их не заметил?). Все здесь к услугам Беззаботных, все, что угодно их душе. Даже свежие цветы из Италии и с Ривьеры; кондитерская, парфюмерный магазин — словом, все, куда забегаешь разве что от скуки. Ну, разумеется, и антикварная лавка. Как же можно лишить их этой лавки на высоте тысячи восьмисот метров над уровнем моря да еще в разгар мировой войны! Нет, они не уступят ни грана из прежнего, из того, к чему привыкли, эти последние, самые живучие члены обширного братства, ныне развеянного бурей. И вот они опять сидят за чаем, флиртуют, смеются, какая-то пара плывет, изгибаясь под мелодию танго. А где же война? Куда делся растревоженный мир? Не ведают. Здесь только вальс, сладостный вальс. И улыбки и мимолетные взгляды.

Задорный смех, многоязычный говор: слышится французская, немецкая, итальянская, английская речь. У них нет родины, у Беззаботных, они слетелись отовсюду. И у них нет отцов, братьев, мужей, которые умирают в эту минуту, иначе бы они не смеялись так беспечно. Они в стороне от всего, погруженные лишь в свои удовольствия. Такт вальса вздымает их плечи, улыбка уно-

сит печаль. У кого здесь есть еще заботы? А? Смех, музыка. *Не думают...*

И когда вспоминаешь о друзьях, которые в этот час лежат где-нибудь на снегу лицом к лицу со смертью, или о тех, кто сидит в душных конторах, заточенные там уже много лет, переписывая бумажку за бумажкой, когда думаешь о трагических предместьях городов Европы, где сейчас бродят серые тени детей и живые призраки женщин, то тебе становится стыдно за этих людей, которые с хохотом мчатся по снежным склонам в своих пестрых одеждах. И, как ни странно, тут же ловишь себя на том, что, несмотря на крайнее ожесточение души, твои глаза невольно, совершенно невольно радуется это зрелище. Ведь так приятно снова видеть здоровых, веселых людей, юность, предоставленную самой себе и невозбранно радующуюся свободе. Каждый из них живет без страха: я сильный, молодой, здоровый! Молодежь, не замурованная в казармы и землянки, вместо того чтобы убивать, играет своей силой и наслаждается высшим блаженством на земле — свободой. С раскрасневшимися от загара и бурлящей крови лицами она танцует на зеркальном льду, скачет верхом, птицей взлетает на лыжах, являя гармонию силы и грации. О, как прекрасна сила, когда она не вырождается в грубость, насилие и убийство, когда она наслаждается только собой! Как был хорош совсем недавно мир, в котором юность еще могла радоваться!

Роковая раздвоенность! Двуличное время! Видишь радость людей и стыдишься ее. Видишь их горе и желаешь им радости. Хочешь разделить эту радость и чувствуешь себя виновным перед теми, кому во всем отказано. Хочешь быть беззаботным с Беззаботными и ненавидишь их бездушие. Сердце разрывается. Человек в нас братски взывает: затаись, спрячься, пребывай в трауре по бесконечно льющейся крови! А жизнь, которая хочет наслаждаться только собой и своим самым драгоценным цветком — радостью, манит: замкнись в себе, радуйся, твой траур ничего не изменит! Человек в нас убеждает: уплати добровольно твой долг чужому горю, страдай вместе со всеми страждущими, откажись от радости! А жизнь приказывает: отдайся радости, ибо она плоть и кровь твоей души! Человек говорит в нас: только в пе-

чали проживешь ты праведно это время, почувствуешь войну. А жизнь искушает: только радуясь, отрешись ты от времени, победишь войну!

И сердце, слабое человеческое сердце, колеблется. Оно жаждет радости для всего мира и стыдится своей собственной. Оно ненавидит Беззаботных и собственную ожесточенность, свою бессельную печаль, которая никому не нужна. Бездомное среди веселья, оно жадно прислушивается к нему. И чувствует себя бесконечно одиноким здесь, среди лучезарной природы и ледяных сердец.

Но Беззаботные не грустят. После дневной комедии вечером сатира: бал-маскарад в одном из фешенебельных отелей. Высокие залы, фраки, декольте, сверкают брильянты и взоры, на столах изобилие, фантастическое для военного времени. Как и прежде, они играют в свои детские игры: в общество, знатность, элегантность и флирт. Там рушатся города — здесь пиликают на скрипках цыгане. Там ежедневно умирают десятки тысяч людей — здесь только что кончился ужин и начинается бал. Там во всей Европе мерзнут вдовы и сироты — здесь полуобнаженная маркиза выступает в паре с господином в китайском костюме. Целый поток масок вливается в зал, кроме них, ничего не видишь, ни одного человеческого лица. Да и в самом деле здесь нет лиц. Есть маски. Зажигаются люстры. Начинаются танцы. Нежные, сладкие мелодии. В это время где-то идут на дно корабли, штурмуются окопы, а у Беззаботных шутливой маскарад наций.

И тебя охватывает страстное желание, чтобы в эту минуту внезапно погас свет и, как когда-то на пиру Вальтасара, на стене вспыхнули огненные знаки. Или те страшные слова Данте: *Не думают, какую куплен кровью...*

О Г О Н Ь

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

¹ «Общественный договор» (франц.).

не смеем не замечать того факта, что ныне во Франции из всех книг, написанных о войне, самым большим успехом пользуется книга, страстно восславляющая мир.

Анри Барбюс... Пусть читатель и даже тот, кто считает себя знатоком французской литературы, не стыдится, что до сих пор ни разу не слышал этого имени. В Париже молодого поэта знали лишь в узком кругу как зятя Катюля Мендеса, а также по роману «Ад», в котором угадывался талант. Талант! Как измелъчало и истерлось в наши дни это слово, когда-то ценившееся на вес золота! Если бы под Круи или Суше немецким снарядом вместо другого солдата был разорван в клочья пехотинец Барбюс, то маленький пузырек его славы быстро бы лопнул. Фронтовые товарищи бросили б на его тело несколько лопат земли, газеты уделили б несколько строк его памяти, и один из властителей дум нашего времени бесследно исчез бы под гигантским жерновом уничтожения, как и многие другие, имена и произведения которых канули в безвестность. Ныне же на обложке книги «Огонь», спустя полгода после первого ее издания, стоит удивительная цифра — «Сотая тысяча». И молодежь во Франции и далеко за ее пределами видит в Барбюсе выразителя самых сокровенных своих чувств.

Можно ли назвать романом эту снискавшую мировую славу книгу, насыщенную материалом огромной взрывной силы и взбудоражившую наше время так, как ни одно произведение французской литературы после «Нана»? Пожалуй, нет. Скорее, она его противоположность. Ведь роман, собственно, является вымыслом, плодом фантазии писателя, показывающего жизнь преображенной, возвышенной. «Fiction»¹, как не случайно именуется художественная проза на лаконичном английском языке; ценность же этой книги прежде всего в отсутствии всякого вымысла, в беспощадной правдивости и достоверности. Барбюс не перекрашивает кровь в розовый цвет и не изображает войну этакой молодецкой забавой; он не прибегает к патриотическому пафосу, чтобы возвеличить трагические события, и не смягчает их пресловутым окопным юмором, о котором болтают столь-

¹ Фикция, выдумка (англ.).

ко вздора в тылу. Он ничего не выдумывает и не гармонизирует того, что враждебно разуму; жизнь и смерть на войне, существование, которое влачит французский пехотинец в огне и грязи, в дьявольском хаосе, в земном аду, он изображает без прикрас.

Это военный дневник, один из тысяч, не первый и, наверное, не последний в нашем мире, разорванном на Здесь и Там. Но почему же именно этот поражает в самое сердце, затрагивает самые сокровенные, общечеловеческие чувства, почему он вызывает у нас, подобно античной драме, наряду с бесконечным ужасом также и то теснящее сердце, таинственное, прекрасное и в то же время пугающее волнение, когда страшное возвышается до трагического, бессмысленное превращается в символ, причиняющее одну лишь боль рождает душевное потрясение? Почему только этой книге выпал удел тревожить всех, не минуя никого? Всегда нелегко определить единый источник воздействия большого художественного произведения, так как его влияние слагается из бесконечного множества невидимых сил; но мне думается, что непреходящая ценность этого произведения заключается прежде всего в его единственной в своем роде оптике — в двойном видении мира: Барбюс глядит на него из бездны человеческого страдания, из душевной ямы солдатского окопа как французский пехотинец и одновременно как мировой поэт, стоящий на вершине человеческой, гуманистической морали. Созерцающий, страдающий, он затерялся, как песчинка, в хаосе миллионов, но благодаря своей внутренней свободе он сумел вырваться из этого ада предписанной ненависти и узаконенного убийства, не утратив ни на мгновение способности к любви и милосердию. Вот почему эта книга является собой образец и художественного мастерства и человечности.

Уже сама манера, в которой написан «Огонь», совершенно нова и своеобразна. Ни строчки о судьбах отдельной личности, речь идет только о переживаниях коллектива. Это не дневник какого-то одного солдата, а «*Journal d'une escouade*»¹, описание переживаний отделения, судьбы одного взвода. Между двумя существ-

¹ «Дневник взвода» (франц.).

вовавшими донныне в литературе способами изображения — объективным и субъективным — Барбюс избрал третий: коллективный. Он показывает войну не так, как Толстой, чей всепроникающий взор охватывал и все этажи ее здания и бесконечные горизонты мировой истории, заглядывая и в комнату полководца, и в покои императора, и в душу крестьянина или офицера; но и не так, как Аидиенкрон и Стендаль, которые повествовали лишь о том, что запечатлелось на сетчатке их глаз. У Барбюса наблюдающее, переживающее «я» удесятворяется и обретает новую цельность: он говорит и пишет не от лица индивидуума, а от имени семнадцати товарищей, которых сто недель совместных страданий в пекле войны спаяли в единое целое. Пехотный взвод — мельчайшее воинское подразделение мировой войны — рассказывает о гигантской бойне.

Самого Барбюса-писателя вначале совсем не ощущаешь. Он как бы рупор граммофона, из которого раздаются голоса и стоны этих семнадцати человек, анонимный собиратель и рассказчик их страданий; мы его не видим, как не видим на картине нарисовавшего ее художника. Растворившийся в братском содружестве, он уже ничего не воспринимает обособленно, лично, но то, что он переживает, он переживает семнадцатью душами. Слушающий, он молчалив, поэтому голоса его товарищей звучат со страниц книги так же, как они звучали в жизни, ибо он не искажает ни одного их слова. Он сохраняет все угловатости их крестьянского говора, зсю непосредственность выражений, он не полирует их грубый диалект, не уснащает их речь афоризмами. Три четверти книги написаны на парижском арго и поэтому едва ли понятны тем, кто изучал французский по грамматикам и у гувернеров; но даже тот, кто пополнил свой лексикон на Монмартре, встанет в тупик перед иным словом, которого в 1914 году Академия еще не знала, ибо оно только что отчеканилось в окопе. Великолепна эта новая техника изображения коллектива, и главное в ней то, что она нечто большее, нежели просто техника; не столько изобретательность искусного литератора породила ее, сколько человеческая необходимость, благодарное чувство верности тем ста неделям, которые Барбюс и его товарищи провели под одной палаткой и под

тем, другим шатром, сотканным из огненных нитей немецких снарядов. Оторванная от своего домашнего мира и брошенная в бесконечность войны, эта горстка людей становится его родиной, его семьей, его народом. Все, что он переживает, он переживает вместе с ними и благодаря им, у них одна жизнь и одна смерть. словно спутники Одиссея в пещере Полифема, прижавшиеся друг к другу в ожидании того, что огромная свирепая рука выхватит кого-нибудь из их рядов, сидят, скорчившись, эти семнадцать дни и ночи в окопе, и из их душ выжимаются слова, рожденные первобытным страхом. Эти слова, полные страха смерти и животной радости, экстаза вьезь обретенной жизни, сильнее всех красивых слов, которыми тыловые поэты и парижские газеты прославляют войну; они неопишуты, незабываемы, эти разговоры во мраке жизни перед мраком смерти.

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

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

Из таких небольших сцен и эпизодов построена вся книга. Одни из них незабываемы по своей красоте, другие — по своему ужасу. Например, история с летчиком. В воскресенье утром, летая над позициями, он заметил по обе стороны передовых линий какие-то темные, оди-

¹ Удачная рана (франц.).

наковые по величине и очертанию массы. Он снизился, чтобы узнать, в чем дело, и увидел: внизу, одновременно справа и слева, происходило воскресное богослужение — у немцев и у французов. С обеих сторон в один и тот же час, к одному и тому же небу и к одному и тому же богу возносились молитвы и песнопения на двух языках, от двух народов, но прежде чем до него донеслись благочестивые слова, вокруг самолета стала рваться шрапнель. Или другой случай, с солдатом из Суше, который, как лунатик, бродит по выжженной равнине, где прежде стояла его родная деревня, и на этом превращенном в ничто клочке земли пытается отыскать приметы своего дома. А история с солдатом, который разыскивает труп своего брата, не ведая, что тот лежит рядом, возле окопа за насыпью, и что часы, чье тиканье слышалось всю ночь, были на руке у того, кого он искал; их холодный механизм пережил молодую, горячую жизнь. Эти жуткие эпизоды незабываемы по своей реалистичности, по художественной силе. И постоянно со страниц книги все снова и снова раздаётся стон то одного, то другого французского солдата и скорбный голос самого писателя: «*On ne peut pas se figurer!*» — «Это невозможно себе представить!» — слова, становящиеся лейтмотивом произведения, придающие ему особый ритм. Каждая страница книги повествует о мучениях, и, несмотря на это, писателю кажется, что он сказал недостаточно: еще мало горя, мало страданий. Ведь если даже он и изобразит все круги ада этой войны, то какими же словами рассказать о самой незримой, самой страшной из ее пыток: о бесконечности, о времени, о медленно, слишком медленно текущем времени? Ум может охватить секунды, минуты, но месяцы, годы — как объять их, как перенести эту монотонность, эту непрерывность, эту вечность? Безнадежность охватывает французских пехотинцев и самого писателя, они уже не верят в жизнь, он — в искусство. Величайшее бедствие человечества ввергает художника в величайшее сомнение и скорбь.

Об усталости и истощении, безысходности и нескончаемости трех лет войны, о том, чего не знал Золя в своем «Разгроме», о последнем круге ада, по которому проходит французский солдат, повествует сегодня Барбюс своим соотечественникам и всему миру. Окопавшимся в

тылу политиканствующим патриотам он — безупречный свидетель, солдат и борец — предъявляет обвинение за муки их жертв; ни о чем не пишет он с такой беспощадной жестокостью, как о бесконечности страданий, от которых нет спасения. Даже короткая передышка, отпуск—предполагаемый отдых!—пехотинцев, этих илотов взбесившегося национализма, отравлен, превращен в фарс, о котором рассказывают страницы этой беспощадной книги. Барбюс описывает приезд отпускников в Париж. Они еще не стряхнули с себя окопной грязи, в ушах у них еще стоит звон от грохота орудий, сердца их еще сжимаются от перенесенного ужаса. Они идут по бульварам, окруженные праздной толпой, мимо них проносятся автомобили с расфранченными пассажирами, на улицах заманчиво блестят витрины магазинов и глаза женщин. Никто, ничто не знает здесь о войне, от всех этих людей она далека, как небо от земли. Впрочем, нет, и вот, кажется, доказательство тому. У одного магазина собирается толпа и с любопытством разглядывает какое-то странное сооружение на его витрине. Что там такое? Они проталкиваются ближе и видят за стеклом восковой манекен немецкого офицера в новеньком обмундировании, с картонным Железным крестом на груди; немец стоит на коленях и, прося пощады, протягивает восковые руки к восковому французскому офицеру с детскими румяными щечками, который уставился на него своими стеклянными глазами. Под этими куклами большими буквами написано: «камрад» — насмешливая кличка немцев. Гнев и омерзение охватывают солдат: так вот как здесь, оказывается, представляют себе немцев эти бездельники, вот как они думают в тылу о войне! К ним обращается какая-то элегантная, благоухающая дама: «Скажите, господа, вы ведь настоящие солдаты фронта, вы видели все это в окопах, не правда ли?» И оба, еле сдерживая отвращение, робко бормочут: «Гм... да... да...» — и довольная публика сияет от радости. Они заходят в кафе, к ним подсаживаются разные любители поболтать, выражают им свое восхищение; один восторженный штатский говорит, что ему тоже очень хотелось бы пойти на войну, но вот злое начальство не отпускает; другой уверяет их, что здесь, в тылу, он не менее полезен государству, чем они там, на фрон-

те. Опять они отвечают: «Гм... да... да...» — смиренно, доброжелательно, но в глубине души чувствуют: между ними и теми лежит пропасть, они говорят на разных языках. И они бредут дальше, бедняги, чувствуя себя совершенно забытыми в этом большом городе, в Париже, который думает лишь о себе и своих удовольствиях. И вдруг один из них неожиданно резюмирует: «А ведь правда! Выходит, что у нас не одна страна, а две. Мы разделены на две чуждые страны: на фронт, где слишком много несчастных, и на тыл, где слишком много счастливых». Они чувствуют себя потерянными в столице Франции, которую в течение тысячи дней защищали своей кровью, и с поникшими головами уходят из этой каменной чужбины на свою страшную родину, в окопы.

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

Наступает ночь после атаки. Бойня кончилась. Двое солдат, уцелевших из семнадцати, — все, что осталось от взвода, — блуждают по перепаханному снарядами полю. Они ищут своих товарищей, с кем час назад играли в карты, своих братьев, которых полюбили, с кем сроднились за эти два года, и находят лишь их растерзанные трупы. К их братской скорби, к их человеческому страху примешивается и неодолимое чувство неистовой, триумфальной, первобытной радости: «Я еще жив! Я еще жив!» Они только что убивали сами, рядом с ними была смерть с оскаленным и залитым кровью черепом, но сознают они только то, что они еще живы. Они бредут дальше, от трупа к трупу. Все чаще и тревожней звучит в этих жутких картинах лейтмотив книги: «*On ne peut pas se figurer!*» — «Это невозможно себе представить!» И они умолкают. Окровавленные, они ползут обратно сквозь колючую проволоку и забиваются в свои

норы. И тогда из темноты, чуть слышно, один за другим начинают раздаваться голоса. Они безымянны, эти голоса оставшихся в живых, и порой кажется, что гул их нарастает, будто в него вливаются новые десятки, сотни тысяч голосов тех, что сейчас лежат бесполезной падалью перед немецкими окопами. Они рассуждают о войне, эти безымянные, добираются до ее смысла. Но не об Эльзас-Лотарингии говорят солдаты и не о Марокко и Сирии, как их министры, а только о страданиях и о том, когда наступит им конец. Один еще отваживается произнести вычитанную фразу: чтобы уничтожить милитаризм, надо разгромить Германию. Но другие уже не верят этой фразе. «Сегодня милитаризм называется Германией, но завтра как он будет называться?» — отвечают они. Не Германию надо раз и навсегда победить в этой войне, а самое войну. Не Германия враг народа, а война. «Две армии в схватке — это одна огромная единая армия, совершающая самоубийство!» — выкрикивает кто-то, и все бурно соглашаются с ним. Ни единого слова ненависти к Германии не произносят эти французские бойцы; те, которые только что врывались с ручными гранатами в немецкие окопы и остервенело кололи штыками, полны сострадания к жертвам войны и ненавидят войну и тех, кто ее затеял. Никогда больше подобное бедствие не должно обрушиться на человечество, восклицают они, и если только нынешняя война будет последней войной, то все принесенные жертвы не напрасны. Их не искупят никакие вновь приобретенные провинции; вознаградить их может лишь одна, последняя надежда, что, ужаснувшись безмерности страданий, человечество не понесет добровольно еще раз крест войны. И над равниной, усеянной мертвецами, как трубный глас Суда, разносится из французских окопов клич: «Guegге à la guegге!» — «Война войне!»

Мысль, что они, безвестные Спасители, своим мученичеством избавят Будущее от войны, что их пример навсегда отрезвит грядущие поколения, приносит им утешение, бесконечное утешение. Но лишь на один миг. Ибо кто, спрашивают они себя, расскажет человечеству о наших безмерных мучениях, кому они ведомы? Ни один писатель не сможет вообразить их себе; военные корреспонденты, эти «*touristes de tranchées*» —

«окопные туристы», видели лишь частицу их страданий и не испытали самого страшного: принуждения и непрерывности, бесконечности мучений. Кто познал судьбу пехотинца? «Мы! Только мы! — отвечают голоса. — Мы, только мы, которые сами ее испытали!» Но, подобно ударам молота, падают на их сердца чьи-то слова: «Нет, и мы забудем, даже мы сами! Мы забудем! Того, что мы видели, было слишком много. Мы не таковы, чтобы вместить все это. Мы сами забудем обо всех пережитых страданиях».

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

Этим свидетелем, этим глашатаем, возвещающим о страданиях французского солдата в назидание человечеству на все времена, и попытался стать Анри Барбюс. Его книга возвышается гигантским надгробным памятником павшим товарищам, воздвигнутым из их страданий, сцементированным их слезами и кровью, памятником, озаренным на века вдохновенным пламенем страсти художника. Его книга будет вечной плотиной, пре-

граждающей путь мутному потоку стихов и трактатов тех хвастунов, у которых «избавление» от военной службы вызывает «прибавление» патриотического пыла. Его книга будет вечно язвить тех осторожных патриотов, которые, превознося с пылом красноречия войну — это море крови и железа, — сами остерегались замочить в нем даже кончики пальцев. Она будет вечной, потому что чувство писателя питалось пережитым и еще потому, что это чувство, обращенное через все границы ко всем народам, имело своим священным источником человечность. И среди битв, где решают Сила и Власть, это уже победа, в конечном счете единственная победа ясного духа над бессмыслицей происходящего, победа правды над фразой и ее презренным рабом — словом.

ПАМЯТНИК КАРЛУ ЛИБКНЕХТУ

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

И крикнул
Один,
Видя, как мрак застилает вселенную,
Крикнул семи небесам Европы
С их оглохшим, с их умершим богом,
Крикнул великое, красное слово:
«Нет!»

КНИГА, КАК ВРАТА В МИР

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

Некто безымянный, где-то, когда-то согнувший в обод непокорное дерево, научил человечество преодолевать расстояния между странами и народами. Возок сделал доступными связи, перевозки, путешествия, он стер границы, которые возникли по воле природы и удерживали плоды, камни, изделия и руды в узких рамках климатической родины. Каждая страна жила теперь не сама по себе, а в тесном общении с остальным миром; Север и Юг, Запад и Восток, Старый свет и Новый свет с помощью этого открытия приблизились друг к другу. И подобно тому, как колесо в последовательно усовершенствованных формах — в беге паровоза, рывке автомобиля, бешеном вращении пропеллера — преодолело земное тяготение, так и письменность, тоже проделавшая долгий путь от папирусного свитка, от листа к книге, преодолевает трагическую ограниченность жизненного опыта, отпущенного душе человеческой: там, где есть книга, человек уже не остается наедине с самим собой, в четырех стенах своего кругозора, он приобщается ко всем свершениям прошлого и настоящего, к мыслям и чувствам целого человечества. Все или почти все духовное движение нашего духовного мира связано ныне с книгой, и та вознесенная над материальным миром форма проявления

жизни, которую мы именуем культурой, была бы немислима без книги.

Но лишь изредка, лишь в считанные мгновения нашей частной и личной жизни сознаем мы эту одухотворяющую, мирозозидающую силу книги. Ибо книга давным-давно сделалась неотъемлемой частью нашей повседневной жизни, и мы утратили способность всякий раз снова и снова благоговейно восхищаться чудом, в ней явленным. Как, сами того не ведая, мы с каждым вдохом поглощаем кислород и этим незримым химическим веществом таинственно питаем и освежаем нашу кровь, так не замечаем мы и того, что наш устремленный в книгу взор непрерывно поглощает духовную пищу, которая либо освежает, либо утомляет наш ум.

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

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

Мне было тогда лет двадцать шесть, я уже сам писал книги, то есть знал кое-что о таинственных превращениях туманной мечты, идеи, фантазии, знал о фазах, проходимых замыслом, прежде чем обратиться после ряда удивительных сгущений и сублимаций в тот крытый картоном прямоугольник, который мы называем книгой, в тот предмет, который продается и покупается, имеет цену, лежит за стеклом витрины, как безвольный товар, и все же хранит душу живую — каждый отдельный экземпляр, пусть и продажный, но принадлежащий самому себе — самому себе и кому-то другому, тому, кто с любопытством перелистывает страницы, и еще больше тому, кто читает, но окончательно лишь тому, кто не просто читает, а наслаждается чтением. Короче, я сам уже познал некоторые тайны не передаваемого словами процесса переливания, когда твоя личная субстанция капля по капле переливается в чужие артерии, судьба в судьбу, чувство в чувство, мысль в мысль; но все волшебство, вся глубина, вся сила, вся суть действия печатного слова еще не открылась мне, я лишь смутно размышлял о ней, смутно и не до конца. Открытие пришло ко мне в тот день и в тот час, о которых я и хочу рассказать.

Я ехал на пароходе, на итальянском пароходе по Средиземному морю, от Генуи до Неаполя, от Неаполя до Туниса, от Туниса до Алжира. Путешествие должно было занять несколько дней, а пароход шел почти пустой. Так и получилось, что я часто разговаривал с одним молодым итальянцем из пароходной команды. Он был кем-то вроде помощника стюарда, подметал каюты, драил палубу, словом, выполнял ту работу, которая по общечеловеческой табели о рангах считается черной. Я с искренним удовольствием смотрел на цветущего, черноглазого, смуглого паренька, обнажавшего в улыбке великолепные зубы. А улыбался он часто, он любил свой певучий и гибкий язык и никогда не забывал дополнить музыку итальянской речи выразительной жестикულიцей. Одаренный незаурядным мимическим талантом, он схватывал повадки любого человека и передразнивал их: как шамкает беззубый капитан, как вышагивает по палубе старый англичанин, выдвинув вперед левое плечо, как важно прогуливается после обеда кок, взглядом

знатока окидывая животы пассажиров, сытых его стараниями. Мне было очень забавно болтать с моим смуглым дичком, ибо этот паренек с ясным лбом и татуировкой на руках, много лет, по его рассказам, пасший овец у себя на родине — на Липарских островах, отличался добродушной доверчивостью молодого звереныша. Он сразу почуял, что я к нему расположен и охотнее всего разговариваю именно с ним. Поэтому он без обиняков выложил мне решительно все, что он знал о себе, и не прошло и двух дней, как мы стали почти друзьями или товарищами.

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

Я не сразу его понял. Я решил, что Джованни получил письмо на иностранном языке, немецком или французском, письмо от девушки — такой парень не мог не нравиться девушкам — и хочет, чтобы я перевел ему на итальянский это нежное послание. Но письмо было написано по-итальянски. Так чего же он хочет? Чтобы я узнал, о чем ему пишут? Да нет же, возразил Джованни почти сердито, чтобы я прочел ему письмо, прочел вслух. И тут я все понял: этот красивый, умный, обладающий и врожденным тактом и подлинной грацией юноша входил в те установленные статистикой семь или восемь процентов итальянской нации, которые не умеют читать. Он был неграмотный! Я не мог припомнить, чтобы мне когда-нибудь случалось беседовать с представителем этого вымирающего в Европе племени. Джованни был первый неграмотный европеец, который мне встретился, и я, вероятно, посмотрел на него с искренним удивлением — уже не как на друга или товарища, а как на музейный экспонат. Письмо я ему, разумеется, прочел, письмо от какой-то швеи, не то Марии, не то Каролины, где было написано то, что пишут девушки таким парням в любой стране мира на любом языке. Он пристально следил за

движением моих губ, и я заметил, как он силится запомнить каждое слово. На лбу у него даже обозначились морщины, так исказило его лицо напряженное внимание, усилие все точно запомнить. Я два раза прочел письмо, медленно, внятно; он впитывал каждое слово, глаза у него засияли, а рот заалел, как расцветшая красная роза. Но тут подошел один из офицеров, и мой Джованни исчез.

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

Я пытался представить себе, что это значит — не уметь читать, я пытался вообразить себя на месте этого человека. Вот он берет газету — и ничего в ней не понимает. Вот он берет книгу и взвешивает ее на руке — чуть полегче, чем кусок дерева или железа, четырехугольная, пестрая ненужная вещь — и он снова откладывает ее, не зная, что с ней делать. Вот он останавливается перед книжным магазином — и все эти красивые, пестрые, желтые, зеленые, красные, белые прямоугольники с золотым тиснением на корешке для него все равно, что бутафорские фрукты или запечатанные флаконы духов, не пропускающие запаха. Вот при нем называют священные имена Гете, Данте, Шелли, а они ничего не говорят его сердцу, для него это звук пустой, бессмысленное сочетание слогов. Он не ведает, бедняга, сколько наслаждения внезапно дарит человеку одна-единственная строка, сверкнувшая, будто серебряный месяц из-за темных туч, он не ведает глубоких потрясений, когда в тебе начинается жить чужая, выдуманная судьба. Он замурован в самом себе, ибо не знает книги, он влачит тупое существование троглодита, и нельзя понять, как он, отторгнутый от мира, выносит эту жизнь и не задохнется от собственной скудости. Как можно жить, не зная ничего иного, кроме того, что случайно увидел глаз или услышало ухо, как можно дышать без дуновения мира,

который струится из книг? Я все усерднее пытался представить себе положение неумеющего читать, отрезанного от духовного мира, я пытался искусственно воссоздать его образ жизни, как ученый по одной свае пытается реконструировать существование брахецефала или неандертальца. Но я не мог проникнуть в мозг такого человека, постичь склад мыслей европейца, который за всю свою жизнь не прочел ни одной книги, как не может глухой постичь волшебную силу музыки по описаниям.

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

шебному обогащению одного, случайно всплывшего слова.

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

приходил к убеждению, что наш духовный мир складывается, как из миллионов монад, из отдельных впечатлений, коих наименьшую часть составляет лично увиденное и пережитое, а всем прочим — основной массой — мы обязаны книгам, прочитанному, воспринятому, изученному.

Чудесно было продумать это. Снова припомнились забытые мгновения счастья, пришедшие ко мне из книг; одно влекло за собой другое, и, как при попытке сосчитать звезды на черном бархате неба, все время, сбивая меня со счета, возникали новые, так и при попытке заглянуть в свою внутреннюю сферу я понял, что это наше звездное небо тоже озарено бесчисленным множеством огней и что мы, сподобленные радостей духовных, обладаем второй вселенной, которая в сиянии вращается вокруг нас под звуки таинственной музыки. Никогда еще книги не были мне так близки, как в тот час, когда я не держал в руках ни одной, а только думал о них, но думал со всей признательностью прозревшей души. Благодаря ничтожному случаю — встрече с неграмотным человеком, с несчастным евнухом духа, созданным таким же, как мы, но из-за этого единственного изъяна лишенным способности вторгаться, любя и созидая, в высший из миров, — я почувствовал всю магию книг, которая ежедневно открывает глубины вселенной каждому, кто способен прочесть их.

Но тот, кто однажды познал цену написанного и напечатанного, цену духовного общения посредством слова во всей ее неизмеримой глубине — способствовала ли этому познанию одна книга или вся совокупность их, — тот улыбнется сострадательно, видя малодушие, охватившее сегодня многих, даже умных людей. Время книг миновало, теперь слово принадлежит технике, сокрушаются они; граммофон, кинематограф, радио, как более искусные и удобные передатчики слова и мысли, уже вытесняют книгу, и скоро ее культурно-историческая миссия отойдет в прошлое. Какой узкий взгляд, какая куцая мысль! Ибо где и когда технике удалось совершить хоть одно чудо, которое превзошло бы или хоть сравнялось с чудом, явленным нам тысячу лет назад в книге? Химия не изобрела взрывчатого вещества, которое могло бы так потрясти весь мир; нет такой стали, такого же-

лезобетона, который превзошел бы долговечностью эту маленькую стопку покрытой печатными знаками бумаги. Ни одному источнику энергии не удалось еще создать такого света, который исходит порой от маленького томика, и никогда электрический ток не будет обладать такой силой, которой обладает электричество, заложенное в печатном слове. Нестареющая и несокрушимая, неподвластная времени, самая концентрированная сила, в самой насыщенной и многообразной форме — вот что такое книга; так ей ли бояться техники; разве не с помощью тех же книг техника совершенствуется и распространяется? Повсюду, не только в нашей личной жизни, книга есть альфа и омега всякого знания, начало начал каждой науки. И чем тесней ты связан с книгой, тем глубже открывается тебе жизнь, ибо благодаря ее чудесной помощи твой собственный взор сливается с внутренним взором бесчисленного множества людей, и, любя ее, ты созерцаешь и проникаешь мир во сто крат полней и глубже.

СМЫСЛ И КРАСОТА РУКОПИСЕЙ

Речь на книжной выставке в Лондоне

Если я решаюсь говорить сегодня о красоте и смысле рукописей, то лишь потому, что в наши дни еще нет ясного представления ни о смысле, ни о красоте этих таинственных сокровищ. У других созданий искусства их смысл как бы выступает наружу, их красота не окутана покровом тайны. Например, картина, написанная мастером: нам нужно лишь подойти к ней, и наш глаз насладится ее формами, ее красками; ваза, искусно отделанная бронза, сверкающий узорами ковер, представ перед нами во всей обнаженной красоте, они тем самым уже как бы исчерпали свою сокровенную сущность. Хрусталь, монеты, геммы — чтобы прийти в восхищение, достаточно бросить на них пристальный взгляд. Эти сокровища понимаешь и любишь, почти не задумываясь, так чарующе легко овладевают они нашими чувствами. В сравнении с этим собрание рукописей почти ничего не говорит нашему взору. Да и чем иным может представиться оно нашим глазам, как не кучей запыленных, полуистлевших, запачканных листов бумаги, шелестящим ворохом писем, актов и документов, по-видимому, настолько бесполезных, что, останься они случайно там, где их нашли, чья-нибудь не в меру торопливая рука выбросила б их как ненужный хлам. И в самом деле, эта внешняя, кажущаяся неприметность рукописей явилась на протяжении столетий причиной бессмысленного уничтожения огромных ценностей. Рукописи Шекспира, его письма, заметки, величайшие и неизвестные нам му-

зыкальные произведения, девять десятых всей античной литературы, многие драмы Софокла и Еврипида, строфы Сафо — все было уничтожено только потому, что смысл и красота этих священных страниц не были очевидными. Ибо для того, чтобы понять глубоко скрытое значение этих сокровищ, необходим внутренний интерес к ним. Только сердцу, а не грубым внешним чувствам может открыться красота и духовная ценность рукописей.

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

Ибо поразительно двойственно наше внутреннее отношение к великим гениям человечества. С одной стороны, мы не сомневаемся, что они были величественнее, божественнее нас, обыкновенных, маленьких людей; мы сознаем, что они выше нас, и это внушает нам чувство глубочайшего уважения к ним. Но, с другой стороны, мы испытываем также и чувство тайного удовлетворения от сознания того, что эти божественные, гениальные творцы были такими же земными существами, как и мы, что они, которые выше нас по духу, жили среди нас, простых смертных, обитали в домах, спали в кроватях, носили плаще, писали письма; и эта их будничность до-

ставляет нам скромную радость, когда мы благоговейно сохраняем все, что напоминает об их земном бытии. Горделивое сознание их земной близости к нам позволяет любить все, что осязательно напоминает об их жизни, побуждает изучать написанные о них книги, собирать их портреты и воспоминания их современников; но ничто не раскрывает столь убедительно и блестяще их творческий облик, как их рукописи. Ибо в них отражено истинное лицо художника, и мы как бы проникаем в святая святых его существа — в его мастерскую. Гёте — сам один из этих бессмертных — понимал «бессмертную ценность» рукописей. В одном из своих писем он говорил: «Созерцая рукописи выдающихся людей прошлого, я как бы по волшебству становлюсь их современником. Подобные документы их жизни дороги мне если не так же, как портрет, то, во всяком случае, как желательное дополнение или замена такового».

Я вызвал из царства духов великого свидетеля, который подтвердил свою любовь к рукописям на деле, коллекционируя их; но Гёте был не единственным, перед кем открылся этот волшебный мир. Иоганн Себастьян Бах хранил нотные рукописи Генделя, Бетховен — Моцарта, Шуман — Бетховена, а Иоганнес Брамс — всех их вместе. Эта удивительная цепь тянется через все времена, потому что именно тот, кто творит сам, испытывает истинное благоговение перед творчеством других, только художник способен понять и проявить любовь к этим изначальным и самым поразительным эманациям искусства. Но эти мастера берегли бумаги своих духовных учителей и собратьев не только как реликвии; на собственном опыте они познали, что именно в рукописях, и только в них, сокрыта одна из глубочайших тайн природы, и, быть может, даже самая глубокая. Ибо из множества неразрешимых тайн мира самой глубокой и сокровенной остается тайна творчества. Здесь природа не терпит подслушивания. Никогда она не разрешает подсмотреть последний акт творения: ни то, как произошла земля, ни то, как возник маленький цветок, ни то, как зарождается стих и человек. Здесь она безжалостно, без всякого снисхождения опускает занавес. Даже поэт или композитор — тот, кто сам переживает процесс поэтического, музыкального творчества, — не сможет впоследствии разъ-

яснить тайну своего вдохновения. Как только творение завершено, художник уже ничего не может сказать о его возникновении, о его росте и становлении; никогда или почти никогда он не сможет объяснить, как из его возвышенных чувств родилась та или иная волшебная строка или из отдельных звуков — мелодия, которые потом звучат века. Здесь, как сказал я, природа не терпит подслушивания, здесь она строго опускает свой занавес. И единственное, что нам может поведать хоть немного, что способно хоть слегка приблизить нас к разгадке неуловимого процесса творчества, — это драгоценные листы рукописей. Подобно тому, как охотник по малейшим следам находит зверя, так и мы иногда по рукописям — ибо они и есть следы жизни, следы творчества, — можем проследить за процессом созидания образа; вызывая у нас чувство глубочайшего уважения, они вместе с тем обогащают наши познания. Вот, например, листок из записной книжки Бетховена, в котором запечатлено одно из таких прометеевских мгновений. Вдохновение почти никогда не посещало Бетховена за письменным столом, а всегда во время ходьбы, в движении. Крестьяне из окрестностей Вены часто с удивлением наблюдали за невысоким, страдающим одышкой человеком, который с непокрытой головой бродил по полям; они принимали его за помешанного; «Бормотун» — звали они его, потому что он, как безумный, всегда что-то бурчал себе под нос, гудел, кричал, пел, размахивая в такт руками. Внезапно остановившись, он доставал из кармана небольшую запачканную книжку и, царапая бумагу, грубым свинцовым карандашом наскоро записывал в нее несколько нот. В этих торопливых строках как бы кристаллизовался первообраз, каким он родился — молниеносный, горячий; и вот на наших глазах свершается чудо: магическая сила рукописи внезапно открывает нам обычно незримый миг вдохновения, подобно тому как рентгеновские лучи делают видимым скелет человека, недоступный нашему взору. Дальше вы видите другие листки, на которых композитор развивает грубо набросанную первоначальную мелодию, отделяет ее, затем отвергает все сделанное и начинает все снова. И от листка к листку вы с волнением следите, как менялось душевное состояние художника во время работы. Здесь ноты льются

горячо и быстро, едва поспевая за порывом вдохновения; там они, словно споткнувшись, вдруг останавливаются, прерываются, возникают вновь и опять обрываются, и вы чувствуете: поэт, композитор не находят здесь нужного слова, мелодичного перехода. И как в волшебном зеркале отражается: здесь — утомленность, там — истощение, а в ином гневном росчерке — даже отчаяние, и затем снова взлет — теперь уже к последней, окончательной победе. И вот, наконец, засияло солнце седьмого дня, мир сотворен, труд завершен, последняя, решающая формула найдена — это первая земная форма проявления бессмертного творения человечества: скерцо из Девятой симфонии или «Фиалка» Моцарта в окончательной собственноручной записи композитора. В рукописи больше, чем в любом рассказе, в любой картине, отражена неувядающая победа духа над материей. Вечно жива мысль Гёте: чтобы постичь произведение искусства, мало знать его в совершенстве, надо проследить, как оно создавалось; поэтому многие литературные, многие музыкальные произведения мы сможем, пожалуй, охватить во всей их глубине лишь тогда, когда с помощью медиума рукописей перенесемся в тот мир, где они созидались.

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

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

Вот крупный, размашистый, серьезный почерк Генделя. В нем чувствуется могучий, властный человек и как бы слышится мощный хор его ораторий, в которых человеческая воля облекла в ритм необузданный поток звуков. И как приятно отличается от него изящный, легкий, играющий почерк Моцарта, напоминающий стиль рококо с его легкими и затейливыми завитушками, почерк, в котором ощущается сама радость жизни и музыка! Или вот тяжелая львиная поступь бетховенских строк; вглядываясь в них, вы словно видите затянутое грозowymi облаками небо и чувствуете огромное нетерпение, титанический гнев, охвативший глухого бога. А рядом с ним — какой контраст! — тонкие, женственные, сентиментальные строчки Шопена или полные размаха и в то же время по-немецки аккуратные — Рихарда Вагнера. Духовная сущность каждого из этих художников проявляется в этих беглых строках отчетливее, нежели в длинных музыковедческих дискуссиях, и тайна, священная тайна их творческого «я» раскрывается полнее, чем в большинстве их портретов. Ибо рукописи, уступая картинам и книгам по внешней красоте и привлекательности, все же имеют перед ними одно несравнимое преимущество: они правдивы. Человек может солгать, притвориться, отречься; портрет может его изменить и сделать красивее, может лгать книга, письмо. Но в одном все же человек неотделим от своей истинной сущности — в почерке. Почерк выдаст человека, хочет он этого или нет. Почерк неповторим, как и сам человек, и иной раз проговаривается о том, о чем человек умалчивает. Я вовсе не намерен защищать склонных к преувеличениям графологов, которые по каждой беглой строчке хотели бы состряпать гороскопы будущего и прошлого, — не все выдает почерк; но самое существенное в человеке, как бы квинтэссенция его личности, все же передается в нем, как в крохотной миниатюре. И если мы научимся так расценивать почерк, так его читать, то собрание рукописей станет для нас своего рода физиогномическим мироведением, типологией творческого духа. Рукописи имеют, кроме того, и огромное моральное значение, ибо они великодушно напоминают нам о том, что произведения, которыми мы восхищаемся в их завершенном виде, являются не только благосклонными дарами гения,

но и плодом тяжелого, взыскательного и самоотверженного труда. Они показывают нам поля сражений, где происходили битвы человеческого духа с материей, извечную борьбу Иакова с ангелом; они уводят нас в глубь царства Созидания и заставляют нас вдвойне любить и почитать человека в художнике ради его священного труда. Все то, что направляет наш взор от внешнего к внутреннему, от тленного к вечному, благословенно, и потому мы должны относиться к этим внешне неприметным листам с еще большим благоговением из-за их внутренней красоты, ибо нет более чистой любви, чем любовь к духовно прекрасному. Все остальное проходит, лишь она одна длится вечно, как сказал поэт: «A thing of beauty is a joy for ever»¹.

¹ «Прекрасное пленяет навсегда...», Джон Китс, «Энди-мион».

БЛАГОДАРНОСТЬ КНИГАМ

Они здесь — ожидающие, молчаливые. Они не толпятся, не требуют, не напоминают. Будто погруженные в сон, безмолвно стоят они вдоль стены, но имя каждой смотрит на тебя подобно отверстому оку. Когда ты пробегаешь по ним взглядом, касаешься руками, они не кричат тебе умоляюще вслед, не рвутся вперед. Они не просят. Они ждут, когда ты откроешься им сам, и лишь тогда они открываются тебе. Сначала тишина: вокруг нас, внутри нас. И, наконец, ты готов принять их — вечером, отринув заботы, днем, устав от людей, утром, очнувшись от сновидений. Под их музыку хочется помечтать. Предвкушая блаженство, подходишь к шкафу, и сто глаз, сто имен молча и терпеливо встречают твой ищущий взгляд, как рабыни в серале взор своего повелителя — покорно, но втайне надеясь, что выбор падет на нее, что наслаждаться будут только ею. И когда твои пальцы, как бы подбирая на клавиатуре звуки трепещущей в тебе мелодии, останавливаются на одной из книг, она ласково притикает к тебе — это немое, белое создание, волшебная скрипка, таящая в себе все голоса неба. И вот ты раскрыл ее, читаешь строчку, стих... и разочарованно кладешь обратно: она не созвучна настроению. Движешься дальше, пока не приблизишься к нужной, желанной, и внезапно замираешь: твое дыхание сливается с чужим, будто рядом с тобой любимая женщина. И когда ты подносишь к лампе эту счастливую избранницу, она словно озаряется внутренним светом. Колдовство свершилось, из нежного облака грез воз-

никает фантазмагория, и твои чувства поглощает беспредельная даль.

Где-то слышится тиканье часов. Но не часами измеряется это ускользнувшее от самого себя время, здесь ему иная мера; вот книги, которые странствовали многие века прежде, чем наши губы произнесли их имя, вот — совсем юные, лишь вчера увидевшие свет, лишь вчера порожденные смятением и нуждой безусого отрока, но все они говорят на магическом языке, все заставляют сильнее вздыматься нашу грудь. Они волнуют, но они и успокаивают, они обольщают, но они и унимают боль доверившегося сердца. И незаметно для себя ты погружаешься в них, наступает покой и созерцание, тихое парение в их мелодии, мир по ту сторону мира.

О вы, чистые мгновения, уносящие нас из дневной суеты, о вы, книги, самые верные, самые молчаливые спутники, как благодарить вас за постоянную готовность, за неизменно ободряющее и окрыляющее участие!

В мрачные дни душевного одиночества, в госпиталях и казармах, в тюрьмах и на одре мучений — повсюду вы, всегда на посту, дарите людям мечты, были целебной каплей покоя для их утомленных суетой и страданиями сердец! Кроткие магниты небес, вы всегда могли увлечь в свою возвышенную стихию погрязшую в повседневности душу и развеять любые тучи с ее небосклона.

Крупницы бесконечности, молча выстроившиеся вдоль стены, скромно стоите вы в нашем доме. Но едва лишь рука освободит вас, сердце прикоснется к вам, как вы отворяете нашу земную обитель, и ваше слово, как огненная колесница, возносит нас из тесноты будней в простор вечности.

ПРЕКРАСНЕЙШАЯ МОГИЛА В МИРЕ

(Из воспоминаний о поездке в Россию в 1928 году)

Я не видел в России ничего более величественного, более поразительного, чем могила Толстого. С чувством священного трепета вступаешь в тенистый лесной уголок, ставший местом паломничества всех поколений. Узкая тропинка, прихотливо извиваясь среди кустов и лужаек, приводит к обыкновенному могильному холмику, никем не охраняемому, ничем не защищенному, лишь несколько старых деревьев, тихо покачивая на осеннем ветру высокими макушками, оберегают его покой. Эти деревья посадил он сам, рассказала мне внучка Льва Толстого. Он и его брат Николай, еще детьми, слышали от кормилицы или от какой-то крестьянки предание: там, где посадишь деревья, будет счастливое место. И вот мальчики, играя, посадили где-то на территории усадьбы несколько сеянцев и вскоре позабыли о них. Лишь много лет спустя Толстой вспомнил об этом случае, детская наивная мечта о счастье внезапно обрела для него, уставшего от жизни, новый, удивительный смысл. И писатель завещал похоронить себя под теми самыми деревьями, которые он посадил.

Воля Толстого была исполнена. Во всем мире нет более поэтичной, более впечатляющей и покоряющей своей скромностью могилы, чем эта. Маленький зеленый холмик среди леса, украшенный цветами — pulla stux, pulla согопа, — ни креста, ни надгробного камня с надписью, ни хотя бы имени Толстого. Могила великого че-

ловека, который, как никто другой, страдал под бременем своего имени и своей славы, осталась безымянной,— так мог быть погребен какой-нибудь бродяга без роду— без племени или неизвестный солдат. Всякий может подойти к месту его последнего отдохновения: редкая деревянная решетка, окружающая холмик, не запирается— ничто не охраняет покоя Льва Толстого, кроме благоговения людей, которые обычно так любят тревожить своим любопытством могилы великих. Здесь же сама простота сдерживает бесцеремонных и заставляет умолкнуть болтливых. Ветер шелестит листвой над безымянной могилой, солнце пригревает ее, снег одевает мягким белым покровом, летом и зимой можно пройти мимо нее, даже не подозревая, что под этим бугорком погребены останки одного из величайших людей на земле. Но как раз эта безымянность и поражает сильнее любого мрамора и бронзы: из сотен людей, пришедших сюда в этот знаменательный день, никто не решится сорвать с этого холмика себе на память хотя бы один-единственный цветок. Ничто в мире — в этом убеждаешься здесь вновь! — не действует столь глубоко, как предельная простота. Ни гробница Наполеона под мраморным сводом во Дворце Инвалидов, ни усыпальница Гете в княжеском склепе в Веймаре, ни саркофаг Шекспира в Вестминстерском аббатстве не пробуждают с такой силой в человеке самое человеческое, как эта царственно безмолвная, трогательно скромная могила где-то в лесу, безответно внимающая только ветру и тишине.

РЕЧЬ К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ МАКСИМА ГОРЬКОГО

26 марта 1928 года

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

Сотня родов, десять тысяч людей. Но под этим тонким поверхностным слоем живут и трудятся необъятные, неоглядные миллионные массы, неосознанная исполинская сила — русский народ. Рассыпанный миллионами крупиц по огромным просторам России, он миллионами рук день и ночь умножает богатства гигантской страны. Он корчует пни, мостит дороги, давит виноград, добывает руду в забоях. Он сеет и жнет на черной, напоенной снегом земле, сражается в войнах, затеянных царем, он служит, служит и служит своим владыкам, как и все народы Европы тех времен, самоотверженным, подневольным трудом. Но одно отличает русский народ от других братских народов: он еще нем,

у него нет своего голоса. Давно уже другие народы выслали вестников из своей среды — писателей, ораторов и ученых, — но миллионы русских людей все еще не могут изъяснять свои желания печатным словом, не имеют права излагать свои мысли, когда решаются судьбы страны, им нечем выразить, нечем высказать свою большую и мятежную душу. Этот таинственный, необъятный, как океан, народ, обуреваемый страстями, но безгласный, могучий, но бесправный, глухо, подспудно живет и трудится на русской земле — душа, лишенная языка, бытие, лишенное осознанного смысла. За всех молчальников неизменно говорят их господа, дворяне, власть имущие. Вплоть до двадцатого столетия мы узнавали о русском народе, только внимая голосу его дворянских писателей — Пушкина, Толстого, Тургенева и Достоевского.

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

ли тяжелое бремя некой роковой вины. Все они считали своим высочайшим призванием говорить от имени этого безгласного, не осознавшего себя народа и поведать миру его думы и стремления.

Но вот происходит чудо, неожиданное и негаданное: тысячу лет молчавший народ внезапно сам обретает дар речи. Из собственной плоти он сотворил себе уста, из собственного глагола — своего глашатая, из собственной толщи — человека, и этого человека, этого писателя — своего писателя и заступника — он вытолкнул из своего гигантского лона, дабы он всему человечеству подал весть о русской народной жизни, о русском пролетариате, об униженных, угнетаемых и гонимых. Этот человек, этот вестник, этот писатель явился в мир шестьдесят лет тому назад, и вот уже тридцать лет он непреклонно честный трибун и летописец целого поколения обездоленных и обделенных. Родители дали ему имя Алексей Пешков — он назвал себя Максимом Горьким, и сегодня, чувствуя его, это им самим созданное имя с благодарностью повторяет весь духовный мир и все, кто подлинно сознает себя народом в семье других народов, потому что горечь его была благотворна для целого поколения, потому что голос его стал рупором целой нации, слово его — счастьем и великой милостью для духовной жизни нашего времени. Этого некогда безвестного человека, Максима Горького, судьба нашла в самой гуще народа, среди мякины и отбросов, и возвысила его, дабы он свидетельствовал о жизни отверженных, поведал о муках русской и всечеловеческой нищеты. И для того, чтобы он мог свидетельствовать чисто-сердечно и правдиво, она дала ему в удел все виды труда, все невзгоды, все лишения и горести,—и все это он испытал и претерпел, прежде чем воплотил в художественном слове. Судьба посылала его во все округа пролетариата, и он был честным представителем его в незримом парламенте человечества; она долго держала его в суровой школе страданий и мук, прежде чем дозволила ему стать властителем слова и мастером образного воплощения. Все стороны, все превратности пролетарского бытия суждено ему было узнать, прежде чем он обрел великий дар преображения — дар художника. Поэтому богатейшее, могучее творчество Максима Горь-

кого восхищает нас не только высоким мастерством, но и тем, что он ничего не получил в подарок от жизни, все было завоевано, добыто тяжелым трудом, и блистательные, прославленные плоды этого труда были вырваны у враждебной действительности ценой горького опыта в ожесточенной борьбе.

Какая жизнь! Какая глубокая пропасть перед восхождением на вершину! Великого художника произвела на свет грязная, серая улочка на окраине Нижнего-Новгорода, нужда качала его колыбель, нужда взяла его из школы, нужда бросила его в круговорот мира. Вся семья ютится в подвале, в двух каморках, и, чтобы добыть немного денег, несколько жалких грошей, маленький школьник роется в вонючих помойках и кучах мусора, собирает кости и тряпье, и товарищи отказываются сидеть рядом с ним, потому что от него якобы дурно пахнет. Он очень любознателен, но даже начальную школу ему не удастся окончить, и слабый, узкогрудый мальчик поступает учеником в обувной магазин, потом к чертежнику, работает посудником на волжском пароходе, портовым грузчиком, ночным сторожем, пекарем, разносчиком, железнодорожным рабочим, батраком, наборщиком; вечно гонимый поденщик, обездоленный, бесправный, бездомный, скитается он по большим дорогам то на Украине и на Дону, то в Бессарабии, в Крыму, в Тифлисе. Нигде он не может удержаться, нигде его не удерживают, судьба неизменно, как злобный ветер, подхлестывает его, едва он найдет приют под каким-нибудь жалким кровом, и снова он, зиму и лето, натруженными ногами шагает по дорогам, голодный, оборванный, больной, вечно в тисках нужды. Бесперывно меняет он профессии, словно судьба умышленно толкает его на перемены, дабы он узнал пролетарскую жизнь во всей ее многогранности, русскую землю — во всей ее необъятности, русский народ — во всей его разноликости, во всем многообразии. Ему было суждено — и он блистательно выдержал этот искуc — изведать до конца все виды нужды, чтобы некогда во всеоружии знания и опыта стать полномочным и правомерным заступником всяческой бедноты, суждено, как всем русским, восстававшим против несправедливости существующего миропорядка, сидеть в тюрьме, состоять под надзором полиции,

постоянно остерегаться жандармов, которые выслеживают его, обнюхивают, травят, словно бешеного волка. И кнут духовного рабства, закрепощение мысли изведаль возмущенной душой этот певец русского пролетариата, ибо он призван разделить все страдания своего класса и своего народа. Все виды бесправия, все грани отчаяния узнал он и даже ту последнюю, самую страшную грань безысходности, когда жизнь становится невыносимой и человек выплевывает ее как горькую жвачку. И эта глубочайшая бездна отчаяния не миновала его: в декабре 1887 года Максим Горький на последние гроши покупает плохонький револьвер и стреляет себе в грудь. Пуля застряла в легком и в течение сорока лет угрожала его жизни но, к счастью, он был спасен для предначертанного ему великого дела — свидетельствовать в пользу своего народа, и он с неповторимой убедительностью исполнил этот долг перед судом человечества.

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

Трудно описать, с какой стихийной силой уже первые произведения Горького потрясли Европу: словно разорвалась завеса, треснула стена, и все с изумлением,

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

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

Этому беспримерно честному, неподкупному глазу Максима Горького Европа обязана правдивейшим изображением России наших дней — а когда, в какую эпоху правда между нациями была нужней, чем в нынешнее время, кому из народов она столь насущно необходима, как русскому народу в его всемирно-исторический час? И какое для него знаменательное событие, какое благодеяние, дар судьбы — на решающем повороте иметь своего писателя, плоть от плоти своей, который с предельной точностью показывает миру его лицо, без прикрас, без недоверчивой насмешки, с несокрушимой,

непреклонной справедливостью художника открывает всему человечеству страдания и надежды, бури и величие бескрайной народной стихии. Толстой и Достоевский в своей страстной, извне вторгающейся, искательной и противоречивой, но все же националистической любви к русскому народу сделали из него подобие Христа Спасителя, и потому, при всем нашем восхищении природой русского человека, он представлялся нам неким существом другого мира, своеобразным, удивительным, но чуждым, иначе созданным, иначе устроенным, чем мы. Горький же — и в этом его бессмертная заслуга — показывает в русском народе не только русское, но и прежде всего народное, показывает точно такой же, как всюду, народ обездоленных и угнетенных, народ-труженик. Он тяготеет больше к человеческому, чем к национальному, он в большей степени гуманист, чем политик — революционер из сочувствия и любви к народу, а не из слепой ненависти. Достоевский и Тургенев видели в грядущей революции осуществление тщательно продуманных теорий, возникших в разгоряченных умах нескольких анархистствующих русских интеллигентов; и только читая Горького, будущий историк найдет неопровержимое доказательство тому, что восстание и восхождение России — дело рук самого народа. Горький показал, как в массе, у миллионов отдельных людей, напряжение росло и становилось нестерпимым; в романе «Мать», этом шедевре Горького, мы видим, что в самой скромной среде — у крестьян, рабочих, у людей необразованных и неискушенных — в бесчисленных, безвестных подвигах крепла и закалялась воля, пока не грянула мощная, сокрушительная гроза. Не отдельный человек — только множество, только масса в книгах Горького представляет собой силу, ибо он сам вышел из множества, из гущи народа, из глубин житейского моря, и потому для него нет единичного, есть только общее. Именно благодаря этому нерасторжимому кровному родству с народом Горький никогда не сомневался в непобедимости народных сил; он верил в свой народ, и народ верил в него. Великие провидцы Достоевский и Толстой еще страшились революции как тяжелого недуга. Горький был убежден, что несокрушимое здоровье русской нации выдержит ее. Именно потому, что он знал народ-

ные массы и понимал русский народ, как сын понимает свою мать, он никогда не испытывал ужаса перед апокалиптическим будущим, которым терзались великие пророки русской литературы; он знал, что у его народа, у любого народа довольно сил, чтобы вынести все потрясения, преодолеть все опасности. Поэтому личность и творчество Горького в годы царского режима придавали широким массам больше веры в свои силы, чем все вопли Достоевского о русском Христе, все покаянные речи и проповеди смирения Льва Толстого. Народ видел в нем олицетворение своего собственного мужества и воли к победе; стремительное восхождение Максима Горького из недр народа стало символом для миллионов людей, и творчество его знаменует волю целого народа возвыситься и приобщиться к духовной жизни.

Мы же подтвердим сегодня, что Максим Горький блистательно выполнил возложенный на него долг. Этот честный, справедливый человек, этот великий художник никогда не мнил себя вождем, не притязал на роль судьбы, не пытался слыть пророком — он только отстаивал права своего народа, свидетельствовал о его душевной глубине и нравственной силе. Как и надлежит чистосердечному свидетелю, он не приукрашал правду и не отрицал ее, не произносил речей, а давал отчет, не декларировал, а повествовал. Без пессимизма в мрачные годы и без ликования в годы успеха, стойкий в час опасности и скромный в час удачи, он выстраивал людей, одного подле другого, в своих книгах, пока они сами не стали множеством, не стали народом и образом извечного народа — основы основ всякого искусства и всякой творческой силы. Поэтому эпопея Горького — не туманный миф о русской душе, а сама русская действительность, подлинная и неопровержимая. Благодаря книгам Горького мы можем по-братски понять Россию как близкий, родственный нам мир, без отчужденности, без внутреннего сопротивления, а это и есть наивысший долг писателя — разрушить преграды между людьми, далекое сделать близким и объединить народы с народами, сословия с сословиями в конечном всечеловеческом единстве. Тот, кто знает произведения Горького, знает русский народ наших дней, видит в его нужде и лишениях судьбу всех угнетенных, знающей душой

постигает и самые их сильные, пламенные порывы и их будничное, убогое бытие; все их муки, все невзгоды переходных лет мы с волнением пережили по книгам Горького. И потому, что мы научились всем сердцем сочувствовать русскому народу в часы его тяжчайших испытаний, мы сегодня разделяем гордость всей России и радость всех русских, гордую радость народа, кровью своей вспоившего столь честного и чистого, столь истинного и ясного художника. Этот духовный праздник русской нации — праздник для всего мира. Итак, мы сегодня единодушно приветствуем обоих, ибо они неотделимы друг от друга: мы приветствуем Максима Горького, народом рожденного художника, и русский народ, который сам стал художником в его лице.

ДРАМАТИЗМ «ТЫСЯЧИ И ОДНОЙ НОЧИ»

Открытие Востока — последний из трех этапов грандиозного расширения европейского кругозора. Первым радостным потрясением для европейского духа было открытие античности — собственного великого прошлого. Вторым событием такого рода — оно почти совпало с первым — явилось открытие будущего — в океане, который дотоле почитался бесконечным, всплыл на поверхность целый континент — Америка. Горизонт отодвинулся в необозримую даль, неведомые страны, причудливые растения возбуждали проснувшуюся фантазию, исполняя европейский дух новыми замыслами и безграничными дерзаниями. Третье, самое недавнее открытие — трудно даже понять, почему оно совершилось так поздно, — это открытие Востока для Европы. Все, что лежит к востоку, веками было для нас окутано тайной; с Востока — из Персии, Японии и Китая — поступали лишь недостоверные сведения, почти легенды, и даже соседствующая с нами Россия до последнего времени была скрыта от нас нелепым туманом отчуждения. Да и сегодня мы все еще недалеко ушли в духовном узнании России, хотя эта война и ускорила его — ускорила насильственным путем, а потому оно, должно быть, не совсем объективно.

Первая весть из полуденного мира достигла Франции во времена войны за испанское наследство — то была маленькая книжечка, по нашим временам давно уже устаревший перевод «Тысячи и одной ночи», труд ученого монаха Галлана. В наши дни трудно даже пред-

ставить себе, какое грандиозное впечатление произвели тогда эти первые томики, какими причудливыми и фантастичными предстали они в восприятии европейца, сколь ни старался переводчик внешне подогнать их под требования тогдашней моды.

Нашему стареющему миру внезапно открылись неведомые ему сокровища сказочного искусства, так разительно не похожие на косную французскую придворную поэзию и бесхитростные «contes de fées»¹; и публика — а она во все эпохи наивна — была одурманена этими волшебными историями, этим гашишем бесконечных снов. Здесь она с восторгом обнаружила род поэзии, которую можно наслаждаться бездумно, позабыв о правилах, где разум дремлет, а фантазия воспаряет в родные сферы, в сферы бесконечного; то было искусство без напряжения и без цели, искусство почти что без искусства. И вот со времени этого первого знакомства вошло в обычай несколько высокомерно смотреть на эти сказки, как на бессмысленное нагромождение, как на беспечно пеструю смесь курьезных и необычайных историй, как на анонимное произведение, не знающее своего поэта и творца и не имеющее особой художественной ценности. Напрасно подчеркивали некоторые ученые художественное значение этого сборника — на основе его возникла даже целая наука, исследовавшая миграцию отдельных мотивов и находившая их древнейшие истоки в Персии, Индии; но произведение это по-прежнему оставалось анонимным; и то, что найден его автор, хотя он и не назван, — заслуга простого человека, нашего современника, который взялся за дело, вооруженный единственным научным аппаратом — пыливой любознательностью. В течение двадцати лет Адольф Гельбер отдавал этому делу весь свой досуг, все время, которое оставляла ему его служба, подобно тому как Фриц Маутнер в Берлине на середине своего жизненного пути наряду со своей публицистической деятельностью, так сказать, нелегально занялся критическим изучением языка — и результат получился поистине изумительный, поучительный и в то же время стимулирующий. Ибо тот, кто и прежде любил этот чудесный

¹ «Волшебные сказки» (франц.).

мир восточной фантазии, эту волшебную цепь рассказов, только теперь обнаружит, какая глубокая мудрость заложена в их, казалось бы, случайной последовательности и какое драгоценное ядро человечности скрыто под сверкающей скорлупой сказок.

До сих пор этот двенадцатитомный эпос Востока воспринимался только так: в тесный загон нехитрого обрамления втиснута здесь как попало тысяча пестрых, умных и глупых, забавных и серьезных, благочестивых и фантастических, скабрёзных и назидательных историй, одна примыкает к другой по произволу неряшливого, неискusstного и безответственного компилятора, и совершенно безразлично, как читать эту двенадцатитомную книгу, этот хаос фантазмагорий — с конца до начала или с начала до конца. Книга Гельбера — умный и внимательный проводник — впервые прокладывает для читателя дорогу в этих тропических джунглях, показывает ему явный и глубокий смысл построения книги и открывает в компиляторе поэта. Как он объясняет нам — и эта его концепция овладевает читателем, — Шахрияр, призрачный царь, заставляющий ночи напролет рассказывать себе сказку за сказкой, — фигура трагическая, Шахразада — героиня, а вся книга в целом — тысячи и тысячи страниц по видимости беспорядочного рассказа — стройная драма, полная напряжения и динамики; драма, которая, как понимает ее Гельбер, таит в себе психологическое искушение пересказать и поэтически воспроизвести ее. Царя Шахрияра мы ощущали до сих пор как страшную фигуру кукольного театра, это был не то Олоферн, не то Синяя Борода, кровожадный тиран, который ежеутренне передает палачу девушку, ставшую его женой, и у которого Шахразада, извечный плут в образе женщины, ночь за ночью обманом выигрывает свою жизнь, рассказывая ему сказочную историю и всякий раз, как займется утро, прерывая ее на самом интересном месте. Искусная обманщица — так воспринимали и оценивали мы ее до сих пор, — вся хитрость которой состоит в том, чтобы поддеть злобного царя на его собственное любопытство и заставить биться на остром крючке напряжения, как пойманную рыбку. Однако сказка мудрее, а автор ее бесконечно глубже. Этот неизвестный человек, живший сотни и сотни лет

назад, имени которого никто не знает, — настоящий трагический поэт, а рок и страсть, воплощенные им во взаимных отношениях этих двух людей, — готовая драма, словно ожидающая своего сценариста.

Попробуем пересказать ее в духе Гельбера.

Декорация: Восток с его звездным небом, где судьба открыто глядит в лицо человеку на улицах и базарах, несложный мир первобытных страстей. Место действия: царский дворец, полный восточной роскоши, овеянный, однако, дыханием ужаса, подобно царскому жилищу в Микенах или дворцам «Орестей». А в этом дворце — страшный царь, чудовищный женоубийца, тиран Шахрияр. Декорация поставлена, действующие лица определены — драма может начаться. Но у этой драмы есть пролог в душе царя. Царь Шахрияр действительно тиран, подозрительный, кровожадный, недоверчивый человек, презирающий любовь и насмехающийся над верностью. Но таким он был не всегда. Шахрияр — человек разочарованный. Прежде он был справедливым, серьезным, благородным властелином, был счастлив со своей женой, исполнен веры в мир, как Тимон Афинский, и доверчив, как Отелло.

Вдруг из дальних стран к нему с разбитой душой приезжает брат и рассказывает о своем горе: жена обманула его с последним из его рабов. Царь жалеет его; ему еще неизвестно подозрение. Но брат, зрение которого обострено опытом, вскоре видит, что брак царя, как и его собственный, изъеден червем женской неверности. Он осторожно намекает на это Шахрияру. Тот отказывается верить ничем не подкрепленным словам. Как Отелло, как Тимон, требует он доказательств низости мира, прежде чем признать ее. И вскоре ему приходится с ужасом убедиться, что брат, увы, говорил правду и что жена бесчестит его с самым гадким из его невольников-негров, о чем давно знают все царедворцы и рабыни, только сам он был ослеплен добротой. И сразу рушится в нем мир доверия. Душу его завлакивает мрак, он не верит больше ни одному человеку. Женщины для него — исчадия лжи и обмана, слуги — орда льстецов и лгунов; дух его, ожесточенный и омраченный, восстает против мира. Он мог бы произнести монолог Отелло или обвинительную речь Тимона — слова всех

великих разочарованных. Но он властитель, царь, он говорит мало, гнев его говорит языком меча.

Первое его деяние — месть, беспримерная резня. Его жена и ее любовник, все невольницы и рабы, знавшие об их связи, искупают вину смертью. Но что же дальше? Царь Шахрияр еще в расцвете сил, и плотское желание в нем не угасло. Как человек восточный, он испытывает потребность в сладостной близости женщины, как царь, он слишком горд, чтобы довольствоваться невольницами и девками. Он хочет обладать царицами, но при этом быть уверенным, что больше его не обманут. В этом мире развращенной и лживой морали он хочет иметь гарантию чести и вместе с тем наслаждение. Человечности в нем больше нет; так у деспота зарождается план: каждую ночь делать царицей непорочную девушку, а на следующее утро предавать ее смерти. Девственность — для него первый залог верности, смерть — второй. С брачного ложа бросает он избранницу прямо в руки палача, дабы у нее не осталось времени обмануть его.

Теперь у него есть гарантия. Каждую ночь к нему приводят девушку, и из его объятий она падает прямо на плаху. Ужас охватывает страну, и так же, как во времена Ирода, приказавшего своим телохранителям истребить всех первенцев, народ бессильно ропщет против деспота. Все знатные люди, имеющие дочерей, обряжаются в траур по своим детям еще до того, как их вырвали у них, ибо они знают: молах царского недоверия пожрет их одну за другой, всех принесет он в жертву своему страшному безумию. Его мрачная злоба не знает пощады, и в его омраченной душе горят отблески фанатической мести, — теперь уже не он обманут женским племенем, напротив того: он перехитрил женщин, отняв у них возможность обмануть себя.

И теперь, думаете вы, трагическая сказка полетится дальше: в конце концов и Шахразаду — дочь великого визиря — призвали на царское ложе, и в отчаянии, жестоко борясь за свою жизнь, хитрая девушка, чтобы умиловить деспота, стала рассказывать мрачному царю сказки и анекдоты, с улыбкой на устах и смертельным страхом в сердце. Но снова сказка мудрее, а поэт глубже, чем мы полагали до сих пор, ибо этот анонимный

автор «Тысячи и одной ночи» — поистине великий драматический поэт, человек, изведавший все глубины человеческого сердца и бессмертные законы искусства. Шахразаду не призывали к царю. Она, дочь великого визиря, который с ужасом исполняет приказы своего повелителя, избавлена от страшной судьбы: она может свободно избрать себе супруга и радостно наслаждаться жизнью. Но — это необычайно и вместе с тем глубоко правдиво — именно она, которую никто не заставляет идти этим страшным, кровавым путем, именно она по доброй воле является однажды к отцу и просит отвести ее к царю. Есть в ней нечто от решимости Юдифи, нечто от героини, которая хочет пожертвовать собой ради всего своего рода, однако еще больше в ней — от естества женщины, которую всегда притягивает все необычайное, влечет все исключительное, очаровывает опасность сама по себе. Подобно тому, как Синяя Борода, убивая своих жен, приманивает к себе новых женщин вернее, чем если бы он их боготворил; подобно тому, как Дон-Жуан легендой о своей неотразимости соблазняет девиц отразить его натиск, и таким образом они становятся жертвой искушения, — так и этот кровавый царь Шахрияр, этот сластолюбец и деспот именно своим неистовством против женщины и ее рода с магической силой притягивает к себе умную, непорочную, девственную Шахразаду. Ее толкает к нему, думает она, миссия избавительницы, желание отвратить его от каждодневных убийств; однако на самом деле это скорее — она этого не сознает — глубокая мистическая тяга к приключению, к жуткой игре, где ставкой является жизнь. Ее отец, великий визирь, приходит в ужас. Ведь не кто иной, как он, вынужден каждое утро вводить трепещущих жертв своего повелителя из тепла царского брачного ложа в ледяную смерть. Он пытается отговорить Шахразаду от ее отчаянного замысла. Образной речью излагают они друг другу свои доводы, но старик не в силах охладить жертвенный пыл и экстаз своей дочери. Она хочет к царю. Он не смеет противиться этому ее желанию. Ибо, несмотря ни на что, за свою жизнь он боится больше, чем за жизнь дочери, потому что, как все отцы героинь, он слаб душой. Итак, он является к царю и сообщает изумленному Шахрияру решение

своей дочери. Тот предупреждает его, что и Шахразаде не будет снисхождения, слуга и отец в ответ скорбно опускает голову. Он знает, что ждет его дочь. Свершается судьба: Шахразада, наряженная для брачного жертвоприношения, предстает перед царем.

Первая ночь Шахразады, подобно всем другим, начинается как ночь любви. Она не противится царю и, лишь когда он замечает на глазах ее слезы, обращается к нему с просьбой: позволить ей, пока не забрезжило утро ее смерти, еще раз увидеть любимую подругу, младшую сестру Дуньязаду. И царь разрешает ей это. Но едва миновала полночь, как младшая сестра — это умно наказала ей предусмотрительная старшая — просит Шахразаду рассказать какую-нибудь веселую и занимательную историю, «чтобы скоротать бессонные часы ночи». Шахразада испрашивает позволения у царя, и тот, не знающий, как все кровопийцы, ни сна, ни покоя, охотно разрешает ей это.

И вот Шахразада начинает рассказывать. Но не веселую историю рассказывает она, не забавную притчу, не курьезный анекдот, а сказку. Бесхитростную, сладостную сказку о путнике, финиковой косточке и человеческой судьбе. Однако в этой сладостной сказке есть горький привкус правды. Это история о виновном и невинном, о смерти и помиловании, история, рассказанная, казалось бы, без всякой задней мысли и все же нацеленная, как острая стрела, прямо в сердце царя. Второй рассказ как бы вливается в первый, и снова он — о вине и невинности. Умница Шахразада, по сути дела, рассказывает царю его собственную историю, — она повествует о рыбаке, выловившем в море кувшин, запечатанный перстнем царя Соломона, где был заточен дух; вырвавшись на волю из тюрьмы, он хочет убить своего благодетеля. Правда, когда-то пленник поклялся сделать того, кто освободит его из темницы, самым богатым человеком на земле. Но прошла тысяча и еще тысяча лет, никто не явился, чтобы освободить его, и тогда он поклялся в гневе, что убьет своего избавителя. И вот он уже занес кулак над головой рыбака.

Жадно слушает Шахрияр. Быть может, и она явилась, чтобы освободить его из мрачной тюрьмы меланхолии, печали и безумия, в которую заточил его какой-то

страшный дух? И разве он не собирается также убить ее, пришедшую освободить его для радости? Но Шахразада уже рассказывает дальше — другую историю, другую сказку. Все они пестры, все кажутся наивными и безобидными и тем не менее все со странной настойчивостью ставят одну и ту же проблему — вины и пощады, жестокости и неблагодарности, божественного правосудия. Шахрियар слушает. Он уловил в этих сказках вопросы, которые хочет продумать до конца, проблемы, которые гнетут и тревожат его. Он наклоняется вперед, слушает тревожно, с напряженным вниманием человека, который хочет во что бы то ни стало разгадать загадку. Но тут Шахразада прерывает свой рассказ на полуслове, ибо наступило утро. Часы любви и безопасности миновали. Ее ждет плаха. История еще не кончилась — кончилась ее жизнь.

Ее ждет плаха. Следующее слово царя убьет ее. Но царь медлит. Еще не окончена история, начатая ею, и в душе его не улегся рой неясных вопросов, они куда значительнее обычного любопытства и детской жажды слушать. Какая-то неведомая сила коснулась его и парализовала волю. Он медлит. И впервые за многие годы он откладывает казнь на один день. Шахразада спасена, спасена на один этот день. Она может видеть солнце и гулять в саду, она царица, единственная царица этого царства, царица на один ясный день. Но он гаснет, этот ясный день. Снова наступает вечер, снова входит она в покои царя, снова попадает в его объятия, снова у ног ее сидит сестра, и она снова должна рассказывать. И тут начинается чудесный хоровод ночей, замкнутая цепь историй, сплетенная из тысячи звеньев. Пока еще они вертятся вокруг одной точки, пока их цель — преобразить царя, избавить его от кошмара с помощью образных примеров и поучений. С изумительной духовной энергией проследил Гельбер цель и смысл каждого из этих рассказов и показал, какой искуснейший порядок связывает их воедино.

Кажется, будто сказки бессистемно следуют одна за другой, однако они переплетены, как петли одной сети, которая все теснее и теснее стягивает царя, пока он не оказывается ее беспомощной добычей. Тщетно, снова и снова, пытается он освободиться. «Кончай историю про

купца», — сурово приказывает он Шахразаде. Он чувствует, как от него ускользает воля, чувствует, как из ночи в ночь эта умная женщина похищает у него решимость, а быть может, чувствует уже и нечто большее. Но Шахразада не сдается. Она знает, что рассказывает не только во имя собственной жизни, но и во имя жизни сотен и сотен женщин, которым пришлось бы умереть вслед за ней. Она рассказывает, чтобы спасти их всех, и прежде всего чтобы спасти самого царя, ее супруга, которого она в душе боготворит как мудрейшего и достойнейшего и которого не хочет отдать мрачным демонам ненависти и недоверия. Она рассказывает — сознает ли уже это она сама? — во имя своей любви. И царь слушает поначалу беспокойно, потом — все более и более увлеченно, и поэт теперь нередко замечает, что он «горячо» и «нетерпеливо» требует продолжения рассказа. Все больше и больше притягивают его к себе ее уста, которые он ежедневно целует, все более безнадежным становится его плен, все больше открывается ему собственное безумие, и, пожалуй, ничто теперь не страшит его так, как то, что она вдруг перестанет рассказывать, ибо эти ночи несказанно прекрасны.

И Шахразада уже знает, знает давно, что она могла бы теперь перестать рассказывать, не боясь за свою жизнь. Но и она не хочет перестать, ибо эти ночи — ночи любви, ночи, когда она покоится на ложе странного, сильного, деспотичного и измученного человека, которого — Шахразада чувствует это — она укротила и возвысила своей душевной силой. Она рассказывает все дальше и дальше. Уже не так обдуманно, не так хитроумно; теперь в ее повествовании с удивительной пестротой переплетаются глупые и курьезные, причудливые и наивные истории; она повторяется, затягивает; и нигде в рассказах последних пятисот ночей не найдете вы чистой законченности, гармоничной архитектоники первой полутысячи, ее единства, внутреннюю закономерность которого так великолепно раскрыл Гельбер. Последние сказки она рассказывает уже просто так, чтобы скрасить ночи, чарующие, ласковые, любовные ночи Востока, и лишь когда фантазия отказывает ей, когда ее сердце уже не может или не хочет продолжать, в тысячную ночь замыкает Шахразада кольцо своих ска-

зок. Тотчас же преображенная действительность вступает в призрачный мир. Возле Шахразады трое детей, которых она родила царю за эти три года, она подводит их к нему и умоляет сохранить им мать. И Шахрияр прижимает ее к своему сердцу, не разъедаемому больше проказой недоверия, он избавлен теперь от своего кошмара, как она — от своего страха. Она становится супругой веселого, мудрого и справедливого царя, а сестру ее Дуньязаду Исцеленный от Разочарования отдает в жены своему разочарованному брату, дабы и тот вновь научился чтить женщину. Ликование царит в освобожденной стране, и то, что началось как поношение и глумление над женщиной, завершается гимном ее верности, достоинству и любви.

Удивительное многообразие чувств разворачивается в этой трагедии безымянного поэта Востока, и только в некоторых произведениях Шекспира, которым Адольф Гельбер тоже дал весьма смелое и новаторское толкование, можно обнаружить столь же великолепный психологический, почти музыкально гармоничный переход от глубочайшего отчаяния к самой безудержной, беззаветной веселости, как в этой скрытой драме «Тысячи и одной ночи». Все стихии человеческого сердца разбушевались здесь, как в «Буре» — волны моря и души, и вновь так же обрели покой, как там — серебряное зеркало вод при возвращении домой. Изяществом сказки, яркостью легенды блещет эта книга, и тем не менее в оживленную игру здесь вплетена драма темперамента, суровая борьба за власть между полами, борьба мужчины за верность, женщины — за любовь — незабываемая драма, воплощенная великим поэтом, имени которого никто не знает; и в том заслуга увлекательного и значительного труда Гельбера, что он впервые указал нам на этого поэта в его безымянном величии.

Д А Н Т Е

О нем не скажешь: его время прошло или пришло; его время было всегда, но никогда удары, возвещавшие его час, не совпадали с боем часов человечества. Уже шесть столетий не меньше двадцати «поколений людей говорящих» (по энергичному выражению греков) благоговейно славят его имя и взирают на каменный собор его поэмы, взирают снизу вверх, как бы из глубин в непостижимую, невыразимую высоту. И ныне, как и в тот день, когда она была вырезана на мраморе его гробницы, остается поэтической прикрасой, дружеским заблуждением надпись, сочиненная Джованни де Вирджильо: «Vulgo gratissimus auctor» — «поэт, любимый толпою», — ибо никогда, ни в одну эпоху Данте не принадлежал к числу гениев, чье воздействие распространяется широко и ощущается в жизни. Пусть широко гремит его слава, пусть высоко возносится она над сменой времен, он по-прежнему сегодня, как вчера, пребывает в своем величии одиноким и непознанным. Едва героический изгнанник выковал для своего гнева и любви непреходящую форму, время содрогнулось от священных ударов его молота, Италия вся, от вершины до основания, от Альп до Сицилии, пробудилась от трубного гласа его суда; но ворота Флоренции были все так же безжалостно закрыты для изгоя, для «fuoruscito». Тщетной осталась мечта о высочайшей награде — о лавровом венке, возложенном в bel San- Giovanni¹ на его «седые кудри, что были белокуры на берегах Арно». Одна лишь слава, мраморная

¹ Прекрасном Сан-Джованни (итал.).

слава досталась ему на долю, но не мягко согревающая любовь. После смерти он стал именем, молвой, легендой, но прямой и легкий доступ к сердцу мира нашли другие. Из отлитой им меди языка Петрарка чеканит мелкую монету сонетов и сорит ею по романским землям, получая в обмен любовь и страсть сотен влюбленных; Ариосто и Тассо, счастливые наследники, жнут там, где он в темноте прошелся своим плугом. Он стал богом, а им досталась любовь людей. Словно валун, одиноко высятся он в потоке времени; напрасно комментаторы и исследователи пытаются на канатах конъектуры стянуть его вниз, сделать обозримым для всех и каждого — он по-прежнему высок и чужд, его нельзя ни сдвинуть с места, ни раздробить и измелчить. «*Altissimo poeta*»¹, поэт, на которого смотрят снизу вверх и который тем не менее остается слишком высоким, чтобы когда-нибудь целиком уместиться в сердце народа. Никогда не снисходит он до нашей земной повседневности, никому не открывает до конца своей тайны.

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

Его «Божественная комедия» не признает времени: она сама — воплощенное время, высеченная в камне

¹ Высочайший поэт (итал.).

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

Он выступает в смутное время, которое благодаря ему становится ясным. Свидетель величественного конца, он соединяет с ним великое начало. Когда он явился, католицизм сделал свое историческое дело: над европейским миром вознесся собор христианства. Церковь стала всемирной властью и всемирной наукой, ее опорные столбы — новая нравственность, новая философия, христианское учение, догма. Такие гиганты, как Блаженный Августин, Дунс Скот и Альберт Великий, дали христианскому миру то же, что Платон и Аристотель — античному: новую этику, новую философию. Теперь собор возведен — от основания до конька крыши. Но всякое завершение уже дышит застоем и смертью. Когда творческий подвиг окончен, приходят ремесленники, чтобы дополнить дело гениев: комментаторы, словно черви-древоточцы, вгрызаются в пандекты, теология, окостенев, вырождается в схоластику, наука о боге — в школярское препирательство. Священный творческий огонь христианства гаснет, только в германских монастырях у великих мистиков он пылает еще, никем не видимый, и снова с треском выбивается из-под пепла догмы у революционеров от религии — еретиков и ересиархов, прежде чем ярко взметнуться в небо западного мира с наступлением Ренессанса и реформации. И лишь он один, Данте, встает в этот сумеречный час оскудения и подводит итог: христианской науке он дарует миф, к окаменевшему уставу прибавляет воздвигнутую из камня поэму. В своем универсальном богословском творении он выводит на трехступенную, предназначенную для мистерий сцену все и вся: науку и политику, небо и землю, близь и даль, древность и современность, Олимп и пре-

исподнюю, веру и суеверие, а посредине ставит самого себя, вечного человека. Он еще раз делает то, что сделали Гесиод и Пифагор, родоначальники нашего духа: он обнимает своей грезой мир, он создает новый, христианский миф о мире, он наполняет кровью образов созданную догматиками холодную, мертвую схему. Духовное он поднимает до чувственного, пергамент пандект и трактатов иллюминирует немеркнущими красками, диспуты возвышает до диалогов, слова которых не отзвучат никогда. Закон обретает для него плоть образа, голая доктрина превращается в пеструю аллегория, христианское учение о вечности само становится вечным благодаря его поэме.

Но для этой речи еще нет языка, и вот зачинатель снова обращается к прежде накопленным, но гибнущим богатствам. Языком теологии остается латынь, но это уже не латынь Цезаря и Тацита. В догмах и силлогизмах иссохли жизненные соки классического слога, язык римлян давно стал непригоден для связной речи. Латынь всегда была, по сути своей, языком непререкаемых велений, языком приказов и догм, непревзойденным, когда нужно было вырезать на камне скупую надпись и сжать законы тесными рамками формул, но недостаточно изобильным, мягким и гибким, чтобы вместить надмирные сферы Данте. Отпрыск латыни — итальянский — еще не был рожден до появления его поэмы: разрозненный на диалекты, неприметно созревавший в народе, обращался он в стране, словно мелкая монета плохой чеканки. И за этот «volgare» — язык толпы, как презрительно именуют его ученые, — берется горячая, сильная рука Данте: в крепко сжимающей ладони поэта он плавится, под пальцами великого ваятеля придорожная глина становится твердой и прочной. И язык, так внезапно обретший форму, — это уже не итальянский язык Гвиничелли и Якопо да Лентино, не выдуманный на провансальский манер «dolce stil nuovo»¹: это новый итальянский, закаленный в горниле латыни, звонкий и чистый, как металл, такой, каким он никогда еще не был и никогда уже не будет. И тут Данте явился в одно и то же время зачинателем и завершителем и мог с гордостью сказать о

¹ Сладостный.

стиль (итал.).

себе: «L'acqua che io prendo giammai non sie corse» — «Никто не плавал в водах, где плыву я». После него итальянский язык расцветает дальше, в нем тьма отделяется от света, он ветвится на десятки звенящих, колеблемых и зыблемых веточек, становится светлой музыкой, но здесь его корни, округлые и твердые, как бронза, навеки вросшие в землю Италии. Не нация создала язык для Данте, он сам, создав язык, создал и нацию: на протяжении шести столетий единственным общим достоянием «новолатинского царства» остается только его пророческая поэма — «il Libro», «Книга».

Такое мужество, такая безграничная смелость во всем, за что бы он ни взялся, такая негибкая воля, «l'animo che vince in ogni battaglia»¹, выделяют Данте среди всех поэтов. Ни один из тех, кто жил до и после него, не обладал этой железной хваткой творца, с самого начала с невиданной силой заявляющего свою волю. Но с волей у него неразлучно и деяние: Петрарка славит его за то, что «potere in lui era uguale al volere»², и действительно, он явился из тех сфер, где, по его словам, «ладится все, что ни начнешь». Взором такой стихийной мощи, которая была свойственна, может быть, еще только Шекспиру и Гете, он охватывает мир, видит пространство и время как целое, видит все человеческое в единстве. Его горячий взор прочно соединяет тысячелетия. Временная граница между мистическим и чувственно-близким у него так же стерта, как у Шекспира и Гете: ничто не отделяет мирмидонца Ахилла от пьяницы Фальстафа, завсегдатая лондонских кабаков; с той же смелостью, с какой Гете поместил свою лейпцигскую Гретхен у ног богоматери, Данте помещает свою бессмертную возлюбленную Беатриче Портинари рядом с библейской праматерью Рахилью. Самое личное переживание становится для него космическим событием, самый седой миф — насущной злобой дня. Монументальное видение Данте делает великим то, что касалось лишь его: словно мелкие мошки в прозрачном янтаре, его противники навеки заточены в поэтической материи его поэмы. Преходящее дышит вечностью, если его одухотворя-

¹ Дух, побеждающий в любом сражении (итал.).

² Его силы и умение были равны его желаниям (итал.).

ет взгляд Данте. Но еще больше возвышает этого способного объять мир гения его дар сохранять упорядоченность во всем, даже в грезах: ничто не предстает перед ним обособленным, отъединенным, все связано между собою в многостепенной иерархии. Природа для него не подобна потоку, как для Гете, не хаотично многолика, как для Шекспира, в ней все прагматически предопределено:

«Все в мире неизменный
Связует строй; своим обланчем он
Подобье бога придает вселенной»¹.

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

¹ «Рай», песнь I, стихи 103²—106. Пер. М. Лозинского.

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

Он — вечный противник анархии: анархии духа, который не хочет подчиняться догме, анархии государства, которое в себялюбивом неповиновении противится миропомазанному властелину мира, анархии чувств, которые бунтуют в жажде наслаждений, анархии формы, которая в поэтическом произведении не завершена, не подчинена всякого рода правилам — вплоть до правил числовой игры. Догматик духа неизбежно является и поборником упорядоченности в поэзии. Но — неповторимое и невероятное свойство мужественного гения Данте — у него, единственного, грезы не костенеют, сжатые схемой, слово не становится бездушным под бременем понятия, ученый не парализует поэта, а окрыляет его для полета ввысь. Этот человек духа, этот богослов писал языком чувственно-осязаемым и сочным, как плоть, и в то же время твердым, как мрамор: никогда больше итальянский не достигал такой лапидарности и вместе с тем мелодичности. Правда, он стал потом более распутным, более причудливым, более изнеженным

¹ Тринадцатого века (итал.).

² Священного гнева (лат.).

³ Действительная жизнь (лат.).

⁴ Созерцательная жизнь (лат.).

и женственным, он таял на языке, как перезрелый плод, но никогда больше он не достигал многообразия и напряженного ритма этой неразрывной цепи терцин, которые то тихо и нежно звучат, словно челеста, то сурово и грозно стучат, как скрестившиеся мечи. «Poeta scultore», брат Микеланджело, он высекает слова христианского закона на своих новых скрижалях Моисеевых: каждый шов зацементирован, каждый размер сбалансирован, и вся обширная, как мир, композиция упорядочена согласно таинственным правилам кабалистической игры чисел. К тому же вступает в свои права таинственный процесс отражения: каждое видение, каждая фигура, даже каждое слово имеют, в свою очередь, аллегорический смысл. Трехчленность композиции и самые терцины имеют в основе божественную троичность, подобно тому как церковь имеет в плане очертания креста. Произведение Данте, как он сам объясняет в своем «Пире», и в частности и в целом «*polysensum plurium sensuum*», многозначно и таит множество смыслов. Тончайшая осязаемая поверхность всегда скрывает духовный, но по большей части теологический символ, зачастую темный, как сивиллины книги, и едва разгадываемый; за обычным смыслом прячется более возвышенный, повсюду поэт, как сказал Гете, выдавая свою собственную тайну, «находит средство с помощью противостоящих друг другу и друг друга отражающих образов открыть созерцающему некий сокровенный смысл». В каждой из дантовских скульптур, так же как у греков, изображен человек, но имеется в виду бог. Каждая строчка двойственна, двузначна, в ней есть зерно и есть оболочка, от которой его следует освободить. Закон гетевской природы — «и то, и другое одновременно» — здесь недействителен. Возвышенный дуализм, величайший визионер средневековья — в то же время и величайший систематик, величайший ваятель выпуклого чеканного слова, и он же величайший мастер символа, двузначности.

Эта чувственно-духовная зашифрованность, эта двойственность замысла, одновременно художественного и теологического, с самого начала привела эмоциональное восприятие Дантовой поэмы к альтернативе: в «Божественной комедии» лишь отдельные, вырванные из целого куски можно читать, как читают стихи. Все в целом при-

ходится изучать, вооружившись комментариями, приходится завоевывать оружием филологии, теологии, истории, приходится исследовать, разгадывать, тратить, подобно ученым-дантологам, всю жизнь, чтобы проникнуть в нее. Мир, заключенный в его поэме, и сама поэма, отделившись друг от друга с течением лет, сохранили неодинаковую жизненную силу. Имя Данте ныне, как прежде, являет пример поразительной непрерывности жизни; не то — его поэма, его «Комедия»: здесь временное, преходящее теснится рядом с вечным, умершее — с бессмертным, выветренный материал идей — с вечно живыми формами. В век просвещения Вольтер зорким взглядом врага заметил и прямо указал на неискренность энтузиазма всех лжепочитателей Данте, с издевкой говоря в своем «Словаре»: «Итальянцы называют его божественным, но в таком случае он — неведомое божество. Его известность (sa réputation) будет распространяться все больше, потому что по-настоящему его никто не читает. Есть у него два десятка мест, которые каждый знает наизусть, и этого достаточно, чтобы избавить себя от труда читать остальное». В этой злости человека, живущего только разумом, в этом инстинктивном противодействии ясного ума всему мистическому, религиозно-темному есть, конечно, большая доля истины: не прошло и десятилетия со дня смерти Данте, как он перестал быть просто чтением, а «Божественная комедия» сделалась предметом экзегезы. Еще и полстолетия не пролежала в Равенне могильная плита над гробом обретшего успокоение странника, а в Италии уже четыре университета занимаются толкованием его текста, «Комедию» объясняют, комментируют, штудируют и излагают, как библию, как талмуд и коран, пока она сама не начинает казаться богодухновенной книгой, священным писанием, «sacro poema al quale ha porto mano cielo e terra»¹. Но таинственным образом одинаковая судьба постигает все священные книги: в смене поколений увядает именно то, что вливалось в них живое дыхание — творческая вера, а то чувственно-мирское, что составляло их материю, оказывается более стойким, чем их дух, и продолжает жить,

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

как поэзия. Что по-настоящему осталось от Ветхого завета? Не Второзаконие — книга закона, окаменевший дух, но мифы и причудливые узоры легенд; нежные поэмы о Иове и Руфи долговечнее Моисеевых скрижалей и Соломонова храма. От грандиозного здания Рамаины дожили и сохранились в духовном мире нашего современника лишь немногие эпизоды о Савитри, от талмуда и корана — две-три вошедших в поговорку притчи, все прочее же — лишь бездушный иссохший пергамент, величавый прах, в котором роются археологи духа в поисках навек утраченных ценностей. Так же и в книге Данте живет не теологическая двузначность, не католическая метафизика, но единственно то светское, что как бы насмехается над приговором поэта. Все пламя пригрезившегося ему ада не смогло уничтожить грешников Франческу и Уголино, в то время как возвышенные фигуры схоластов в самых высоких небесных кругах поблекли в нашем сознании. Только Данте-поэт, а не Данте-судья затрагивает наше чувство, потому что мы никогда не сможем принудить себя духовно возвратиться в этот трехступенный мир, подчиниться этой превосходно выкованной железной схеме вины, греха и кары, никогда не преодолеем чувства смущенного удивления перед нравственной суровостью умершего мирового закона, полностью отрицающего свободу в природе, свободу воли. И мы никогда не должны заблуждаться насчет этого Атланта, который великолепным, полным силы жестом поддерживает на руках и вздымает над своим временем мертвую вселенную, мир, чуждый нашей жизни и нашему чувству.

Но пусть вчуже дивится разум, пусть остается холодным чувство, не затронутое этой омертвелой верой, все равно нас потрясает этот величайший из средневековых соборов, мы не можем оторвать восхищенного взгляда от этого совершеннейшего произведения искусства, созданного западным миром. И безмерно наслаждение бродить вокруг него, поражаясь воплощенной в камень смелости его плана, возносящейся высоко в небо грузности его башен, мерно-округлому ритму его пропорций, незыблемым мраморным плитам его языка, всей его неповторимости. И только пройдя под крестовыми сводами его портика и вступив в мистический мир его

нефов, в его духовное святая святых, мы почувствуем, как пронизывает нас холод столетий. Да, творение Данте для нас — памятник искусства, окаменевшее героическое прошлое, прекрасный саркофаг христианского средневековья, величественный, как пирамиды, как Парфенон и Нотр-Дам, где так же мертвая идея служит фундаментом вечному строению. Вокруг струится в хаотическом бурлении живая жизнь, волнуемая ветром новых иллюзий, новых слов; но он, Данте, этот собор, покоится в своем величии — застывшая мысль бога на романской земле. Он высится в своей святости и покоится, как дано покоиться только совершенному: его бронзовый колокол отсчитывает не наши часы, стрелки на его башне отмеряют не наше время. Он ничего не знает о нас: слишком глубоко внизу бродим мы под ним; и мы мало знаем о его последних словах: слишком высоко звучат они, обращенные только к небу. Годы разбиваются о его прочность, слова развеиваются рядом с его величием. И только вечность, самое непостижимое из понятий человечества, достойна сочетаться с ним в сравнении.

ШАТОБРИАН

При каждом перевороте, будь то война или революция, энтузиазм толпы легко увлекает за собой художника; но по мере того, как идея, его захватившая, принимает облик земной и общедоступный, реальная действительность отрезвляет уверовавший в идею ум. К концу восемнадцатого столетия писатели Европы впервые ощутили этот постоянный и неизбежный разлад между социальным или национальным идеалом и его по-человечески нелегким воплощением. Вся творческая молодежь, а порой даже люди зрелые восторженно приветствовали французскую революцию, орлиный взлет Наполеона, единство Германии — бросили свое сердце в огненные тигли, где плавилась раскаленная воля народов. Клопшток, Шиллер, Байрон возликовали: наконец-то сбудутся мечты Руссо о равенстве всех людей, новая, всемирная республика возникнет на обломках тирании, и крылья свободы покинут далекие звезды и благостно осенят земной кров. Но чем дальше свобода, равенство и братство заходят по пути узаконения и декретирования, чем решительнее они утверждаются как гражданские и государственные институты, тем равнодушнее отворачиваются от них возвышенные мечтатели; освободители стали тиранами, народ — чернью, братство — братоубийством.

Из этого первого разочарования нового века и родился романтизм. За платоническое приятие идеи всегда приходится платить дорогой ценой. Те, кто претворяет идею в жизнь — Наполеоны, Робеспьеры, сотни генералов и членов парламента, — преобразуют эпоху и упиваются властью, под их тиранией стонут жертвы, Басти-

лия оборачивается гильотиной, разочарованные покоряются деспотической воле — склоняются перед действительностью. Но романтики, внуки Гамлета, неспособные сделать выбор между мыслью и делом, не хотят ни покорять, ни покоряться: они хотят лишь одного — мечтать, по-прежнему мечтать о таком миропорядке, где чистое сохраняет чистоту, а идеи находят героическое воплощение. И тем все дальше и дальше убегают от своего времени.

Да, но как бежать! И куда? «Назад к природе», — тому полвека провозгласил Руссо, отец и пророк революции. Но природа у Руссо — это постигли его ученики — есть понятие отвлеченное, искусственная схема. Природа Руссо, идеальное одиночество, разрезана ножницами республиканских департаментов, неиспорченный народ, о котором мечтал Руссо, стал чернью публичных казней. В Европе не осталось ни природы, ни одиночества.

И романтики бегут еще дальше; немцы, вечные мечтатели, углубляются в лабиринт природы (Новалис), в сказки и фантазмагии (Э. Т. А. Гофман), в подземное эллинство (Гёльдерлин), более рассудочные французы и англичане — в экзотику. За дальними морями, вдали от цивилизации ищут они «природу» Жан-Жака Руссо, среди ирокезов и гуронов, в непроходимых девственных лесах ищут «более совершенного человека». Лорд Байрон в 1809 году, когда родина его схватилась не на живот, а на смерть с Францией, устремил свой путь в Албанию, чтобы воспеть чистоту и героизм албанцев и греков, Шатобриан отсылает своего героя к канадским индейцам, Виктор Гюго восхваляет жителей Востока. Куда только ни бегут разочарованные, чтобы увидеть, как расцветает на девственной земле их романтический идеал.

Но куда бы их ни занесло, они повсюду берут с собой свое разочарование. И повсюду сопутствует им трагическая скорбь, угрюмая печаль изгнанного ангела; свою душевную слабость, которая отступает перед действием и пасует перед жизнью, они возводят в позу гордого и презрительного одиночества. Они тщеславятся всеми мыслимыми пороками — кровосмесительством, злодеяниями, которых никогда не совершали; будучи первыми неврастениками в литературе, они одновременно пер-

вые комедианты чувств, стремящиеся любой ценой поставить себя вне общепринятых норм из чисто литературного желания возбудить интерес. На своей личной разочарованности, на своей ущербной, параличной, расслабленной мечтами воле замешивают они яд, вызывающий у целого поколения юношей и девушек тяжкий недуг мировой скорби, недуг, которым десятилетия спустя еще страдает вся немецкая, вся французская, вся английская лирика.

Чем были они для мира, эти возвышенные герои, раздувавшие свою чувствительность до космических масштабов, все они — Рене, Элоиза, Оберман, Чайльд Гарольд и Евгений Онегин? Как любила молодежь этих разочарованных меланхоликов, как уносилась в мечтах вслед за этими образами, которые никогда не были и не будут вполне правдивыми, но коих возвышенный лиризм всегда сладко волнует мечтателей! Кто может счесть слезы, пролитые миллионами над печальной судьбой Рене и Аталы, кто измерит сострадание, излившееся на них? Мы, далекие, созерцаем их чуть не с усмешкой, испытующим взором, мы чувствуем, что эти герои уже не нашей крови и не нашего духа; но искусство, вечно единое искусство связует многое, и все, что им создано, всегда близко и всегда с нами. То, что запечатлено искусством, даже после смерти не до конца подвластно тлению. В нем не блекнут мечты и не увядают желания. И потому мы ловим дыхание и внимаем музыке давно замолкших уст.

СЕНТ-БЕВ

Великий критик—явление нечастое, ибо многообразие требований, к нему предъявляемых, подразумевает соответственное многообразие способностей, причем способности эти, порой весьма противоречивые, должны быть отмерены таким образом, чтобы усиливаться во взаимодействии. В идеальной критике должны быть заложены приметы, предпосылки, ростки всего того, что присуще каждому художественному произведению и каждому художнику; однако же он не смеет перевоплощаться до конца и без остатка, как перевоплощается художник: он должен быть сразу по ту и по эту сторону, в себе и в другом. Он должен совмещать различнейшие свойства—понимание вневременного и чувство времени, умение в равной мере воспринимать и относительность момента и абсолютность вечных ценностей, должен обладать живым воображением, дабы проникнуться духом прошлого, и волшебным даром предчувствия, дабы провидеть будущее. Он сам должен быть художником, но лишь до известной степени: ровно настолько, чтобы узнать тайны ремесла, муки творчества, благоговейный трепет перед образным воплощением и затем в своей собственной сфере, сфере продуманного воссоздания достигнуть законченной и совершенной формы. И одновременно, во имя высшей свободы суждения, ему должна быть заказана вдохновенная узость художника, его своенравие и подчинение мысли одному творческому воображению. Он должен целиком отдавать себя, как отдает себя художник, и все же сохранять способность к вечной пере-

мене, подобно актеру, который воссоздает кем-то созданные образы, постоянно меняясь от образа к образу и тем не менее оставаясь самим собой, в силу своеобразия таланта, с каким он переходит из одной ранее отлитой формы в другую.

Уподобляясь художнику, он должен в той же мере походить и на другого своего брата по духу, на ученого — кропотливого собирателя фактов, добросовестного сопоставителя; ему доверены обе первоосновы познания: он должен уметь чувствовать, угадывать чутьем и уметь объяснять тайну искусства, как объясняет ученый столь же таинственные явления живой природы. Всегда, во всех случаях он должен проявлять двойные свойства — восторг и спокойное суждение, любовь и беспристрастие, артистичность и научное мышление, смирение перед созданным и приговор над ним. Искусство критика в том и состоит, чтобы привести это видимое несогласие к постоянно добываемой с бою гармонии, в завершенном виде оно во все эпохи такая же редкость, как само великое искусство.

Из таких выдающихся критиков новейшего времени, коих труды стали произведением искусства, Сент-Бев представляется наиболее значительным, как ни мало симпатична его личность с точки зрения человеческой морали. Пробуя себя в полярно-противоположных направлениях, он выходил за пределы своего мира: как писатель он пробовал свои силы в стихах, в романе, как ученый, как исследователь психологии творчества создал большой исторический труд «Пор-Рояль». Но центром тяжести для него неизменно оставалась критика: свыше тридцати лет, можно сказать, каждодневно занимался он ею, достиг в ней высокого мастерства, сделался в ней авторитетом. Именно профессионализм был его силой, именно упорству и добросовестности этих тридцати лет, а отнюдь не милостям природы обязан был он своим величием; из различных элементов, в непрерывной борьбе и постоянном совершенствовании развился жанр, который до сего времени остается для нас непревзойденным образцом, — художественный эссе, придавший устойчивую форму, образное воплощение опыту, почерпнутому в случайном и злободневном; с его развитием оценка стала самостоятельной ценностью, а крити-

ка — искусством. Возвыситься над случайным поводом, возвеличить его путем широкого обобщения было дотоле привилегией только писателя; теперь к произведению писательского искусства присоединился родственный жанр, жанр воспроизведения, критика, которая благодаря тщательной отделке и гармоническому построению стала вровень со своим предметом, с художественным творчеством. Подобно тому как эстетические взгляды античного мира находили наиболее полное выражение в диалогах, восемнадцатый век, век Гримма, Вольтера и Лессинга, — в эпистолярном мастерстве, так и новейшее время создало наиболее для себя характерное средство передачи эстетических оценок — художественный очерк, литературный портрет, эссе.

Внешне жизнь Сент-Бева ничем не примечательна — это скорее карьера, нежели судьба. Родился он в 1804 году в Булони, в провинциальной буржуазной семье, подростком был отправлен в Париж, окончил классическую гимназию, где отличился в изучении древних языков, и поступил в университет. В юности его, как и всех, одолевали великие замыслы; тетрадь его была полна стихов, а сердце — честолюбивых планов; но у него не было друзей, чтобы подбодрить его, и не было приятной располагающей внешности, которая облегчила бы ему общение с людьми; поэтому он искал дорогу неуверенно, ощупью, изучал философию, естественные науки и, наконец, остановил свой выбор на медицине, как ни противоречил этот выбор чувствительным меланхолическим стихам в потаенной тетради.

Но тут явился толчок извне и заставил Сент-Бева избрать совсем другой, неожиданный и, быть может, даже нежеланный путь. Несколько молодых людей основали литературно-политическую газету «Глобус», которая вскоре получила весьма широкое распространение; студента-медика Сент-Бева ввел туда его прежний учитель Дюбуа. Сперва новичку поручали короткие заметки и рефераты, затем дозволили писать статьи, а вскоре уже начали просить об этом; по-прежнему числясь питомцем Сорбонны, Сент-Бев становится в узком кругу признанной критической величиной, а когда он впервые выступает в защиту Виктора Гюго, это не только вызывает переполох в литературном курятнике Парижа, но и

побуждает одного увенчанного славой читателя (о внимании которого автор и не подозревает и который, в свою очередь, даже не знает имени Сент-Бева) с высоты своего Олимпа благосклонно отметить появление статьи и, хвалебно отзываясь о Викторе Гюго, сказать в беседе с Эккерманом (4 января 1827 года) — ибо читатель этот не кто иной, как Гете — «Теперь он победил, раз «Глобус» на его стороне». Двадцати трех лет от роду желторотый птенец Сент-Бев уже олицетворяет «Глобус» в глазах литературного мира и даже в глазах Гете, он уже сила, будущий непререкаемый авторитет, и потому различные группировки стараются перетянуть его к себе. Он свой человек у романтиков, он вхож к Виктору Гюго, он поэт среди поэтов, и лишь несколько лет спустя догадывается, что друзья почитают его отнюдь не как стихотворца, а как критика. С черного хода вошел молодой студент и непризнанный поэт в литературу, но зато обосновался там прочно, ибо с того дня он уже не уходил из литературы, где неустанным трудом, любовью к искусству и незаурядными способностями подтвердил подлинность своего раннего призвания. Несмотря на крушение надежд, которое он потерпел как поэт, несмотря на усилия, которые он затрачивает на преодоление узости как ученый, для Парижа, для мира Сент-Бев остается великим критиком и в конце концов примиряется с этим высоким званием.

О внешней стороне его жизни много не расскажешь: трижды или четырежды он меняет пост, откуда самодержавно правит французской литературой, он покидает «Глобус» для «Конститусьонель», а «Конститусьонель» — для «Монитера», он профессор Льежского университета, затем — Сорбонны и, наконец, — член Академии; отличия так и сыплются на него, принцессы наносят ему визиты, писатели заискивают перед ним. Но жизнь его от этого не меняется: все так же по одной статье в неделю, из коей он шесть дней кует и шлифует, а на седьмой предается заслуженному отдыху. И еще одна удача выпала на его долю: он умер в 1869-м, за год до 1870-го, и тем самым избежал необходимости перейти из лагеря убежденных бонапартистов в лагерь республиканцев, — на своем веку он уже трижды проделывал подобные эволюции.

Так банальна и незатейлива эта жизнь с внешней стороны; внутренняя сторона куда сложнее и таинственнее.

В минуты тщеславные, когда интеллект, обычно столь зеркально ясный, ослепляла самоуверенность, Сент-Бев грезил об участии великого поэта, быть может, даже мнил себя таковым (хотя ни разу не высказал этого вслух). Но он не был великим поэтом да едва ли был и посредственным. Его стихи, его романы, если прибегнуть к термину из родственного искусства, являют собой образец капельмейстерской музыки; ровно на три необходимых пяди над уровнем дилетантизма, построенные аккуратно и со вкусом, эмоциональные, по форме это классика (или, вернее, классицизм), они хорошо отшлифованы, хорошо написаны, порой даже слишком хорошо, и все-таки они мертвы, словно поддельный жемчуг: он тоже круглый и гладкий, поблескивает как положено, точь-в-точь настоящий, только нет в нем того таинственного мерцания изнутри, того волшебного огня, который зажжен морскими глубинами. Произведения Сент-Бева нельзя назвать безжизненными, они — что нередко встречается у дилетантов и писателей второго ранга — полны личных признаний, сродни исповеди; его роман «Сладострастие» — это сентиментальная автобиография в стиле Вертера, Рене и Обермана, его «Книга любви» — это поэтическая летопись страсти, но всем им недостает того, что Гете называл *Incommensurable*, недостает демонической тьмы и трижды возгорающегося огня. Пламя вспыхивает раз за разом и застывает в слишком трезвой, кристально четкой интеллектуальности; эти стихи, эти признания не излучают тепла, и ныне, полвека спустя, они хоть и не отжили свое, но уже поблекли — пересохшие документы, история литературы, огонь на куске холста.

Сент-Бев, сохранивший при всем тщеславии полную ясность взгляда, невзирая на мнимые успехи, и сам чувствовал недейственность, внутреннее бессилие своих поэтических опытов, поэтому критика стала для него желанным прибежищем. Подобно множеству поэтов-неудачников, он стремится обратить изъяны в преимущество и приписывает свое вынужденное отречение эстетиче-

ским соображениям. Он говорит: «Критика — это второе обличие и неизбежная вторая фаза для большинства явлений духовной жизни. В юности она таится под покровом искусства, поэзии... Лишь когда поэзия немного отстоялась и начинает испаряться, сквозь нее выступает этот второй план; со всех сторон, во всех видах вторгается критика в наше дарование. В конечном счете все наши выдающиеся и все неосознанные качества, все милые нашему сердцу успехи, все лучше понятые теперь неудачи служат к ее обогащению».

Но это кроткое самоотречение не было у Сент-Бева до конца искренним, личный неуспех навсегда остался той каплей желчи, которая то и дело стекала с его пера, когда он писал о каком-нибудь современном ему великом писателе. Жившая в нем обида, плохо скрытая зависть не давали ему простить другим, что они вольны в своем творчестве, тогда как он прикован к уже кем-то созданному; это объясняет, почему он (и многие после него) с недоброжелательностью писателя-неудачника ополчался на все нетленное, великое и свободное, прежде всего на Виктора Гюго, по отношению к которому он из чисто личных побуждений вел себя подло и недостойно, на Бальзака, перед которым он опустил свою критическую рапиру только в час смерти великого писателя, когда тот уже не мог быть опасен, на всех, кто успешно творил подле него. Ницше уловил эту мелочную ненависть и метким словом пригвоздил Сент-Бева к стене:

«Ничего от мужчины, всякий поистине мужской дух наполняет его неизменной злобой. Он суетится, любопытствует, скучает, выведывает — если вдуматься, это существо женского пола, мстительное и похотливое, как женщина».

И действительно, в своих трудах Сент-Бев уклоняется от встреч с гениальными мужами, зато женщинам-современницам — будь то Деборд-Вальмор, мадам де Сталь или Жорж Санд — он не отказывает в признании, на которое был так скуп, когда шел речь о Бальзаке или о Стендале. С той же нежностью, можно сказать, проникновенно рисовал он великие разочарованные умы, созерцательных философов, людей смирившихся, утонченных скептиков от культуры, таких, как Шамфор, Дидро, Вовенарг и даже Паскаль; для них он не жалел востор-

женных похвал, ибо они не задевали глубоко скрытый нерв его жизни, его тайную обиду, его рану, которую лишь медленно врачевало вынужденное самоотречение: они не были его счастливыми соперниками. В глубине души Сент-Бев всегда ненавидел великих писателей инстинктивной ненавистью пустоцвета, ненавидел именно потому, что умом должен был любить их и втайне мечтал быть одним из них.

Но именно те черты, которых недоставало его характеру,—мужество, прямоту, твердость этических убеждений, нравственная стойкость,—обусловили самим отсутствием своим величие Сент-Бева как критика. Сент-Бев олицетворял в литературе сугубо женское начало, и здесь причина его несравненной, беспредельной способности отдаваться, приспосабливаться, вживаться в чужие чувства. Он увлекался каждым течением, подчинялся каждой сильной воле, заимствовал краски у каждой встречи, каждого явления, они поглощали его без остатка, так что в изображении, вышедшем из-под его пера, уже нельзя было угадать черты его собственной личности. Он как-то сказал о себе: «Мой ум более всего, вплоть до самоуничтожения подвержен переменам. Я честно начал с передовой мысли восемнадцатого века — с Траси, Дону, Ламарка, физиологии,—здесь мое истинное зерно. Потом я прошел доктринерскую и психологическую школу «Глобуса», правда, с оговорками, потом примкнул к романтикам, к кругу Виктора Гюго, где, как казалось, обосновался весьма прочно. Далее, я пробежал, вернее, проскочил сен-симонизм и тогда еще строго католическую группу Ламеннэ, чтобы затем в году 1837 в Лозанне приблизиться к методизму и кальвинизму. Но при всех этих обращениях и переходах я никогда не отказывался ни от своей воли, ни от свободы оценок (если не считать одного-единственного случая в кругу Виктора Гюго, да и то это было наваждением), я никогда не поступался своей верой, а, напротив, так умел понимать и проникать людей и события, что всегда подавал самые большие надежды тем, кто хотел обратить меня и уже считал меня своим. Мое любопытство, мое желание все увидеть и рассмотреть вблизи, радость, испытываемая мною, когда мне удавалось найти относительную истину в каждом явлении и

каждой группировке, вовлекли меня в нескончаемую цепь экспериментов, которые явились для меня единым долгим курсом физиологии нравственности».

Эта изменчивость, это умение страстно отдаваться каждому объекту наблюдения распространялись у Сент-Бева не только на область литературы; в политике он то и дело менял цвета — он побывал в роялистах, якобинцах, бонапартистах, республиканцах, неизменно следуя за увлечением минуты. Его страстная преданность очередному предмету изображения всякий раз на какой-то миг выбивает почву у него из-под ног: подобно нашему Герману Бару, он ничего не может рассматривать извне. Он так глубоко проникает в каждое течение, что течение это уносит с собой и его. Живя в кругу Виктора Гюго, он сам становится романтиком, вместо того чтобы просто описывать романтическую школу; создавая «Пор-Рояль», он становится янсенистом. Лишь благодаря этому непротивлению, благодаря этой страстной самоотдаче критик может ухватить самую суть, творческое средоточие, первоисточник всякого движения. И мучительный рывок, потребный для того, чтобы интеллект стряхнул колдовские чары, и возвращение на берег из стремительного течения легко счесть неверностью со стороны человека, который преследовал лишь одну цель: быть верным себе самому. Но именно эта неверность спасла Сент-Бева от доктринерства, именно недостаток постоянства защитил его от окостенения: его умению отдавать себя до конца присуща чудесная женская гибкость; без малейших усилий следует он за всеми изгибами любого течения, и эта податливость помогает ему выманить любую тайну.

А тайны — его стихия. Женское любопытство — главный нерв его критического организма — пробирается повсюду, где ему чудится загадочный характер или не вполне ясная судьба; со студенческих лет Сент-Бев сохраняет умение обнажать с помощью скальпеля нервы и мускулы, дар прозорливца помогает ему угадывать скрытые связи, соединять родственные явления, преодолевая даль веков искусством молниеносного синтеза. Правда, эта чисто женская тяга к психологии есть источник всех его пороков: он нескромен до крайности, словоохотлив до болтливости, назойлив до бестактности. Его самая низ-

кая выходка заслужила презрение всех порядочных людей Парижа: как известно, ему удалось соблазнить жену своего великого друга Виктора Гюго, после чего он со всеми компрометирующими подробностями описал этот любовный эпизод в своей «Книге любви». Правда, после напечатания он спрятал книгу у себя в шкафу. Но все же тщеславие пересилило, и он начал потихоньку показывать эти стихи в салонах Парижа, так что под конец секрет его стал «секретом Полишинеля». Он не мог отказать себе в удовольствии насладиться дешевеньким триумфом над своим знаменитым соперником, заклеив его как рогоносца; нескромный там, где дело шло о его собственных тайнах, он был не более скромен там, где дело касалось тайн чужих. Много лет подряд он осаждает Марселину Деборд-Вальмор, чтобы выведать, кто был тот таинственный соавтор, тот «Оливье» ее стихов; излагая чью-нибудь биографию, он хоть бегло, хоть намеком да коснется интимных сторон жизни; честолюбие психолога приводит его к подслушиванию и подсматриванию, и, подобно своим продолжателям—психоаналитикам, он видит в эротических переживаниях зерно и движущую силу всякого художественного творчества. У него есть и неслыханная, поистине женская пронизательность, с которой он подмечает и недостатки в характере и упущения в литературном наряде писателя, у него есть нервически обостренное чутье на всякую неправду. Из этих то мелких, искрящихся умом, тонких наблюдений он шаг за шагом складывает цельное изображение. Характеристика его всегда начинается с деталей. Он не уподобляется своим великим предшественникам Монтеню или Лябрюйеру, он не набрасывает сразу всеобъемлющий контур, его скорее можно назвать учеником великих французских художников, к примеру, Клуе — непревзойденного мастера миниатюры. Порой его портреты не более как медальоны, но именно тогда они особенно хороши тонкостью линий, изысканностью деталей, изяществом оправы, короче говоря, своим стилем.

Мастерство стиля есть наиболее своеобразное и неоспоримое искусство Сент-Бева. Как и у большинства великих французских прозаиков (в отличие от прозаиков

ков немецких), его речевая культура коренится в фундаментальном классическом образовании; читать по вечерам римских или греческих авторов было для него занятием столь же естественным, как для нас читать французские или английские книги. И язык его невольно (так было и у Ренана) заимствовал кристально ясную, проникнутую великим покоем, плавную и в то же время сжатую форму латинских классиков. Но языковая восприимчивость шла у Сент-Бева рука об руку с языковым творчеством. В чужом тексте он улавливал тончайшие оттенки и мельчайшие изгибы, в своих написанных для газеты «Lundi» — «Понедельник» статьях-однодневках он оттачивал до блеска каждый период, проверяя и взвешивая каждый эпитет — хвалебный или уничижительный — и не уставал снова и снова совершенствовать форму. В своей работе этот избалованный, женственный, женоподобный эпикуреец был спартанцем, рабом беспощадного чувства долга. Статья к понедельнику — вот чем определялась вся его жизнь; понедельник был для него седьмым днем творения, днем отдыха, единственным, который позволял себе неутомимый труженик. Уже во вторник (вот так же и Гарден тридцать лет подряд корпел над своим «Будущим») закладывался фундамент очередной статьи, по вторникам была перерываемая в поисках материала собственная библиотека, а секретарь отправлялся со списком требуемых книг в Национальную библиотеку, откуда возвращался, сгибаясь под тяжестью книжных груд. Последующие дни Сент-Бев уединялся в своей келье, недоступный даже для близких друзей, не позволяющий себе иных выходов, кроме вечерней прогулки в обществе секретаря, да и та нужна была лишь для того, чтобы развить мысли будущей статьи в непринужденной беседе. Наконец, статья написана, потом ему присылают корректуру; сперва он правит ее в одиночестве, потом раза три-четыре зачитывает секретарю, ибо на слух легче уловить каждый перебой, каждую неудачную связь между периодами — уловить и переделать пока можно. В воскресенье утром придирчиво выверенные листы корректуры возвращались в типографию, во второй половине дня Сент-Бев принимал друзей. В понедельник утром статья выходила и, словно камертон, настраивала весь литературный мир.

Тридцать лет подряд это беззаветное служение еженедельно порождало по одной газетной статье высоких художественных достоинств. Поистине критическая журналистика берет свое начало от статей Сент-Бева в «Lundi». До этого была только полемика или рецензии на случай; Вольтер и Гримм занимались литературной кригикой походя, между делом, для Лессинга это был всего лишь быстротечный период в его деятельности, для Гейне — привычная повинность денег ради. Для них для всех литературный эссе означал не более как вылазку в легко доступную смежную область, чаще всего это был военный поход, полемическая кампания, и лишь у Сент-Бева эссе в свойственной ему форме еженедельного портрета становится профессией, делом всей жизни.

Сент-Бев — предшественник Тэна и нашего патриарха Георга Брандеса, причем оба они, на наш современный взгляд, превосходят его общеевропейским уровнем образования (Сент-Бев знал, по сути дела, лишь французский язык и классиков, остальные языки — весьма посредственно), широтой кругозора, личной порядочностью, но в отдельных деталях — в зоркости наблюдений, в нервической тонкости чутья, — лишь изредка приближаются к нему. Более других походил на него венец Людвиг Шпейдель, который так же упорно и скупо ограничил себя одним блистательным фельетоном в неделю и который с той же тонкостью (и теми же заблуждениями там, где речь шла о современных ему гениях, о Вагнере, например) превращал случайный повод в знаменательное событие и, сосредоточившись на малом, создал свое величие. Сент-Бев — пращур целого рода, основоположник собственной литературной формы, коей непревзойденным мастером он и остается до сих пор; и даже те из его потомков, кто, подобно Сюаресу, не признавал его, все же плоть от плоти его.

Почитание формы, свойственное дотоле лишь художнику, лишь творцу книги, он перенес в критику, в газету; в неизменно безупречной чистоте формы, которой он достигал даже в самые смутные часы своего бытия, таится моральное величие этого аморального человека. В его зачастую пристрастных выводах, в его личном поведении все недостатки характера видны как на

ладони, но в собственно художественную область его творчества им никогда не было доступа, здесь Сент-Бев был чист, безупречен, честен, здесь проявляло себя во всей полноте то чувство ответственности, которого ему так не хватало в жизни. Пусть его убеждения были слабы и шатки, все равно оставался где-то такой уголок, в котором приютилась совесть художника. И совестью этой была для него форма.

В любом критике, не менее, чем в писателе, можно отчетливо разглядеть и основы темперамента и жизненную философию. Сент-Бев был эпикурейцем среди критиков. Он не желал поучать, как теоретик, морализировать, как догматик: нигде, никогда он не пытался навязывать свое мнение. Он хотел лишь одного — воспроизводя и психологически углубляя, увеличивать меру наслаждения для других и для себя, или, точнее сказать, сперва для себя, а потом уже для других. Рука его владела тонким искусством гурмана высшей марки, который с нарочитой медлительностью освобождает от листьев сердцевину артишока: чтение, выписки, заметки и писание дарили ему радости почти гастрономические. Целый мир отделяет Сент-Бева с его женоподобной, падкой до удовольствий натурой от протестанта Лессинга, который хотел реформировать всю немецкую литературу и, уподобясь Лютеру, избавить драматургию от французского напизма. Сент-Бев не исповедует ни определенной эстетики, ни определенной проблематики; у него нет даже ярко выраженных пристрастий. Любая проблема, любая личность пробуждает в нем любопытство психолога; сегодня это Наполеон, завтра Фирдоуси, католик Боссюэ не менее, чем вольнодумец Байрон. Но гурмана в Сент-Беве, всего сильнее влечет к редкостным блюдам, к неиспробованному, забытому, исключительному; особым вниманием дарит он малых писателей прошлого, так называемых *poetae minores*, умеренные таланты, необычные характеры, женщин больших страстей — словом, всех тех, кто притаился в полумраке истории, в тени гениев, всех тех, кто еще не затаскан историками и не затрепан филологами. К этим людям он испытывает любовь поистине трогательную, своеобразную нежность психолога, и его

чуткое, скрупулезное, пронизательное и слегка насмешливое искусство будто создано по их мерке. Фигуры слишком крупные лишали его уверенности: о Гете он высказывался как-то неопределенно, довольствуясь общими восхвалениями; говоря о Данте, он более занимается достоинствами риваролевского перевода, нежели проблемами языка. Слишком широки для него эти границы, мало энтузиазма неустойчивой души, мало чисто женского увлечения проблемой там, где потребны истинная любовь и дар слагать гимны, избыток чувств и широта кругозора. Все его мастерство отдано писателю средних способностей, философу-скептику. Гурман скорее поймет гурманское отношение к жизни, нежели фанатическое или восторженное; именно поэтому Сент-Беву лучше всего удаются женские портреты. Здесь его легкая рука с наслаждением играет покровами, под которыми прячутся исповеди и признания, словно за приспущенными шторами чередуются свет и тени; здесь он умеет видеть человеческое в человеке, здесь он в полной мере может проявить и обаяние, и чарующую скромность, и изящество своего стиля. Своими жанровыми картинками он прелестно убрал пантеон французской литературы, где доселе красовались лишь большие и нагие памятники великим мастерам; он привнес туда незабываемые пейзажи семнадцатого и восемнадцатого века, и после того Гонкурам с их импрессионистическими красками осталось только срисовывать. Именно благодаря кажущейся дробности, благодаря вниманию к деталям он, преуспев в этом более всех историков литературы, сумел воссоздать прошлое Франции в его единстве.

О СТИХОТВОРЕНИЯХ ГЕТЕ

Предисловие к книге избранных стихотворений Гете, составленной мною и выпущенной издательством Филипп Реклам.

Первое стихотворение Гете выведено неуверенной рукой восьмилетнего ребенка на листке с поздравлением бабушке и дедушке. Последнее стихотворение Гете написано рукою восьмидесятидвухлетнего старца за несколько сотен часов до смерти. И весь этот долгий век гениального патриарха пронизан дыханием поэзии, неизменно овевавшим его неутомимое чело. Не проходило и года, а в некоторые годы — и месяца, а в иные месяцы — и дня, чтобы этот человек заключенной в строфы речью сам не раскрывал и не утверждал свою сущность, как неповторимое чудо.

С первым взмахом пера берет начало лирическое творчество Гете, чтобы оборваться лишь с последним вздохом; как постоянное выражение и истолкование его бытия оно столь же естественно присуще ему, как излучение — свету или рост — дереву. Создание стихов становится просто одной из сторон органической жизни, необходимым проявлением стихийной основы гетевского существа; его творчество едва ли даже можно назвать «деятельностью», потому что понятие «деяния» неразрывно связано с понятием волевого импульса, в то время как у Гете, который по натуре не мог не творить, поэтический ответ на каждый порыв чувств возникает с неизбежностью химической реакции. Переход от прозаической речи к стихотворной, рифмованной происходит у него совершенно свободно: посредине письма, новеллы, драмы проза вдруг ускоряет темп, окрыленно переливаясь в раскованную форму высшей ритмической

скованности. В ней возвышается всякая страсть, растворяется всякое чувство. На протяжении этой долгой жизни едва ли найдется сколько-нибудь серьезное событие, происшедшее с ним, с человеком, которое он, поэт, не претворил бы в стихи. Потому что в жизни Гете так же редко, как стихи без переживания, встречается переживание, не отбросившее золотой тени стихов.

Иногда лирическая струя прерывается, встречает препоны (так тело человека знает минуты усталости), но никогда не иссыкает она совершенно. В поздние часы его жизни часто кажется, что этот бьющий из глубины души источник высох, занесен песком привычки. Но вдруг переживание, взрыв чувства исторгает новые потоки — из иных глубин; словно из новых, омоложенных жил вновь струятся стихи, лирическое слово не только возникает вновь, но и обретает — о чудо! — другую, еще неведомую мелодию. Потому что второе, третье, сотое рождение Гете, каждая его метаморфоза изменяет и звучащую в нем музыку, и после каждого нового брожения в его крови гетевский стих, остывая и отстаиваясь, приобретает новый букет, всегда иной и всегда тот же самый, согласно его собственному речению: «Так, любимые, делюсь я, чтобы стать единым снова».

Исключительна у поэта постоянная приподнятость, высокая напряженность лирического настроения: во всей мировой литературе не отыщешь ничего, что сравнилось бы по непрерывности и интенсивности с этим неистощимым потоком. Только другая потребность самого Гете так же постоянна и так же заполняет каждый час его жизни: это страсть закреплять явления духовного мира в мыслях, подобно тому, как все пережитое он закреплял в поэтических формах. Причем и то и другое — проявления одной воли, воли претворить отпущенный срок жизни в образы и мысли, чтобы, создавая, умножить ее сумму. Подобно тому, как райские реки берут начало в одних и тех же первоосновах бытия и доходят до края света, так и оба эти потока, вытекая из глубины внутреннего мира Гете, проходят через все его земное существование: их связь, их одновременность и составляют тайну его исключительности.

Потому так величественны минуты, когда соединяются оба основных проявления его бытия, когда Гете-поэт

и Гете-мыслитель сливаются, а разум и чувство полностью растворяются друг в друге. Если эти два мира соприкасаются своими высочайшими вершинами, то возникают полновесные, орфического звучания стихи, которые столь же принадлежат к совершеннейшим созданиям человеческой мысли, сколь и к царству лирики; если же эти миры соприкасаются глубочайшими корнями, из которых они оба вырастают, тогда и рождаются несравненные образцы слияния языка и мысли, «Фауст» или «Пандора», творения из творений, космические творения.

Такое всестороннее расширение лирической сферы требует, естественно, и поистине всеобъемлющего обилия выразительных средств лирики. Гете, не выходя за пределы немецкого языка, создал их для себя и для нас, можно сказать, из ничего. Лирическая костюмерия, унаследованная им от предшественников, истрепалась, пропылилась, выцвела и, кроме того, была скроена так, что годилась лишь на немногие фасоны и фигуры поэтического искусства. В назидание и поучение стихотворцу все было точно определено: когда следует обращаться к тому или иному стилю, откуда он берет начало. Из романского мира немецкая поэзия позаимствовала сонет, из античного — гекзаметр и оду, у англичан она взяла балладу, не прибавив ничего своего, кроме разве что рыхлой строфики народной песни. Гете, изливающийся обильным потоком, Гете, для которого материя и форма, содержимое и сосуд, «зерно и оболочка» немислимы вне живого единства, быстро овладевает всеми этими формами, заполняет их, но не может вместить в них всего, что в избытке несет бьющий в нем источник. Ибо все ограниченное слишком тесно для его вечно изменчивого творчества, все замкнутое в себе слишком связывает напор его языковой мощи. И он нетерпеливо убегает от скованных форм, чтобы подняться к высшей свободе:

Строгий ритм порой пленяет ровным,
Мерным ходом: рад ему поэт.
Но как быстро он претит нам, словно
Маска, за которой жизни нет.
Даже дух покажется бескровным,
Если, к новым формам устремлен,
Мертвой формы не отбросит он.

Но и эта «новая форма» гетевского стиха не единична, не определена раз навсегда. В бурном стремлении к новому поэтическому языку он с любопытством пробует все формы всех времен и стран и не довольствуется ни одной из них. Он вновь и вновь заставляет звучать все регистры существующих размеров — от широкого дыхания гекзаметров до короткого, подпрыгивающего аллитерационного стиха, от узловатого, как дубинка, «книттельферза» Ганса Сакса до свободно льющегося гимна Пиндара, от персидских «макаматы» до китайских стихотворных афоризмов, — такова его языковая мощь, всеобъемлющая, как божественная сила Пана. Но мало того: не выходя за пределы немецкого стиха, он создает сотни новых форм, безымянных и неопределимых, закономерных и неповторимых, только ему обязанных своим существованием; их уверенная смелость осталась, в сущности, непревзойденной и для нашего современного поколения. Порой даже испытываешь страх: уж не исчерпались ли за те семьдесят лет, что он творил, почти все возможности новых форм, новых вариаций на немецком языке? Ведь если он мало взял у предшественников, то и его преемники прибавили столь же мало существенного к найденным им средствам лирического выражения. Одинокó возвышается на грани эпох «до него» и «после него» этот необъятный подвиг созидателя.

Но многообразие форм — еще недостаточный залог первенства в лирической поэзии. Мировое значение всякий поэт приобретает лишь благодаря тому, что сам присутствует в каждом своем создании, что все формы выражения, несмотря на их разнообразие, носят на себе (и это — настоящее чудо) печать единства и новизны и что все та же кровь, мистическим образом переливаясь дальше и дальше, из одного стиха в другой, пронизывает до последней жилки каждый стих поэта. Этот знак царственного происхождения, знак духовного первородства и власти над языком так ясно запечатлен в каждом стихотворении Гете, что, несмотря на непрерывную смену форм, мы в любом из них узнаем его, единственного, кто мог создать этот стих, и даже более того: подлинные знатоки, вглядываясь в каждое зерно этого лирического урожая, узнают год и час его созревания, а по какой-нибудь интонации, обороту речи, по каким-то не-

26. Стефан Цвейг. Т. 7.

уловимым черточкам каждый может почти всегда определить, к какому периоду относится то или иное стихотворение — к юношеской ли поре, к классическим или к поздним годам. Как почерк Гете и в десять и в восемьдесят лет во всех своих изменениях остается таким, что его, несмотря на все изменения, нельзя не узнать, как достаточно увидеть среди тысячи одно написанное поэтом слово, чтобы сказать: «Это — рука Гете», — точно так же довольно одной страницы прозы, одного четверостишия, чтобы признать Гете их творцом. Макрокосм — мир Гете — виден в микрокосме самого короткого стихотворения.

И все же насколько легко узнать специфически гетевское в лирике Гете, настолько же трудно (даже в объемистой книге) конкретно определить и замкнуть в четких понятиях то особое, что присуще ему одному. Идет ли речь о Гельдерлине, о Новалисе, о лирике Шиллера, не так трудно фиксировать и даже свести к метрическим и эстетическим формулам основные черты их стиля, потому что у них явно преобладает одна определенная языковая окраска, круг идей строго ограничен, а ритмика прочно связана с определенной формой темперамента. Но когда речь заходит о лирике Гете, всякая попытка найти формулу неизбежно приводит к пустословию или к метафорам. Потому что у него языковая окраска — это все цвета спектра, это льющийся непрерывным потоком, тысячекратно изменчивый свет, не отдельный луч, а само солнце, претворенное в слово (если уместен здесь поэтический образ). И его ритмика, в свою очередь, не подчиняется схеме хореев и дактилей, то есть раз навсегда данному строю; она живет, отражая жизнь его чувств, бьется в такт с его бурным или спокойным дыханием. Поэтому и лирическое самовыражение Гете до того естественно, что объяснением ему может служить только всеобъемлющее существо поэта, а не литературные нормы. Исследование своеобразия Гете в поэзии всегда ведет за пределы вопросов языка — к стихийности его природы, к чувственному характеру его мироощущения. Конечным объяснением его цельности всегда будет не искусство — Оно, но лишь то творческое, неделимое, пребывающее неизменным во всех метаморфозах, о чем мы говорим: Он.

Однако постижению этого «таинственного, но зримо-го» единства гетевского «я» больше всего препятствует, как это ни парадоксально, обилие его проявлений. Трудно расчленить бесконечность, объять необозримое, и если столько немцев все еще не нашли доступа в мир Гете, не освоились в нем, то виновата тут только многоликость поэта. Ибо нужна, оказывается, целая жизнь, чтобы охватить взглядом его жизнь, нужно всецело посвятить себя его изучению, чтобы понять его: ведь одни лишь естественнонаучные сочинения Гете составляют целый мир, а шестьдесят томов его писем — это целая энциклопедия. И даже его лирика — больше тысячи стихотворений — за своим многообразием прячет от непосвященного взора связующее ее единство. И поэтому более чем понятно желание произвести отбор, сократить это огромное множество, чтобы сделать его обозримым.

Но вместе с тем какие высокие требования предъявляет эта задача — отобрать из лирического мира Гете самые значительные стихи — к человеку, который осмелится в одиночку взяться за такой отбор! Меру его ответственности может уменьшить лишь скромное признание, что при составлении он не принимал высокомерно за единственный критерий ценности свое чутье, но что в этом деле им — помимо его сознания — руководил еще и дух его поколения. Потому что и образ Гете и его творчество — не будем скрывать от себя этот факт — предстают в новом обличье каждому поколению, а внутри каждого поколения каждый возраст видит его по-новому. Цепь духовных метаморфоз, имя которой — Гете, лишь по видимости оборвалась 22 марта 1832 года; в действительности и его образ и его влияние по-прежнему непрерывно изменяются с каждой эпохой и внутри каждой эпохи. Гете не стал еще окаменевшим понятием, мумией из историко-литературного музея; каждому поколению он является в новом свете и в новом виде всякому; кто вновь примется за отбор. Не будем выходить за пределы его лирики: до чего изменилась хотя бы оценка «Западно-восточного дивана», с какой силой действует на наши чувства магическое самообнажение стареющего поэта в той самой книге, которую и современники и весь девятнадцатый век только прощали ему, как баловство, забавный маскарад! И с другой стороны, как упал

в наших глазах Гете — автор баллад (в пору близости с Шиллером) или некоторых стихотворений в народном духе (может быть, мы слишком часто слышали, как их барабанят без смысла и толка?). Гете — олимпиец из школьного учебника, общедоступный классик в духе той античности, которая уже непонятна для нас после Гельдерлина и Ницше, — этот слишком легко постижимый образ все больше вытесняется величественным образом орфика, творца таинственных песен и поистине космического мирозерцания. И потому отбор, сделанный в двадцатом веке, независимо от любой индивидуальной оценки будет иным, чем все «избранные сочинения» и «антологии» девятнадцатого столетия.

Только изначальный критерий остался, как кажется, все тем же, и рука отбирающего словно бы сама собой действует в соответствии с ним: сегодня, как и прежде, нужно стараться среди этого изобилия сначала отделить от случайного, более слабого все сохраняющее силу лирического воздействия и непреходящую ценность. Нетрудная работа на первый взгляд: представляется, будто вполне достаточно устранить стихи, обязанные своим появлением требованиям двора или долгу вежливости, затем все созданное в случайной игре, когда материя стихотворной речи продолжает сама по себе производить строфы и рифмы, как ученик чародея в отсутствие учителя — творческого начала. Однако перед составителем вскоре встала неожиданная трудность, новый вопрос, который нужно было решать по-новому, отступая от первоначального принципа: в этом процессе разделения и очищения отбирающее чутье часто наталкивается на стихи, которые протестуют, когда пытаешься исключить их по причинам чисто эстетическим, и предъявляют притязания на то, чтобы остаться и быть отобранными по особому праву, независимому от их художественной значимости. И вскоре я заметил, что в искусстве, как и в жизни, есть вещи, которым дает законное право на существование наша давняя привязанность, есть стихи, дорогие нам не своей ценностью, но как *pretium affectionis* целой нации, — тот предмет любви, от которого чувство откажется так же неохотно, как от привычной, пусть даже малоценной, но освященной долгим почитанием безделушки. Что делать, к примеру,

со стихотворениями вроде «Дикой розочки»? Какое решение принять? Если рассматривать эту вещь саму по себе, она покажется нашему современному чувству слишком наивной и незначительной, да к тому же и филологи учат нас, что не следует приписывать ее Гете, что в лучшем случае ее можно ценить лишь как обработку давно известной народной песни. Если строго следовать нашему критерию, ее нужно отбросить; но как исключить стихотворение, над которым мы впервые увидели в школьной хрестоматии имя Гете, стихотворение, мелодия которого витала на наших детских губах и которое при первом воспоминании пробуждается в нас слово за словом? Или другой пример: конечно, не так уж значительны эти скорее шуточные, чем лирические строки «Моя осанка — от отца» (всякий невольно продолжит их дальше; кому они незнакомы?); судья, стоящий на страже строгой эстетики, должен был бы при тщательном отборе устранить их. И все же как можно вырвать из «большой исповеди» этот листок, на котором одним росчерком незабываемо остро зарисованы исток и сущность духовного и физического облика поэта? Попадались и другие стихи, сами по себе недостаточно яркие, но сияющие отраженным светом жизненных образов и ситуаций: таковы многие стихотворения к Шарлотте фон Штейн, к Лили и Фридерике. Пусть это скорее листки писем, чем стихи, скорее вздохи и приветы, чем произведения искусства, но тем не менее они неустранимы из общей биографической картины. Так мне скоро стало ясно: чисто эстетическое суждение разорвало бы нечто неразрывное, проникнутое живым трепетом чувства, а выбор, основанный только на художественной ценности, беспощадно разрознил бы лирику и жизнь, повод и излияние, творчество и биографию именно того поэта, чью удивительно органичную многогранную человеческую ценность мы воспринимаем как произведение искусства не в меньшей степени, чем само искусство. При нашем великодушном отборе мы неоднократно предпочитали соображениям стиля иной критерий; в его основу положено то, что до сих пор воспринимается нами как самая высокая организация из всех, которые когда-либо были присущи человеческому существу, — жизнь Гете как таинство творчества.

Не только отбор, но и порядок стихов был продиктован тем решительным убеждением, что жизнь и творчество Гете представляют собой неразрывное целое: мы приняли хронологическую последовательность, благодаря которой стихи выстраиваются в естественном, то есть временном, порядке по мере их возникновения (при этом мы опирались на превосходный труд Ганса Альберта Графа). Правда, на первый взгляд такое подразделение противоречит высшему авторитету — авторитету самого Гете, который в последнем прижизненном издании разместил весь материал лирики, исходя из метрического признака, и при этом сопроводил лаконичным эпиграфом заголовки каждого раздела («Природа», «Искусство», «Сонеты», «Приближаясь к античным формам», «Бог и вселенная»). Стихи тщательно связаны в букеты, подобранные по духовной расцветке, по разновидностям метрической классификации, огромное лирическое царство разъято на отдельные провинции души и чувств. В нашем подразделении мы пытались вновь связать искусственно составленные букеты и рассадить стихотворения туда, где они родились и выросли во времени, в соответствии со словами Гете, сказанными Эккерману: «Все мои стихи — на случай, они вызваны к жизни обстоятельствами, и действительность — их почва и основа». Благодаря хронологической последовательности каждое стихотворение вновь пересаживается на эту почву (здесь мы разумеем и повод к его написанию и все конкретные временные связи). Стихи объединяются друг с другом не по их вечным, вневременным признакам: в естественной связи к юношеским стихам неразрывно примыкают стихи зрелых лет, а к ним, в свою очередь, — великолепные отвлеченные аллегории, созданные в старости. Только так, по-моему, можно сделать обозримым этот могучий лирический поток — от родника, где он берет начало, до мощного устья, где он впадает в океан бесконечности; только в этих непрерывно текущих струях неискаженно отражаются пейзажи и времена года, люди и события — все, что побуждало поэта создавать стихи. Не случайно этот сборник открывается бурными юношескими строфами, в которых молот его сердца дробит окаменелые формы немецкой лирики; не случайно кончается он таинственным воспарением

«Chori mistici» — словами, с которыми старец выпустил из рук «Фауста» — «труд своей жизни», — а с ним и жизнь, чтобы они вознеслись в бесконечность.

Между этими двумя пределами протекает все его земное существование: бурление и остывание крови, ритмическое пробуждение жизни в стихе и кристаллизация стиха в мраморно-строгих формах, и рвущееся вперед вдохновение, которое постепенно превращается в рассудительную созерцательность (возвышенная метаморфоза, вечная и общечеловеческая, но пережитая здесь одним человеком с особой наглядностью). В таком виде — как отражение судьбы — лирика Гете представляется уже не аккомпанементом, поддвечивающим отдельные события его жизни, но симфоническим претворением всей полноты его существования, музыкой, зазвучавшей впервые в груди одного смертного и увековеченной для нас бессмертной магией искусства.

«ЛОТТА В ВЕЙМАРЕ»

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

Сюжет романа, казалось бы, многого не обещает, он был бы уместен в неприятном анекдоте либо изящной новелле. Историко-литературный эскиз — вот что думается сначала: Лотта Кестнер, урожденная Буфф, первая любовь Гете, увековеченная им в «вертеровской» Лотте, не устояла перед искушением через пятьдесят лет, полвека спустя, свидеться с Гете — Тезеем своей юности. Старушка, которую не пощадили годы, наперекор приобретенному с годами благоразумию надумала совер-

шить милое дурачество и еще раз надеть белое «вертеровское» платьице с розовым бантом, чтобы напомнить увешанному орденами тайному советнику о милом дурачестве его юности. Он при свидании чуть смущен и чуть раздосадован, она чуть разочарована и однако же втайне растрогана этой полупризрачной, спустя полвека, встречей. Вот, собственно, и все. Сюжет величиной с росинку, но, подобно ей, полный чудесного огня и чудесных красок, когда горный свет озарит ее.

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

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

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

Ни одно изъявление восторга не кажется мне чересчур сильным, когда речь идет об этой книге, где мысль

художника возвышается до подлинной мудрости, а почти пугающая виртуозность языка не страшится этого не только величайшего, но и труднейшего. Наши потомки сочтут нелепейшим историко-литературным курьезом тот факт, что эта предельно немецкая книга, наиболее прекрасная и законченная из всех, что за многие годы были созданы на нашем языке, при появлении своем оказалась недоступной и даже запретной для восьмидесяти миллионов немцев. Трудно удержаться от злорадства при мысли о том, что лишь нам (как ни дорого заплатили мы за свою привилегию) дарована возможность прочесть эту книгу на немецком языке, то есть в том единственном виде, в каком она может доставить полное наслаждение (ибо я опасаюсь, что любой перевод много в ней разрушит, что все самое тонкое, едва уловимое в намеках и связях будет при этом безвозвратно утеряно). Так отнесемся же к этому роману не только как к художественному произведению, но и как к яркому доказательству того, что эмиграция для художника отнюдь не всегда означает ожесточение и душевное оскудение, что она может способствовать и подъему сил и внутреннему росту. И будем признательны за то, что мы уже сегодня можем приветствовать эту книгу, тогда как те, другие, кто находится в подлинной эмиграции, те, кто внутренне не покидал гетевской Германии, обретут ее лишь в воздаяние за бедствия войны и перенесенные муки.

ФРАНС МАЗЕРЕЕЛЬ

Человек и художник

Если бы я не знал совершенно точно, что Франс Мазереель, этот искуснейший из всех современных граверов, родился 30 июня 1889 года в Бланкенберге, в добропорядочной буржуазной семье, я никогда не смог бы отделаться от мысли, что он является сыном Уота Уитмена, одним из тех затерявшихся внебрачных детей, которых этот американский «гражданин мира» в бытность свою на Юге прижил с неизвестной матерью. Ибо ни в ком из людей, ни в ком из современных художников я не встречал такого типично уитменовского сочетания свободной и в то же время сдержанной, плещущей через край и вместе с тем спокойной силы, такого безграничного чувства товарищества ко всему живому, такого полного слияния личности с окружающим миром. И, пожалуй, лишь уитменовским стихом с его каскадом прилагательных и нарастающим напряжением ритма можно описать внешность и характер Мазерееля: рослый, мускулистый, мужественно красивый, с неторопливой, но легкой походкой, с темными глазами и ясным взглядом, полный энергии и необычайно кроткий, добрый, всегда готовый прийти на помощь, веселый в будничном труде, искренний, свободный, послушный одному лишь внутреннему голосу и вместе с тем воспринимающий все звуки мира. Его прямой, открытый образ действий придает его искусству, его жизни характер полной независимости. Совершенно невозможно представить себе его смущенным, растерянным; глядя на него, наслаждаешься редчай-

шим явлением — подлинно свободным человеком, принадлежащим самому себе и в то же время всем. Чтобы полюбить его, надо постигнуть не только все содеянное им до сих пор, но и познать внутренние движущие силы его творчества, изначальные элементы его сущности.

Один из величайших умельцев нашей эпохи, Мазереель, является истинным ее сыном — в его личности, в его творчестве нет ничего демонического. Он принадлежит к тому высшему (может быть, высочайшему) типу художника, чей гений порождается гармонией могущественных сил; я не думаю, чтобы Гендель, Рубенс, Уот Уитмен, Толстой и Бальзак (вопреки его скульптурному портрету, сделанному Роденом) производили при жизни иное впечатление, чем то, какое создает стихийное явление природы. Совершенные люди, они творят неутомимо, изо дня в день, подобно тому, как бьет родник. Им неведомы скованность и застой, взлеты и падения творческой мысли, свойственные художникам, работающим лишь по настроению; их созидательная энергия — это сила, порождающая силу. Только свободное, ничем не принуждаемое творчество в состоянии передать полноту и многообразие мира, которые мы видим на полотнах Рубенса, слышим в музыке Генделя, в стихах Уитмена, а теперь наблюдаем в тысячах гравюр, созданных ярким и свежим талантом Франса Мазерееля. Огромная творческая продуктивность таких людей не чудо, а органическое свойство их натуры; чудом являются вселенский размах творчества, его непостижимое совершенство, необозримость его горизонта.

Такие натуры, и, пожалуй, лишь они одни, обладают подлинно всеобъемлющим даром. Только те, чьи сердца открыты для всего существующего, способны непредвзято воспринимать мир во всем разнообразии его форм; только их рукам послушны белые и черные клавиши бесконечной клавиатуры жизни. Гендель создавал как веселые оперы и затейливые арии, так и трагического «Мессию» и «Судьбы пророков»; Уитмен воспевал одновременно и тело женщины и небоскребы Бродвея; Бальзак показывал и участь стареющей провинциальной барышни, и битву на Березине, и биржевые операции торговца парфюмерными товарами. Только они, обладающие гармо-

нией сил, ничем не стесняемой и не зависящей от особого настроения творческой энергией,— только они способны создать *orbis pictus*¹— универсальный, космический образ. В полноте мироощущения Мазереелю нет равных среди современных рисовальщиков и гравюров. Темы его рисунков и гравюр — весь современный мир во всех его проявлениях и формах. Уже сейчас этот «неутомимый» создал столько, что по его гравюрам, как по египетским иероглифам, можно получить полное представление о жизни на нашей планете. Если бы вдруг на земле погибли все книги, памятники, фотографии и документы и уцелели лишь гравюры, которые Мазереель вырезал за десять лет, то по ним одним можно было бы восстановить весь облик современного мира; по его рисункам можно было бы узнать, как в наше время жили люди, как они одевались, представить себе чудовищную картину современной войны — фронт с его дьявольскими машинами истребления и тыл с его гротескными фигурами, биржи и фабрики, вокзалы и корабли, тюрьмы, моды, людей, даже их типы, почувствовать темп жизни нашего века, его опасный дух и его гений. Кто еще, спрашиваю я, какой другой мастер рисунка может сравниться с ним — этим Веньямином графики — как по количеству, так и по документальной ценности созданного (я не говорю пока о качестве)? У кого из современников вы найдете такое изобилие тем и образов? Одного лишь прилежания и техники для этого недостаточно; здесь требуется нечто более высокое — исключительная способность связывать и обобщать явления жизни и одновременно фанатичная любовь к детали. Мазереель — полная противоположность экспансивным, порывистым натурам; его ум, его гений, как у Бальзака и Уитмена, устремлены к универсальному. Он любит все нации, все наречия, все эпохи, старое и новое, романтику и индустрию; я не знаю ничего, что бы этот страстный друг мира ненавидел на нашей планете столь сильно, как те институты, назначение которых — охладить, приглушить и стандартизировать горячую, полнокровную радость бытия, ограничить искусственными рамками живую жизнь. Он враг того государства, которое насаждает насилие и

¹ Мир в картинах (лат.).

несправедливость, враг того «общества», которое рассматривает себя как «высшую» касту и во что бы то ни стало хочет сохранить свою власть. Не будучи политиком (Мазереель не признает партий, так как считает, что они ограничивают и ущемляют внутреннюю свободу), он тем не менее всегда борется на стороне слабых, угнетенных и обиженных. В своих «гравюро-романах» — «Страдания человека», «Идея», «Солнце», — в своей вымышленной автобиографии он пригвоздил к позорному столбу всех гонителей свободы: поджигателей войны, спекулянтов, жрецов буржуазного правосудия, полицейских — всех представителей эгоистической морали, защитников корыстных интересов. Мироощущение Мазерееля не выносит ничего, что насилует природу, что нарушает священное единство вселенной. Его гений всегда устремлен к целому; подобно Уитмену, дробящему мир на тысячи строк, он хочет разложить мир на тысячи картин, изобразить его в бесконечном сплетении тысяч деталей, не утрачивая, однако, при этом идеи его единства.

Мазереель сделал уже десять тысяч рисунков и гравюр на дереве, и тем не менее, несмотря на эту беспримерную продуктивность, можно не опасаться, что его творческая энергия когда-либо иссякнет, ибо запас его зрительных впечатлений неисчерпаем, как и сам мир. Мазереель обладает магическим взглядом Бальзака. Все, что он видит хотя бы однажды, мимоходом, даже на репродукции, навсегда врезается в его память. Он никогда не пользуется моделью, не делает зарисовок с натуры, никогда не заглядывает в журнал мод, чтобы правильно воспроизвести какую-нибудь деталь одежды. Его память так же безошибочна, как и его рука; он помнит наизусть (и это производит потрясающее впечатление на всех, кто его знает) каждую вещь на земле, во всех ее деталях, и в любой момент готов оживить ее прикосновением своего резца. Он может по памяти нарисовать любую мачту парусника, поршень локомотива, петлю рыбацкой сети. Он одинаково хорошо нарисует вам как чалму паломника из Мекки и татуировку краснокожего, так и парадный марш и ружейные приемы прусских стрелков. Он, не задумываясь, изобразит любое движение: прыжок хищника, изгиб поезда на повороте, взметнув-

шуюся рыбу, вставшую на дыбы лошадь, вспышку радости и боли на человеческом лице. Нередко я сам бывал очевидцем непостижимого: идешь с ним по улице незнакомого города, оживленно беседуешь; кажется, что он целиком погружен в разговор. И спустя год с изумлением обнаруживаешь на какой-либо его новой гравюре дверной молоток одного из домов той улицы, где мы бродили, воспроизведенный во всех деталях, с такой точностью, будто Мазереель тайком его сфотографировал; или же морду собаки, перебежавшей нам тогда дорогу. Ему достаточно бросить лишь мимолетный взгляд на любой предмет, любое движение, как они мгновенно фиксируются через его темный глаз за круглым стеклом очков в роговой оправе, словно через фотообъектив, в его зрительной памяти; они хранятся в этой гигантской кладовой, где ничто не ветшает и не блекнет, в ожидании, когда воля художника вызовет их из этого хаоса форм и образов и они выльются послушными линиями под его резцом.

В этой беспримерной зрительной памяти, впитавшей в себя миллионы вечно меняющихся форм жизни, и в умении подчинить каждую из этих форм резцу и заключается гений Мазерееля. Сила воздействия его рисунков кроется не в особенностях его манеры, а в необычайной широте видения, составляющей главную черту его таланта. И она поразительно сочетается у него с самым обыкновенным житейским качеством — с терпением и упорным трудолюбием мастерового. Как я уже говорил, в личности Мазерееля нет ничего демонического; его несколько тяжеловатая, спокойная медлительность напоминает твердую, мерную поступь крестьянина, шагающего по полю во время сева или жатвы. В искусстве же Мазерееля это постоянное стремление к бесконечно далекой цели проявляется в титаническом трудолюбии, в фанатичной преданности делу, в том *nulla dies sine linea*¹, которое было присуще старым немецким мастерам. Ежедневно часами сидит Мазереель с резцом в руках за своим столом, подобно ювелиру, граверу, часовщику, и, как все эти труженики здорового, честного ремесла, он любит свою работу, в которой есть что-то сред-

¹ Ни дня без строчки (лат.).

невековое, примитивное, древнее. В залитом электрическим светом, изрытом тоннелями метро, пронизанном потоками радиоволн современном Париже он работает сегодня так же, как задолго до него работал его мифический предшественник из Туру, вырезавший в тесной монастырской келье благочестивые картинки таким же ножом, на таком же дереве, с таким же неисчерпаемым терпением. И Мазерелю дорога именно эта простая техника: из чисто мужской неприязни ко всякой бутафории он не любит ничего лишнего. Остановись все химические фабрики, производящие краски, сломайся все станки, ткущие холсты,— он спокойно продолжал бы работать. Ибо для того, чтобы изобразить мир, ему необходимы лишь нож и квадратный кусок дерева; я помню, как однажды в Женеве он сам срубил грушевое дерево, расколол его топором и напилил себе из него дощечек. Окажись он, подобно Робинзону, на пустынном острове, он через три дня смог бы работать там так же, как в своей мастерской: он заготовил бы блоки (я говорю, блоки, потому что в его творчестве есть нечто от скульптуры, к чему он втайне стремится) и вдохнул бы в них жизнь. Не гонясь за настроением, не нуждаясь ни в помощи, ни в моделях, ни в поисках тем, он мог бы творить так десятилетиями, не поднимая головы от своей работы,— настолько богат его внутренний мир и безгранично терпение. Он уже вызвал к жизни тысячи и тысячи образов и форм, и я иногда шучу, что он мог бы построить себе сегодня дом или яхту из тех деревянных чурок, которые он перевоплотил в картины, в события.

Особая привлекательность мазерелевского искусства заключается, на мой взгляд, именно в этой двойственности: в сочетании старинной техники гравюры (столь же примитивной, как в эпоху книг, печатавшихся с деревянных досок, и семейных библий) с необычайно актуальной тематикой, насыщенной духом и ритмом современности. Это сочетание старого и нового художник запечатлел в автопортрете, помещенном в начале его книги «Воспоминания о моей родине». Он стоит посредине между двумя мирами, между обеими Фландриями: сегодняшней — молодой, с ее рабочими, машинами и огромными городами, и вчерашней — набожной, с колокольным звоном церквей и мона-

стырей, где монахиня, смиренно потупив очи, грезит о вечности. Неусыпно стоит он на этом перекрестке дорог плоти и духа, примитивной силы и утонченнейшего чувства.

На те же маленькие дощечки шириной в восемь сантиметров, пользуясь той же техникой, что и старые мастера, изображавшие лишенные движения и едва намеченные сцены из житий святых, Мазереель перенес новый элемент — кино. Его гравюрам присуща динамика, пульсирующая, взрывчатая сила кинофильмов (которые он очень любит и даже написал сценарий одного из них). Стоит только собрать воедино эти кадры графического фильма, как они оживают, словно на экране, и проносятся перед нами стремительно, напряженно, захватывающе. В простом черно-белом созвучии этих рисунков чувствуется нервное, лихорадочное биение пульса нашего нетерпеливого двадцатого века. Художник стремится предельно концентрированно воплотить в жесткой и лишенной красок форме гравюры на дереве всю динамику событий, вплоть до малейших подробностей. Вот почему большинство его гравюр заполнено множеством предметов и вызывающих различные ассоциации символов. При первом взгляде улавливается только главная тема, и лишь потом, постепенно вы с изумлением открываете поразительнейшие контрасты и парафразы. И чем дольше вы всматриваетесь в эти гравюры, тем больше нового в них обнаруживаете. Я знаю их уже почти двадцать лет и тем не менее с удовольствием пересматриваю их, причем каждый раз нахожу что-либо ускользнувшее раньше от моего взгляда.

Но, несмотря на эту насыщенность содержания, гравюры Мазерееля не превращаются в простое нагромождение образов, предметов и деталей. Уже давно Мазереель перестал быть просто иллюстратором книг — служителем искусства других он был лишь вначале. Он стал творить самостоятельно, создавая, подобно Дюреру, Гойе и Калло, законченные циклы гравюр. В последние годы Мазереель в своих работах значительно перерос рамки искусства иллюстратора и создал новый стиль «изоповествования» — роман, новеллу, небольшой рассказ в картинах без слов. Теперь наступил черед писателей придумывать текст к бессловесным книгам этого

мастера. Мне думается, что Шарль-Луи Филипп или Золя могли бы в мастерской прозе поведать о «Страданиях человека», а Христиан Моргенштерн — описать в стихах забавные похождения из «Моей книги часов»; любимая же книга Мазерееля «Идея» кажется мне настолько прекрасной, что среди современных писателей я не знаю сейчас никого, кто бы сумел переложить этот роман на слова. Ибо любой из наших художников-поэтов изложил бы ее слишком манерно, слишком литературно; искусство же Мазерееля при всей его оригинальности необычайно демократично. Он создает действительно «хорошие картины», удовлетворяющие тому требованию, которое Толстой предъявлял к «хорошим книгам», а именно, чтобы они были понятны всем: прислуге и художнику, студенту и профессору. И действительно, рисунки Мазерееля, как и стихи Уота Уитмена, принадлежат грядущей демократии. Они доступны каждому. Я уверен, что, покажи я их рабочим и ремесленникам через проекционный фонарь, мне не пришлось бы давать дополнительных разъяснений; в то же время я знаю, что и крупнейшие художники восхищаются его честным экспрессионизмом. Мазереель ощущает весь мир, и потому его произведения действуют на всех; он духовно не принадлежит ни к одному классу и поэтому понятен всему народу и всем нациям.

Стремление к космическому неуклонно растет в его творении вместе с мастерством. Кажется, вот он достиг предела, но нет, он не останавливается, он продолжает кружить по спирали, все шире охватывая сферу действительности. Если его первые книги были значительны, то последняя из них, «Город», монументальна, как вечный памятник современному большому городу, этому пандемониуму всех страстей, с миллионами человеческих судеб, широчайшим потоком людских масс, трагическими контрастами нищеты и роскоши, лишений и распутства. В этом произведении художник сделал шаг от сонаты к симфонии.

Параллельно с развитием своего графического искусства Мазереель начинает овладевать и другим изобразительным средством — после формы наступает очередь цвета. Он продвигается вперед не спеша: легкомыслие чуждо этому прирожденному труженику. Шаг за шагом,

колеблясь и раздумывая, выбирая окольные тропы, он подходит к живописи. Сначала это были подкрашенные рисунки, цветной карандаш, эскизы театральных костюмов; затем — акварели, в которых все еще доминировали линии и приемы графика, и лишь недавно он начал выражать свои замыслы уже не в графических формах, а в красках. И теперь с каждым годом, почти с каждым месяцем он пылко приближается к мистерии цвета. Кажется, будто он сражается с мраком, с вечной ночью за священное право глаза радоваться краскам, хотя на его первые картины еще ложится тень этого мрака, они еще придавлены тяжестью материи. Но от полотна к полотну цвет его красок становится все ярче и ярче, растворяя линии контура, и вот от его картин уже исходит та же неотразимая, убедительная сила, как и от его гравюр. Немногое в современной живописи может сравниться с его полотнами по силе и мужественности, по здоровой, почти грубой чувственности: кто может забыть эти улицы Парижа, эти сцены в порту, лес бесчисленных мачт — подлинный кусок жизни; кому не запомнятся его рыбаки, их тяжелые фигуры, полные могучей, сдержанной силы, и эти женщины в кабачке, озаренные страшным светом порока? И каким бы титаническим ни казался его труд в области графики, кто знает, быть может, он был лишь ступенью на пути к новой вершине, с которой взору художника откроются еще более далекие горизонты необозримого океана жизни.

Мазереель является для меня олицетворением ни с чем не сравнимой силы — силы вселенной, олицетворением ее бесконечной жизни и зрелой, стойкой мужественности. От его гравюр веет дыханием космоса; словно стоя на бушприте корабля, вы ощущаете в них и бескрайний простор воздушного океана, и стремительное движение судна, и бодрящее действие ветра и волн, этих свободнейших стихий мира. Он доброжелателен, как все естественное, как истинный художник, как человек, которому дано одарять, вдохновлять и радовать людей. И никогда я не чувствовал так глубоко, как в его присутствии, правду слов Эмерсона: «Большая сила дарует нам счастье».

ПРОЩАНИЕ С АЛЕКСАНДРОМ МОИССИ

Наш век был в начале, когда с немецкой сцены впервые прозвучал голос молодого неизвестного актера. Мы насторожились. Ибо это был новый голос, не такой, как другие, и в нем звучали новые, пленительные нотки, неподражаемые и незабываемые для всех, кто хоть раз их слышал. И он был гармоничнее, проникновеннее, напевнее, мягче, чем немецкие голоса, и в нем слышались теплые, солнечные мелодии, словно южный ветер на скользящих крыльях перенес его через горы, и мы сразу уловили его итальянское звучание, которое прежде улаждало нас только в пении. Но гармоничным, как голос, было и его тело, легкое и гибкое, в нем совместились грация античного юноши и сила гладиатора; созерцать этого молодого актера было великой радостью, ибо во всех своих перевоплощениях он оставался равно чарующим — господин и слуга, князь и заблудшая душа, но всего прекраснее, всего пленительнее, как любовник. Тогда голос его становился музыкой, а все его тело — воплощением нежности; стоило лишь взглянуть на него, чтобы ощутить итальянскую пластичность его жестов; прежде чем он произносил хоть слово, вы уже слышали его страстные мольбы, и кто мог тогда устоять перед ним? Целое поколение любило его, этого божественного любовника; своей игрой, своим певучим голосом он полонил сердце немецкой нации.

Но в этом отрочески стройном теле жила пламенная душа, в этой классически прекрасной голове — ясный и пылкий ум. Мир нежных чувств скоро оказался слишком тесен для великого художника, равно как и роль вечного любовника, вожделеющего и вожделенного; в нем была великая жадность к глубочайшим тай-

нам жизни. Он хотел перевоплощаться в другие образы, в героических страдальцев, в бесстрашных властителей, в мучеников, терзаемых роковыми вопросами. Он не хотел быть всегда Ромео и только Ромео в тысяче видов, не хотел быть вечным юношей, он хотел побывать и Фаустом — мечтателем духа, и Мефистофелем — духом отрицания, и Эдипом — противоборцем неодолимому року, и Гамлетом — безвольным рабом своих мыслей. Нет, такая пламенная душа не могла раз и навсегда замкнуться в тесном сосуде одного «ампула» (как это говорится на театральном языке), она стремилась излиться во все формы творческого духа, воплощаться во все более высоких перевоплощениях. Каждый земной образ, в котором он угадывал простор для развития человеческого начала до тех пределов, где оно соприкасается с божественным, привлекал его; не громогласные герои, бряцающие железом воители, а герои страдания были ему всего ближе. Им да и всем нам не забыть, как он играл Федю в «Живом труп», любимую свою роль, человека погибшего, раздавленного собственной виной и в то же время очищенного ею; ничто так не манило его, как возможность показать, что самое сокровенное, самое чистое в человеке не подвластно разрушению и что молот судьбы не уничтожает подлинного человека, а всего лишь освобождает его от житейской окалины, делает чище и свободнее. Все больше и больше привлекали его глубины человеческого характера; души смятенные, мятежные, грешные были ему всего дороже, и не было у него желания заветнее, чем показать, как снова и снова восстает человек из обломков своей разбитой жизни.

Эта любовь к душам глубоким и мятущимся родилась у Моисси потому, что он обладал столь же глубокой натурой. Его соблазняла проблема сама по себе, и кому посчастливилось близко знать его, тот помнит, что любимейшим занятием Моисси были философские рассуждения и горячие споры. Где вы, долгие ночи, когда мы сживали с ним, задушевнейшим другом, и он воспламенялся, решая вопросы философии или морали! Как чудесно лилась его речь, как изящно, непринужденно, как искусно скрещивал он с противником рапиру сверкающих аргументов, как пламенно, страстно и самозабвенно отдавался этой игре! Ибо духовное и человеческое

составляли глубочайшую радость этого лицедея. Он не способен был благодушно и тщеславно пожинать плоды своей славы, он жил, не глядясь в зеркало, он не стремился блистать в обществе, и салоны — эти приюты болтливого любопытства — не видывали его в своих стенах. Его притягивал лишь круг писателей, музыкантов, товарищей по ремеслу, его заветнейшие мечты были отданы творчеству — он мечтал творить самолично, а не только воспроизводить, не только надевать маску, но и создавать образы. Его драма о Наполеоне и представляет собой такую попытку, и кто другой, скажите мне, кто из актеров нашего времени сумел так близко подойти к тайне творчества, как он в своей драме?

Он знал слишком много об иллюзорности театра, чтобы не тяготеть к иному миру — миру истинного бытия; не только очередная роль, но и действительность, грандиозное драматическое зрелище наших дней пробуждали его страсть. И чем больше приобщался он к жизни, тем глубже и шире становились его знания; для него уже не было ничего недоступного или непосильного, он шел к тому, чтобы стать поистине универсальным актером нашего времени, ни в чем не связанный и ко всему привязанный — Протей, бог вечного перевоплощения, неизменно божественный во всех своих обличьях.

Но все это миновало. «Миновало» — непостижимое слово, говорит однажды Фауст. И в самом деле, трудно постичь, как то, что тысячекратно запечатлено в нашей памяти, что вечно стоит перед нашими глазами, еще звучит музыкой в наших ушах, питает и возбуждает наше чувство. «миновало», и его нет больше, нет на свете. Трудно постичь, что, произнося имя «Моисси», мы подразумеваем не живого и вечно живущего в нас, а это ничто, которое уже не говорит, не дышит, не пылает. Нет, не будем предаваться мыслям о неммыслимом, не будем думать, что его нет больше, будем думать лишь о том незабываемом, которое исходило от его существа: о вечерах нашей юности, когда мы закрывали глаза, чтобы полнее вслушаться в музыку его голоса, а потом снова открывали их, чтобы не упустить ни единого движения; оживим в памяти те часы, когда мы спешили за кулисы, чтобы скорей обнять его или хоть пожать его руку, вспомним, вернее, почувствуем ту чудесную теплоту, ко-

торую он умел сообщить ей, вспомним, как этот человек, именно потому, что он был так беспредельно человечен, дарил новые силы миллионам. Вспомянем — и возблагодарим того, кто больше не может нам ответить, за все знание человека и души человеческой, которым он наделил нас; а мне кажется, что в мире нет радости более чистой, чем познавать человеческое. Благословен, кто наставляет нас в этом святом искусстве, дорог сердцу, кто живет и страдает ради него.

Замечательного, неповторимого художника потеряли мы, потеряли все. Так уместно ли задаваться вопросом, кем был Алессандро Моисси по сути своей, кем в первую очередь, кем в последнюю, немецким актером или итальянским? Нет, общая любовь не знает тяжб. В каждом большом художнике живет не одна душа, на предельно высокой и предельно совершенной ступени кончаются все различия; тот, кто достиг ее, не принадлежит более одной нации, он достояние всех наций, и не одной страны, а всего мира. Таким художником был наш Алессандро, в тысяче жизней прожил он свою жизнь. Он был грек с Софоклом, британец с Шекспиром, немец с Гете, Гауптманом и Гофмансталем, русский с Толстым и Достоевским, итальянец с Д'Аннунцио и Пиранделло, он и как актер был «всякий человек» — «every man» — гражданин мира в священном царстве искусства, где, оторвавшись от земного, взгляд устремляется к божественному, к святому единству наперекор всем и всяким различиям. Из этой непостижимости явился он к нам, в нее ушел снова, и приход его — общее счастье для всех нас, и уход его — общее горе.

И память наша о нем в этот час да будет поэтому братской. Слова более не достигают его, так удержимся же от слов, чтобы в молчании еще раз услышать внутренним слухом его голос, еще раз увидеть мысленным взором его дорогой образ, каждый — про себя, каждый — в душе своей. Тогда он даже в смерти не будет одинок, тогда он не уйдет безвозвратно, а дорогим и незабвенным другом пребудет навеки в нашем кругу, великий художник, которого подарила миру земля Италии, Алессандро Моисси, звезда нашей юности, символ красоты естества и духа, наш друг, наш спутник, которого мы потеряли и все же не хотим терять. Сохраним же верность его памяти, любовь и почитание к его нетленному образу.

АРТУРО ТОСКАНИНИ

Кто хочет невозможного, мне мил.
(Гёте, Фауст, ч. II)

Всякая попытка исторгнуть образ Артуро Тосканини из недолговечной стихии музыкального исполнительства и воплотить его в более устойчивой материи слова неизбежно станет чем-то большим, нежели простая биография дирижера; тот, кто захочет поведать о служении Тосканини гению музыки, о его волшебной власти над толпой, тот опишет явление морального, и прежде всего морального порядка.

Ибо в его лице служит внутренней правде произведения искусства один из правдивейших людей нашего времени, служит с такой фанатической преданностью, с такой неумолимой строгостью и одновременно смирением, какое мы вряд ли найдем сегодня в любой другой области творчества. Без гордости, без высокомерия, без своеволия служит он высшей воле любимого им мастера, служит всеми средствами земного служения: посреднической силой жреца, благочестием верующего, требовательной строгостью учителя и неустанным рвением вечного ученика.

Этот хранитель священной прформы в музыке никогда не печется о частностях — только о целом; никогда не стремится к внешнему успеху — только к выражению внутренней правды; и потому, что он всегда и всюду, в каждое выступление вкладывает весь свой талант, всю свою неповторимую душевную и нравственную силу, оно становится событием не только для музыкального искус-

ства, но и для всех искусств и для всех людей искусства. Здесь блестящий личный успех выходит за пределы музыки и вырастает в сверхличное торжество творческой воли над тяжестью материи — великолепное подтверждение той истины, что и в наше тревожное, неустойчивое время человек может явить чудо совершенства.

Ради этой неизмеримой задачи Тосканини долгие годы закалял свою душу, вырабатывая в себе неподражаемую и потому достойную подражания неумолимость. В искусстве — таково его нравственное величие, таков его человеческий долг — он признает только совершенное и ничто, кроме совершенного. Все остальное — вполне приемлемое, почти законченное и приблизительное — не существует для этого упрямого художника, а если и существует, то как нечто глубоко ему враждебное. Тосканини ненавидит терпимость в любом ее проявлении, в искусстве, равно как и в жизни, ненавидит снисходительную невзыскательность, дешевое самодовольство, компромиссы. Тщетно напоминать и доказывать ему, что законченное, абсолютное вообще недостижимо в подлунном мире, что даже самой сильной воле дано лишь максимально приблизиться к совершенству, доступно же оно лишь богу, а не человеку; никогда в своем прекрасном неразумии не примирится он с этой разумной истиной, ибо для него нет в искусстве ничего, кроме абсолютного, и, подобно демоническому герою Бальзака, он проводит всю свою жизнь в «поисках абсолюта». Но всякое стремление достичь недостижимого, осуществить неосуществимое становится в искусстве и в жизни неодолимой силой: плодотворно только чрезмерное, умеренное же — никогда.

Когда хочет Тосканини, должны хотеть все; когда он приказывает, все должны повиноваться. Поистине немислимо — и любой музыкант, осененный его волшебной палочкой, подтвердит это — быть в плену исходящей от него стихийной мощи и играть неточно, небрежно, лениво; что-то от его насыщенной электричеством воли непостижимыми путями вливается в каждый нерв и каждый мускул любого, будь то музыкант-исполнитель или восторженный слушатель. Как только энергия Тосканини обращается на исполняемое произведение, она приобретает силу священного террора, силу, которая сперва парализует волю, а затем безмерно раздвигает ее границы;

мощь, излучаемая им, беспредельно увеличивает обычную глубину музыкального восприятия, расширяет способности, дарования музыкантов и — я сказал бы — даже инструментов. Из каждой партитуры он извлекает самое потаенное и сокровенное, из каждого оркестранта своими требованиями и сверхтребованиями он выжимает до последней капли все его индивидуальное мастерство; он силой навязывает ему такой фанатизм, такое напряжение воли, такой подъем сил, какого тот никогда не испытывал и вряд ли испытает без Тосканини.

Подобное насилие над чужой волей не может, разумеется, протекать мирно и спокойно. Подобная отработанность неизбежно предполагает упорную, ожесточенную, фанатическую борьбу за совершенство. И к чудесам нашего мира, к грандиозным откровениям искусства созидательного и искусства исполнительского, к столь редким в жизни человека незабываемым часам принадлежит возможность воочию наблюдать и пережить вместе с Тосканини — взволнованно, напряженно, затаив дыхание, почти с испугом и с восхищением — эту битву за совершенство, эту борьбу за достижение предела пределов. Обычно у поэтов, композиторов, художников, музыкантов эта борьба протекает в стенах мастерской, и только по их наброскам и черновикам можно потом в лучшем случае лишь смутно угадывать священный подвиг творчества; когда же проводит репетицию Тосканини, слышишь и видишь борьбу Иакова с ангелом совершенства и каждый раз это — величественное и устрашающее, как гроза, действо. Всякого, кто служит искусству в любой области его, не может не вдохновить это поучительное, несравненное зрелище, всякий изумится тому, с какой страстью, напряжением и даже жестокостью один-единственный человек, одержимый демоном совершенства, заставляет каждый инструмент, каждого оркестранта дать все, что в его силах, как этот человек со святым долготерпением и святой нетерпеливостью заключает все приблизительное и расплывчатое в строгие рамки своего безупречного и безошибочного видения.

Ибо у Тосканини — и в этом его особенность — к пониманию произведения никогда ничего не прибавляется на репетиции. Симфония любого мастера уже давно отработана в его уме — отработана ритмически и пластиче-

ски в наимельчайших оттенках задолго до того, как он подойдет к пульту; репетиция для него не процесс создания, а лишь приближение к этому внутреннему, изумительно четкому замыслу, и когда оркестранты только приступают к творческой работе, у Тосканини она уже давно закончена. Неделю за неделей он целыми ночами — этому удивительному человеку достаточно трех часов сна в сутки — прорабатывает всю партитуру насквозь, такт за тактом, ноту за нотой, поднося листок вплотную к своим близоруким глазам. Его поразительная чуткость взвесила каждый оттенок, безграничная добросовестность едва ли не облекла в словесную форму каждую подробность ритмического рисунка. Теперь в его редкой, его несравненной памяти целое запечатлено так же отчетливо, как и любая отдельная деталь, теперь партитура больше не нужна ему, он может ее отбросить, словно ненужную шелуху. Как на гравюрах Рембрандта мельчайшая линия с предельной точностью и отчетливостью, с неповторимым, только ей присущим изгибом врезана в медную доску, так и в этом мозгу, самом музыкальном из всех существующих, нерушимо, такт за тактом, врезано все произведение, когда Тосканини раскрывает партитуру на первой репетиции. Со сверхъестественной ясностью знает он, чего хочет: теперь его задача — заставить оркестрантов беспрекословно подчиниться его воле, дабы претворить еще не осуществленный прообраз, законченный замысел в оркестровое исполнение, музыкальную идею — в реальные звуки и сделать законом для всего оркестра то недостижимое совершенство, которое он один слышит внутренним слухом. Титанический труд, предприятие почти невыполнимое — различнейшие натуры и таланты должны с фотографической, с фонографической точностью прочувствовать и воспроизвести гениальный замысел одного-единственного человека! Но именно этот труд — хотя уже тысячи раз столь блестяще выполненный — составляет для Тосканини всю его радость и муку; и что может быть поучительнее, достопамятнее для всех, кто чтит в высших формах искусства выражение этического начала, чем видеть, как Тосканини, неустанно сверяясь со своим внутренним видением, сводит многообразие к единству, как он напряжением всех сил придает неясным еще контурам

законченную форму. Ибо лишь в эти часы понимаешь творчество Тосканини не только как явление искусства, но и как нравственный подвиг. Публичные концерты показывают нам художника, величайшего мастера и знатока своего дела, виртуоза, предводителя, триумфатора, они знаменуют победоносное вступление в покоренное царство совершенного искусства. На репетициях же становишься свидетелем решающей схватки за совершенство, здесь — и только здесь — видишь скрытый, подлинный, трагический образ борющегося человека, здесь — и только здесь — постигаешь в Тосканини ярость и мужество страстного борца; словно поля битвы, эти репетиции полны сумятицей побед и поражений, пронизаны лихорадкой удач и неудач, здесь — и только здесь — полностью обнажается до самых глубин душа Тосканини человека.

И поистине Артуро Тосканини на каждую репетицию идет, как на бой; переступив порог зала, он меняется даже внешне. Когда видишь его с глазу на глаз или в тесном кругу друзей, может возникнуть парадоксальная мысль, что этот человек, известный своим тончайшим слухом, на самом деле несколько глуховат. Ходит ли он, сидит ли — у него обычно отчужденное выражение, руки прижаты к телу, лоб нахмурен, и есть в нем что-то отсутствующее, что-то замкнутое, закрытое для внешнего мира. Видно, что он чем-то поглощен, он вслушивается, он грезит, и все пять чувств заняты этой внутренней работой. Кто бы ни подошел к нему или заговорил с ним, будь то даже самый близкий его друг, он вздрагивает, и проходит не меньше минуты, прежде чем ушедший в себя глубокий взгляд его темных глаз обратится на лицо друга и узнает его: настолько он поглощен мечтой, настолько герметически закрыт для всего, кроме звучащей в нем музыки. Сновидец, одержимый, весь сосредоточенность, весь отрешенность от мира — так проходит он сквозь часы дня. Но как только он взял в руки дирижерскую палочку, как только поставил перед собой задачу, которую должен выполнить, отрешенность превращается в сопричастие, творческие сны — в страстную волю к действию. Одним рывком выпрямлен стан, по-военному расправлены плечи, перед вами — полководец, повелитель, диктатор. Зорко и пламенно сверкают из-под косма-

тых бровей черные, обычно матовые, как бархат, глаза, возле рта появляется волевая складка, каждый нерв на руке, все органы чувств начеку, все приведены в боевую готовность, едва он подойдет к пульта и смерит наполеоновским взглядом своего противника, ибо замерший в ожидании оркестр для него в эту минуту — неукротенная орда, которую он еще должен покорить, своевольное, строптивое существо, которое он еще должен подчинить закону и порядку. Он бодро приветствует своих друзей, поднимает руки, и в ту же секунду его всевластная воля, как атмосферное электричество на тонком острие громоотвода, уже скопилась на кончике его волшебной палочки. Один взмах — и стихия вырывается на свободу, и все инструменты созвучно следуют четкому и мужественному ритму, заданному дирижером. Дальше, дальше, еще дальше — и вот ты уже живешь и дышишь в лад музыке.

И вдруг — внезапное молчание причиняет почти физическую боль, вздрагиваешь, как от удара хлыста, — сухой, резкий стук палочки по пульта, и музыканты прерывают свою совершенную, уже совершенную для нашего слуха игру. Становится тихо, тревожное безмолвие окружает Тосканини, и в тишине раздается только его голос — усталое и сердитое: «Ma po! ta po!»¹ Это «нет» звучит как вздох разочарования, как горестный упрек. Что-то вызвало этот упрек, что-то разочаровало его, исказило мечту; живое, всем внятное звучание инструментов оказалось не тем, которое слышал Тосканини внутренним слухом. Сперва он пытается разъяснить музыкантам свое понимание — пока еще спокойно, вежливо, обстоятельно, — затем он поднимает палочку и опять начинает с неудавшегося места; и вот уже исполнение все ближе и ближе подходит к желанному звучанию, но еще не достигнуто полное тождество, оркестровое исполнение и внутреннее видение еще не совпадают при наложении. Тосканини снова стучит, прерывая игру, он снова разъясняет свой замысел, но уже более взволнованно, более страстно, не так терпеливо. Добиваясь четкости выражения, он сам становится предельно выразительным. Постепенно раскрывается вся его сила

¹ «Нет же, нет!» (итал.).

убеждения; богатство телодвижений, дар жестикуляции, присущий каждому итальянцу, у него граничит с гениальностью; даже совершенно чуждый музыке человек угадывает по жестам Тосканини, чего он хочет и требует, когда отбивает такт, когда заклинаяще раскидывает руки или пламенно прижимает их к груди, добываясь большей экспрессивности, когда он всем своим гибким телом пластически, зримо воссоздает рисунок идеального звучания. Все более страстно отыскивает он новые средства убеждения, он просит, заклиная, молит, требует словами и жестами, он отсчитывает такты, напевает, перевоплощается в каждый отдельный инструмент, если этот инструмент нужно подстегнуть, руки его повторяют движения скрипачей, духовиков, ударников — и скульптор, который захотел бы изваять олицетворение мольбы, нетерпения, жгучей тоски, напряженных усилий и страстных порывов, не нашел бы лучшей модели, чем Тосканини за дирижерским пультом.

Но если, несмотря на все подстегивания, на все красноречивые жесты, оркестр по-прежнему не постигает и не достигает его замысла, горечь тщетных усилий, сознание земного несовершенства становится для Тосканини мукой. Его тончайший слух уязвлен, он стонет, как раненый, он не помнит себя, он помнит лишь свою работу. Вежливость ему уже не помеха, ибо он чувствует только помехи в игре, и гнев на тупое противодействие материи выливается у него в необдуманные слова; он кричит, неистовствует, он сыплет ругательствами и осыпает бранью оркестрантов, и тут понимаешь, почему только самых близких друзей он допускает на репетиции, где он неизменно становится жертвой своей огромной и ненасытной страсти к совершенству. Зрелище этой борьбы потрясает все сильнее, по мере того, как Тосканини все настойчивей стремится вырвать у музыкантов окончательную, высшую форму исполнения, ту, о которой он мечтал, ту, которую он слышал внутренним слухом. Он весь дрожит от волнения, как борец во время состязания, голос хрипнет от непрерывных окриков, пот струится по лицу, после этих неизмеримых часов неизмеримого труда он кажется изнеможенным и постаревшим, но ни одной, ни единой пяди желанного совершенства он не согласен уступить. Со вновь и вновь вспы-

живающей энергией подгоняет он оркестр, пока наконец все музыканты до единого не исполнятся его волей, пока его замысел не найдет свое безупречное выражение.

Только тот, кому довелось по целым дням наблюдать эту упорную борьбу за малую и малейшую частицу совершенства — ступень за ступенью, от репетиции к репетиции, может постичь героизм Тосканини, только тот угадывает цену совершенства, которое восхищенная публика принимает как нечто само собой разумеющееся. Но вершина мастерства достигнута только там, где самое трудное воспринимается как самое естественное, где совершенное кажется само собой разумеющимся. Когда вечером, в переполненном зале, видишь Тосканини — мага и повелителя покоренного оркестра, — когда видишь, как он без малейших усилий, мановением палочки ведет за собой замороженных музыкантов, это торжество кажется добытым без борьбы, а сам он — воплощением уверенности, олицетворением победы. На деле же ни одна задача никогда не представляется Тосканини до конца разрешенной, и то, что восхищает публику как вполне законченный шедевр, он уже снова подвергает сомнению. И сейчас еще ни одна исполняемая им вещь, несмотря на пятьдесят лет работы над ней, не дает семидесятилетнему Тосканини радости удовлетворения, каждый раз он испытывает тревогу и неуверенность художника, снова и снова пробуящего свои силы. Ни разу не извдал он тщеславного довольства, ни разу не наслаждался, как говорил Ницше, «расслабляющим счастьем» самоуспокоенности, восхищения самим собой. Может быть, никто из смертных так не страдал от трагического несоответствия между реальными возможностями оркестрового исполнения и совершенным звучанием, как этот человек, столь блистательно управляющий своим оркестром. Ибо другим, не менее пламенным дирижерам дарованы по крайней мере редкие миги упоения. Бруно Вальтер, его собрат по искусству, иногда — это чувствуется — испытывает во время игры секунды блаженства и экстаза. Когда он сам играет Моцарта или управляет оркестром, его лицо подчас невольно озаряется отблеском благостного света. Его уносит поднятая им волна, он улыбается, не замечая этого, он грезит, он парит в объ-

ятиях музыки. Это счастье самозабвения никогда не будет уделом ненасытного Тосканини, великого невольника совершенства. Неутолимая жажда достичь высочайших вершин терзает его, и когда этот правдивейший из людей по окончании концерта под гром аплодисментов отходит от пульта с робким и смущенным, растерянным и пристыженным взглядом, когда он нехотя, только из вежливости благодарит публику за шумные изъявления восторга, это отнюдь не притворство. Ибо все достигнутое и завоеванное окутано для него таинственным, мистическим покровом печали. Он знает, что все, добытое им в героическом бою, не оставит никаких следов в исполнительской музыке, он чувствует, подобно Китсу, что труд его «написан на воде», что этот труд унесет волна забвения и его не удержать ни сердцем, ни умом; потому успех не обольщает Тосканини, слава не пьянит его. Он знает, что оркестр не может создавать вечных ценностей, что от исполнения к исполнению, от часа к часу совершенство надо завоевывать снова и снова. Как никто другой, этот беспокойный, непримиримый художник знает: искусство есть вечная война, в нем нет конца, а есть одно непрерывное начало.

Подобная взыскательность, подобная непримиримость — событие в нашем искусстве и в нашей жизни. Но не будем жалеть о том, что такая нравственная прямота и строгость к себе — явление чрезвычайно редкое и что лишь несколько дней в году нам выпадает счастье слушать совершенные произведения в совершенном исполнении этого совершенного мастера. Для морального величия и чистоты искусства нет ничего более губительного, чем удобство и доступность нашей повседневной музыкальной жизни, чем легкость, с какой самый равнодушный слушатель благодаря патефону и радио может в любую минуту дня и ночи наслаждаться самым святым и возвышенным, ибо из-за этой доступности многие забывают о муках творчества и без благоговейного трепета потребляют искусство, как потребляют хлеб или пиво. Какое благоденствие, какое наслаждение видеть в наши дни человека, который всей жизнью своей настойчиво напоминает о том, что искусство — это священная страда, апостольское служение недостижимому на земле идеалу, что оно не подарок случая, а заслуженная ми-

лось, не легкое развлечение, а подвижнический труд! Тосканини силой своего гения, своей непреклонной воли совершил чудо — музыкальное наследие, столь блистательно донесенное им до нас, живет для миллионов людей как величайшая ценность нашего времени, и этот подвиг Тосканини на поприще музыкального исполнительства благотворен не только в его пределах, ибо то, что достигнуто для одной области искусства, достигнуто также для всего искусства в целом. Лишь незаурядный человек способен вернуть других людей к порядку и порядочности. И мы глубоко чтим этого великого поборника совершенства за то, что ему удалось даже в наше смятенное, маловерное время снова научить людей почитать свои священнейшие творения и ценности.

БУЗОНИ

Его лицо долгое время было скрыто темным облаком бороды. Он казался трагичным и мрачным, когда мы смотрели из глубины зала, как он подходит к фортепьяно,—страдающий Христос на фоне черного лака, вся земная радость и боль заключены в нем, и он всякий раз должен снова и снова искупать их. Но теперь, когда нет больше темного обрамления бороды, когда взметенная волна черных волос не овеивает грозно его лицо, когда светлые седины оставляют открытым светлый лоб, прекрасно вылепленный и чистый,—замечаешь среди его повеселевших черт (на редкость одухотворенных и на редкость чувственных) чрезвычайно подвижные губы, которые сурово сжаты лишь в часы, посвященные музыке, и охотно складываются в улыбку дружеской беседы; а иногда из них вырываются раскаты смеха, неповторимого итальянского, Аретинова смеха Бузони, которым он так же привлекает к себе людей, как и своим непревзойденным искусством. И с радостным изумлением видишь, как теперь на его посветлевшем лице сияют глаза, чистые, напоминающие цветом воду, но не тусклое, стоячее мелководье, а полную сверкающего движения, вечно текущую, обновляемую и питаемую неиссякаемыми внутренними источниками струю. Глаза, которые любят смотреть на мир, потом отдохнуть в книгах; они рады краскам и красоте женщин, эти ищущие и впивающие глаза, которые внезапно наполняются священным покоем в первую же секунду, как только под его пальцами прозвучит первая нота. Я люблю Бузони за фортепьяно так, как ни одного из наших музыкантов. Одних творчество возбуждает, они ворочают глыбы и с грохотом выгребают звуки из белой каменоломни клавиш, и все тело их охвачено напряжением. Другие, наоборот, играя, улыбаются жи-

вой улыбкой атлетов, которые с наигранной легкостью поднимают нагроможденные тяжести, показывая удивленной толпе, будто все это для них игра, сущий пустяк. Третьи застывают в гордыне или дрожат от возбуждения. Он же, Бузони, слушает. Он слушает свою собственную игру. Кажется, что бесконечная даль отделяет его руки, призрачно мелькающие внизу, в россыпях звуков, от запрокинутого лица, полного блаженной отрешенности, окаменевшего в сладостном ужасе перед безымянной красотой Горгоны-музыки. Внизу — музыка, вверху — тишина, внизу — творчество, вверху — наслаждение им. Кажется, будто в эти драгоценные минуты он забывает, что все, к чему он прислушивается со сладостным трепетом, течет из него самого, он экстатически впивает, вдыхает, вбирает в себя, и безотчетны эти полные преданного восторга жесты и выражения лица, потому что заучить их нельзя. Его лицо просветляется в напряженном слушании, его глаза, обращенные ввысь, отражают некое невидимое небо и в нем — вечного бога. Как я люблю его в эти мгновения! Как я в эти мгновения завидую ему, его высшему, редкому счастью — в творческом изумлении не чувствовать самого себя, быть избавленным от всего несовершенства работы, достигнуть чистого восторга перед создаваемым творением; как я завидую его предельному мастерству, которое уже не борется, не вопрошает, но покоится и наслаждается самим собой! Но как завидовать тому, кто сам никогда не знал зависти и был щедрым и радостным в помощи другим, кто постоянно обновляется в своих учениках? В ту пору жизни, когда другие ожесточаются, в нем пробуждается дружелюбие, в ту пору жизни, когда в других иссякает источник творчества, из его сердца начинает струиться музыка. Собственное совершенство преградило теперь путь виртуозу, теперь настало время и освободилось пространство, чтобы мог выступить вперед Бузони-художник, Бузони-творец. Я не знаю его музыки, но верю в нее. В ней должно быть что-то светлое, некая беззаботность поздно созревшего человека, и, может быть, в ней будет звучать его смех, его неповторимо сердечный детский смех. Искусство юных эгоистично и оттого дико и сумбурно. Но мастерство доброго и благосклонного человека всегда носит вплетенный в волосы серебряный венок веселья.

БРУНО ВАЛЬТЕР. ИСКУССТВО САМООТДАЧИ

*(К шестидесятилетию Бруно Вальтера,
15 сентября 1936 года)*

Мы знали о нем давно, но поздно узнали его и оценили. Ибо для нас, чья юность была посвящена фанатическому служению одному божеству, божеству демоническому — Густаву Малеру, в музыке не существовало ничего больше. Мы знали о том, что в последние годы жизни Малера рядом с ним стоял младший товарищ — его помощник, его ученик, его соратник, который намеренно и смиренно стушевывался в его ярком сиянии; мы знали и чувствовали это, но воздавать по заслугам — не дело юности. Она не любит делить свою любовь и оделять ею многих, и потому весь наш энтузиазм, предназначенный в дар властителям музыки на земле, доставался одному человеку (к которому мы, впрочем, никогда не осмеливались приблизиться, быть может, из страха, как бы чары не рассеялись). Другие могли быть исполнителями, дирижерами, могли даже достигать совершенства в своем деле, — для нас лишь он один, Густав Малер, воплощал музыку. Поэтому сперва должен был уйти от нас Густав Малер, должно было закатиться светило нашей юности, чтобы мы заметили и признали самодовлеющей личностью того, кто стоял к нему ближе всех и теперь стал его наследником; поэтому, полюбив Бруно Вальтера, мы любили сперва не его самого, но лишь преемника и носителя малеровских традиций. И только постепенно мы поняли, что тот, кто во имя верности и самоотверженной преданности так дол-

го представлялся учеником, уже давно сам стал мастером.

Эта удивительная способность к самоотдаче — вплоть до готовности добровольно ступеваться, — которая в годы его молодости восхищала нас как высокое моральное достоинство, и ныне остается глубочайшей сущностью его музыкального гения. На более зрелой ступени характер всегда воплощается в деяние: изначальная склонность Бруно Вальтера теперь, как и прежде, остается основным, ему одному свойственным проявлением его творческой природы. Бруно Вальтер не стремится отметить музыку печатью своей воли, нет, его заветная цель — быть беспрекословным исполнителем ее трансцендентной воли, проникать в ее — каждый раз иные — сферы и растворяться в них, изменяясь в каждом произведении и оставаясь самим собой в каждой метаморфозе, всюду ища совершенства, но всегда — лишь совершенства, присущего данному произведению. Этот беззаветно служащий музыке человек умеет возвысить свое служение до великолепных вершин творчества. И если, слушая другого гениального исполнителя — Тосканини, — мгновениями испытываешь чувство, будто оркестр исчез, а вся сила, все мастерство исходят только от его воли и природы, то, слушая Вальтера в минуты его высочайшего взлета, начинаешь думать, что его словно бы и нет здесь, что он унесен волной, превращен из человека в инструмент, в звук, в поющую стихию.

Такая самоотдача всегда знаменует величайшую любовь к произведению. Вальтер никогда не проникал в произведение извне, как дух в материю, никогда не подходил к нему как профессионал, как рационалист: он должен быть связан его законами, теснейшим образом привязан к нему. И так как любовь всегда стремится проникнуть как можно дальше, войти в плоть и кровь любимого предмета, Бруно Вальтеру необходимо чувствовать свою связь с глубочайшими глубинами произведения, необходимо уразуметь его, но не одним разумом: он должен слиться с душой музыки, в которую ему предстоит влить душу, вжиться в каждый ее нерв. И лишь когда он проникнет в самое сердце музыки, а она, в свою очередь, целиком овладеет его сердцем, тогда и только тогда он может воплотить ее как нечто пережитое.

Поэтому он вопреки своей живейшей потребности служить именно молодости избегает соприкасаться с творчеством некоторых современных музыкантов, которых высоко ценит по-человечески: он сознает, что еще не вполне понял или не принял всей душой их намерения, и знает, что может быть вдохновенным и полноправным творцом, лишь отдав творчеству всю душу, беззаветно и до конца.

Кто от природы наделен такой восприимчивостью, кто поставил себе в жизни цель постигать возвышенное и делать его постижимым для других, тот никогда не может замкнуться, как специалист, в одной области, тот непременно глубже всех понимает, что искусства не только граничат друг с другом, но и друг друга дополняют, и художник, желающий истинно служить одному из них, должен заключить братский союз со всеми. Всякому, кто достиг почетного права называться другом Бруно Вальтера, кому знакома радость беседы с ним, известно, что воистину универсально образование этого человека, который знает каждый стих Гёте не хуже, чем каждый такт Моцарта, который помнит колорит и рисунок каждой картины в любой галерее на земле так же точно, как и любую мелодию своих великих музыкантов. Такой разносторонний человек, одинаково глубоко проникший в мир поэзии, театра, танца, в проблематику режиссуры, неизбежно должен был стать тем гением, который в наше время претворит в жизнь вагнеровский идеал оперы как синтеза всех искусств. Какими незабываемыми вечерами обязаны мы ему — и какими разнообразными! Как часто он покорял нас, каждый раз по-новому: то пробуждая серебристыми звуками фортепьяно или чембало волшебство Моцарта, то возводя из гигантских глыб генделевского «Мессию» во всем его величии вздымающейся до небес Вавилонской башни, то даруя нам незабываемого «Тристана», незабываемого... Но нет, лучше не перечислять по отдельности его деяний, удивительных именно своим единством! Зачем считать и пересчитывать те духовно-чувственные откровения, из которых ни одно нельзя забыть, потому что в них он явил нам самую благородную способность музыки — способность облегчать бремя, развязывать путы, разрешать противоречия в долгожданном созвучии? Как мы научи-

лись любить его в эти часы, любить даже его внешний облик, его лицо, которое, едва возникнет музыка, начинает излучать свет, словно лик ангела, когда на него падет взор всевышнего! Ибо это всегда приносит наслаждение—отдаться искусству художника, который сам обладает такой чудесной способностью отдаваться и на своем примере доказывает, что покорность чужому произведению говорит не о слабости, но о самой прекрасной творческой силе на земле. Только тот, кто сам связан со всем и вся, создает подлинные связи; все великое, совершенное человеком, есть в то же время пример не только для его товарищей по искусству, но и для людей всех других искусств. И потому благо нашему времени, если оно узнает от этой гармонической природы тайну, как примирять противоречия равно благотворным для обеих сторон усилием и все противоборствующее, все диссонирующее, связывать в стройное, приносящее счастье созвучие!

Э. Т. А. ГОФМАН

*Предисловие к французскому изданию
«Принцессы Брамбиллы»*

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

Куда бежать от этого тесного мира? Иногда помогает вино. Чтобы опьяниться, надо долго тянуть его в низком, угарном погребке, и рядом должны сидеть друзья, кипучие натуры, как актер Девриент, способные воодушевить словом, или иные — простодушные глупцы, молча слушающие тебя, когда ты изливаешь им душу. Можно еще заняться музыкой, не зажигая свечей, сесть за фортепьяно и дать отбушевать буре мелодий. Можно излить свой гнев в рисунках — острых, едких карикатурах на

чистом обороте какого-нибудь циркуляра, можно измыслить существа нездешнего мира — этого методично организованного, деловитого мира параграфов, мира ассессоров и лейтенантов, судей и тайных советников. А еще можно писать. Сочинять книги, сочиняя, мечтать, в мечтах наделять свою собственную стесненную и загубленную жизнь фантастическими возможностями — ездить в Италию, пылать любовью к прекрасным женщинам, переживать бесчисленные приключения.

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

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

Неземной мир, сотканный из тумана и грез, населенный фантастическими фигурами, — таков мир Э. Т. А. Гофмана. Порою этот мир нежен и кроток; рассказы Гофмана — чистые, гармоничные грезы; порою, однако, среди этих грез он вспоминает о себе самом, о своей исковерканной жизни: тогда он становится злым и едким, обезображивает людей до карикатур и чудовищ, издевательски прибавляет к стене своей ненависти портреты начальников, которые терзают и мучают его, — призраки действительности в призрачном вихре. Принцесса Брамбилла — тоже одна из таких фантастических полуреальностей, веселых и острых, правдивых и сказочных в одно и то же время, насквозь проникнутых необычайным пристрастием Гофмана к завитушкам. Как всякому своему рисунку, как собственной подписи, так и каждому своему образу Гофман непременно приделывает какой-нибудь шлейф или хвостик, какую-нибудь завитушку, делающую его для неподготовленного восприятия странным и причудливым. Эдгар Аллан По перенял позднее у Гофмана его призрачность, некоторые французы — романтику, но своеобразным и неповторимым осталось навеки

одно качество Гофмана — его удивительное пристрастие к диссонансу, к резким, царапающим полутонам, и кто ощущает литературу как музыку, никогда не забудет этого особого, ему одному присущего звучания. Есть в нем что-то болезненное, какой-то срыв голоса в глумливый и страдальческий крик, и даже в те рассказы, где он хочет быть только веселым или задорно поведать о необычайных выдумках, врывается вдруг этот незабываемый режущий звук разбитого инструмента. Ибо Э. Т. А. Гофман всегда был разбитым инструментом, чудесным инструментом с маленькой трещиной. По натуре своей человек плещущей через край дионисийской веселости, сверкающей, опьяняющей остроты ума, образцовый художник, он раньше времени разбил себе сердце о твердыню обыденности. Никогда, ни одного-единого раза не смог он свободно и равномерно излиться в пронизанное светом, сверкающее радостью произведение. Только короткие сны были его уделом, но сны необычайные, незабываемые, и они, в свою очередь, порождают сны, ибо окрашены в красный цвет крови, желтый цвет желчи и черный — ужаса. Столетие спустя они все еще живы на всех языках, и фигуры, преображенно выступившие ему навстречу из тумана опьянения или красного облака фантазии, благодаря его искусству еще сегодня шествуют по нашему духовному миру. Кто выдержал испытание столетием, тот выдержал его навсегда, и потому Э. Т. А. Гофман — несчастный страдалец на кресте земной обыденности — принадлежит к вечной плеяде поэтов и фантастов, которые берут великолепнейший реванш у терзающей их жизни, показывая ей в назидание более красочные и многообразные формы, чем она являет в действительности.

ДИРИЖЕР

Густаву Малеру

Театр похож на золоченый улей:
Ячейки сот полны людьми,
И все жужжит, как раздраженный рой;
Потоки света заливают зал,
Народ теснится, ожиданья полон,
И мысли всех стремятся неотступно
Туда, к темнеющей стене: за нею
Сокрыты сны.

Внизу кипит котел;
Опаснейшая магия созвучий
В нем бродит; сотни разных голосов
Клокочут бурно, пенятся, бушуют;
Порой они мелодии обрывок
Выплескивают. Хрупкий, он дрожит
В пространстве зала и, как бы сломавшись,
Ныряет вновь в пучину голосов.
И вдруг — звонок. Свет гаснет, и кольцо
Пространства размыкается в безбрежность.
Нисходит ночь. Все музыкаю стало.
(Она, в родной безбрежности блуждая,
Стыдливо прячет свой бесплотный лик
От жадных взглядов и от рук простертых —
От века сестры музыка и тьма.)
И голоса, которые недавно
Теснились робко на пространстве узком,
Взлетали в одиночку, боязливо,
Теперь слились и, пенясь с новой силой,
Потоком льются через край из бездны:
Они, как море, что порою бьет,
Как кулаками, волнами о берег,

Порой его ласкает, как дитя,
И вечно рвется к звездам, ввысь.
Теперь оно взметает брызги звуков
И плещет ими нам на сердце. Но
Все медлит сердце: ибо кто же, кто
Опасным и неведомым страстям
Отдастся без боязни? Все же море
Нас увлекает силою слепой,
И в нем мы превращаемся в поток
Бесплотный, закипающий волной
Блаженного восторга; но она
Разбилась белой пеной, и на нас
Нахлынула внезапно печалью
И погрузила в изумрудный сумрак.
Еще недавно разобщали нас
Судьба, случайность, тайные влеченья,—
Теперь мы все слились в единый вал
Трепещущего наслажденья. Мы
Забыли о себе: нас всех уносит
В своих волнах прилив бурлящих чувств.
Без воли, без дыханья, без сознанья
Сквозь нашу жизнь несемся мы, и нас
Захлестывают волны звуков.
Там
Высоко, над волнами, на крылах,
Подобный черной чайке, вьется кто-то,
Парит над бурей, мчит над возмущенной,
Живою, безымянною стихией
И бьется с ней. Нырять вниз, как будто
Хватает жемчуга со дна, потом
Над дико хлещущим водоворотом,
Над музыкой взмывает, как дельфин.
Когда нас всех поток влечет бессильно,
Лишь он один — сам ветер и волна —
Вступает в бой с разнузданной стихией.
Он ею укрошен, и все же звуки
Ему подвластны. Палочка в руке —
Не та ль, которой некогда Просперо
Наслал на острова свирепый шквал?
И кажется, магнит в руке могучий
Вспять повернул расплавленную медь
Звучаний. Вал, в котором мы тонули,

Бежит к нему. В его горячем сердце
Смятенный хаос обретает ритм,
Мелодией становится стихия.
Но кто волшебник тот? Одним движеньем
Разверз он сумрак занавеса плотный.
Завеса исчезает, прошуршав;
За ней встают виденья: небо, звезды,
Дыханье ветра и людей подобья.
Нет, нет, то люди! Ибо вот теперь
Он поднял руку, подал знак кому-то —
И у того тотчас полился голос
Из раны на растерзанной груди.
За ним — второй. Страданием и страстью
Полны они. И все — как он велит.
Глядите: звезды гаснут, облака
Зажглись огнями нового рассвета,
Восходит солнце, с ним встают виденья.
Все окропляет музыкою он,
Которую в невидимом потоке
Зачерпывает полными горстями.
Ночь стала днем.

Откуда у него

Такая власть, чтоб звуки покорить,
Людей заставить лить напев, как кровь,
Повергнуть нас, дыханье затаивших,
В тревожный сон и сладким ядом звуков
Нас одурманить? Чтобы ощущал я,
Как взмах его руки в моей груди
Какие-то натянутые струны
Вдруг разрывает?

О, куда, куда

Влечет он нас? На тихих лодках сна
Скользим мы по невиданным протокам
Все дальше в мрак. Сирены золотые
Склоняются у нас над головами,
Но правит дальше он, зажав в руке
Надежное кормило. И скользим мы,
Скользим к лесистым островам безбурным...
Как долго? Час прошел, иль день, иль год?
Кто знает?

Плотный занавес упал,
И лодка стала. Словно от испуга,

Проснулись мы. Нас принял мир реальный.
Но где же тот, кто нас держал в руках,
Стоявший неподвижною звездой
Над бурно возмущенными волнами?
Неужто тот поток, которым он
Повелевал, унес его во мрак?
О нет! Мелькнула тень, и быстрый взгляд
Успел ее поймать.

Уже вокруг

Вскипает шум взволнованный. Толпа
Разбилась вдруг на тысячу осколков,
Отдельных лиц, рассыпалась словами.
Восторг растет. Везде зажглись огни.
На берег вышли мы, и грезы скрылись.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ГУСТАВА МАЛЕРА

Он вернулся, великий изгнанник, вернулся со славой в город, который отверженным покинул лишь несколько лет назад. В том же зале, где демонически царила его всеподчиняющая воля, оживает ныне в своем духовном воплощении сущность ушедшего от нас, звучит его музыка. Ничто не могло воспрепятствовать этому — ни хула, ни озлобление; непреодолимо возрастает ценность его творчества, чище становится его восприятие, которому не мешает больше кипящая вокруг борьба, и наш внутренний мир полнится и обогащается им. Никакая война, никакие события не в силах помешать стихийному расцвету его славы, и тот, кто лишь недавно стоял здесь всем поперек горла, казался чудовищем, вызывал злобу, стал вдруг для всех утешителем и освободителем. Горе, утрата — кто в наши дни сказал о них сильнее, чем он в своих «Песнях об умерших детях»? И кто из нас, услышав сегодня его прощальное песнопение — «Песню о земле», — не захочет почувствовать и узнать, как печаль просветляется благодаря глубине чувства? Никогда не был он, Густав Малер, таким живым и оплодотворяющим для этого города, как теперь, навеки покинув его, — города, который в дни, когда он жил и творил, заплатил ему черной неблагодарностью, а теперь навсегда стал его отчизною. Те, кто любил его, ждали этого часа, но теперь он настал — и не принес нам радости. Ибо, обладая одним, мы всегда тоскуем о другом: пока он трудился, нами владело желание видеть живыми его творения. А теперь, когда они обрели славу, мы тоскуем по нем, ибо он никогда не вернется.

Потому что для нас, для целого поколения Малер был больше чем просто музыкант, маэстро, дирижер, больше чем просто художник: он был самым незабываемым из того, что пережито в юности. Быть юным — это, в сущности, значит ждать чего-то необычайного, какого-то фантастически прекрасного случая, явления, не уместящегося в узкие пределы видимого мира, — словом, осуществления наших грез. И кажется, что восхищение, восторг, преклонение, все живые силы преданности в их переизбытке — все это лишь для того так жарко и смятенно теснится в груди не достигшего зрелости человека, чтобы вспыхнуть пожаром, едва он увидит — или вообразит, будто увидел, — в искусстве или в любви осуществленную грезу. И благо, если мы находим ее — в искусстве или в любви — достаточно рано, не успев еще растратить силы, находим в чем-то подлинно значительном и отдаем ему все наше изливающееся обильным потоком чувство. Так случилось с нами. Кто в юности был свидетелем десятилетнего правления Малера в Опере, тот на всю жизнь приобрел нечто такое, чего не выскажешь словами. Тонким чутьем людей, давно томимых нетерпением, мы с первых дней учуяли в нем редкое чудо — демоническую личность, явление редчайшее из редких, потому что демонический человек — вовсе не то же самое, что человек творческий, он, быть может, еще таинственнее в своей сущности, он весь — природная мощь, одухотворенная стихия. Внешне он ничем не выделяется, у него нет других примет, кроме производимого им воздействия — неопишуемого, сравнимого лишь с некоторыми волшебными капризами природы. Подобные свойства присущи магниту. Можно испробовать тысячу кусков железа. Они все инертны, они стремятся только вниз, отягощенные собственным весом, разобщенные и пассивные. Но вот еще один кусок железа, столь же тусклый и неприметный, как все остальные, однако в нем заключено могущество — могущество звезд или глубочайших земных недр, благодаря которому он притягивает к себе все родственное, сцепляется с ним и освобождает его от тяжести. Магнит одушевляет собственной силой все притянутое к себе (если может удержать его достаточно долго), он изливает свою тайну и передает ее дальше. Он присасывается к себе все родственное, чтобы пронизать его

насквозь, он отдает самого себя и не слабеет от этого, потому что воздействие на других — его сущность, его основное побуждение. И таким же могуществом — могуществом звезд или глубочайших земных недр — обладает демонический человек: это могущество — его воля. Вокруг него — тысячи и тысячи людей, и каждый из них, инертный и неодушевленный, стремится прочь, подчиняясь тяготению собственной жизни. Но он властно притягивает их к себе, неведомо для них самих наполняет их существо своею волей, своим ритмом, и, одушевляя их, он сам в них возвышается. Подчиняя их своеобразному гипнозу, он собирает их, сцепляет нити их нервов со своими, вовлекает их — часто насильственно — в свой ритм. Он приобщает их, он насилует их волю, но тех, кто идет к нему добровольно, он причащает тайне своей силы. Такая демоническая воля была в Малере, воля, которая все покоряла и ломала всякое сопротивление, которая была силой, изливавшейся на всех и всех одушевлявшей. Вокруг него простиралась огненная сфера, в которой каждый раскалялся, иногда сгорая, но всегда очищаясь. Невозможно было ускользнуть из нее, хотя, как говорят, некоторые музыканты пытались это сделать. Его воля была слишком горячей, под ее напором плавилось любое сопротивление. Своей не знавшей равных энергией он подчинял весь этот мир певцов, статистов, режиссеров, музыкантов, на два, на три часа собирал в одно целое — свое целое — пеструю россыпь сотен людей. Он лишает их собственной воли, он кует, формует и шлифует их дарования, он вталкивает их — уже воспламененных его огнем — в свой ритм, пока не спасет неповторимое из пучины повседневности, искусство — из пут ремесла, пока не воплотит себя в произведении и произведение в себе. И все, что ему необходимо, притекает к нему, само находит Малера, хотя и кажется, что это он его находит. Нужны певицы — богатые пламенные натуры, способные воссоздавать образы Вагнера и Моцарта: на его зов (или, вернее, по безотчетной воле живущего в нем демона) являются Анна Мильденбург и Мария Гутхейль; нужен художник, чтобы за ожившей музыкой вставали ожившие декорации, — и приходит Альфред Роллер. Все, что родственно ему, все, что нужно ему для творчества, возникает как по волшебству, и чем ярче вы-

ражена личность каждого пришедшего, тем более страстно стремится он приспособиться к личности Малера. Все упорядочивается вокруг него, все покорно склоняется перед его волей; в эти вечера и опера, и зрители, и театр — все становится лишь его окружением, существующим ради него одного. Его дирижерская палочка отбивает такт нашего пульса, ее острое притягивает к себе весь напор наших чувств, как громоотвод — все электричество, разлитое в атмосфере. Никогда больше не встречал я на сцене такой цельности, какая была в этих спектаклях: по чистоте производимого впечатления их можно сравнить лишь с самою природой, с каким-нибудь ландшафтом, в котором есть и небо, и облака, и дыхание лета или осени, есть непроизвольная гармоническая завершенность непреднамеренного и естественного сочетания существующих лишь для себя предметов. Тогда мы, молодые люди, научились у него любить совершенство, узнали благодаря ему, что высокая демоническая воля все еще может и в нашем разобщенном мире на час или два воздвигнуть из хрупкого земного материала вечное и безупречное здание: так заставил он нас надеяться и ежеминутно ждать того же чуда. Он стал нашим воспитателем и помощником. Никто, никто не имел в то время такой власти над нами.

И столь сильно было в нем это демоническое начало, что оно языками пламени выбивалось наружу сквозь тонкую внешнюю оболочку, он весь дышал жаром, который не мог вместиться в хрупком сосуде его тела. Его запоминали с первой встречи. Все в нем было напряжено, переполнено бьющей через край страстью, вокруг него вспыхивали зарницы, как искры вокруг лейденской банки. Неистовство — вот единственная стихия, отвечавшая его силе; в покое он казался слишком возбужденным, и когда он был неподвижен, какой-то непрерывный электрический ток дергал его и приводил в дрожь. Нельзя было даже представить его себе праздным, бездеятельным и вялым, его всегда перегретый паровой котел должен был непрерывно отдавать свои силы, что-то двигать, толкать вперед, работать. Он всегда несся к какой-нибудь цели, словно подхваченный вихрем, все казалось ему слишком медленным, и он ненавидел действительную жизнь — эту рыхлую, неподатливую, инертную

массу, тяжеловесную и непокорную, он стремился к подлинной жизни по ту сторону вещей, к вечным снегам на вершинах искусства, туда, где наш мир соприкасается с небом. Он стремился сквозь все промежуточные формы к формам ясным и прозрачным, в которых искусство, очищаясь от шлака и кристаллизуясь, обретает безупречное совершенство стихии, ее спонтанность и свободу; но пока он был директором, дорога его шла через повседневность театрального дела, через мерзость коммерческого предприятия, через препятствия, чинимые злой волей, сквозь густую поросль обиденных мелочей. В этой чаще он в кровь раздирал себе кожу, но шел, бежал, мчался вперед, словно одержимый амоком, к цели, которая, как он думал, находится вонне, где-то там, куда нельзя приблизиться, но которая на самом деле уже была достигнута в нем самом: к совершенству. Всю свою жизнь мчался он вперед, отбрасывая в сторону, опрокидывая и попирая ногами все препятствия, бежал, словно гонимый страхом не достичь совершенства. Ему вслед неслись истерические вопли оскорбленных примадонн, стенания ленивых и улюлюканье бесплодных, лай своры посредственностей, но он не оглядывался, не видел, как возрастает число преследователей, не чувствовал ударов, которыми осыпали его по дороге, он несся дальше и дальше, пока не споткнулся и не упал. О нем говорили, что его остановили препятствия. Может быть, они действительно подорвали его жизненные силы, но я не думаю, чтобы это было так. Такому человеку необходимо было встречать препятствия, он любил их и желал их, они служили той острой приправой к повседневности, которая заставляла его еще сильнее жаждать влаги из вечных источников. А в дни каникул, когда он был свободен от своего тяжкого труда, в Тоблахе или в Земмеринге, он сам громоздил препятствия перед собою, перед своим творчеством. Камни, скалы, циклопические глыбы духа. Высочайшее создание человечества — вторую часть «Фауста», изначальное песнопение творческого духа «*Veni, creator spiritus*»¹ поставил он плотной перед своей музыкальной волей, чтобы затем затопить их своей музыкой. Борьба с земным составляла его

¹«Приди, дух животворящий» (лат.).

божественное наслаждение, он был подвластен ему до последнего часа. Стихийное начало в нем любило бегство свободных стихий с миром земным, он не желал остановки, его влекло дальше, дальше, дальше, к единственной остановке подлинного художника — к совершенству. И из последних сил, уже обреченный на смерть, он еще раз достиг его в «Песне о земле».

Трудно описать, сколь много значила для нас, молодых людей, в чьих сердцах начинала бродить воля к искусству, возможность видеть, как эта пламенная натура свободно раскрывается на глазах у всех. Встать под его начало — таково было наше заветное желание, но приблизиться к нему нам мешала робость, загадочная и таинственная: так человек не осмеливается вступить на край кратера и взглянуть в его бурлящий жар. Мы никогда не пытались навязать ему свое общество; счастьем для нас было уже одно сознание, что он живет, присутствует, обитает в одном с нами внешнем мире. У нас считалось событием увидеть его — всегда издали — на улице, в кафе, в театре: так мы любили и чтити его. Лишь немногие люди запечатлелись в моей памяти так живо; я и сегодня вижу его облик, помню каждую встречу, когда я издали видел его. Он был всегда иным и всегда одним и тем же, потому что все душевные движения проявлялись у него одинаково интенсивно. Я вижу его на одной из репетиций: он сердится, дергается, раздражается, кричит на всех, каждая неполадка вызывает у него чисто физическую боль; и я вижу его весело беседующим в каком-то переулке: он и тут стихийен, он полон той же непринужденной детской веселости, что и Бетховен, по описанию Грильпарцера (зерна этой веселости рассыпаны на многих страницах его симфоний). Всегда влекла его куда-то заключенная в нем сила, всегда он был оживлен. Но незабываемым останется для меня один, последний раз, потому что тогда я впервые так глубоко, всеми чувствами ощутил героическое начало в человеке. Я возвращался из Америки, и на одном корабле со мной ехал он, смертельно больной, умирающий. Стояла ранняя весна, плавание по ярко-синему, подернутому рябью мелких волн морю шло спокойно, мы — небольшая кучка людей — держались вместе, и Бузони одарял нас, друзей, своей музыкой.

Все призывало нас к веселью, но внизу, где-то в утробе корабля, угасал он, опекаемый женою, и мы чувствовали, как его тень омрачает наш ясный полдень. Часто среди взрывов смеха кто-нибудь говорил: «Малер! Бедный Малер!» — и мы немедля смолкали. Глубоко внизу лежал он, обреченный, снедаемый лихорадочным жаром, и только маленький светлый лучик его жизни пробивался наверх, под открытое небо: его дочка, в блаженном неведении беззаботно игравшая на палубе. Но мы, мы знали и чувствовали: словно в могиле, лежит он там, внизу, под нашими ногами. И только при высадке в Шербуре, на буксире, который отвозил нас на берег, я наконец увидел его: он лежал неподвижно, бледный как смерть, с сомкнутыми веками. Ветер отбросил набок его поседевшие волосы, чистой и смелой линией выдавался вперед его выпуклый лоб, тверды были очертания подбородка, в котором сосредоточилась вся энергия его воли. Исхудалые руки бессильно лежали на одеяле, впервые я видел его — вечно пылавшего — ослабевшим. Но — незабываемо, незабываемо! — его силуэт вырисовывался на беспредельном сером фоне моря и неба, и в этом зрелище была не только безграничная печаль, но и какое-то просветляющее величие, возвышенное, словно замирающий финальный аккорд симфонии. Умиление толкало меня подойти ближе, робость удерживала в стороне, и я издали смотрел на него и не мог оторваться, как будто бы этот взгляд давал мне возможность получить от него еще нечто, за что я всегда буду благодарен ему. Музыка смутно вздымалась во мне, и я невольно вспоминал смертельно раненного Тристана, который возвращается в Кареол, замок своих отцов; но звучавшая во мне музыка была иной — глубже, прекраснее, просветленнее. Наконец, я нашел мелодию и слова в его произведении, слова, созданные давно, но только в эту минуту исполнившиеся пророческого смысла: то была блаженная, божественная мелодия из «Песни о земле» на слова «Нет, никогда вдали я не исчезну... и часа своего ждет тихо сердце». Теперь для меня неразрывно слились эти почти призрачные звуки и это зрелище, эта давняя и незабываемая картина.

И все же, когда вскоре после того он скончался, для нас он не погиб. Его присутствие давно уже переста-

ло быть для нас только внешним фактом: глубоко укоренившийся в наших душах, он продолжал расти, ибо для переживаний, однажды захвативших нас до глубины сердца, нет вчерашнего дня. В нас он жив сегодня, как и прежде, тысячекратно чувствую я его неизгладимое присутствие. В каком-нибудь немецком городе дирижер поднимает палочку. В его жестах, в его манере я ощущаю Малера, мне не нужно задавать вопросов, чтобы узнать: это тоже его ученик, и здесь за пределами его земного существования по-прежнему оплодотворяюще действует магнетизм его жизненного ритма. (так в театре я до сих пор часто слышу голос Кайнца, отчетливый, как будто он льется из его навеки умолкшей груди). В игре некоторых актеров еще светится отблеск его сияния, в резкости, с какой держатся в жизни некоторые современные музыканты, есть — иногда нарочитое — подражание его характеру. Но сильнее всего ощущается его присутствие в Опере, в немом и полном звуков, в оживленном и погруженном в покой театре, куда сущность Малера проникла, как флюид, который нельзя изгнать никакими очистительными заклинаниями. Кулисы выцвели, в оркестровой яме сидит уже не его оркестр, и все же в некоторых спектаклях — прежде всего в «Фиделио», в «Ифигении», в «Свадьбе Фигаро» — сквозь грубую и произвольную ретушь, наложенную Вейнгартнером, сквозь пыльный слой равнодушия, который скопился за время директорства Грегора на всех этих сокровищах, сквозь паутину запустения я чувствовал следы малеровской выразительной мощи, и невольно мой взгляд искал его за пультом. Он все еще обитает в этом здании, среди мусора и ржавчины еще сверкает блеск его натуры — так среди пепла порою вспыхивают яркие язычки гаснущего пламени. Даже здесь, где все создаваемое им было преходяще, где он лишь на мгновение заставлял воздух звучать, а души — воспарять, даже здесь тени его неодоушевленных творений хранят его призрачный след, и во всем прекрасном, во всем совершенном мы по-прежнему чувствуем здесь его. Я прекрасно понимаю, что не смогу уже воспринимать тут его любимые оперы непосредственно: в этом зале к моему чувству примешивается слишком много воспоминаний, и сравнение портит всякое удовольствие. Он сделал всех нас

несправедливыми — таково свойство всякой сильной страсти.

Так действовал его демон на нас, на все наше поколение. Новому поколению, которое знакомится с ним сейчас и, не видя его живого облика, может любить его таинственную пламенность лишь в той мере, в какой она сублимирована в музыке, неведома вся его сущность. Для них произведения Малера звучат — вне связи с его человеческой сущностью — прямо с высоких небес немецкого искусства, а у нас постоянно будет перед глазами высокий пример той борьбы, в которой он отвоевывал бессмертное у земного. Они знают лишь экстракт, лишь аромат, — мы же видели еще огненный пурпур, которым горела чашечка этого цветка. Правда, написана картина той эпохи, перекинут словесный мост к тем дням — прекрасная книга Рихарда Шпехта («Густав Малер», Берлин, Шустер и Лефлер, 1914) заслуживает, чтобы каждый прочел ее, потому что она полна благоговения, но чужда идолопоклонства, полна душевной интимности, но чужда фамильярной развязности, потому что ее автор не стремится выводить формулы, подшивать к делу то, что еще живет и цветет, — он хочет только поблагодарить за пережитое, за то, что дал нам пережить Густав Малер. В книге ощущается ритм тех совершенных вечеров и столь свойственная Малеру воля дать лучше что-то одно, но законченное, безупречное, чем наспех собрать многое. Всякий раз, когда я открываю эту книгу, передо мною оживает ушедшее: я вижу один из тех давних вечеров, льются голоса, знакомые картины приветствуют меня, я снова переживаю минувшее, и во всем я чувствую его, живого, и его волю, в которую все вливалось, в которой все сплавлялось воедино. Читателя ведет рука человека, полного благодарности, и я, со своей стороны, благодарен ему, потому что он, подводя меня ближе к тайне Малера, вооружен знанием. А там, где книга не может служить путеводителем и остается лишь провожатым, — ибо можно ли описать музыку словами, если это не слова стихов, то есть та же музыка, но в ином блаженном превращении, — там теперь берется за дело и приходит на помощь книге само время. Ведь теперь звучат даже песни Малера, получили право на исполнение его симфонии, и еще сейчас, в эти весенние дни,

он собирает венцев вокруг себя. Его творчество пробило себе дорогу в тот самый зал, где композитору указали на дверь, он снова живет среди нас так же, как прежде. Его воля исполнилась, и радостно видеть новое блаженное рождение того, кого мы считали умершим.

Ибо он воскрес для нас, Густав Малер: наш город, пусть одним из последних среди немецких городов, приветствует снова великого музыканта. Еще не возложили на него знаков посвящения в сан классика, еще не желают ставить почетный памятник на его могиле, еще ни один переулок не носит с гордостью его имя; его бюст (в нем сам Роден тщетно пытался запечатлеть в твердой бронзе эту огненную натуру) еще не украсил входа в театр, в который он, как никто другой, вложил живую душу, сделав его подлинным отражением духовной жизни города. Люди еще мешкают и ждут. Но главное уже сделано: исчезли ненавистники и гонители, от стыда забились в темные закоулки и больше всего — в самый грязный и трусливый закоулок фальшивого и лживого восхищения. Все, кто вчера еще вопил «Распни его!», сегодня поют ему осанну и проливают мирру и благовония на влачащийся в пыли плащ его славы. Исчезли все вчерашние зложелатели, никто даже не хочет сознаться, что принадлежал к их числу. Ибо ненавистники и гонители столь бесплодны, что пятаются в страхе, если их собственная ненависть приносит плоды. Смятение и распря — народов или умов — вот их мрачный мир; но они становятся бессильны везде, где воля творит свой порядок и неудержимо стремится к очищающему единству. Потому что всякое великое могущество сильнее быстротекущего времени и слово ненависти ничтожно перед созданным чистой волей творением.

«НИЛЬС ЛЮНЕ» ИЕНСА ПЕТЕРА ЯКОБСЕНА

«Нильс Люне»! Как пламенно, как страстно любили мы эту книгу на пороге юности; она была «Вертером» нашего поколения. Несчетное число раз перечитывали мы эту горестную биографию, помнили наизусть целые страницы; тонкий истрепанный томик издания «Реклам» сопровождал нас утром в школу, вечером — в постель, да и теперь еще, когда я наугад раскрываю его, я могу слово в слово продолжить дальше с любого места: так часто и так пылко вживались мы в созданные им картины. Наши чувства формировались этой книгой и наши вкусы; она наполняла образами наши мечты, она подарила нам первое лирическое предчувствие истинного мира; наша жизнь и наша юность немислимы без нее, без этой удивительной книги, нежной, чуть болезненной и почти забытой в шуме наших дней. Но именно за эту кротость, за эту затаенную лирическую нежность мы и любили тогда Иенса Петера Якобсена, как никого другого. Для нас он был писатель из писателей — никакими словами не выразить всю глубину и беззаветность нашего восторженного, почти детского преклонения перед ним. Лишь недавно я снова почувствовал это, когда среди книг в самом дальнем углу вдруг обнаружил запыленную датскую грамматику. Сперва я даже не мог понять, каким образом попала грамматика на мою полку, потом вспомнил и улыбнулся: мы, несколько друзей, надумали изучить датский язык единственно затем, чтобы прочесть в оригинале «Нильса Люне» и стихи Иенса Петера Якобсена и, прочтя, еще сильнее боготворить его. Так любили мы эту книгу, так любили этого писателя.

И мы, подростки, мальчишки, робкие, пытливые новички, были не одиноки в своем преклонении. Лучшие умы Германии, творческие силы литературы на рубеже двух веков подпали тогда под колдовские чары Се-

вера; Скандинавия была для тогдашнего поколения то же, что Россия для вчерашнего, и, быть может, Восток для нынешнего: нетронутая целина души, родник неведомых еще проблем. Ибсен, Бьёрнсон и Стриндберг воздействовали тогда с такой же самобытной, такой всеокрушающей силой на читающую молодежь, как в наши дни воздействуют на европейскую душу Достоевский и Толстой. Молодой Гергарт Гауптман был бы немислим без Ибсена, молодой Рильке — без Якобсена; стоит пристальней взглянуть в печальные и благородные черты Мальте Лаурица Бригге, как сквозь них явственно проступает лик его названного отца Нильса Луне, изможденный и все же сияющий. Словно могучий порыв обновляющего, свежего ветра, хлынула в Европу литературная волна с Севера; как во времена великого переселения народов, в немецкую литературу вторглось целое племя, могучее германское племя, сильная победоносная фаланга, от которой ныне лишь ее духовный вождь Георг Брандес да поздно явившийся Кнут Гамсун, последний из триаринов, остаются в сфере нашей духовной жизни. Давно отгремели громы минувших ожесточенных битв, и одержанные некогда победы теперь не очень нам понятны. Пьесы Ибсена «Нора» или «Доктор Штокман», чья жгучая проблематика потрясала в былые дни немецкое общество, мы воспринимаем теперь как ходульную риторику, ибсеновский титан мысли кажется нам всего лишь напыщенным резонером, Эллен Кей с ее нравственным миссионерством — всего лишь замечательной и очень доброй женщиной, а Бьёрнсон и Стриндберг значат для нового поколения, для нового мира не более, чем прошлогодний снег. Как и при всяком переселении народов, пришельцы за какое-нибудь десятилетие приобщились к коренной культуре, и в духовной жизни наших дней их едва ли признаешь за чужаков и завоевателей. Волна скандинавской литературы, которая победоносно прокатилась по всей Германии и разбилась о твердыню французской традиции, спала. Она стала историей, историей литературы и уже не имеет власти над новым поколением.

Но как же он, Якобсен, кого мы дарили самой чистой и пламенной любовью, он, кто осенил нашу юность гением поэзии, он, кто был нам дороже всех, — ужели и его

чары развеялись, ужели и его волшебная сила иссякла? Страшно задавать такой вопрос, страшно за несказанную полноту испытанного некогда и доселе таящегося в глубине души чувства: боязно поранить его ножом более трезвого познания, опасно устремить ясный взор в книгу, читанную некогда горящими глазами. Не станет ли эта встреча последней встречей, разлукой, горьким разочарованием? «...Надо, чтобы и зрелым мужем былым мечтам ты оставался верен», — говорит Шиллер устами своего героя, но истинная верность не должна быть робкой.

Десять, пятнадцать лет подряд я не осмеливался раскрыть эту книгу, чтобы не расплатиться за обретенную ясность смутным, но прекрасным и неувядающим воспоминанием. Но ясность превыше всего, ее следует добиваться даже ценой душевной утраты. Тогда с великой робостью, боясь причинить боль тому мальчику, который продолжает жить где-то в тайниках нашей души, я снова начинаю осторожно перелистывать страницы книги, некогда столь любимой мною.

И диво дивное: она все еще прекрасна! Не совсем так обворожительна, неотразима, увлекательна, как прежде, но все еще прекрасна. И, как прежде, веет от ее страниц нежным запахом расцветающей сирени, таинственным и задушевым ароматом, хотя теперь эта некогда так много нам говорившая и так бесконечно нас волновавшая книга кажется чуть поблекшей, чуть ненатуральной, чуть болезненной. Теперь она не пьянит, как хмельное вино, теперь ее скорей пристало потягивать осторожными, неторопливыми глотками, как благовонный, экзотический и слегка переслащенный золотистый чай. Напиток до сих пор замечательно прозрачен, на фарфоровом дне, расписанном чудесными красками, видна каждая линия, каждый узор, и до сих пор не утратил он свой нежный и печальный букет, но он слегка переслащен лирикой, и слабо заварен, и холодноват. Он производит сейчас то же впечатление, что и прерафаэлиты (которыми мы в свое время не менее пылко восхищались): несколько бледные, несколько болезненные, бессильные, хилые и сентиментальные. Запах сохранился в неприкосновенности, такой же изысканный и тонкий, но теперь это не дуновение подлинной, свободной и цветущей жизни, что врывается в открытое окно, а ду-

хота заставленной цветами комнаты; именно то, что восхищало нас прежде — переизбыток чувств, недостаток остроты, горечи и едкости, — на наш вкус, привыкший к более грубой пище и изощренный острыми приправами, кажется теперь несколько приторным.

Но как раз в этой слабости, в этой хрупкости, тишине и задушевности таится секрет волшебной силы Иенса Петера Якобсена. Мог ли, смел ли он создавать иные книги, кроме книг с тонкой, прозрачной кожей больного, с тихим шепотом немощного, с нервическою чувственностью снаедаемого вечной лихорадкой, если сам он был именно таков?

Нет ничего искусственного в его хрупком искусстве: всю поэзию, все лирическое дыхание своей безнадежно больной и стесненной груди он с трогательным самоотвержением отдавал своим книгам. Все они писались прозрачными, бледными пальцами, с лихорадочным биением сердца, когда, по выражению Якобсена, «частицы мозга сотрясаются от кашля», на какой-нибудь открытой террасе в Монтре или Риме, где страдалец медленно угасал, обратившись, словно подсолнечник, к солнцу. Все они — тоска по жизни, которая так и не была прожита, ибо пятнадцать лет его творчества свелись к непрерывной борьбе со смертью. И в этой борьбе со смертью — вся его биография. Когда Георг Брандес в письме спросил однажды Якобсена о некоторых фактах его биографии, тот грустно отвечал:

«Я родился 7 апреля 1847 года в Тистеде. Что до событий моей жизни, то я не припомню решительно ни одного, которое представляло бы хоть какой-нибудь интерес или вообще заслуживало упоминания». Так оно и было: Иенс Петер Якобсен не пережил ничего, кроме грез Нильса Люне и Марии Груббе. Ему пришлось всю жизнь лежать на каком-нибудь балконе в ожидании солнца, постоянно питать больные легкие рыбьим жиром и молоком, чтобы не пресекся раньше времени тихий голос; так он медленно угасал, капля за каплей, то в грезах, то в стихах, и все пытался отвлечь от себя смерть и все оставался вне настоящей жизни, горячей и живой жизни, к которой тайно стремилась горячая красная кровь в его жилах. Но в удел ему достались одни лишь сны, сны, которые он с грустью пережил или во-

плотил в стихах, и он горько сетует в своем последнем письме на свое вынужденное бессилие: «От меня немного что осталось, да и это немного приходится держать в вате». Его жизни, его творчеству не было отпущено ни единого крика, ни единой страсти.

Поневоле приходилось быть тихим и говорить с людьми голосом затаенно приглушенным, трогательно несмелым. Эта тихозвучность, это умение услышать все тихое и сокрытое в душе и определяет его дар. Иенс Петер Якобсен — один из величайших акварелистов слова. Он владел японской кистью и нежнейшими красками для передачи мельчайших оттенков, тех неуловимых колебаний настроения, которые неощутимы для здорового; его талант воспроизводить прозрачную ткань снов наяву делает его, быть может, непревзойденным мастером среди мастеров лирической прозы: ни один из них не обладал более чувствительным инструментом, чтобы с такой страстной любовью запечатлеть в миниатюре тончайшие хитросплетения волокон души, чувствительнейшие побеги нервов, и в этой акварельной, в этой бледной и нервической манере изображения он поистине не знает себе равных. Его бескровной руке от природы был заказан размашистый мазок и глубокие тени, дерзновенный контур и жаркие краски, — поэтому всю свою трогательную любовь, порой обладающую волшебной силой, он отдал детали. Как истинный ботаник, кем он и был в начале своего жизненного пути, Иенс Петер Якобсен умел с удивительной бережностью различать чувства, словно нераспустившийся бутон, не срезая растение под самый корень острым и беспощадным ножом (подобно Достоевскому и другим глубинным психологам). Не устаешь удивляться этому редкостному искусству разъятия душевных комплексов. Когда Якобсен бережно берет в руки чувство, оно не теряет при этом ни грана пыльцы, и, однако, нераспустившийся цветок раскрывается от одного лишь прикосновения, показывая все, что сокрыто внутри: тычинки, и пестик, и переливы красок в нежном, неповторимом сочетании. Правда, его устремления шли дальше передачи оттенков чувства, он пытался написать нечто более весомое и дать в своей «Марии Груббе» широкое историческое полотно, но получился всего лишь гобелен, вытканый по историческим узорам, мастерски

выполненные жанровые картинки, дополняющие друг друга как в мозаике. Да и в «Нильсе Люне» он намеревался поведать историю своего времени, трагедию целого поколения, но поведал (и притом превосходно) всего лишь историю одной души. Ибо Якобсен был взыскан природой (или обречен судьбой) навеки оставаться замкнутым в себе самом; и в его творчество также не мог проникнуть внешний мир; шумный, необузданный, страстный и беспощадный. Лишь из себя самого, из тончайших нитей тоски и снов ткал он свою пряжу — самое изысканное и великолепное из всего, что когда-либо произрастало в литературе, покрытой той чудесной росой, которая осыпает лишь творения рано умерших, проникнутое волшебными чарами быстролетного утра перед началом дня.

Наиболее полное выражение его чувствительной натуры, его болезненной замкнутости, его заточенной тоски и трагического сознания неосуществимости заветнейших желаний мы находим в его проникновенной биографии, в фантастическом и одновременно глубоко личном образе Нильса Люне, этого полу-Вертера, полу-Гамлета, полу-Пера Гюнта, у которого много страсти и совсем нет силы и который при беспредельной воле к жизни задушен собственными мечтами и побежден тяжелой усталостью. Он человек неограниченных возможностей, этот Нильс Люне, но ни одной из них не суждено осуществиться, и потому жизнь его подобна вечно расправленным многоцветным крыльям, которые, однако, никогда не устремляют свой бурный полет к живому миру. Эта половинчатость глубоко трагична: все у него вдвойне и ничего вдоволь, «натура мечтательная и при этом жизнелюбивая», стихотворец, который не пишет стихов, пылкий любовник, не нашедший любви, существо утонченное, состоящее из одних нервов и лишенное мускулов. Он не знает, что делать с самим собой и своими дарованиями, «у него был талант, но он не умел применить его», — так Якобсен говорит о Нильсе Люне, своем хилом отпрыске, нежно пестуя его в тепличной, расслабляющей атмосфере своих грез. Но именно эти грезы обессиливают и обезволивают Нильса Люне, «он сочиняет свою жизнь вместо того, чтобы жить ею», растрчивает силы на фантазмагии в блаженном предчувствии событий, которым не суждено произойти, в чаянии переживаний, из-за ко-

торых он упускает живую жизнь. Он постоянно ждет, что горячая, алая, пылкая жизнь приблизится к нему, увлечет его, не имеющего сил овладеть ею, в свою пламенную стихию, ждет, покоясь на цветнике своих грез, и, убаюканный этими грезами, мало-помалу погружается в забытие. Меж тем бесплодно мелькают годы и чудеса происходят, все сильнее становится усталость — «вечный разбег для так и не совершенного прыжка утомил его», — и алчущая душа не расправлена более, как крыло для полета, она бессильно никнет; и когда его посещает первое истинное переживание, то это уже не жизнь, это уже смерть.

Итак, «Нильс Люне» — жизнеописание, или, вернее, нежизнеописание человека редких дарований, которому недостает одного, чтобы сделаться настоящим мужчиной, — жестокости. Он грезит о битвах и попусту расточает в этих грезах свою силу, он живет, обратившись к своему внутреннему миру, вместо того чтобы обратиться к действительности. И эта вечная неискушенность при высочайшем знании о себе самом и о тайном тайных своей души делает его образ столь дорогим, столь неповторимым для мальчиков и женщин, словом, для тех, кто стоит в преддверии жизни или вне ее, для тех, кто на крыльях мечты уносится за пределы жизни. Ибо для нерасцветших и отцветших это изощренное знание пытливого ума таит в себе и великое утешение, и волшебство предчувствий, и высокое искусство самоотречения. Нежная лирическая дымка, витающая над страницами книги, придает жизни, там изображенной, очарование сказки, никогда не низводя ее до лжи, ибо Якобсен не создает романтических (то есть нереальных) фигур и положений, он лишь наделяет их высочайшей одухотворенностью и высочайшей бесплотностью и тем самым приобщает к миру Китса, Новалиса и Гёльдерлина — других рано умолкнувших, других преобразовавших жизнь и действительность в музыку. Тот, кто предается грезам наяву (а чему еще предаются в глубине души мальчики или люди уже отцветшие?), признает в нем величайшего мастера мечты, который достиг неслыханной ясности в познании, невиданного искусства в изображении и, однако же, умел сберечь каждое чувство и каждое событие в божественной чистоте сновидений.

Грезы не старятся вместе со временем и с человеком, вот почему волшебный мир предчувствий и отречения пребывает неизменно прекрасным во все времена. Но не этого, в сущности, хотел Йенс Петер Якобсен, когда бросил людям, как клич, своего «Нильса Люне»; он не просто хотел расточать себя в оттенках настроений и строчках стихов, он стремился к большему, нежели подарить миру слабого «Вертера» своего времени, который задыхается от сплетения грез, как от запаха цветов. Его Нильс Люне, этот щедедушный полупоэт, был по сути дела задуман как борец, как трагический герой, вступивший в самую грозную борьбу духа — в богоборчество. Он был призван стать жертвой и мучеником богоборчества, богоотступничества, того героического атеизма, который возвестил новому миру новое откровение: «Нет бога и человек — пророк его». Отнюдь не то, что больше всего пленяет нас в этой книге, отнюдь не душевные тревоги личности, пасующей перед действительностью, а богоборчество мысли было всего важнее для Якобсена; но нашему поколению непонятна эта сторона книги, ибо тогдашние бои не представляются нам более существенными. Ныне мы не способны постичь сердцем литературу богоборчества — поиски утраченного христианства, исход которых был тогда самым жгучим вопросом для нордической молодежи и последние отголоски которых еще звучат в «Одиноких» Гергарта Гауптмана. Две книги расшатали в то время устои христианского мира: «Происхождение видов» Дарвина и «Жизнь Иисуса» Ренана. Книги эти поколебали веру, дав трезвое толкование божественных откровений. Равным образом и сам Якобсен, как переводчик книги Дарвина, через естественные науки неожиданно пришел к воинствующему атеизму и пожелал сделать из этого обращения выводы в своем творчестве — правда, не с такой великолепной решимостью, как сделал это Ницше своим «Антихристом», но и не с такой примитивной высокомерностью, как Геккель и его немецкие последователи — монисты. Якобсен стремился выразить мысль языком поэзии, показать атеизм как силу души, как внутреннее освобождение. Но атеизм, как и все у него, принимает эфемерно-мечтательные формы. «Их свободомыслие было несколько туманным и расплывчатым и носило национально-романтиче-

ский характер, — так отзывается он в одном письме о поколении, которое хочет изобразить, и признает далее: — В моем повествовании это выглядит пока весьма туманно». Даже для духовной борьбы Якобсену недоставало той ярости, той силы, которая была присуща Ницше, бросавшемуся с кулаками на бога и христианство; даже в борьбе идей Якобсен не мог быть достаточно суровым. И его Нильс Люне сдается до срока: мальчиком он дерзко поднимает руку на бога, когда бог отнимает у него Эдель, а видя своего сына на смертном одре, смиренно преклоняет колена перед тем, кого некогда отверг. Тот, кто побежден жизнью, способен лишь рисовать побежденных, сила страждущего в преображении своих страданий, и в сублимации, в бегстве от мира — высочайшее обаяние слабого. Даже духовное у Иенса Петера Якобсена никогда не становится конкретным понятием, отточенным средством защиты, напротив, оно растворяется в музыке, в стихах; все его победы — в приглушенной тональности, и победные клики замирают в возвышенном самоотречении.

Но тихая музыка Иенса Петера Якобсена незабываема; с ним можно поставить рядом одного лишь Дебюсси, ибо тот столь же любовно отыскивает гармонию сквозь все диссонансы, столь же сознательно избегает всякого нажима, тишина для него — это средство наивысшего воздействия. Надо самому уметь радоваться грезам и проникаться тишиной, чтобы угадать многообразие и многоцветность в их музыке (в которой другие видят однообразие и бессилие).

И тот, чьей души единожды коснулись эти трепетные, нежные звуки, тот, кто их уловил и услышал в них красноречие человеческого языка, тот уже никогда не сможет забыть их, и не надо стыдиться, если мальчиком, когда действительность видится сквозь утреннюю дымку предчувствий, а все чувства воспринимаются под сурдинку мальчишеской скрытности, ты так любил Якобсена, ибо по-прежнему в чудесном хранилище его книг живут все ароматы, все голоса, вся сущность естества, все перлы человеческой души. Надо только заново научиться чистому, благоговейному, трепетному восприятию, чтобы заново в полной мере приобщиться к тайне его.

ИОЗЕФ РОТ

Щедры, даже сверхщедры даровали нам последние годы возможность научиться тяжкому и горестному искусству прощания. С чем только ни пришлось распроститься нам, изгоям и изгнанникам,— с отчизной, с привычным полем деятельности, с родным кровом и добром, с завоеванной в долгой борьбе уверенностью. Каких только мы ни понесли потерь, мы теряли снова и снова, теряли друзей, отнятых у нас смертью или малодушием, и прежде всего теряли веру, веру в мирное и справедливое устройство мира, веру в конечную и окончательную победу права над произволом. Слишком много мы испытали разочарований, чтобы сохранить былую способность надеяться безудержно и пылко; теперь, побуждаемые инстинктом самосохранения, мы хотим приучить свой мозг отмахиваться и перемахивать через каждое новое потрясение и рассматривать все, что осталось позади, как бесследно ушедшее. Но порой наше сердце выходит из повиновения и отказывается забывать так скоро и навсегда. Всякий раз, когда мы теряем человека, одного из тех редкостных людей, которых считаем незаменимыми и невозместимыми, мы с изумлением и радостью сознаем, что наше придавленное сердце еще способно испытывать боль и негодовать на судьбу, до срока отнимающую у нас самых лучших и самых незаменимых.

Таким незаменимым был наш дорогой Иозеф Рот, незабываемый человек, писатель, которого уже никогда и

никаким декретом не вычеркнешь из анналов немецкой литературы. Неповторимое сочетание самых разнообразных элементов питало его творчество. Родился он, как вы знаете, в небольшом местечке, на старой русско-австрийской границе, и это обстоятельство сыграло главную роль в его духовном формировании. У Йозефа Рота была русская натура, я сказал бы даже, карамазовская, это был человек больших страстей, который всегда и везде стремился к крайностям; ему была свойственна русская глубина чувств, русское истовое благочестие, но, к несчастью, и русская жажда самоуничтожения. Жила в нем и вторая натура—еврейская, ей он обязан ясным, беспощадно трезвым, критическим умом и справедливой, а потому кроткой мудростью, и эта натура с испугом и одновременно с тайной любовью следила за необузданными, демоническими порывами первой. Еще и третью натуру вложило в Рота его происхождение—австрийскую, он был рыцарственно благороден в каждом поступке, обаятелен и приветлив в повседневной жизни, артистичен и музыкален в своем искусстве. Только этим исключительным и неповторимым сочетанием я объясняю неповторимость его личности и его творчества.

Родился он, как я уже говорил, в еврейской семье, в небольшом местечке, на самой границе Австрии. Но, странное дело: истинных приверженцев и защитников нашей своеобразной страны никогда нельзя было найти в Вене — ее онемеченной столице, а всегда только на самых далеких окраинах монархии, там, где люди могли ежедневно сравнивать беспечное и мягкое правление Габсбургов с куда более суровыми и менее гуманными режимами соседних стран. В местечках, вроде того, где родился Йозеф Рот, евреи с благодарностью взирали на Вену; там, недостижимый, словно бог на небеси, жил старый-престарый Франц-Иосиф, и они любили и славили своего далекого императора, как живую легенду, и чтили пестрых ангелов этого бога — его офицеров, уланов, драгун, чей радужный отблеск озарял порой их убогий, затхлый мирок. Это впитанное с детства почтение к императору и его армии Йозеф Рот взял с собой, когда перебрался из родного гнезда в Вену.

И еще одно привез он с собой, когда наконец после

невыносимых лишений вступил на землю этого священного для него города, чтобы изучать германистику в тамошнем университете: он привез смиренную и в то же время страстную, деятельную и неизменную любовь к немецкому языку. Дамы и господа! Сейчас не время опровергать все лживые и клеветнические измышления, с помощью которых нацистская пропаганда пытается оглушить мир. Но нет клеветы более гнусной, лживой и вопиющей, чем утверждение, что евреи в Германии когда-либо питали ненависть или вражду к немецкой культуре. Напротив, как раз в Австрии можно было своими глазами убедиться, что в тех пограничных областях, где находилось под угрозой само существование немецкого языка, именно евреи, и только они, сберегали немецкую культуру. Имена Гете, Гёльдерлина и Шиллера, Шуберта, Моцарта и Баха были для восточных евреев не менее священны, чем имена их праотцов. Пусть это была злощастная, а сегодня, конечно, и отвергнутая любовь, самый факт этой любви не удастся скрыть никакой ложью, ибо она подтверждена и доказана сотнями произведений и поступков. И Йозеф Рот с детства лелеял заветное желание: служа немецкому языку, послужить великим идеям мирового гражданства и свободы духа, составлявшим доселе славу Германии. Ради этой цели он и приехал в Вену — основательный знаток, а вскоре и мастер немецкого языка. Щуплый, малорослый, застенчивый студент явился в университет с изрядным багажом знаний, завоеванным и отвоеванным бессонными ночами; привез он с собой и еще одно: свою бедность. Впоследствии Рот не любил рассказывать про это время унижительной нужды. Но мы знали, что до двадцати одного года он ни разу не надел костюма, сшитого по мерке, а довольствовался чужими обносками, что он изведal вкус благотворительной похлебки, и это мучительно унижало его и ранило его необычайную чувствительность. Мы знали, далее, что лишь с трудом, без усталости давая уроки и учительствуя, он смог продолжать университетские занятия. В семинаре он тотчас обратил на себя внимание преподавателей, ему выхлопотали стипендию как самому талантливому, самому блестящему студенту, ему посулили доцентуру, все, казалось, складывается как нельзя лучше, Но тут девятьсот четырнадцать

тый год неумолимо рассек мир для нашего поколения на «до войны» и «после войны».

Роту война принесла не только решение судьбы, но и освобождение. Решение потому, что она навсегда сняла вопрос о размеренном существовании преподавателя гимназии или доцента. А освобождение потому, что дала ему, привыкшему зависеть от других, желанную самостоятельность. Мундир прапорщика был для него первым по мерке сшитым костюмом. Ответственность на фронте впервые придала этому безгранично скромному, чувствительному и робкому человеку мужество и силу.

Но, видно, ему на роду было написано, едва обретя устойчивость, снова терять ее. Поражение армии вернуло его в Вену, без цели, без перспективы, без денег. Позади остались мечты об университете, позади — бурная пора солдатчины, теперь надо было строить жизнь на пустом месте. Он чуть не сделался редактором, но, по счастью, нашел, что в Вене дело подвигается слишком медленно, и перебрался в Берлин. И тут наступил перелом. Сперва газеты милостиво печатали его, потом начали осаждать как одного из самых блестящих и проницательных наблюдателей жизни. «Франкфуртер Цейтунг» — и это было новой удачей — дала ему возможность поехать по свету, побывать в России, Италии, Венгрии, Париже. Тогда-то мы и заметили впервые новое имя — Иозеф Рот — и сразу почувствовали за виртуозной техникой изложения по-человечески отзывчивый ум, который проникает не только внешнее, но и скрытое и сокровеннейшее души человеческой.

Спустя три-четыре года к Иозефу Роту пришло все, что, с точки зрения буржуазной, принято называть успехом. У него была молодая, горячо любимая жена, были благосклонность и признание газет, был свой, все растущий круг читателей и почитателей, были деньги — и даже много денег. Но этот удивительный человек не возгордился от успехов и не подпал под власть денег. Он раздавал деньги направо и налево, зная, быть может, что у него им не место. Он не обзавелся ни домом, ни кровом, а кочевал из отеля в отель, из города в город, всего лишь с маленьким чемоданчиком, да десятком хорошо отточенных карандашей, да тридцатью — сорока ли-

стами бумаги, рассованными по карманам неизменного серого пальто,— так он прожил жизнь по-цыгански, по-студенчески, какое-то подспудное чутье понуждало его избегать оседлости, и он недоверчиво уклонялся от всякого сближения с уютным буржуазным счастьем.

И чутье его не обмануло — вопреки всяческим доводам разума. Рухнула внезапно первая, воздвигнутая им против судьбы преграда — счастливый брак: горячо любимая жена, вернейшая его опора, неожиданно лишилась рассудка и лишилась, хотя он сам боялся себе в этом признаться, навсегда. Вот первый удар, потрясший здание его бытия, удар тем более роковой, что русская натура Иозефа Рота, та карамазовская душа страсто-терпца, о которой я уже говорил вам, властно заставляла его взять вину за случившееся на себя.

Но именно потому, что он своими руками разорвал себе грудь, миру впервые открылось его сердце, удивительное сердце художника; чтобы утешить, чтобы исцелить себя, он пытался перевоплотить случайную, личную судьбу в вечный и вечно обновляющийся символ; думая и раздумывая над тем, за что судьба так немилосердно поразила его, именно его, который никому в жизни не сделал зла, который хранил смирение и кротость в годы нужды и не преисполнился гордыни в мимолетные годы счастья, он, должно быть, не раз вспоминал о другом человеке одной с ним крови, о том, кто в отчаянии бросил богу тот же вопрос: за что? За что меня? За что именно меня?

Все вы, конечно, понимаете, какой символ и какую книгу Иозефа Рота я имею в виду, — «Иова», пророчества ради называемого романом, хотя это больше, чем роман, и больше, чем легенда, — самое чистое и совершенное творение нашего времени и, если я не ошибаюсь, единственное, которому суждено пережить все, что написано и создано нами, современниками Иозефа Рота. Воплощенная боль явила во всех странах и на всех языках неодолимость своей внутренней правды, и, скорбя об ушедшем, мы можем утешаться мыслью, что в совершенной и благодаря своему совершенству нетленной форме останется жить в веках какая-то часть Иозефа Рота.

Я сказал, что какая-то часть его, запечатленная в этой книге, избегнет забвения, и, говоря так, я имел

в виду еврейскую натуру Иозефа Рота, неустанно взывающую к богу, требующую справедливости для нашего мира и для грядущих миров. Но, впервые осознав свой творческий дар, Иозеф Рот пожелал выразить и другую свою натуру — австрийскую. Вы, конечно, опять догадались, что речь идет о «Марше Радецкого». Как гибнет старая, благородная и обессиленная своим благородством австрийская культура — вот что хотел он показать в образе последнего отпрыска угасающего рода. Это была книга прощания, грустная и пророческая, как все книги настоящих художников. Тому, кто в грядущие времена захочет прочесть эпитафию на могиле старой монархии, придется склонить взор к страницам этой книги и ее продолжению — «Могиле капуцина».

В двух этих книгах, принесших ему мировую известность, Иозеф Рот, наконец, высказал и выказал себя тем, кем он был на самом деле: и настоящим художником, и замечательно трезвым наблюдателем своей эпохи, и мудро снисходительным ее судьей. Много чести выпало тогда на его долю, много славы, но он не прельстился ими. Как проникателен был он и в то же время терпим, как он умел постичь и в то же время простить слабости каждого человека и каждого произведения; он чтил своих старших собратьев и протягивал руку помощи младшим. Друг каждому другу, товарищ каждому товарищу, доброжелательный и приветливый со всеми, даже с чужими, он поистине расточал свое сердце и свое время, оставаясь — если позаимствовать выражение нашего друга Эрнста Вейса — «бедным расточителем». Деньги, как вода, текли у него между пальцев, всякому, кто бедствовал, он раздавал их в память о своих былых лишениях, всякому, кто нуждался в помощи, он оказывал ее в память о тех немногих, которые некогда помогли ему. Во всем, что он делал, говорил и писал, мы ощущали неотразимую и незабываемую доброту, великолепное, порусски безудержное саморасточительство. Лишь знавшие его в те времена способны понять, почему мы столь беспредельно любили этого редчайшего человека.

А потом наступил перелом, тот для всех нас роковой перелом, который тем страшней поражал человека, чем дружелюбнее он взирал на мир, чем глубже верил в будущее, чем восприимчивей был в душевном смысле и

который оказался потому всего грозней для таких тонко организованных и фанатически преданных справедливости людей, каким был Иозеф Рот. Не то, что его собственные книги были прокляты и сожжены, а имя предано забвению — не личное горе возмутило и потрясло его до глубины души, а торжество зла, ненависти, лжи, торжество антихриста на земле, как он сам говорил, ввергло его в беспредельное отчаяние.

И тогда началось превращение этого добрейшего, этого сердечного и нежного человека, для которого источать доброту и дружелюбие было естественной жизненной функцией, в ожесточенного борца. Отныне он ставил перед собой одну лишь задачу: употребить все свои силы, как творческие, так и личные, чтобы побороть антихриста на земле. Он, всегда державшийся особняком в своем искусстве, не примыкавший ранее ни к одной группировке, ни к одному направлению, теперь со всей страстью потрясенного и неукротимого сердца искал прибежища в боевом содружестве. Таковое он обрел или мнил обрести в католицизме и австрийском легитимизме. К концу своей жизни Иозеф Рот стал ревностным и правоверным католиком, смиренно выполняющим все предписания этой религии, стал борцом и поборником незначительной и — как это выяснилось впоследствии — весьма бессильной группировки легитимистов — сторонников дома Габсбургов.

Я знаю, что многие из прежних друзей и товарищей осудили этот, по их выражению, поворот к реакции, сочли его ошибкой и заблуждением. Но так же, как я не мог ни одобрить этот поворот, ни, тем более, лично повторить его, я не смею усомниться в его искренности или увидеть в нем что-либо непонятное. Ибо еще ранее, в «Марше Радецкого», Иозеф Рот заявил о своей любви к старой, императорской Австрии, еще прежде, в «Иове», показал, какая сокровенная потребность в религии, какое настоятельное стремление к вере составляет основу его творческой жизни. Ни грама трусости, расчета или умысла не было в этом повороте, а было лишь испущенное желание принять посильное участие в битве за европейскую культуру — все равно, в каком чине. Я готов даже думать, что задолго до гибели второй Австрии он уже знал хорошо, что служит проигранному делу. Но именно

свойственное ему рыцарское благородство побуждало его сражаться там, где опасность была всего сильнее, а надежды на победу — всего ничтожнее; он был рыцарем без страха и упрека, до конца преданным святому для него делу — борьбе с врагом человечества и беспрельдно равнодушным к собственной участи.

Равнодушие к собственной участи и даже более того — тайное стремление к смерти. Наш дорогой, навсегда ушедший от нас друг так иступленно страдал, видя, как торжествует в мире презренное и ненавистное ему зло, что, постигнув невозможность уничтожить это зло собственными силами, начал уничтожать себя самого. Во имя правды мы не должны ничего скрывать — не только кончина Эрнста Толлера была добровольным уходом от нашего безумного и неправого, нашего гнусного времени. И наш друг Йозеф Рот, гонимый тем же чувством отчаяния, сознательно уничтожил себя, с той лишь разницей, что его самоуничтожение оказалось еще более жестоким, ибо совершалось гораздо медленней, день за днем, час за часом и часть за частью, как самоожжение.

Большинство из вас, я полагаю, уже поняло, что я имею в виду: безмерное отчаяние, порожденное бессмысленностью и безнадежностью борьбы, душевное смятение вслед за смятением мира превратили этого прозорливого, этого чудесного человека в неупержимого и под конец неизлечимого пьяницу. Однако при слове «пьяница» не представляйте себе бесшабашного кутилу, который шумно пирует в кругу друзей, побуждая и себя и своих собутыльников к веселью и жизнерадостности. Нет, Йозеф Рот пил с горя, пил, чтобы забыться, его русская натура, тяга к самоосуждению, сделала его рабом этого медлительного, страшного яда. Прежде алкоголь был для него лишь средством творческого возбуждения: за работой он время от времени пригубивал, именно пригубивал рюмочку коньяку. Это был сначала всего лишь прием художника. Если другим в процессе творчества потребна стимуляция потому, что мозг их творит недостаточно быстро, недостаточно образно, Йозефу Роту с его нечеловеческой ясностью ума нужно было слегка, чуть заметно отуманить мозг, как затемняют комнату, чтобы лучше слушать музыку.

Но потом, когда разразилась катастрофа, все настойчивее становится потребность одурманить себя перед лицом неотвратимого зла, заглушить свое отвращение к бесчеловечному миру наших дней. Все больше крепких напитков, светлых и темных, требовалось для этой цели, все крепче и горше становились они, чтобы перебить внутреннюю горечь. Поверьте мне, это был запой из ненависти и гнева, из возмущения и бессилия, это был жестокий, мрачный, лютой запой, ненавистный самому Иозефу Роту, но неодолимый.

Нетрудно понять, как сокрушало нас, его друзей, это исступленное самоуничтожение одного из благороднейших художников нашего времени. Видеть, как гибнет у тебя на глазах человек, почитаемый и любимый, сознавать, что ты бессилен защитить его от всемогущей судьбы и подступающей смерти, уже достаточно тяжело. Но куда страшней видеть, что любимый человек гибнет не под ударами судьбы, а по своей воле, видеть, как твой задушевный друг сам убивает себя, видеть — и не мочь вырвать его из объятий смерти. А нам довелось видеть, как этот замечательный художник, этот прекрасный человек опускался внутренне и внешне, как все ясней проступал в его угасающих чертах приговор неумолимого рока. Безостановочный упадок, безостановочный распад. Но если я сейчас вспоминаю об этом трагическом самоуничтожении, то отнюдь не затем, чтобы обвинить самого Иозефа Рота, нет, в его гибели повинно лишь наше время, наше беззаконное и бесчестное время, которое повергает благороднейших своих сынов в такую бездну отчаяния, что они не видят другого выхода из ненависти к этому миру, кроме самоуничтожения.

Итак, дамы и господа, я упомянул эту слабость не для того, чтобы бросить тень на нравственный облик Иозефа Рота, а с обратной целью — чтобы вы вдвойне постигли чудо из чудес: каким потрясающе неприкосновенным и нетленным до последней минуты оставался в этом обреченном человеке художник, творец. Как асбест не поддается огню, так и творческая субстанция в нем не поддавалась духовному самосожжению. Вопреки всем законам логики и медицины свершалось чудо: живущий в нем творческий дух торжествовал над слабеющей плотью. В ту минуту, когда Иозеф Рот брался за перо и

начинал писать, кончалось смятение мыслей; у этого недисциплинированного человека немедля пробуждалась та железная дисциплина, которая отличает лишь художника с самым ясным умом; Йозеф Рот не оставил нам ни единой строки, не отмеченной печатью высокого мастерства. Прочтите его последние статьи, прочтите или прослушайте страницы его последней книги, написанной всего лишь за месяц до смерти, рассмотрите придирчиво и скрупулезно эту прозу, как ювелир рассматривает драгоценный камень, — вы не найдете ни единой трещины в алмазной чистоте его граней, ни единого помутнения в ее прозрачной игре.

Любая страница, любая строка отшлифована у него, как стихотворная строфа, с тончайшим чувством ритма и мелодики. Теряло последние силы брэнное тело, изнаывала смятенная душа, но по-прежнему негибачемым оставался он в своем творчестве, ибо, творя, всегда помнил о своей ответственности — не перед презренным миром настоящего, а перед будущим: это было торжество, беспримерное торжество человеческого сознания над видимым распадом. Я нередко заставал Йозефа Рота за его излюбленным столиком в кафе, где он сидел и писал. Я понимал, что рукопись уже запродана, что нужны деньги, а издатели торопят. Но без тени сожаления, всестрожайший и всемудрейший судья, он разрывал у меня на глазах исписанные листы и начинал все сначала, из-за того лишь, что какой-нибудь незначительный эпитет еще не приобрел должного веса, что какая-нибудь фраза недостаточно музыкальна. Верность своему дару оказалась сильнее, чем верность себе самому, в своем искусстве он блистательно превозмог свое падение.

Дамы и господа, мне многое еще хотелось бы сказать об этом удивительном человеке, чья истинная цена сегодня не до конца открылась даже нам, его друзьям. Но сейчас не время давать окончательные оценки и не время предаваться личной скорби. Нет, сейчас не время для личных чувств, потому что сейчас идет духовная война, и мы находимся на опаснейшем участке фронта. Вы все знаете, что на войне при каждом поражении выделяется небольшая группировка, чтобы прикрыть отступление и дать разбитому войску возможность перестроиться. Этим принесенным в жертву батальонам надлежит как

можно дольше сдерживать натиск превосходящих сил противника, они стоят насмерть под ураганным огнем и несут самые тяжелые потери. В их задачи не входит выиграть бой — для этого они слишком малочисленны, задача у них другая — выиграть время, время для строящихся за ними основных сил, время для очередного, для решающего сражения. Друзья мои! На этой передовой заставе, среди принесенных в жертву, находимся сегодня мы, художники, мы, писатели-эмигранты. Нам и самим еще покуда неизвестно, в чем подлинный смысл нашей задачи. Быть может, удерживая эту заставу, мы всего лишь призваны скрыть от мира то обстоятельство, что литература Германии с приходом Гитлера к власти потерпела унижительное поражение от руки истории и скоро окончательно исчезнет из поля зрения Европы. А быть может — от всей души хочу надеяться! — быть может, мы должны удерживать заставу только до тех пор, пока за нами не произойдет перегруппировка сил, пока немецкий народ, немецкая литература снова не обретут свободу и не возобновят творческого служения духу. Так ли, иначе ли, не наше дело справляться о смысле задачи, перед нами поставленной, наше дело — удержать доверенные нам позиции. Мы не смеем терять мужество, видя, как редеют наши ряды, мы не смеем даже предаваться печали, видя, как справа и слева от нас падают лучшие из наших товарищей, ибо, как я уже сказал, мы находимся на фронте, на опаснейшем его участке. Бросить взгляд на упавшего друга, взгляд признательности, печали и немеркнувшей памяти и снова уйти в единственное укрытие, которое еще способно защитить нас, — вернуться к нашей работе, к нашей задаче — нашей личной и нашей общей, и вплоть до горького конца выполнять ее мужественно и неуклонно, как завещали нам два наших друга — неистовый Эрнст Толлер, забываемый и незабвенный Иозеф Рот.

«МОЦАРТ» БЕЛА БАЛАША

Уже многие десятилетия все снова и снова встает вопрос о том, может ли человек-творец, образ, подобный Рембрандту, Бетховену, Микеланджело, стать предметом драматического воплощения. Когда дело идет о гениальных государственных мужах и иных людях действия, вопрос заранее решается положительно. Активность, деятельность составляет самое существо их натуры, каждое их решение приводит к очевидным результатам, и даже те препятствия, которые им приходится преодолевать, наглядны и воплощены в определенных людях и установлениях. Поэтому Цезарь, или Александр, или Кромвель, или Робеспьер не только готовые герои трагедий: сами образы их толкают поэта на создание произведений драматических.

Не так обстоит дело с гениальными поэтами, художниками, музыкантами. Там, где сама борьба, именуемая творчеством, протекает в глубинах души, где препятствия, которые ставит перед собою сам творец, важнее, чем те, которые громоздит перед ним внешний мир, где предметом изображения становится сама поэзия,— там лишь в редких случаях удастся воплотить в осязаемой форме душевный конфликт. Даже «Тассо» Гете, может быть, наиболее удачная попытка такого рода, действует на нас скорее как поэма, чем как драматическое сплетение событий. Почти всегда трагедия художника бывает слишком личной, слишком глубоко спрятанной, чтобы вызвать общий отклик, и лишь очень редко она может прийти прямо со сцены до простого, не подготовившего себя чте-

нием зрителя. Ибо та квинтэссенция, которую мы и называем гениальностью, представляет собою материю невидимую, всегда новое и таинственное сочетание и соединение свойств, стихию неповторимую и не воспроизводимую с помощью грубого театрального механизма. И всякий драматург, который пытается представить на сцене это недоступное для нее по своим масштабам явление, должен заранее отдать себе отчет в том, что ему удалось не показать наглядно, в чем суть гения, но лишь в лучшем случае изобразить гения как человека, воплотить его земную, временную природу, а не вневременное начало в его земном облике.

Самым большим достоинством драматического этюда «Моцарт» мне и представляется то, что Бела Балаш, сознавая названную трудность, не пытается воссоздать образ «божественного Моцарта», но изображает мнимого «любимца богов» прежде всего как человека и в этом изображении подходит, по-моему, ближе к подлинному, историческому портрету, чем авторы всех известных мне произведений о Моцарте. Не следует забывать, что за эти сто или сто пятьдесят лет в литературе роковым образом сложилось поверхностное представление о Моцарте, которое опасно упрощает его: Моцарт изображается только как гений легкости, которому все удается шутя и играя, как тип «благословенного богами» художника, который творит по их милости, не ведая затруднений и всегда оставаясь веселым, общительным и приветливым, не знает людской вражды и противодействия. Благодаря такому упорному безумству до умиления легко и удобно противопоставлять Моцарта, как аполлонического художника, демоническому Бетховену (так Рембрандта противопоставляют Рафаэлю, словно тень свету).

Тот, кому лучше известна жизнь Моцарта, знает, насколько поверхностна эта легенда о вечно беззаботном любимце богов. В действительности Моцарт был одним из самых непреклонных и свободных людей, во имя этой свободы он превратил всю свою жизнь в полную опасностей борьбу. Причиной того, что его жизненный уклад оставался простым и непритязательным, как у обыкновенного небогатого горожанина, была вовсе не какая-то особенная его скромность или легкомысленная беспеч-

ность: нет, лишь твердо осознанное желание никому не служить заставляло его вести это незаметное, но независимое существование. Он предпочитал бедствовать, но не состоять при каком-нибудь покровителе-князе, при дворе или ином надменном обществе музыкальным лакеем. Лучше давать уроки на фортепьяно, лучше писать музыку для курантов и танцы, чем выклянчивать деньги льстивыми посвящениями. Ни один музыкант в ту эпоху — не исключая и Бетховена — не остался внутренне столь свободен от предрассудков своего времени и столь чужд почтения ко всем высокородным и высокопоставленным особам. Мне кажется, лучше всего характеризует гордую независимость Моцарта тот слишком малоизвестный факт, что за всю жизнь Моцарт ни разу не воспользовался своим дворянским титулом. Глюк давно уже вошел в музыкальную литературу как «шевалье Глюк» или «кавалер Глюк» (Э. Т. А. Гофман), почтительно повторяет один автор за другим этот титул, и действительно, согласно букве закона, Глюк имел право именоваться «кавалере», как и всякий, кто получил от папы орден Золотой шпоры. Но ведь и Моцарт тоже получил от папы этот орден, к тому же в возрасте двенадцати или тринадцати лет; тем самым и ему, как Глюку, был присвоен титул кавалера. Но всего лишь месяц мальчик находит удовольствие в том, чтобы всюду подписываться «кавалере Вольфганг Моцарт»; потом он отбрасывает свой титул, словно грязную перчатку, и ни в извещении о свадьбе, ни в извещении о смерти мы не находим больше пышного титула «кавалере», или «кавалер». Моцарт умер, как и жил, незаметным и свободным, и символично то, что и на кладбище ему не досталось отдельной могилы: он был похоронен среди других бедных и незаметных, в братской могиле.

Внутреннюю независимость Моцарта и ту борьбу, которую он на протяжении всей жизни должен был вести ради этой малой, бедной, почти пролетарской свободы, Бела Балаш выбрал темой своей пьесы. Он показывает, как еще ребенком в силу своей врожденной непосредственности Моцарт восстает против светских условностей, как подростком он освобождается от отца, который с самыми лучшими намерениями хочет оградить сына от всего, выходящего за пределы мещански ограни-

ченного круга, показывает, как Моцарт отказывается от службы у архиепископа и как до последнего часа борется за свою высшую святыню — чистоту и неприкосновенность своего искусства. Все это Бела Балаш рисует убедительно и живо, и наибольшим достоинством его пьесы кажется мне то, что в ней он нигде не впадает в схематизм и во имя предвзятого возвеличения Моцарта не приписывает отцу или Гагенауэру жалкой роли тупых невежд и не унижает Констанцию, выводя ее черствым, бессердечным существом, не понимающим гения своего мужа (именно в таком лживом свете охотно изображают характер этой веселой, не слишком глубокой, но по-своему искренне любящей женщины). Балаш одинаково далек и от сентиментальности и от насильственной героизации. Для него самое главное — показать Моцарта таким, каким он был: свободным и страстно сознающим свою свободу человеком. Это ему, безусловно, удалось, и мы чувствуем, как от сцены к сцене возрастает наша симпатия к изображаемым людям, — потому что изображение это, как говорит мне мое чувство, полностью совпадает с исторической правдой благодаря своей художественной правде — единственной доступной нам, потомкам.

ПРИМЕЧАНИЯ

РОМЕН РОЛЛАН

Жизнь и творчество

Книга о Роллане была написана в 1919—1921 годах и дополнена в 1925 году. На русском языке издавалась дважды: в 1923 году — в издательстве «Гриф» и в 1932 году — в XII томе Собрания сочинений (издательство «Время»).

Стр. 10. *Битва под Садовой* — решительный эпизод австро-прусской войны 1866 года — разгром прусскими войсками австрийской армии 3 июля 1866.

Клод Тилье (1801—1844) — французский писатель-демократ.

Стр. 11. *...дух янсенистов, пылкий ум Пор-Рояля...* — Янсенизм (от имени голландского богослова Янсения, 1585—1638) — общественно-религиозное течение во Франции XVII века. Янсенисты противопоставляли распущенности католической церкви и аморальности иезуитов требования сурового благочестия и строгой жизни. Центром янсенизма был монастырь Пор-Рояль.

Стр. 14. *Поль Клодель (1868—1955)* — французский поэт, ортодоксальный католик, разработавший главным образом религиозные сюжеты

Стр. 16. *Пританей* — в древних Афинах помещение, где находились «дежурные» члены Совета города. Бесплатным обедом в Пританее награждались наиболее заслуженные граждане Афин.

Стр. 17. *Андре Сюарес (1866—1948)* — французский писатель и автор очерков и критических работ о Толстом, Достоевском, Паскале, Ибсене, Сервантесе, Гете. Мировоззрение Сюареса было проникнуто индивидуализмом и пессимизмом.

Шарль Пегу (1873—1914) — французский поэт и публицист. От расплывчатых симпатий к социализму Пегу перешел постепенно к воинственному шовинизму, в самом начале войны ушел добровольцем на фронт и вскоре погиб. С 1900 года издавал нерегулярно выходивший журнал «Двухнедельные тетради» (*Cahiers de la Quinzaine*), каждый номер которого отдавался одному автору.

Карпаччо, Витторе (1472—1526) — итальянский живописец венецианской школы. *Гирландайо, Доменико (1449—1494)* — выдающийся художник флорентийской школы. Оба художника склонны были к характерной, жанрово-конкретной трактовке отдельных фигур в своих композициях.

Стр. 18. *Брюнетьер, Фердинанд* (1849—1906) — французский критик и историк литературы, с 1886 года профессор Нормальной школы. *Габриэль Моно* (1844—1912) — французский историк, автор критических очерков о ряде известных историков; с 1880 года профессор Нормальной школы.

Якоб Буркгардт (1818—1897) — швейцарский историк искусств, в своих работах (из них важнейшие посвящены итальянскому Возрождению) стремился дать целостную картину культуры той или иной эпохи.

Стр. 22. ...о нунции *Сальвиати и разграблении Рима...*— Сальвиати, Джованни (1490—1533) — кардинал из рода Медичи. В эпоху Итальянских войн, когда за власть над Италией боролись император Карл V и французский король Франциск I, Сальвиати выполнял важные дипломатические поручения папы в качестве нунция (посла) при дворах обоих монархов. Разграбление Рима — имеется в виду взятие Рима войсками Карла V, сопровождавшееся массовой резней и грабежами.

Стр. 23. *Эрнесто Росси* (1829—1896) — великий итальянский трагический актер, особенно прославившийся исполнением шекспировских ролей, а также ролей в пьесах Пушкина и Алексея Толстого.

Стр. 24. *Мальвида фон Мейзенбург* (1816—1903) — немецкая писательница и переводчица, близкий друг Герцена и воспитательница его дочерей. Была дружна также с многими выдающимися людьми Европы. Автор интересных мемуаров «Воспоминания идеалистки».

Стр. 25. *Донна Лаура Мингетти* — жена итальянского министра и видного политического деятеля эпохи объединения страны Марко Мингетти (1818—1886).

Стр. 26. ...*ванфридским друзьям...*— «Ванфрид» («покой для мечтаний») — вилла Вагнера в Байрейте; в том же городе находится Вагнеровский театр, где происходят фестивали опер Вагнера.

Стр. 29. *Луиджи Росси* (1598—1653) — один из крупнейших оперных композиторов Италии XVII века, жил в Риме. *Провенкале, Франческо* (1627—1704) — основоположник «неаполитанской школы» в опере, занимавшей ведущее положение во второй половине XVII века.

Стр. 32. *в присутствии Золя, Шерер-Кестнера, Пикара...*— перечисляются лица, активно выступавшие в защиту истины в период дела Дрейфуса. Полковник Пикар обнаружил, что список секретных документов, в передаче которого иностранной разведке обвинялся Дрейфус, написан другим человеком. Кампанию за пересмотр приговора Дрейфусу возглавил вместе с Пикаром сенатор Шерер-Кестнер.

Стр. 45. *Морис Баррес* (1862—1923) — французский писатель, ярый националист и проповедник «реванша» за поражение Франции в 1871 году.

Стр. 56. ...*на фресках Пантеона Люви де Шаванн рисовал Женевьеву...*— Парижский Пантеон был первоначально церковью святой Женевьевы, по преданию, спасшей Париж от гуннов. Ее житие

послужило сюжетом для фресок, выполненных в Пантеоне в 1874 году Пюви де Шаванном (1824—1898).

Стр. 57. *Монсальват* — в средневековой легенде и в опере Вагнера «Парсифаль» — замок рыцарей, хранителей Грааля (чаши, в которую, по преданию, была собрана кровь Христа).

Стр. 58. *Фриц фон Унру* (род. 1885) — немецкий драматург; в своей пьесе «Офицеры» показал прусскую военщину столь правдиво и в столь неприглядном свете, что вызвал общее возмущение в армии и должен был выйти в отставку.

Стр. 62. *Морис Потше* (1867—1960) — французский драматург и театральный деятель. В 1892 году открыл для рабочих-текстильщиков Бюссана «Народный театр», где ставил пьесы классиков и свои произведения.

Анценгрубер, Людвиг (1839—1889) — австрийский драматург, автор пьес из народной жизни.

Стр. 65. *Томас Пэйн* (1737—1809) — английский публицист, выступил с горячей защитой Французской революции, эмигрировал во Францию, где стал членом Конвента, примыкая к жирондистам.

Пристли, Джозеф (1773—1804) — знаменитый английский химик, прославившийся также как политический мыслитель и свободомыслящий богослов. Приветствовал Французскую революцию, получил звание гражданина Франции (как и упомянутый выше Шиллер).

Бентам, Иеремия (1748—1832) — английский философ, основоположник «утилитаризма»; получил в период революции звание гражданина Франции.

Стр. 71. *Преторианцы* — солдаты личной охраны римских императоров в I в. н. э. Часто по своему произволу свергали и возводили на престол Цезарей.

Стр. 76. *Бернштейн*, Анри (1876—1953) — французский драматург, автор занимательных, но поверхностных пьес.

Стр. 89. *Мейстер Эккегарт* (1260—1327) — немецкий мистик, знаменитый писатель и проповедник.

Стр. 106. *Граутофф*, Фердинанд — немецкий писатель, автор политических памфлетов.

Стр. 110. ...*Фридемана Баха, сына Иоганна Себастьяна Баха*... Старший сын великого композитора Вильгельм Фридеман (1710—1784), по мнению отца, самый одаренный из его детей (четверо из них были крупными композиторами), спился и вел под старость жизнь бродячего музыканта.

Госпожа фон Брейнинг — вдова придворного архивариуса в Бонне; Бетховен, в возрасте семнадцати лет начавший давать уроки музыки ее детям, сблизился с ее семьей, жившей высокими культурными интересами. Сын Елены фон Брейнинг, Стефан, остался на всю жизнь другом Бетховена, а дочь Элеонора была предметом первой любви композитора.

Фрейлейн Каннабах — тринадцатилетняя дочь известного композитора Христиана Каннабиха Роза, которой Моцарт давал уроки во время своего пребывания в Мангейме в 1777—1778 годах и в которую влюбился,

Стр. 111. *Цезарь Франк* (1822—1890) — французский композитор, страстный поборник серьезного, глубоко содержательного музыкального искусства.

...судьбу Дузе... — великая итальянская артистка Элеонора Дузе (1859—1924), после разрыва с писателем Габриэле Д'Аннунцио в 1909 году на много лет покинула сцену.

Сюзанна Депре (1874—1951) — французская драматическая артистка, исполнительница ролей современного репертуара (Ибсен, Горький, Д'Аннунцио).

Мореас, Жан (1856—1910) — французский поэт, в начале своего творчества примыкавший к символизму, затем пытавшийся возродить в поэзии классическую ясность «латинского духа».

Стр. 117. *Нордау, Макс* (1849—1923) — немецкий писатель, врач по образованию; в своем большом труде «Вырождение» критиковал современную культуру, исходя из примитивно-биологических предпосылок.

Стр. 162. *Эйкен, Рудольф* (1846—1926) — немецкий философ-идеалист, призывавший к «религиозному обновлению».

Оствальд, Вильгельм (1853—1932) — немецкий химик и философ; его «энергетическую теорию» подверг критике В. И. Ленин в своем труде «Материализм и эмпириокритицизм».

Стр. 208. *Ла Бозси, Этьен* (1530—1563) — французский публицист, друг Монтеня; его трактат «Cont'up» проникнут тираниборческими идеями.

Стр. 210. ...проходит... путь в Дамаск... — выражение, указывающее на неожиданно происшедший душевный перелом. Возникло из христианской легенды об апостоле Павле, которому по пути в Дамаск предстало якобы видение, превратившее его из гонителя христиан в ревностного христианина.

РОМЕН РОЛЛАН

Речь к шестидесятилетию

Речь произнесена в берлинском Мейстерзале 29 января 1926 года. Входит в книгу «Европейское наследие» (Франкфурт, издательство Фишер, 1960). На русский язык переводится впервые.

Стр. 228. *Рудольф Штейнер* (1861—1925) — немецкий философ, создатель мистического реакционного учения «антропософии».

Граф Кейзерлинг, Герман (1880—1946) — немецкий философ, пытался соединить наиболее реакционные формы европейского идеализма с мистическими учениями Востока.

Стр. 230. *Вагнер, Козима* (1837—1930) — дочь Листа, жена Вагнера, долгие годы была руководительницей Вагнеровского театра в Байрейте.

Стр. 238. *Фрид, Альфред Г.* (1864—1921) — один из основоположников идеологии пацифизма; с 1891 года издавал журнал «Долой оружие», с 1899 года — «На страже мира», продолжал бороться против войны и после 1914 года.

ВОСПОМИНАНИЯ О ЭМИЛЕ ВЕРХАРНЕ *

Книга «Воспоминания о Эмиле Верхарне» вышла в 1914 году в издательстве Инзель. Было отпечатано сто экземпляров для личного пользования писателя. Широким тиражом издана лишь в 1927 году. На русском языке воспоминания печатались во II томе «Избранных произведений» Цвейга (Гослитиздат, 1956).

Стр. 249. *Лилиенкрон, Детлев* (1844—1909) — австрийский поэт, пользовавшийся при жизни огромной популярностью.

Демель, Рихард (1863—1920) — немецкий поэт. По его совету Цвейг начал заниматься переводами.

Стр. 250. «*Сецессион*» — объединение художников-модернистов. На своих выставках сецессионисты знакомили Вену с новым искусством других стран.

Стр. 251. *Ван дер Стаппен, Шарль* (1843—1910) — бельгийский скульптор-реалист. Его скульптура «Вечное добро» осталась незавершенной. Подготовительные работы к ней хранятся в Брюссельском музее.

Кнопф, Фернан (1858—1921) — бельгийский художник-символист.

Лерманс, Эжен-Жюль (1864—1940) — бельгийский художник, творчество которого характеризуется сочувствием простым людям и нотами социального протеста.

Лемонье, Камиль (1844—1913) — бельгийский писатель, автор сатирического романа «Конец буржуа».

Стр. 255. *Фальер, Клеман-Арман* (1841—1931) — президент Франции в 1906—1913 годах.

Цельтер, Карл-Фридрих (1758—1832) — немецкий композитор, положил на музыку много стихов Гете. Неоднократно гостил у поэта в Веймаре, переписывался с ним.

Стр. 260. *Риссельберг, Теодор ван* (1862—1926) — бельгийский художник, представитель «неоимпрессионизма».

Каррьер, Эжен (1849—1906) — французский художник; его полотна характеризует тусклый, расплывчатый колорит.

Стр. 266. *Шёнхер, Карл* (1867—1943) — австрийский драматург, автор пьес из крестьянской жизни.

Стр. 275. *Монтальд, Констан* (род. 1862 г.) — бельгийский художник, автор портрета Верхарна.

Стр. 282. *...вернувшись из России...* — Верхарн ездил в Москву и Петербург в 1913 году.

Цеппелин, Фердинанд (1838—1917) — немецкий офицер, бретатель одного из типов дирижабля.

Стр. 292. *Альбер Мокель* (1866—1945) — бельгийский поэт и критик, основатель журнала «Валлония», органа бельгийских символистов. Автор монографии о Верхарне.

Стр. 293. *Эдуард Штукен* (1865—1936) — немецкий поэт. Его произведения насыщены религиозно-мифологической тематикой.

Киппенберг, Антон (1874—1950) — владелец издательства Инзель, в котором вышло большинство произведений Цвейга.

* Примечания к «Воспоминаниям о Эмиле Верхарне» написаны Ю. Шейниным и А. Ибрагимовым.

Вандервельде, Эмиль (1866—1938) — бельгийский социалист.
Базальгет, Леон — друг Цвейга, переводчик Уитмена на французский язык и автор книги о нем.

Стр. 298. *Рама, Анри* (1887—1947) — бельгийский художник, иллюстратор «Призрачных деревень» Верхарна.

Кроммелинк, Фернан (род. 1886) — бельгийский поэт и драматург, ученик Верхарна, прославившийся своей комедией «Великодушный рогаговец», пародирующей символистский театр.

Энсор, Джеймс (1860—1949) — бельгийский художник; его творчество проникнуто мистицизмом.

ВСТРЕЧИ С ЛЮДЬМИ, ГОРОДАМИ, КНИГАМИ

БЕССОННЫЙ МИР

Напечатано в августе 1914 года в венской газете «Нойе фрейе прессе». Входит в сборник «Встречи с людьми, городами, книгами». На русский язык переводится впервые.

БЕЗЗАБОТНЫЕ

Напечатано в «Нойе фрейе прессе» в 1916 году. Написано в Швейцарии, куда Цвейг выехал как корреспондент этой газеты. Входит в сборник «Встречи с людьми, городами, книгами». На русский язык переводится впервые.

Стр. 312. *Сегантини, Джованни* (1858—1899) — итальянский пейзажист, работавший в Швейцарии.

Стр. 314. *Пти-шво* («лошадки») — азартная игра.

ОГОНЬ

Напечатано в газете «Нойе фрейе прессе» в 1918 году. Входит в сборник «Встречи с людьми, городами, книгами». На русский язык переводится впервые.

Стр. 318. *Катюль Мендес* (1841—1909) — французский поэт и драматург.

ПАМЯТНИК КАРЛУ ЛИБКНЕХТУ

Напечатано в книге «St. Zweig, Gesammelte Gedichte», 1924. На русском языке впервые опубликовано в сборнике «Революционная поэзия Запада», 1930.

КНИГА, КАК ВРАТА В МИР

Статья написана как введение в раздел «Встречи с книгами» сборника «Встречи с людьми, городами, книгами». На русский язык переводится впервые.

Стр. 336. *Мичман Иззи* — приключенческий роман английского писателя Марриэта (1792—1848).

Речь, произнесенная на книжной выставке газеты «Сидней таймс» в Лондоне в 1935 году. Входит в сборник «Встречи с людьми, городами, книгами».

Стр. 343. «*Фиалка*» Моцарта — одна из популярнейших песен композитора.

Стр. 344. ...его доверенный Шиндлер...— Шиндлер, Антон (1795 — 1864) — секретарь Бетховена, автор наиболее полной биографии, охватывающей вторую половину жизни композитора.

...удалось заполучить свою «женушку»... вопреки строгому отцу — Моцарт женился на певице Констанции Вебер 4 августа 1782 года вопреки воле отца, тайком от него.

ДРАМАТИЗМ «ТЫСЯЧИ И ОДНОЙ НОЧИ»

Рецензия на книгу А. Гельбера «1001 ночь: смысл рассказов Шахразады» (Вена, издательство Перлес, 1917). Входит в книгу «Европейское наследие». На русский язык переводится впервые.

Стр. 362. Маутнер, Фриц (1849—1923) — немецкий писатель и философ, более всего известен своими литературными пародиями.

ДАНТЕ

Написано в 1921 году. Входит в книгу «Встречи с людьми, городами, книгами». На русский язык переводится впервые.

Стр. 371. *Bel San Giovanni* — церковь Сан-Джованни (Иоанна Крестителя, покровителя Флоренции), одна из древнейших в городе.

Стр. 372. ...белокаменный собор во Флоренции и Палаццо Веккио...— Собор во Флоренции (Санта Мария дель Фьоре — св. Мария с цветком) был начат постройкой в конце XIII века и окончен в 1434 году Брунеллески. Палаццо Веккио, здание, где помещалась Синьория — правительственный орган Флорентийской республики, — построено в 1299—1314 годах.

Стр. 374. *выдуманый на провансальский манер dolce stil novo*...— «Сладостный новый стиль» — течение в итальянской поэзии XIII века. Представители его (Гвидо Гвиницелли, 1230—1276 и др.) начали писать в тосканском наречии итальянского языка (вместо латыни) и разработали основные поэтические формы — сонет, канцону и т. д. На них оказала влияние провансальская поэзия трубадуров.

Стр. 376. ...изобразил его Орканья на стене *Campo Santo* в Пизе...— Андреа Орканья (работал между 1343 и 1377 годами) — флорентийский художник и скульптор. Принадлежность ему фресок «Триумф смерти» и «Страшный суд» в церкви *Campo Santo* в Пизе в настоящее время отрицается.

... антихриста Бонифация...— папа Бонифаций VIII (время понтификата — 1294—1303), злейший враг Данте.

Лимб — у Данте первый круг ада, где находятся души некрещеных младенцев и праведных язычников.

...истребителя альбигойцев...— Альбигойцы — общее название

приверженцев еретических сект, распространившихся в XI—XII веках на юге Франции и выражавших протест горожан против засилья светских и духовных феодалов. Против альбигойцев был объявлен крестовый поход (1209—1229), десятки тысяч людей были перебиты и сожжены на костре.

Стр. 378. «*Пир*» — латинский трактат Данте.

ШАТОБРИАН

Предисловие к книге «Шатобриан. Романтические повести», вышедшей в издательстве Риколы в 1924 году. Входит в сборник «Европейское наследие». На русский язык переводится впервые.

Стр. 384. *Оберман* — герой романа французского писателя Сснанкура (1770—1846) «Письма Обермана».

СЕНТ-БЕВ

Написано в 1923 году. Входит в книгу «Встречи с людьми, городами, книгами». На русский язык переводится впервые.

Стр. 391. *Траси* (Дестю де Траси, 1754—1836) — французский философ и публицист либерального толка.

Дону, Пьер-Клод-Франсуа (1761—1840) — французский историк и политический деятель либерального направления.

Стр. 392. *Герман Бар* (1863—1934) — австрийский драматург и критик, теоретик литературного импрессионизма.

Стр. 394. *Гарден*, Максимилиан (1861—1927) — немецкий сатирик-демократ, долгие годы издавал еженедельник «Будущее».

Стр. 395. *Людвиг Шпейдель* (1830—1906) — австрийский журналист, с 1864 года до конца жизни сотрудничавший в «Нойе фрейе прессе»; создатель популярного в Вене жанра «фельетона об искусстве».

О СТИХОТВОРЕНИЯХ ГЕТЕ

Сборник стихов Гете, составленный Цвейгом и предваряемый этим предисловием, впервые вышел в издательстве Реклам в 1927 году и неоднократно переиздавался (последнее издание — 1962 года). Предисловие входит в книгу «Встречи с людьми, городами, книгами». На русский язык переводится впервые.

Стр. 401. ...«*книттельферза*» *Ганса Сакса*... Книттельферз — восьми- или девятисложный размер, с четырьмя ударениями и парной рифмовкой, которым писал свои сатирические сценки народный поэт Ганс Сакс (1494—1576). Гете применил книттельферз в «Фаусте», немного изменив его структуру.

Стр. 405. ...к *Шарлотте фон Штейн*, к *Лили* и *Фридерике*... — Шарлотта фон Штейн (1742—1827) — жена шталмейстера Веймарского двора, возлюбленная Гете в первые годы его жизни в Веймаре. Лили — Анна-Элизабет Шенеман (1758—1817) — предмет любви Гете в период его пребывания во Франкфурте (1775). Фридерика Брион (1752—1813) — дочь пастора, которую Гете любил в годы учения в Страсбурге.

«ЛОТТА В ВЕЙМАРЕ»

Рецензия «Лотта в Веймаре» входит в книгу «Время и мир. Собрание статей», Стокгольм. Издательство «Берман-Фишер», 1939. На русский язык переводится впервые,

ФРАНС МАЗЕРЕЕЛЬ

Напечатано в книге «Артур Голичер и Стефан Цвейг. Мазереель», вышедшей в издательстве Аксель Юнкер, 1923. Входит в сборник «Встречи с людьми, городами, книгами». На русском языке печаталось в книге «Франс Мазереель», Москва, ИЛ, 1959.

Стр. 418. *Христиан Моргенштерн* (1871—1914) — немецкий поэт, снискавший известность своими мастерски отточенными гротескно-сатирическими стихами.

ПРОЩАНИЕ С АЛЕКСАНДРОМ МОИССИ

Речь произнесена в Милане 5 июня 1935 года. Входит в книгу «Европейское наследие». На русский язык переводится впервые.

АРТУРО ТОСКАНИНИ

Написано в 1935 году. Входит в книгу «Встречи с людьми, городами, книгами». На русском языке печаталось во II томе «Избранных произведений» Цвейга. Гослитиздат, 1956.

БУЗОНИ

Входит в сборник «Встречи с людьми, городами, книгами». Не датировано. На русский язык переводится впервые.

Стр. 434. *...Аретинова смеха...* — Аретино, Пьетро (1492—1556) — итальянский поэт, сатирик и порнограф. По преданию, умер от смеха, когда ему рассказали анекдот.

БРУНО ВАЛЬТЕР. ИСКУССТВО САМООТДАЧИ

Написано в 1936 году, к шестидесятилетию Бруно Вальтера. Входит в сборник «Встречи с людьми, городами, книгами». На русский язык переводится впервые.

Стр. 436. *в последние годы жизни Малера рядом с ним стоял младший товарищ...* — Бруно Вальтер познакомился и подружился с Малером, поступив восемнадцатилетним юношей в Гамбургский оперный театр, где Малер был первым дирижером. В 1903 году Малер, будучи директором Венской Придворной Оперы, пригласил туда Бруно Вальтера вторым дирижером.

Предисловие к французскому изданию «Принцессы Брамбиллы» (Париж, издательство Аттенже, 1929). Входит в книгу «Европейское наследие». На русский язык переводится впервые.

Стр. 440. *Девриент*, Людвиг (1784—1832) — актер Берлинского театра, исполнитель ролей Франца Моора, Лира, Шейлока.

ДИРИЖЕР

Стихотворение напечатано впервые в сборнике «Густав Малер. Его личность в посвящениях», изданном к пятидесятилетию Малера в 1910 году. Входит в книгу «Встречи с людьми, городами, книгами». На русский язык переводится впервые.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ГУСТАВА МАЛЕРА

Напечатано в «Нойе фрейе прессе» 25 апреля 1915 года. Входит в книгу «Европейское наследие». На русский язык переводится впервые.

Стр. 447. *...великий изгнанник...*— Малер после десяти лет пребывания на посту директора и главного дирижера Венской Придворной Оперы, которую он поднял на исключительную художественную высоту, вынужден был уйти из театра из-за травли реакционной прессы, интриг более консервативной части труппы и публики, особенно близкой ко двору. Покинув театр, Малер уехал в Америку.

Стр. 449. *Альфред Роллер* (1864—1935) — видный художник-декоратор; был привлечен Малером к работе в Придворной Опере, создал там глубоко продуманное, строго соответствовавшее стилю оперы оформление ряда спектаклей.

Стр. 451: *...вторую часть «Фауста»...* «*Veni, creator spiritus*» поставил он плотиной перед своей музыкальной волей...— Имеется в виду Восьмая симфония Малера (Симфония тысячи участников), первая часть которой написана на слова католического гимна «*Veni, creator spiritus*» — «Приди, дух животворящий», а вторая — на слова заключительной сцены второй части «Фауста».

Стр. 454. *Кайнц*, Йозеф (1858—1910) — выдающийся немецкий драматический актер, часто выступавший как мастер художественного слова. Его памяти Цвейг посвятил статью «Голос».

...сквозь... ретушь, наложенную Вейнгартнером, сквозь пыльный слой равнодушия, скопившийся за время директорства Грегора...— Преемник Малера на посту руководителя Придворной Оперы, выдающийся симфонический дирижер Феликс Вейнгартнер (1863—1942) слабо знал специфику оперы и отказался от многих новаторских приемов Малера. При преемнике Вейнгартнера Гансе Грегоре (1866—1919), бывшем актере, художественный уровень Придворной Оперы стал еще ниже.

Стр. 455. *Рихард Шпехт* (1870—1932) — видный австрийский музыковед и критик; его книга о Малере выдержала больше десяти изданий.

«НИЛЬС ЛЮНЕ» ИЕНСА ПЕТЕРА ЯКОВСЕНА

Предисловие к изданию «Нильса Люне» в серии «Эпикон» издательства Пауль Лист (Мюнхен, 1931). Входит в книгу «Европейское наследие». На русский язык переводится впервые.

Стр. 458. *Мальте Лауриц Бригге* — герой повести Рильке «Записки Мальте Лауриц Бригге».

Триари — в римском легионе ветераны, «старые солдаты испытанной доблести».

Стр. 460. *Мария Груббе* — героиня исторического романа Яковсена «Фру Мария Груббе».

ИОЗЕФ РОТ

Речь, произнесенная на погребении Иозефа Рота в Париже в 1939 году. Входит в книгу «Европейское наследие». На русский язык переводится впервые.

Стр. 471. ...*выражение нашего друга Эрнста Вейса «бедный расточитель»*... — ни разу не названный по имени герой романа «Бедный расточитель» австрийского писателя-реалиста Эрнста Вейса (1882—1940).

Стр. 473. ...*кончина Эрнста Толлера*. — Эрнст Толлер (1893—1939), выдающийся немецкий драматург-антифашист, один из вождей Баварской революции 1919 года, покончил с собой в эмиграции.

«МОЦАРТ» БЕЛА БАЛАША

Рецензия напечатана в московском журнале «Интернациональная литература» («Дойче блеттер» № 3 за 1940 год).

С. Ошеров

**АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТЕФАНА ЦВЕЙГА,
ВКЛЮЧЕННЫХ В 1—7 тт. СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ**

	Том	Стр.
Америго	3	373
Амок	1	237
Артуро Тосканини	7	424
Бальзак	5	7
Беззаботные	7	311
Бессонный мир	7	305
Благодарность книгам	7	347
Борьба за Южный полюс	3	120
Бруно Вальтер. Искусство самоотдачи	7	436
Бузони	7	434
Возвращение Густава Малера	7	447
Воспоминания о Эмиле Верхарне	7	243
Встречи с людьми, городами, книгами	7	303
В сумерках	1	57
Гельдерлин	6	95
Гений одной ночи	3	55
Генрих фон Клейст	6	207
Глаза извечного брата	2	359
Гувернантка	1	86
Данте	7	371
Двадцать четыре часа из жизни женщины	1	398
Диккенс	6	435
Дирижер	7	443
Драматизм «Тысячи и одной ночи»	7	361
Жгучая тайна	1	101
Женщина и природа	1	171
Жозеф Фуше	4	395
Завоевание Византии	3	7
Закат одного сердца	1	452
Звездные часы человечества		
(Исторические миниатюры)	3	5
Иозеф Рот	7	466

Книга, как врата в мир	7	330
Легенда о сестрах-близнецах	2	393
Легенда о третьем голубе	2	355
Легенды	2	393
Лепорелла	1	496
Летняя новелла	1	161
«Лотта в Веймаре»	7	408
Магеллан	3	137
Мариенбадская элегия	3	82
Мария Стюарт	4	5
Марселина Деборд-Вальмор	6	367
Мендель-букинист	1	521
«Моцарт» Бела Балаша	7	477
Невозвратимое мгновение	3	69
Незримая коллекция	1	481
Неожиданное знакомство с новой профессией	1	547
Нетерпение сердца	2	5
«Нильс Люне» Йенса Петера Якобсена	7	457
Новеллы	1	57
Огонь	7	317
О стихотворениях Гете	7	398
Открытие Эльдорадо	3	91
Памятник Карлу Либкнехту	7	329
Первое слово из-за океана	3	100
Письмо незнакомки	1	343
Побег в бессмертие	3	32
Прекраснейшая могила в мире	7	349
Прощание с Александром Моисси	7	420
Речь к шестидесятилетию Максима Горького	7	351
Ромен Роллан	7	9
Ромен Роллан. Речь к шестидесятилетию	7	227
Сент-Бев	7	385
Смысл и красота рукописей	7	339
Стендаль	6	273
Страх	1	194
Улица в лунном свете	1	380
Фантастическая ночь	1	288
Франс Мазереель, человек и художник	7	411
Франц Антон Месмер	6	3
Шатобриан	7	382
Шахматная новелла	1	583
Э. Т. А. Гофман	1	440

СОДЕРЖАНИЕ

РОМЕН РОЛЛАН. (<i>Жизнь творчество</i>). Перевод <i>П. Бернштейн</i>	3
Ромен Роллан. <i>Речь к шестидесятилетию</i> . Перевод <i>С. Фрид- лянд</i>	227
ВОСПОМИНАНИЯ О ЭМИЛЕ ВЕРХАРНЕ. Перевод <i>Г. Еременко</i>	243
ВСТРЕЧИ С ЛЮДЬМИ, ГОРОДАМИ, КНИГАМИ	
Бессонный мир. Перевод <i>С. Фридлянд</i> .	305
Беззаботные. Перевод <i>Н. Бунина</i>	311
Огонь. Перевод <i>Н. Бунина</i>	317
Памятник Карлу Либкнехту. Перевод <i>А. Эфроса</i>	329
Книга, как врата в мир. Перевод <i>С. Фридлянд</i>	330
Смысл и красота рукописей. Перевод <i>Н. Бунина</i>	339
Благодарность книгам. Перевод <i>Н. Бунина</i>	347
Прекраснейшая могила в мире. Перевод <i>Н. Бунина</i>	349
Речь к шестидесятилетию Максима Горького. Перевод <i>В. Гопер</i>	351
Драматизм «Тысячи и одной ночи», Перевод <i>С. Шлапобер- ской</i>	361
Данте. Перевод <i>С. Ошерова</i>	371
Шатобриан. Перевод <i>С. Фридлянд</i>	382
Сент-Бев. Перевод <i>С. Фридлянд</i>	385
О стихотворениях Гете. Перевод <i>С. Ошерова</i>	398
«Лотта в Веймаре», Перевод <i>С. Фридлянд</i>	408

Франс Мазерель. <i>Перевод Н. Бунина</i>	411
Прощание с Александром Моисси. <i>Перевод С. Фридлянд</i>	420
Артуро Тосканини. <i>Перевод С. Фридлянд</i>	424
Бузони. <i>Перевод С. Ошерова</i>	434
Бруно Вальтер. <i>Искусство самоотдачи. Перевод С. Ошерова</i>	436
Э. Т. А. Гофман. <i>Перевод С. Шлапоберской</i>	440
Дирижер. <i>Перевод С. Ошерова.</i>	443
Возвращение Густава Малера. <i>Перевод С. Ошерова.</i>	447
«Нильс Люне» Иенса Петера Якобсена. <i>Перевод С. Фридлянд</i>	457
Иозеф Рот. <i>Перевод С. Фридлянд</i>	466
«Моцарт» Бела Балаша. <i>Перевод С. Ошерова</i>	477
 Примечания	 481
 Алфавитный указатель произведений Стефана Цвейга, включенных в 1—7 тт. собрания сочинений	 492

Индекс 70664

Стефан Цвейг.
Собрание сочинений в 7 томах.
Том VII.

Редактор
С. Шлапоберская,

Технический редактор
А. Шагарина.

Подп. к печ. 26/VI 1963 г. Тираж 385 000 экз.
Изд. № 1256. Зак. 1066. Форм. бум. 84×108¹/₃₂.
Физ. печ. л. 15,5. Условн. печ. л. 25,42.
Уч.-изд. л. 24,75. Цена 90 коп.

Ордена Ленина типография газеты «Правда»
имени В. И. Ленина. Москва, А-47,
улица «Правды», 24.

