



СТЕФАН
ЦВЕИГ

СТЕФАН ЦВЕИГ

Собрание
сочинений
в десяти
томах

STEFAN ZWEIG

Stefan Zweig

Собрание
сочинений
в десяти
томах

СТЕФАН ЦВЕИГ

Собрание
сочинений

Том 5

БОРЬБА
С БЕЗУМИЕМ
РОМЕН РОЛЛАН



МОСКВА
«ТЕРРА» — «TERRA»
1996

ББК 84.4 А
Ц26

Внешнее оформление
И. САЙКО

Цвейг С.

Ц26 Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5: Борьба с безумием: Гёльдерлин, Клейст, Ницше; Ромен Роллан. Жизнь и творчество / Пер. с нем.— М.: ТЕРРА, 1996.— 512 с.

ISBN 5-300-00431-6 (т. 5)

ISBN 5-300-00427-8

Собрание сочинений австрийского писателя Стефана Цвейга (1881–1942) — самое полное из изданных на русском языке. Оно вместило в себя все, что было опубликовано в Собрании сочинений 30-х гг., и дополнено новыми переводами послевоенных немецких публикаций.

В пятый том Собрания сочинений вошли биографические повести «Борьба с безумием: Гёльдерлин, Клейст, Ницше» и «Ромен Роллан. Жизнь и творчество», а также речь к шестидесятилетию Романа Роллана.

Ц $\frac{4703010000-207}{A30(03)-96}$ Подписное

ББК 84.4А

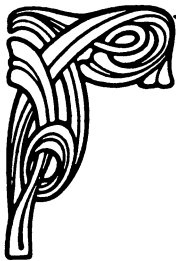
ISBN 5-300-00431-6 (т. 5)
ISBN 5-300-00427-8

© Издательский центр «ТЕРРА», 1996



**БОРЬБА
С БЕЗУМИЕМ**

*Профессору Зигмунду Фрейду,
возбуждающему уму,
проницательному создателю образов,
посвящаю это трезвучие
изобразительных опытов*



Я люблю тех, кто не умеет жить,
не уходящих из мира, но переходящих мир.

Ницше

Чем путь к свободе смертному трудней,
Тем бьет по нашим струнам он сильней.

*Конрад Фердинанд Мейер **

В этой книге, как и в предшествующей ей трилогии «Три мастера», вновь объединены по признаку внутренней общности три портрета поэтов; однако это внутреннее объединение сводится лишь к взаимному сопоставлению образов. Я не ищу формул духовного: я воссоздаю формы духа. И, сознательно сочетая в книге несколько таких образов, я следую примеру художника, отыскивающего для своих картин такое помещение, где свет встречает яркое отражение и где в сочетании контрастов явственной становится скрытая аналогия типов. Сравнение всегда представляется мне плодотворным, и даже более — созидающим началом, и я охотно пользуюсь им как методом, потому что его можно применять без насилия. Оно обогащает в той же мере, в какой формула объединяет, оно возвышает все ценности, приносит откровения, возникающие неожиданно как рефлекс, и создает глубину перспективы, как бы раму вокруг портрета. Эту пластическую тайну знал уже первый портретист слова, Плутарх, и в своих «Сравнительных жизнеописаниях» он парно изображает один греческий и один римский характер, для того чтобы за личностью явственнее выступил тип — ее духовная тень. Того, что прославленный родоначальник этого искусства достиг в области историко-биографической, я пытаюсь достигнуть в близкой ей области литературной характери-

* Перевод эпиграфа принадлежит Д. И. Выгодскому.

стики, и эти два тома должны быть лишь первыми в задуманной мною серии, которую я хочу назвать «Строители мира. Типология духа». Но я очень далек от намерения навязывать миру гения какую-либо застывшую систему. Психолог по страсти, творческой волей побуждаемый к созиданию образов, я подчиняю свое искусство лишь свободному влечению, а привлекают меня лишь те образы, с которыми меня связывает духовное родство. Этим внутренним побуждением моему замыслу поставлены известные границы, и я ничуть не жалею о таком ограничении: неизбежная фрагментарность пугает лишь того, кто в деле творчества верит в системы и самоуверенно мнит, что необъятный мир духа можно измерить циркулем; меня же в этом обширном замысле привлекает именно то, что он соприкасается с необъятным и вместе с тем не ставит себе заранее никаких границ. И вот, медленно и в то же время страстно, я воздвигаю все еще любознательными руками случайно начатое строение, и пусть купол его достигнет небесного мгновения, непрочно нависающего над нашей жизнью.

* * *

Эти три героических образа — Гёльдерлин, Клейст и Ницше — даже во внешней судьбе обнаруживают разительное сходство: как будто для них был составлен один гороскоп. Все трое гонимы какой-то сверхмощной, в известной мере сверхъестественной силой из уютного «я» в гибельный циклон страсти и преждевременно кончают свой путь в ужасном помрачении ума, в смертоносном опьянении чувств — безумием или самоубийством. Не связанные со своей эпохой, не понятые своим поколением, сверкнув, словно метеорит, они мчатся в ночь своего предназначения. Они сами не знают о своем пути, о своей миссии, ибо путь их — из беспредельности и в беспредельность; в мгновенном восхождении и падении они едва успевают коснуться реального мира. В них действует нечто сверхчеловеческое, какая-то сила над их собственной силой владеет ими; они не властвуют над своей волей (и в ужасе замечают это в краткие мгновения, когда

просыпается их «я»). Они сами подвластны, они (в двойном смысле этого слова) одержимы высшей силой, силой демонической.

Демонической. Это слово совершило странствия сквозь множество значений и толкований, пока от первоначального мифически-религиозного представления древних дошло до наших дней, и потому необходимо дать ему индивидуальное толкование. Демоническим я называю врожденное, изначально присущее человеку беспокойство, которое гонит его из пределов его «я» за пределы его «я», в беспредельность, в стихию: словно природа оставила в каждой отдельной душе неотъемлемую беспокойную частицу своего первобытного хаоса, напряженно и страстно стремящуюся назад в сверхчеловеческую и сверхчувственную стихию. Демон вселяет в нас бродило — набухающий, напухающий, напрягающий фермент, влекущий от спокойного существования к опасности, к безграничности, к экстазу, к самозабвению и самоуничтожению; у большинства людей, у среднего человека, эта драгоценная и опасная часть души быстро всасывается и растворяется; только в редкие мгновения — при кризисах возмужания, в миг, когда под влиянием любви или жажды зачатия внутренний космос охвачен волнением, — это стремление вырваться из тела, эта избыточность, это самозабвение прорывает и наполняет предчувствием даже самое мещанское, самое банальное существование. Обычно уравновешенные люди подавляют в себе фаустовские порывы, усыпляют их моралью, заглушают трудом, смиряют чувством порядка: буржуа — исконный враг хаоса не только в мире, но и в самом себе. Но в человеке высшего порядка — в особенности в человеке созидающем — беспокойство продолжает творчески господствовать, выражаясь в неудовлетворенности заботами дня; оно создает в нем «высшее сердце, способное мучиться» (Достоевский), вопрошающий ум, который, возносясь над самим собой, протягивает космосу свою тоску. Все, что предательски толкает нас за пределы нашего существа, наших личных интересов, к опасности, к неведомому, к ри-

ску, — все это исходит от демонической части нашего «я». Но этот демон является дружественной, благотворной силой лишь до тех пор, пока мы им управляем, пока он служит для нас стимулом напряжения и восхождения; но он становится опасным, когда напряжение переходит известную грань, когда душа отдается мятежному инстинкту, вулканическому началу демонизма. Ибо демон может достигнуть своей отчизны, своей стихии, беспредельности только путем безжалостного разрушения всего предельного, земного тела, в которое он вселился: он начинает с расширения, но стремится к взрыву. Поэтому он вселяется в людей, не способных своевременно усмирить его, возбуждает в демонических натурах грозное беспокойство, непреодолимой силой вырывает кормило воли у них из рук: безвольно скитаются они по бурному морю, гонимые демоном к подводным скалам своей судьбы. Жизненное беспокойство всегда служит первым признаком демонического — беспокойство крови, беспокойство нервов, беспокойство ума (поэтому демоническими называют женщин, сеющих вокруг себя беспокойство, смятение, роковые события). Всегда демоническое окружено грозowymi тучами, опасностями и жизненными угрозами, проникнуто духом трагизма, дыханием рока.

Так, всякий одухотворенный, всякий созидающий человек неотвратимо вступает в поединок со своим демоном, и всегда это поединок героический, всегда поединок любовный, самый величественный поединок человечества. Одни уступают его пламенному натиску, как женщина мужчине, отдаются насилию его непреодолимой мощи, испытывают блаженство быть захваченными и пронизанными оплодотворяющей стихией. Другие смиряют его и налагают на его горячее, трепещущее существо оковы своей холодной, неустрашимой, целеустремленной мужской воли; целую жизнь длится это объятие пламенной вражды и любовной борьбы. В художнике и в его творчестве эта величественная борьба становится как бы образной: до последнего нерва трепещет его творчество горячим дыханием, чувственной дрожью брачной ночи духа

с его вечным соблазнителем. Лишь у художника слова демонизм из мрака чувств может вырваться к слову и к свету, и отчетливее всего узнаем мы его страстные черты в побежденных, в типе отдавшегося демону поэта. В качестве представителей этого типа я выбрал образы Гёльдерлина, Клейста и Ницше, как самые знаменательные в немецком мире. Ибо там, где самовластно царит демон, создается особый пламенно-порывистый возвышенный тип искусства: опьяненное искусство, экзальтированное, лихорадочное, избыточное творчество, судорожные взлеты духа, спазмы и взрывы, вакханалии и самозабвение, «мания» греков, священное, пророческое, пифическое иступление. Чрезмерность и преувеличенность всегда служит первым, непреложным признаком этого искусства, вечное стремление превзойти самого себя, переступить последние пределы, достигнуть беспредельности, исконной прародины всего демонического. Гёльдерлин, Клейст и Ницше принадлежат к роду Прометидов, который пламенно прорывает грани жизни, мятежно преодолевает всякую форму и уничтожает себя в избытке экстаза: в их очах явственно мерцает чуждый, лихорадочный взор демона, и он говорит их устами. Он продолжает говорить из их разрушенного тела и тогда, когда угас в нем дух, когда уже немы эти уста: именно тогда, когда их измученная душа разрывается, не выдержав непосильного напряжения, становится доступен взору этот страшный гость их существа: будто сквозь расселину видишь бездонную пропасть, где свил себе гнездо демон. Именно на закате их духа внезапно, пластически раскрывается в них глубоко скрытая в крови демоническая сила.

Чтобы вполне уяснить таинственную природу побежденного демоном поэта, чтобы уяснить сущность самого демонизма, я, верный своему методу сравнения, незаметно противопоставил трем трагическим героям их противоположность. Но поэту демонического вдохновения нельзя противопоставлять поэта, скажем, недемонического: нет великого искусства без демонизма, без слова, похищенного у изначальной музыки мира. Никто не доказал этого убедительнее, чем заклятый

враг всего демонического, который и в жизни относился к Клейсту и Гёльдерлину с суровым порицанием, — чем Гёте, однажды сказавший Эккерману: «Всякое творчество высшего порядка, всякое значительное аргесу* не находится ни в чьей власти и возвышается над всеми земными силами». Нет великого искусства без инспирации, без вдохновения, а всякое вдохновение получается из области подсознательного, потустороннего, дает знание вне нашего сознания. Действительным антагонистом экзальтированного, своей избыточностью оторванного от самого себя, божественно-безграничного поэта представляется мне поэт, который властвует своим размахом, поэт, уделенной ему земной волей обуздывающий и направляющий к цели уделенную ему демоническую силу. Ибо демонизм, высшее могущество и праотец всякого творчества, в то же время совершенно лишен направления: он устремлен в беспредельность, в изначальный хаос, из которого он возник. И высокое, отнюдь не менее ценное искусство создается, когда художник подчиняет эту первобытную мощь своей человеческой силе, находит ей земную меру и направляет ее по своей воле, когда он, в духе Гёте, «повелевает» поэзией и «несоизмеримое» обращает в созидательное начало. Когда он становится господином демона, а не его рабом.

Гёте: произнеся его имя, мы уже назвали полярно противоположный тип, незримое, но мощное присутствие которого ощущается в этой книге. Гёте не только как естествоиспытатель, как геолог был «противником всего вулканического», — и в искусстве он ставил эволюционный путь выше взрывов вдохновения и с редкой у него и почти озлобленной решительностью боролся со всяким насилием, судорогой, со всем вулканическим, коротко говоря — с демонизмом. И именно этот озлобленный отпор убедительнее всего доказывает, что и для его искусства борьба с демоном была вопросом существования. Ибо только тот, кто встретился в жизни с демоном,

* По-французски: «замечание», «обзор». Здесь, по-видимому, в значении «наблюдение», «обобщение». — *Примеч. пер.*

кто, содрогаясь, заглянул ему в глаза, кто испытал эту пытку, лишь тот может ощущать в нем столь опасного врага. По-видимому, в чаще своей юности Гёте пришлось, решая вопрос о жизни и смерти, столкнуться с этой опасностью, — об этом свидетельствуют пророческие образы Вертера-Клейста и Тассо-Гёльдерлина и Ницше — образы, созданием которых он отвратил от себя их судьбу. И от этой ужасной встречи у Гёте на всю жизнь осталось озлобленное благоговение и нескрываемый страх перед смертельной силой великого противника. Магическим взором он узнает кровного врага во всяком образе и воплощении: в музыке Бетховена, в «Пентесилее» Клейста, в трагедиях Шекспира (которые он в конце концов не в состоянии был раскрывать: «это бы меня убило»), и чем деятельнее он стремится к созиданию и самосохранению, тем заботливее, тем боязливее он его избегает. Он знает, к чему приводит власть демона над человеком; поэтому он защищает сам и тщетно предостерегает других: Гёте затрачивает столько же героических сил на самосохранение, сколько поэты, одержимые демоном, на самоуничтожение. И он в этом поединке борется за высшую свободу: он защищает свою меру от безмерного, он стремится к достижению предела, а они — только к беспредельности.

Именно в этом смысле, отнюдь не в смысле соперничества (в жизни существовавшего), я противопоставил образ Гёте этим трем поэтам и служителям демона: я ощущал потребность ввести сильный «голос против», чтобы экзальтированное, титаническое творчество, перед которым я преклоняюсь, воссоздавая образы Клейста, Гёльдерлина и Ницше, не казалось единственным или самым возвышенным, в смысле сравнительной оценки, искусством. Именно сопоставление его с противоположным типом творчества раскрывает проблему духовной полярности в наиболее яркой форме. Поэтому, может быть, не лишним будет наглядно представить эту имманентную антитезу в некоторых ее отношениях. Почти с математической точностью разворачивается этот контраст из общей формулы вплоть до мельчайших событий их чувственной

жизни: только сравнение Гёте с его демоническими антагонистами, сравнение двух высших форм духовных ценностей, проливает свет на существо проблемы.

Оторванность от мира — вот что прежде всего останавливает наше внимание в образах Гёльдерлина, Клейста и Ницше. Кого демон держит в руках, того он отрывает от действительности. Никто из них не имеет ни жены и детей (так же, как их братья по крови Бетховен и Микеланджело), ни имущества и крова, ни постоянной профессии, ни обеспеченного положения. Они — странствующие натуры, скитальцы в этом мире, посторонние люди, отверженные, чудаки, и они ведут совершенно анонимное существование. У них нет ничего своего на земле: ни Клейст, ни Гёльдерлин, ни Ницше не имеют собственной кровати, ничто им не принадлежит: они сидят на чужом стуле и пишут за чужим письменным столом, кочуют из одной чужой комнаты в другую. Нигде они не пускают корней, и даже Эрос не связывает на продолжительное время тех, кто обручился с ревнивым демоном. Их дружеские связи распадаются, их общественное положение рассыпается, их сочинения не приносят им дохода: всегда они стоят перед пустотой, работают впустую. Их существованию свойственно нечто хаотическое, нечто от беспокойно несущихся, падающих звезд, в то время как жизнь Гёте движется по правильной, замкнутой орбите. Гёте пускает крепкие корни, и они разветвляются все глубже, все шире. У него жена и сын, и внуки, женщины украшают его жизнь, небольшое, но верное число друзей окружает каждый его час. Он живет в полном довольстве, в просторном доме, который он наполняет коллекциями, он живет в теплой, уютной славе, более полувека окутывающей его имя. У него есть должность и высокое звание, он тайный советник и *Exzellenz**, все ордена земного шара сверкают на его широкой груди. У него возрастает земная сила тяготения в той же мере, как у них сила

* Почетный титул, который предоставляет в Германии верховная власть высшим сановникам. — *Примеч. пер.*

духовного полета, он становится все более оседлым и с годами все более постоянным (в то время как у тех развивается страсть к скитальчеству, и они рыщут по земле, как затравленные звери). Там, где он стоит, — центр его «я» и в то же время духовный центр народа; обладая твердой точкой опоры, покоясь в деятельности, он охватывает вселенную; его связи распространяются далеко за пределы человеческого мира: он нисходит к растениям, животным и камням и творчески сочетается со стихией.

Так на склоне своей жизни твердо стоит в бытии могучий властитель демона (в то время как те раздираются на части, подобно Дионису). Жизнь Гёте — стратегически обдуманное завоевание мира, тогда как они героически вступают в необдуманные схватки и, оттесненные с земли, бегут в беспредельность. Им надо оторваться от земного, чтобы стать причастными вечному — Гёте ни на шаг не отходит от земли, чтобы достигнуть беспредельности: медленно, терпеливо он притягивает ее к себе. Он действует как расчетливый капиталист: ежегодно он откладывает солидную сумму опыта как духовную прибыль, которую он, как заботливый купец, аккуратно разносит по графам в своих «Дневниках» и «Анналах». Его жизнь приносит доход, как поле урожай. Они же действуют как игроки: с великолепиям равнодушия к миру они ставят на карту все свое бытие, все существование, выигрывая бесконечность и бесконечность проигрывая, — медленное накапливание дохода, собирание прибыли в копилку демону ненавистно. Жизненный опыт, в котором для Гёте воплощается сущность существования, в их глазах не имеет никакой цены: страдание не учит их ничему, кроме обострения чувств, и они проходят свой путь мечтателями, потерявшими самих себя, святыми чудаками. Напротив, Гёте непрестанно учится, книга жизни для него — всегда раскрытый учебник, требующий терпеливого, добросовестного усвоения, строка за строкой; он всегда чувствует себя учеником, и только на склоне лет он решается произнести знаменательные слова:

Жизнь я изучил. Боги, продлите мне срок!

Они же находят, что жизнь недоступна изучению, да и не стоит изучения: их предчувствие высшего бытия для них важнее, чем всякое восприятие и чувственный опыт. Что не исходит от их гения, то для них не существует. Лишь от его сияющей полноты берут они свою долю, только изнутри, только из разгоряченного чувства черпают они напряжение и подъем. Огонь становится их стихией, пламя — их деятельностью, и эта возносящая их огненность пожирает их жизнь без остатка. Клейст, Гёльдерлин, Ницше более одиноки, более чужды земле, более покинуты на закате, чем на заре своего существования, в то время как у Гёте в каждом часе последнее мгновение — самое обогащенное. Лишь демон в них крепнет, лишь беспредельность пронизывает их все глубже и глубже: есть нищета жизни в их красоте и красота в нищете счастья.

Эта полярная противоположность жизненной установки при глубоком внутреннем родстве гениев порождает различную оценку действительности. Демоническая натура презирает реальность как ущербную; все они — Гёльдерлин, Клейст, Ницше — каждый в своем роде — являются мятежниками, бунтовщиками против существующего порядка. Они предпочтут сломаться, но не согнуться; до последнего смертельного удара они остаются непоколебимо непримиримыми. Поэтому они являются (великолепными!) трагическими характерами, их жизнь — трагедией. Напротив, Гёте — как ясен он был самому себе! — признается Цельтеру, что он не создан быть трагиком, «так как у него примирительная натура». Он не стремится, как они, к вечной войне: сам «охранительная и миролюбивая сила», он хочет примирения и гармонии. Он подчиняется жизни — с чувством, которое нельзя назвать иначе, как религиозным, — подчиняется ей как более высокой, как высшей силе, перед которой он преклоняется во всех ее формах и фазах. «Что бы ни было, жизнь все же хороша». А им, замученным, затравленным, гонимым демоном по всему миру, — менее всего им свойственно придавать действительности такую высокую цену или вообще какую-либо цену: они знают только беспредельность и един-

ственный путь к ней — искусство. Поэтому искусство они ставят выше жизни, поэзию выше действительности. Подобно Микеланджело, неутомимо, ожесточенно, горя мрачным пламенем фанатической страсти, сквозь тысячи каменных глыб пробивают они темную шахту своего бытия в поисках драгоценной руды, сверкающей в бездне их грез, — а Гёте (как Леонардо) ощущает искусство лишь как частицу, как одну из тысячи прекрасных форм жизни, не менее ценную, чем наука, чем философия, но все же только частицу, одну из действенных частиц своей жизни. Потому у демонических поэтов формы становятся все интенсивнее, у Гёте — все экстенсивнее. Они развивают в своем существе величие односторонности, абсолютной безусловности, тогда как Гёте — всеобъемлющую универсальность.

Эта любовь к бытию направляет все усилия антидемонической природы Гёте к достижению устойчивости, к мудрому самосохранению. Это презрение к реальному бытию у демонических натур обращает все помыслы к игре, к опасности, к насильственному саморасширению — и приводит к самоуничтожению. У Гёте все силы центростремительны, направлены от периферии к центру, в них же чья-то мощная воля создает центробежное движение, исходящее из внутреннего круга жизни и неумолимо его разрывающее. И это стремление излиться и перелиться в бесформенность, в мировое пространство выражается нагляднее всего в их склонности к музыке. Там они могут вполне бесформенно, вполне безбрежно струиться в своей стихии: как раз на закате Гёльдерлин и Ницше и даже суровый Клейст поддаются ее чарам. Рассудок без остатка растворяется в экстазе, язык — в ритме: обычно (так было и у Ленау) музыка окружает пламенем падение демонического духа. Гёте, напротив, к музыке «относится недоверчиво»: он боится ее манящей силы, отвлекающей волю от действительности, и в часы бодрости противопоставляет ей (даже музыке Бетховена) решительный отпор; он отдается ей лишь в часы слабости, болезни, любви. Его подлинная стихия — это рисунок, пластика, все, что пред-

ставляет определенные формы, ставит преграды расплывчатости, бесформенности, все, что сдерживает растворение, разложение, испарение материи. Если они любят все, что расковывает, ведет к свободе, возвращает к хаосу чувств, то его мудрый инстинкт самосохранения влечет ко всему, что способствует устойчивости индивида, закономерности, норме, форме и порядку.

Еще сотней сравнений можно было бы пояснить этот творческий контраст между господином и рабами демона: я приведу еще только геометрическое, как самое яркое. Жизненную формулу Гёте определяет круг: замкнутая кривая, полная закругленность, полный охват бытия, постоянное возвращение в себя, всегда одинаковое расстояние от недвижимого центра до бесконечности, всестороннее развитие изнутри. Поэтому в его жизни нет кульминационной точки, нет вершины творчества — всегда и везде равномерно во времени и в пространстве растет его дух, приближаясь к бесконечности. Формулу демонизма выражает не круг, а парабола; быстрый, порывистый взлет в высь, в бесконечность, крутой подъем и резкий спуск. Их высшая точка (в поэзии и в жизни) непосредственно предшествует падению: более того — она как бы таинственно сливается с ним. Поэтому гибель демонических натур, гибель Гёльдерлина, Клейста, Ницше составляет интегральную часть их судьбы. Лишь она завершает их душевный облик, как падение параболы геометрическую фигуру. Смерть Гёте, напротив, только незаметная частица в законченном круге, она не прибавляет к его жизни ничего существенного. В самом деле, он умирает не их мистической, героически-легендарной смертью, а более обычной смертью патриарха (которой ходячая легенда напрасно пытается придать нечто пророческое, символическое откровением «Больше света!»). Такая жизнь имеет один определенный конец: она завершена в себе; жизнь демонических поэтов разрешается гибелью: у них пылающая судьба. Смерть вознаграждает их за нищету жизни и сообщает их умиранию мистическую силу: кто изживает жизнь как трагедию, тот умирает смертью героя.

Страстное самопожертвование вплоть до растворения в стихии, страстное самосохранение во имя самосозидания — обе формы борьбы с демоном требуют героического сердца, обе сулят великие победы. Жизненная полнота Гёте и творческая гибель демонических поэтов — то и другое разрешает, хотя и в различных образах, одну и ту же задачу, единственную задачу личности: ставить неизмеримые требования бытию. Если я противопоставил здесь эти два типа, то лишь для того, чтобы символически обрисовать двоякий облик духовной красоты, — отнюдь не для того, чтобы подсказывать сравнительную оценку, и менее всего для того, чтобы поддерживать ходячее — и притом самое банальное — клиническое объяснение: Гёте воплощает здоровье, а они — болезнь, Гёте — нормальный тип, а они — патологические. Слово «патологический» имеет смысл только вне области творчества, в низшем мире: ибо болезнь, создающая бессмертное, уже не болезнь, а высшая форма здоровья. И если демонизм стоит на рубеже жизни и даже склоняется в сторону недостижимого и недостигнутого, все же он остается имманентным субстратом человеческого и не выходит за пределы естественного. Ибо и сама природа, тысячелетиями неизменно уделяющая семени определенное время для созревания и плоду в утробе матери положенный срок, — и она, прообраз всех законов, знает такие демонические мгновения, и она знает извержения и взрывы: в грозах, в циклонах, в катаклизмах — и она дает свободу разрушительным силам, влекущим ее к самоуничтожению. И она прорывает — правда, редко, так же редко, как появляются в среде человечества демонические люди! — свое размеренное шествие, — но только в эти мгновения, в ее чрезмерности, мы познаем полноту ее меры. Лишь то, что редко, расширяет наш кругозор, лишь в ужасе перед новой силой возрастает наше чувство. Потому исключительное служит мерилom всего великого. И всегда — даже в самых грозных, самых опасных обликах — творческое начало остается ценностью выше всех ценностей, смыслом выше всех помыслов.

Зальцбург, 1925



ГЁЛЬДЕРЛИН

Но трудно смертному узнать блаженных.
Смерть Эмпедокла

СВЯЩЕННЫЙ СОНМ

*...землю мрак и холод
Владели бы, изгрызли б душу беды,
Когда б не посылали иногда
Благие боги юношей таких,
Чтоб в жизнь увядшую людей влить
свежесть.*

*Смерть Эмпедокла**

Новый, девятнадцатый век не любит свою раннюю юность. Народилось огненное поколение: пламенно и смело подымается оно из взрыхленной почвы Европы, одновременно с разных сторон, навстречу заре новой свободы. Фанфары революции пробудили этих юношей, блаженная весна духа, новая вера пламенит их души. Невозможное вдруг стало близким, вся мощь и величие мира стали добычей любого смельчака, с тех пор как двадцатитрехлетний Камилл Демулен одним отважным жестом разрушил Бастилию, с тех пор как отрочески стройный адвокат из Арраса, Робеспьер, ураганом декретов заставил трепетать императоров и королей, с тех пор как скромный корсиканский капитан, Бонапарте, мечом размежевал Европу по собственному усмотрению и руками авантюриста захватил са-

* Перевод стихотворных цитат из произведений Гёльдерлина принадлежит Д. И. Выгодскому.

мую блистательную корону мира. Их час настал, час юных: подобно первой нежной зелени после первого весеннего дождя, внезапно восходит этот героический посев светлого, воодушевленного юношества. Одновременно во всех странах подымается оно со взором, обращенным к звездам, и устремляется через порог нового столетия словно в собственное царство. Восемнадцатое столетие, казалось им, принадлежало мудрецам и старцам, Вольтеру и Руссо, Лейбницу и Канту, Гайдну и Виланду, медлительным и терпеливым, великим и ученым: теперь очередь за юностью и смелостью, нетерпением и страстностью. Мощно вздымается бурная волна: со дней Ренессанса Европа не видела более чистого духовного подъема, более прекрасного поколения.

Новый век не любит свою смелую юность, он страшится ее полноты, преисполнен недоверчивым трепетом перед экзотической силой ее избытка. И железной косой он немилосердно косит свой весенний посев. Сотни тысяч храбрецов уносят наполеоновские войны, в течение пятнадцати лет размалывает его смертоносная мельница самых благородных, самых смелых, самых жизнерадостных представителей всех народов, и земля Франции, Германии, Италии, вплоть до снежных полей России и пустынь Египта, обагрена и напоена их трепетной кровью. И словно не только это юношество, цвет боеспособного населения, хотел бы он умертвить, но и самый дух юности: самоубийственная ярость обрушивается не только на солдат, на участников войны, — но и на мечтателей и певцов, полуотроками переступивших порог столетия, на эфебов духа, на блаженных певцов; на самых светлых представителей юного поколения подымает он уничтожающий меч. Никогда за столь короткое время не приносилась в жертву столь величественная гекатомба поэтов и художников, как на заре нового столетия, которое Шиллер, не предчувствуя близости своего рокового часа, приветствовал громким гимном. Никогда не снимала судьба более суровой жатвы чистых и рано раскрывшихся образов. Никогда алтарь богов не был так обильно орошен божественной кровью.

Многообразна их смерть, но для всех преждевременна, всем суждена в час наивысшего внутреннего подъема. Первый, Андре Шенье, юный Аполлон, в котором для Франции воскрес эллинизм, в последней карете террора совершил свой последний путь: еще один день, один-единственный день, ночь с восьмого на девятое термидора, — и он был бы спасен от кровавой плахи и возвращен своим антично чистым звукам. Но рок не сжалился над ним, над ним и над другими: жестокой волей, как Гидра, он уничтожает целое поколение. После долгих столетий Англии дан вновь лирический гений, мечтательный, элегический юноша, Джон Китс, блаженный вестник всеединства, — в двадцать шесть лет рок вырывает последний вздох из его звенящей груди. Над его гробом склоняется его брат по духу, Шелли, пламенный мечтатель, природой избранный вещать ее прекраснейшие тайны; потрясенный, он поет брату по духу похоронную песнь, самую прекрасную из всех, когда-либо посвященных поэтом поэту, элегию «Адонаис»; но проходит год, — и бессмысленная буря выбрасывает его труп к тирренским берегам. Лорд Байрон, его друг, любимейший наследник Гёте, спешит к месту его гибели и, как Ахилл Патроклу, возжигает костер у южного моря: в пламени возносится прах Шелли к небу Италии, а он, лорд Байрон, через два года, в Месолунги, сторает в лихорадке. Одно десятилетие — и благороднейший лирический цвет, возросший в Англии, во Франции, уничтожен. Но и для молодого поколения Германии не менее сурова эта жестокая рука: Новалис, мистически постигший глубочайшие тайны природы, преждевременно угасает, как свеча, тающая в темной келье. Клейст, охваченный бурным отчаянием, простреливает себе череп; Раймунд тоже погибает насильственной смертью; Георга Бюхнера в двадцать четыре года уносит нервная горячка. Вильгельм Гауф, рассказчик с исключительно богатым воображением, нерасцветший гений, сходит в могилу двадцати пяти лет, и Шуберт, обращенная в мелодию душа всех этих певцов, раньше времени исходит последней песней. Всеми бичами и ядами болезни, убийством

и самоубийством истребляется молодое поколение: благородно меланхолический Леопарди вянет в мрачном недуге; Беллини, певец «Нормы», умирает в магическом расцвете; Грибоедов, светлый ум пробуждающейся России, погибает от руки убийц в далекой Персии. Его погребальную колесницу — пророческое совпадение! — встречает на Кавказе Александр Пушкин, восходящий гений России, ее духовная заря. Но немного времени остается ему, чтобы оплакивать безвременно погибшего друга: через несколько лет его поражает на дуэли смертельная пуля. Никто из них не достигает сорокалетнего возраста, лишь немногие доживают до тридцати лет; так, в одну ночь сломлена журчащая лирическая весна, самая яркая, какую знает Европа, разбит и рассеян священный сонм юношей, на всех языках воспевающих гимн природе и блаженству мира. Одиноко, как Мерлин в заколдованном лесу, вне времени, полузабытый, полупоэтический, восседает в Веймаре Гёте, мудрый старец, и лишь с его старческих уст изредка еще срывается орфическая песнь. Предок и наследник нового поколения, которое он с изумленным взором переживает, хранит он в бронзовой урне звучащий огонь.

Только один-единственный из священного сонма, самый чистый из всех, Гёльдерлин, надолго остается на обезбоженной земле: поистине необыкновенна его судьба. Еще цветут его уста, еще бродит его стареющее тело по немецкой земле, еще блуждает его взор по любимому ландшафту долины Неккара, еще возносит он благоговейный взор к «отцу эфиру», к вечному небосклону, — но ум его угас, окутанный бесконечным сном. Как Тиресия, прорицателя, не умертвили, а ослепили ревнивые боги того, кто их подслушал. Как Ифигению, священную жертву, не закололи его, а окутали тучей и унесли в Понт духа, в киммерийский мрак чувств. Завеса на его устах, и мрак вокруг его души: еще десятки тусклых лет живет он со смятенным сознанием, «в небесное проданный рабство», потерянный для себя и для мира, и только ритм, тусклая, звучащая волна льется в распыленных, раз-

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

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

ДЕТСТВО

Порой посылают боги из тихой обители
Любимцев своих к чужим на краткий срок,
Чтоб, вспоминая чистый образ,
Смертного сердце радость узнало.

Дом Гёльдерлина расположен в Лауфене, в патриархальной монастырской деревушке на берегу Неккара, в нескольких часах пути от родины Шиллера. Этот мягкий и ласковый сельский мир Швабии — самая живописная в Германии местность, ее Италия: Альпы не давят угрюмо нависающим массивом, и все же чувствуется их близость, серебристыми извилинами льются реки, орошая виноградники, добродушие населения смягчает суровость алеманского племени и воплощает ее в песне. Плодородная, но требующая обработки почва, мягкая, но не роскошная природа; ремесленный труд естественно сочетается с земледельческим. Идиллическая поэзия всегда находит родину там, где природа благосклонна к человеку, и, погруженный в глубокий мрак, поэт с умиленным чувством вспоминает об утраченном пейзаже:

Ангелы родины! вы, пред которыми взор, даже сильный,
Да и колени дрожат мужа, когда он один,
Так что он должен держаться за друга и близким
взмолиться,
Чтобы с ним вместе они радости ношу несли,
Вам, о благие, хвала!

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

Земли блаженные! Нет здесь холма без лозы виноградной,
Осенью в пышных садах падают фрукты дождем.
Радостно моют в водах свои ноги горящие горы,
Главы их нежат венки мхов и зеленых ветвей.
И, точно дети на плечи седого, высокого деда,
Лезут по склонам глухим замки и хижины вверх.

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

Нежная природа окружает его, женственная нежность охраняет его ранние годы: нет у него отца, нет (по воле злого рока) никого, кто бы мог привить ему твердость и суровость, укрепить его мускулы чувств для борьбы с вечным врагом, с жизнью, — все не так, как у Гёте, у которого дух педантической дисциплины с ранних лет развивает чувство ответственности и придает воску влечений планомерные формы. Только благочестию учат его бабушка и нежная мать, и рано уже мечтательный ум уносится в первую беспредельность всякой юности: в музыку. Но идиллия быстро кончается. Четырнадцати лет чуткий ребенок переселяется в монастырскую школу в Денкендорфе, затем в Маульбронский монастырь, восемнадцати лет — в Тюбингенский институт — закрытое учебное заведение, которое он покидает лишь в конце 1792 года, — почти целое десятилетие это свободлюбивое существо томится в четырех стенах, в монастырской келье, в гнетущей скученности. Контраст слишком резок, чтобы не вызвать болезненное, даже разрушительное действие: мечтательная свобода непринужденных игр в поле и на берегу, женственный уют материнских забот сменяются черной монашеской одеждой, монастырской дисциплиной, механически распределенной по часам работой. Школьные, монастырские годы для Гёльдерлина то же, что для Клейста годы в кадетском корпусе: превращение подавленного чувства в чувствительность, развитие чрезмерной возбудимости, подготовка мощного внутреннего напряжения, отпор реальному миру. Что-то в его душе надорвано, надломлено навсегда: «Я

признаюсь тебе, — пишет он через десять лет, — у меня есть одна склонность, оставшаяся от детских лет, от моего тогдашнего сердца, она и теперь мне дороже всего — это была восковая мягкость... но именно эту часть моего сердца меньше всего щадили, пока я был в монастыре». Когда он оставляет за спиной тяжелую дверь института, самое благородное, самое затаенное ядро его жизненной веры уже подточено и наполовину иссохло, прежде чем он выходит на свет дневного солнца. И уже витает вокруг его пока еще ясного юношеского чела — правда, лишь легким дуновеньем — тихая меланхолия, то чувство потерянности в мире, которому суждено было все больше сгущаться с годами, омрачая его душу, чтобы, в конце концов, скрыть от его взора всякую радость.

Так, уже здесь, в полумраке детства, в решающие годы созревания, начинается этот неисцелимый раскол в душе Гёльдерлина, неумолимая цезура, разделяющая окружающий мир и его собственный мир. И эта рана не затягивается никогда: вечно живо в нем чувство заброшенного на чужбину ребенка, вечная тоска по рано утерянной блаженной отчизне, которая подчас является ему как *fata morgana*, в поэтическом облаке чаяний и воспоминаний, музыки и грез. Непрестанно чувствует себя вечный отрок насильно сброшенным с небес детства, первых чаяний, неведомой прародины — на жесткую землю, во враждебную сферу; и с ранней поры, с первой суровой встречи с действительностью, гноится в его раненой душе чувство вражды к миру. Гёльдерлин не способен учиться у жизни, и все, что он случайно приобретает, мнимая радость и трезвость, разочарование и счастье — все это не влияет на незыблемо в нем укрепившуюся отрицательную оценку действительности. «О, с юных лет мир держит мой дух при себе», — пишет он однажды Нейферу, и действительно — он никогда не вступает с ним в связь и в сношения, он становится образцом того, что в психологии называется «интроверсивным типом», одним из тех характеров, которые недоверчиво отстраняют всякие внешние импульсы и только изнутри, из самого начала насажденных ростков, развивают

свой духовный облик. Уже полуотроком он возвращается в мечтах к переживаниям детства, вживается в чаяния мифических времен, в небывалый мир Парнаса. Половина его стихов варьирует один и тот же мотив, неразрешимый контраст между доверчивым, беззаботным детством и враждебной, чуждой иллюзий, практической жизнью, контраст «существования во времени» и духовного бытия. В двадцать лет он дает одному из своих стихотворений печальное заглавие «Некогда и ныне», и в гимне «К природе» изливается в строфы вечная мелодия его мироотношения:

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

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

Но на этот гимн детству отвечает уже в мрачном миноре продиктованная ранним разочарованием враждебность к жизни:

Все мертво, все, что меня взрастило,
Радость мира юного мертва.
Эта грудь, в которой небо жило,
Ныне — луг, где скошена трава.
Пусть весна поет мне, как когда-то,
Песню, чтоб тревоги все узнать, —
Ах! но к утру жизни нет возврата,
Сердцу вновь весны уже не знать.

Лучшая любовь всегда страдает,
То, что любим мы, одна лишь тень,
Если снов златых душа не знает,
Для меня мертва природы сень,
Как пути далеки до отчизны,
В дни веселые не знало ты,
Сердце, ты ее не сыщешь в жизни,
Если мало для тебя мечты.

В этих строфах, в бесчисленных вариациях, повторяющихся в его творчестве, романтическое отношение к жизни выражено уже с полной определенностью; взор его всегда обращен в прошлое, «на волшебное облако, которым окутал меня добрый гений моего детства, чтобы я не увидел слишком рано всю мелочность окружавшего меня варварского мира». Уже отроком он враждебно отстраняет поток извне идущих переживаний: в прошлое и в высь — единственные устремления его души, никогда не стремится он в жизнь, всегда — за ее грани. Он не знает и не желает знать связи с временем, хотя бы в смысле борьбы. И он направляет все силы на молчаливое претерпевание, на самосохранение в чистоте. Как ртуть воде и огню, сопротивляется вещество его души всякому соединению и обмену. Поэтому его опоясывает роковое, непобедимое одиночество.

Развитие Гёльдерлина, собственно говоря, закончено, когда он покидает школу. В дальнейшем он только повышал свою интенсивность, но не развивался в смысле вещественно-чувственного обогащения. Он ничему не хотел учиться, ничего не хотел заимствовать от враждебной ему сферы повседневности; его чуткий инстинкт чистоты запрещал ему сливаться со смешанной материей жизни. Но тем самым он становится преступником — в высшем смысле — по отношению к мировому закону, и его судьба — в античном духе — искуплением некой вины, героической, священной гордыни. Ибо закон жизни есть слияние, он не терпит безучастности к его вечному круговороту: кто отказывается погрузиться в этот горячий поток, тот погибает у берега от жажды; кто не

участвует в нем, тот обречен навсегда остаться вне жизни, в трагическом одиночестве.

Притязание Гёльдерлина служить только искусству, а не жизни, только богам, а не людям, содержит — повторяю: в высшем, в трансцендентальном смысле, — как и притязание его Эмпедокла, невыполнимое, преувеличенное требование. Ибо только богам дано царить в чистом, в неслиянном, и неизбежным становится возмездие, самыми низменными своими силами мстит жизнь тому, кто ее презирает: она отказывает ему в хлебе насущном, — и тот, кто не хочет ей служить, впадает в самое унижительное рабство. Именно потому, что Гёльдерлин отказывается от части, он лишается всего; именно потому, что его дух отвергает оковы, жизнь его становится подвластной. Красота Гёльдерлина — в то же время его трагическая вина: во имя мира высшего, возвышенного он поднимает мятеж против низшего, тленного мира, от которого он уносится лишь на крыльях поэзии. И лишь в тот миг, когда он познает смысл своего предназначения — свой закат, героическую гибель, — он овладевает судьбой: лишь краткий срок — от восхода до заката солнца — принадлежит ему, — от отплытия до рокового шторма, — но этот пейзаж юности — героический пейзаж: скала упорного духа, окруженная бурлящими волнами бесконечности, безопасный парус затерян в буре, и огненными молниями опоясан взлет в облака.

ПОРТРЕТ ТЮБИНГЕНСКОГО ПЕРИОДА

Людей никогда я не мог понять.
На лоне благих богов я рос.

Словно солнечный луч, сияет в единственном сохранившемся раннем портрете образ Гёльдерлина: стройная юношеская фигура, белокурые волосы ниспадают мягкой волной, открывая ясный, словно утренним светом озаренный лоб. Ясны также уста, и женственно мягки щеки, готовые мгно-

венно вспыхнуть румянцем, ясны глаза под красивым изгибом черных бровей; ни одной тайной черты в этом нежном облике, намекающей на суровость или надменность, скорее — девическая застенчивость, затаенно-нежная волна чувства. «Благопристойность и учтивость» отмечает в нем с первой встречи и Шиллер, и легко представить себе скромного юношу в строгом одеянии протестантского магистра, задумчиво бродящим по монастырским коридорам в черной одежде без рукавов, с белым сборчатым воротником. Он напоминает музыканта, — можно даже уловить некоторое сходство с юношеским портретом Моцарта, — и таким охотно рисуют его школьные товарищи. «Он играл на скрипке — правильные черты его лица, мягкое выражение, стройный стан, его аккуратная, чистая одежда и этот несомненный отпечаток возвышенного во всем его существе — запечатлелись в моей памяти навеки». Трудно представить себе резкое слово на этих нежных устах, нечистый помысел в мечтательном взоре, низкую мысль на благородно возвышающемся челе, но так же трудно сочетать веселье с аристократически мягкой сдержанностью этого облика, и таким, робко ушедшим в себя, наглухо замкнувшимся в себя, описывают его товарищи: никогда он не присоединялся к обществу, и лишь в трапезной, в кругу друзей, восторженно читает стихи Оссиана, Клопштока и Шиллера или музыкой разрешает свой мечтательный экстаз. Не будучи гордым, он создает вокруг себя незаметную ограду: когда он, строгий, стройный, выходит из кельи, словно навстречу кому-то незримому, вышшему, им кажется, «будто Аполлон проходит по залу». Даже в чуждом искусству, скромном сыне пастора, написавшем эти слова, образ Гёльдерлина невольно вызывает воспоминание об Элладе, его тайной отчизне.

Но только на мгновение так ярко, словно освещенный лучом духовного рассвета, выступает его облик из грозового мрака его судьбы, божественный облик из божественного неба. До нас не дошли его портреты в зрелом возрасте, — точно судьба пожелала показать нам Гёльдерлина только на рассвете

те, только сияющий лик вечного юноши, скрыв от нас мужа (которым он в действительности никогда и не был), и затем уже только под поблекшей, иссохшей маской впавшего в детство старика. В промежутке — тайна и мрак: только по устным преданиям можно догадываться о постепенном угасании голубинового блеска Плеяд, окружавшего этот девически целомудренный облик, об отлете возвышенно-окрыленной, сияющей юности. Пленявшая Шиллера «учтивость» застывает в судорожное напряжение, робость превращается в мизантропию: в потертом сюртуке домашнего учителя, последний за столом, в соседстве с оплаченной ливреей лакея, он причащает себя к униженным, раболепным жестам: робкий, запуганный, измученный, беспомощно страдая от сознания своей духовной мощи, он утрачивает свободную, звенящую походку, которая будто на крыльях ритма несла его по облакам; в то же время покидает его и внутреннее душевное равновесие. Гёльдерлин рано становится недоверчивым и подозрительным, «самое незначительное, мимолетное слово могло его оскорбить», двусмысленность положения делает его неуверенным в себе и превращает его израненное, бессильное самолюбие в смесь горечи и упрямства, глубоко затаенную в груди. Все упорнее он скрывает свой внутренний лик от грубости умственной черни, которой он вынужден служить, и постепенно эта личная угодливость всасывается в его плоть и кровь. Только безумие, которое, как всякая страсть, обнаруживает все скрытое на дне души, делает отвратительно явной эту внутреннюю гримасу: раболепство, за которым губернёр скрывал свой внутренний мир, превратилось в болезненную манию самоуничтожения, в отпугивающую приветливость, в бесконечные приседания и унижительные поклоны, которыми он встречает всякого незнакомца, осыпая его титулами (в постоянном страхе быть узанным): «Ваше святейшество! Ваше превосходительство! Ваша милость!» И лицо его постепенно приобретает утомленное, безучастное выражение, свойственное человеку, глубоко ушедшему в себя; омрачается взор, некогда мечтательно устремленный в

высь; мерцая и угасая, он напоминает тлеющее пламя; по временам вспыхивает под веками ярко и зловеще молния демона, которому уже предана его душа. Наконец, сгибается в годы забвенья стройный стан и — грозный символ! — наклоняется вперед под тяжестью головы, и, когда пятьдесят лет спустя, через полвека после юношеского портрета, мы, в рисунке карандашом, вновь встречаем изображение некогда «проданного в небесный плен» юноши, потрясенные, мы смотрим на худощавого, беззубого старика, который, опираясь на палку, торжественно подняв руку, декламирует стихи в пустое пространство, в бесчувственный мир. Лишь естественная соразмерность очертаний лица торжествует над внутренним разрушением, и лоб, скрывая падение духа, сохраняет благородную выпуклость: как изваяние, белеет он под сединой густых и спутанных волос, являя потрясенному взору незыблемую чистоту. Объятые ужасом, созерцают редкие посетители призрачную маску Скарданелли, тщетно пытаюсь узнать в ней вестника рока, благоговейно, неповторимо вещающего красоту и зловещий трепет вещей сил. Но он, увы! «далек и непричастен». Только тень Гёльдерлина еще сорок лет во мраке блуждает по земле: поэт унесен богами в образе вечного юноши. В иной сфере сияет неувыдаемой чистотой его «облик»: в неугасимом отражении его напевов.

ПРИЗВАНИЕ ПОЭТА

В божественность верят
Только те, в ком она живет.

Школа была для Гёльдерлина тюрьмой: полный тревоги, в томлении тайных чаяний, вступает он в вечно чуждый ему мир. Все, что можно было взять от внешнего знания, получил он в Тюбингенском институте: он в совершенстве владеет древними языками — еврейским, греческим, латинским; с Гегелем и Шеллингом, товарищами по школе, он усердно

занимался философией; печатью и подписями удостоверены его успехи в теологии: «*Studia theologica magno cum successo tractavit. Orationem sacram recte elaboratam decenter recitavit*»*.

Итак, он умеет произносить хорошие протестантские проповеди, и викариат с надлежащим облачением и берегом ему обеспечен. Желание матери исполнено: ему открыта дорога к светской или духовной карьере, к амвону или к кафедре.

Но уже с первой минуты не лежит у него сердце к службе, ни к духовной, ни к светской: он хочет лишь служения, он знает о своем предназначении для проповеди высшего порядка. Уже в классе «*literarum elegantiarum assiduus cultor*»**, как гласит причудливо красноречивый диплом, он писал стихи, сперва элегически-подражательные, потом пламенно устремляясь вслед вдохновенному полету Клопштока и, наконец, создавая произведения в бурных ритмах шиллеровских «гимнов к идеалам человечества»; начат, в первых неуверенных набросках, роман «Гиперион». И только здесь, в этой возвышенной, неземной сфере ощущает его ясновидящий дух родную стихию: с первой минуты решительно направляет мечтатель руль своей жизни к беспредельности, к недостижимому берегу, у которого ей суждено разбиться. Ничто не может его смутить: с саморазрушающей верностью он следует этому таинственному зову.

С самого начала Гёльдерлин отвергает всякий компромисс профессии, всякое соприкосновение с вульгарностью практической деятельности, он отказывается «чахнуть в недостойном», отказывается перебросить хотя бы самый узкий мост между прозой общественного положения, между гражданской службой и возвышенностью внутреннего призвания — поэтического служения:

* С успехом занимался теологией. Достоинно произнес тщательно приготовленную проповедь (лат.).

** Прилежный возделыватель изящной литературы (лат.).

Мое призвание —
Высоких славить, затем в сердце
Вложен язык мне и благодарность, —

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

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

где не нужны компромиссы, не нужно слияние с низменным, где чистый дух может утвердиться в чистом, в возвышенной стихии. В этой фантастической непоколебимости, в этой великолепной непримиримости по отношению к реальному существованию проявляется больше, чем в каждом отдельном стихотворении, величественный героизм Гёльдерлина: он с самого начала знает, что, предъявляя такое требование, он отказывается от жизненных благ, от общественного положения, от всякой обеспеченности; он знает, что легко «быть счастливым с мелким сердцем»; он знает, что он обречен остаться «неискушенным в радостях». Но он и мыслит свою жизнь не как честное прозябание, а как судьбу поэта: с недвижным взором, устремленным в высь, с непреклонным духом в скорбном теле, в убогом рубище, приступает он к незримому алтарю, жертва и жрец.

В этой внутренней замкнутости, в тайне самосохранения чистоты, в стремлении целостной душой воспринять целостность жизни — самая подлинная, самая действенная сила этого нежного, кроткого юноши. Он знает, что поэзия не может достигнуть беспредельности одной оторванной и непостоянной частицей сердца и духа: тот, кто хочет провозглашать божественную истину, должен отдаться ей всецело, принести себя в жертву. Для Гёльдерлина поэзия — священнодействие: истинный, призванный поэт должен отдать все,

чем земля наделяет других, — все — за оказанную ему милость близости к божеству; служитель стихий, он должен жить среди них, в священной отрешенности от мира и просветляющей опасности. Беспредельность можно встречать лишь единством: всякое дробление воли достигает только низших целей. С первой минуты дух Гёльдерлина постигает необходимость безусловности: еще до окончания института он решил не быть пастором, никогда не связывать себя прочно с условиями земного существования и вечно оставаться лишь «хранителем священного огня». Он не знает пути, но ему ведома цель. И с удивительной ясностью духа сознавая все опасности своего жизненного несовершенства, он находит благодное утешение:

Разве тебе не сродни все живущее?
Разве Парка не кормит тебя услужливо?
Так смело иди безоружный
Прямо сквозь жизнь, не зная страха!
Все, что свершится, да будет к добру тебе!

И твердо он вступает на стезю своей судьбы.

Из этой непоколебимой воли к цельности жизни, к самосохранению чистоты, вырастает его собственной волей рожденная судьба, его рок. Трагизм и внутренний разлад рано становятся его уделом потому, что не противный ему грубый мир, мир его ненависти, становится его главным противником: с невыносимой болью в сердце он должен героически пронизать борьбой свое отношение к самым любимым, горячо любящим его людям. Настоящие противники его героической воли в борьбе за жизнь как поэзию — нежно его любящая, нежно любимая им семья, мать и бабушка, самые близкие ему люди, которых он менее всего хотел бы оскорбить в их чувствах и которых он все же вынужден рано или поздно горько разочаровать: всегда героизм человека встречает самых опасных противников именно в кругу нежно заботливых, искренне доброжелательных людей, которые стремятся разрядить всякое напряжение и дружественным дуновением

снизить пламя «священного огня» до уровня домашнего очага. И трогательно видеть, как — *fortiter in re, suaviter in modo* — непоколебимый в существе, но мягкий в формах воздействия — любящий сын в течение десяти лет всеми возможными доводами утешает своих близких и, преисполненный благодарности, извиняется, что не может исполнить их страстного желания и стать пастором. Неопишуемый героизм молчания и сострадания в этой скрытой борьбе: целомудренно, даже робко, он скрывает то, что действительно воодушевляет его и закаляет волю — свое призвание поэта. О своих стихах он всегда говорит как о «поэтических опытах», и обещания успеха, которые он дает матери, звучат не слишком самоуверенно: «Я надеюсь, — пишет он, — когда-нибудь стать достойным вашего расположения». Никогда он не хвалится своими успехами: напротив, он всегда упоминает, что он только начинающий: «Я глубоко убежден, что дело, которому я служу, благородно, и что оно благотворно для человечества, когда достигает настоящего выражения и развития». Но мать и бабушка из своего далека за покорными словами видят только факт: без положения и крова, чуждый миру, он мечется в погоне за пустыми химерами. Одиноким вдовы, день за днем они проводят в своем скромном домике в Нюртингене, год за годом они откладывали мелкие серебряные монеты, отказывая себе в пище, в одежде и тепле, чтобы дать возможность учиться способному мальчику. С удовлетворением они читают его почтительные школьные письма, радуются его успехам и одобрению учителей, преисполнены гордости, когда впервые появляются в печати его первые стихи. И они мечтают, что теперь, получив образование, он скоро станет викарием, женится на миловидной, белокурой девушке, и они по воскресеньям с гордостью будут слушать, как он проповедует с амвона слово Божие в каком-нибудь швабском городке. Гёльдерлин знает, что он должен разрушить эту мечту, но он не вырывает ее безжалостно из дорогих рук: мягко, настойчиво он отстраняет всякое напоминание о такой возможности. Он знает, что, несмотря на всю их любовь, они

все же подозревают в нем бездельника, и он пытается объяснить им свое призвание, пишет им, что «в своей праздности он не празден и не доставляет себе лишь приятное времяпровождение за счет других». В ответ на их сомнения он всегда в самых торжественных выражениях подчеркивает серьезность и нравственность своей деятельности: «Поверьте мне, — почтительно пишет он матери, — что я не легкомыслен по отношению к вам, и что меня часто тревожит стремление сделать свой жизненный план согласным с вашими желаниями». Он старается их убедить, что он «теперешней своей деятельностью так же служит людям, как служил бы в качестве пастора», однако в глубине души он знает, что никогда ему не удастся их убедить. «Это не упрямство, — стонет его сердце, — это предназначено моей природой и моим теперешним положением. Природа и судьба — это единственные силы, которым никогда не следует отказывать в повиновении». Но все же одинокие старые женщины не оставляют его: вздыхая, они посылают блудному сыну свои сбережения, стирают его белье и вяжут ему носки; много тайных слез и забот вплетено в их вязанье. Но проходят годы, а их дитя все мечется в странствиях и случайных занятиях, предаваясь все тем же химерам, и они — им тоже свойственна мягкая настойчивость их дитяти — вновь стучатся к нему с прежней просьбой. Они не хотят отвлечь его от поэтических упражнений, — робко замечают они, — но полагают, что он мог бы соединить их с должностью пастора: они как бы предвидят идиллическую резиньяцию Мёрике, сумевшего разделить жизнь между поэзией и миром. Но здесь они коснулись творческой тайны Гёльдерлина, его веры в нераздельность жреческого служения, и, как тайное знание, он разворачивает свое знамя: «Многие, — пишет он матери в ответ на ее увещания, — люди более сильные, чем я, пробовали быть деловыми людьми или чиновниками и в то же время поэтами. Но им приходилось рано или поздно жертвовать одним ради другого, и, во всяком случае, это было нехорошо... ибо, жертвуя службой, они поступали нечестно по отношению к дру-

гим, жертвуя искусством, они грешили против своего естественного, ниспосланного им Богом назначения, а это такой же грех, и даже больший, чем грех по отношению к плоти». Но это таинственно величественное убеждение в своем предназначении не оправдывается ни малейшим успехом: Гёльдерлин достигает двадцатипятилетнего, тридцатилетнего возраста, — и все еще, жалкий магистр и дармоед, как мальчик, он должен благодарить их за присланную «рубашечку», носовые платки и носки и выслушивать из года в год все более горестные упреки разочаровавшихся в нем близких. С мукой выслушивает он их и в отчаянии стонет, обращаясь к матери: «Я бы хотел, чтобы вы наконец отдохнули от меня», — и все же вновь и вновь он должен стучаться в единственную дверь, открытую для него во враждебном мире, и вновь он заклинает их: «Имейте же терпение со мной». И наконец он бессильно опускается у этого порога, как разбитый бурей челнок на морское дно. Его борьба за жизнь во имя идеала стоила ему жизни.

Героизм Гёльдерлина невыразимо прекрасен потому, что он чужд гордости и веры в победу: он знает лишь свое предназначение, слышит тайный зов, он верит в призвание, а не в успех. Бесконечно далекий от всякой самоуверенности, никогда он не чувствует себя неуязвимым Зигфридом, против которого бессильны копьё судьбы, никогда он не видит себя победителем, триумфатором. Именно чувство гибели, вечной тенью сопровождающее его на жизненном пути, сообщает его борьбе героическую мощь. Не следует смешивать веру Гёльдерлина в поэзию как высший смысл жизни с верой поэта в свои собственные силы: фанатизму, с которым он вверяется своему предназначению, соответствует скромность в оценке своего дарования. Ему в корне чужда мужественная, почти болезненная самонадеянность Ницше, поставившего себе девизом формулу: *Pauci mihi satis, unus mihi satis, nullus mihi satis** — мимолетное слово может смутить его дух и заставить

* Мне нужны немногие, мне нужен один, мне не нужен никто (*лат.*).

усомниться в своем даровании, холодность Шиллера расстраивает его на целые месяцы. Как мальчик, как школьник, он склоняется перед заурядными рифмоплетами, перед Концем, перед Нейфером, — но за этой личной скромностью, за этой крайней мягкостью характера кроется непоколебимая как сталь воля к поэзии, готовность к жертвенному служению. «О милый, — пишет он другу, — когда же наконец поймут, что высшая сила в своем проявлении — в то же время и высшая скромность, и что божественное, обнаруживаясь, всегда содержит известную долю смирения и скорби!» Его героизм — не героизм воина, не героизм насилия, а героизм мученика, радостная готовность принять страдание за незримые ценности, готовность идти на гибель за свою веру, за идею.

«Воля твоя да свершится, судьба!» — с этими словами благоговейно склоняется непреклонный перед созданным им роком. И я не знаю более благородной формы героизма на земле, чем эта единственная, не обогрелая кровью и измененной жаждой могущества: высшее мужество духа — это героизм без насилия, не бессмысленный мятеж, а добровольное подчинение неодолимой и освященной признанием необходимости.

МИФ О ПОЭЗИИ

Люди этому не научили,
Влекло, бесконечно любя, святое сердце
Меня к бесконечному.

Никто из немецких поэтов не верил так горячо в поэзию и ее божественное начало, как Гёльдерлин, никто не защищал с таким фанатизмом ее безусловность, ее несоединимость с земным: всю свою безупречную чистоту он экстатически вкладывает в понятие поэзии. Как это ни удивительно, этот шваб, этот кандидат на должность протестантского пастора обладает вполне античным отношением к незримому, к

высшим силам, он верит гораздо более глубокой верой в «отца эфира» и всемогущий рок, чем его сверстники, чем Новалис и Brentано в своего Христа. Поэзия для него то же, что для них Евангелие, откровение последней истины, пьянящая тайна, пресуществленные дары, пламенно посвящающие и причащающие земную плоть беспредельности. Даже для Гёте поэзия — только частица бытия, для Гёльдерлина же она — абсолютный смысл бытия, для одного — только личная потребность, для другого — потребность сверхличная, религиозная. В поэзии он с трепетом познает дыхание божества, оплодотворяющего землю, в поэзии — единственную гармонию, в которой в благостные мгновения разрешается и расплавляется извечный разлад бытия. Как эфир, окрашивая, наполняет бездну между небом и землей, незримо сглаживая ужасную пустоту, которая зияла бы между звездной сферой и нашей планетой, так поэзия заполняет пропасть между вершиной и низменностью духа, между божеством и человеком. Поэзия — повторяю — для Гёльдерлина не только музыкальная приправа жизни, украшение духовного тела человечества, а воплощение высшей целесообразности и высшего смысла, всесохраняющее и всесозидающее начало; поэтому посвятить ей жизнь — значит совершить самое достойное жертвоприношение. Только величием этого воззрения объясняется величие героизма Гёльдерлина.

Неотступно создает Гёльдерлин в своей поэзии этот миф поэта, и только воссоздав его, мы можем постигнуть страстность его сознания ответственности, жажду цельности, пронизывающую его жизнь. Для него, для благоговейного почитателя «высших сил», мир разделен на две части, как в греческом, платоническом представлении. В вышине «боги блаженствуют в вечном сиянии», недоступные и все же причастные человеческой жизни. Внизу пребывает и трудится косная толпа смертных в бессмысленном колесе повседневности.

Блуждает в ночи, живет точно в Орке,
Не ведая бога, наш род. К работе прикован
Каждый один, и в шумной своей мастерской слышит он

Только себя одного, упорно огромной рукою
Дальше без остановки трудятся, но тщетно, но тщетно:
Бесплоден, как фурии, труд всегда остается несчастных.

Как в стихотворении Гёте, мир разделен на свет и ночь, пока заря не «сжалится над мукой», пока не восстановится связь между двумя сферами. Ибо космос остался бы двойным одиночеством, одиночеством богов и одиночеством людей, если б не возникала между ними мимолетно-благостная связь, если б высший мир не отражал мир низший, а низший мир — мир возвышенный. И боги в вышине, «блаженствуя в вечном сиянии», — и они не вполне счастливы: они не познают себя, пока другие их не познают:

Точно героям венок, так всегда священным стихиям
Нужно для славы сердце людей, исполненных чувства.

Так стремится низменное в высь, возвышенное к низменному, дух к жизни, и жизнь возносится к духу: все предметы бессмертной природы лишены смысла, пока они не познаны смертными, не возлюблены земной любовью. Роза тогда только становится настоящей розой, когда впивает радостный взор, вечерняя заря тогда только становится прекрасной, когда отсвечивает в зрачке человеческого ока. Как человек, чтобы не погибнуть, нуждается в божественном, так божество, чтобы стать реальным, нуждается в человеке. Так божество создает свидетелей своего могущества, уста, воздающие ему хвалу, поэта, который делает его истинным божеством.

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

Не имел друзей создатель мира,
Заскучал — и создал духов клиры,
Зеркала святые святости его —

в орфическом видении Гёльдерлина — в мифе о рождении поэта:

И несказанным, и одиноким
В напрасной тьме остался б тот,
Кто знаменья и блески молний
И воды держит в своих руках,
Как мысли, святой отец,
Нигде он не открылся бы среди живущих,
Когда б для песни слушателей не имело сердце.

Итак, не от тоски, не от праздной скуки создает себе божество поэта — у Шиллера еще господствует представление об искусстве как о некоей возвышенной «игре», — а по необходимости: нет божества без поэта, через него оно становится божеством. Поэзия — тут мы касаемся самого глубокого ядра в круге идей Гёльдерлина — это мировая необходимость, она не творение внутри космоса, она — космос. Не ради забавы посылают боги поэта, а в силу необходимости: он нужен им, «посол нисходящего слова»:

Бессмертья своего
Довольно богам, и когда
В чем-либо нуждаются они,
То только в людях и героях
И прочих смертных. Ибо
Ничего блаженные не чувствуют,
И должен, когда позволено
Сказать такое, божьим именем
Другой восчувствовать за них,
И этот нужен им.

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

священные сосуды,
В которых жизни вино и дух
Героев хранится.

В них сливается то и другое, верх и низ, они разрешают разлад в необходимую гармонию, во всеобщность, ибо

Всеобщего духа думы лежат,
Тихо кончаясь в душе поэта.

Так пребывает избранный и отверженный меж одиночеством и одиночеством, этот созданный земным, пронизанный божественным образ поэта, призванного созерцать божественное в божественных формах, чтобы в земных обликах открыть его земле. От людей он исходит, богами он призван: его бытие — посланничество, он — звенящая ступень, по которой «как по лестнице, нисходят небеса». В поэте тусклое человечество символически переживает божество: как в таинстве святых даров, в его слове вкушает оно плоть и кровь — бесконечности. Потому незримая жреческая повязка вокруг его чела и нерушимый обет чистоты.

Этот миф о поэте служит духовным центром мира Гёльдерлина: сквозь все свое творчество непоколебимо пронесит он эту нерушимую веру в жреческое назначение поэзии; отсюда эта несомненная священнодейственность, торжественность его моральной осанки. Каждый стих начинается возвышенно: в то мгновенье, когда в поэзии он обращает свой дух к небесам, он чувствует себя уже непричастным земле, только глашатаем, вещающим человечеству волю высших сил. Кто хочет быть «гласом богов», «герольдом героя» или (как он где-то говорит) «языком народа», тот должен обладать вознесенностью речи, возвышенностью осанки, чистотой провозвестника богов; с незримых ступеней храма он обращается к незримому, неисчислимому сонму, к призрачной толпе, к призрачному народу, который должен возникнуть из реального, ибо «непреходящее учреждают поэты». С тех пор как умолкли боги, их именем и словом говорят ваятели вечного в земной повседневности. Потому так торжественно, возвышенно звучат его стихи, и белоснежны они, как жреческое облачение, без прикрас. Поэтому он сам говорит в стихах как бы высшим языком. И этого высокого сознания посланничества или, скорее, посланности не отняли у Гёльдерлина и годы жизненного опыта. С годами лишь затуманива-

ется, омрачается, трагически окрашивается его миф: постепенно приходит он к сознанию, что посланничество — не безмятежное блаженство избранных, как грезилось ему в весеннем блеске юности, а героический рок. Что юноше казалось лишь благодатной милостью, то зрелый муж познает как ужасающе прекрасное шествие по краю обрыва, среди мрачных туч рока, под молниями фатума и гневным громом высших сил —

Они, что нам небесный дают огонь,
Они и боль священную нам дарят.

Он познает: быть призванным к жреческому служению значит быть лишенным счастья. Избранный отмечен, как дерево в бесконечном лесу, красным знаком для топора: истинная поэзия бросает вызов судьбе, и потому лишь тот может быть истинным поэтом, кто сознательно жертвует легкостью и мерой жизни и сам отдается игре высших сил. Только тот, кто сам приемлет возмещаемый им трагический героизм, кто от уюта домашнего очага устремляется в грозу, чтобы внимать глаголу богов, — только тот станет героем. Уже Гиперион говорит: «Отдайся гению один раз, и он порвет все цепи, связывающие тебя с жизнью», — но лишь Эмпедокл, лишь омраченный Гёльдерлин, осознает ужасное проклятие, ниспосланное богами тому, кто «зрит божество в божестве»:

но их закон
В том, чтобы собственный дом
Разрушил тот, и все милое
Проклял, как враг, и отца, и сына
Под обломками схоронил,
Кто хочет уподобиться им и не
Страдать от несходства, мечтатель.

Поэт, касаясь первоизданной мощи высших сил, постоянно подвержен опасности: он словно громоотвод, который своим единственным тонким, устремленным в высь острием притя-

гивает сверкающую вспышку беспредельности, ибо он, посредник, должен «в песню облеченный», смертным «подать небесное пламя». Величественным вызовом встречает он, вечно одинокий, зловещие силы, и его атмосферическая насыщенность их сгущенной огненностью становится почти смертельной. Ибо он не властен молчанием сокрыть пробудившееся в нем пламя, жгучее слово пророка —

Он себя пожрал бы,
Боролся бы сам с собой,
Ибо не терпит
Плена небесный огонь никогда, —

но и открыть до конца не властен сокрытое; молчание о божестве было бы оскорблением святыни, но также и полное откровение — изменой богам. Божественное, героическое он должен искать среди людей, терпеть их низменность, не отчаиваясь в человечестве; он должен воздавать хвалу богам и прославлять величие тех, кто его, вестника богов, оставляет в земной скорби одиноким. Но слово и молчание, то и другое становится для него святым страданием: поэзия — не блаженная свобода, как мечталось юноше, не радостное парение, а горестный священный долг, рабство избранных. Кто однажды дал обет служения, остается скованным навсегда; никогда он не сорвет с себя Нессову одежду поэзии: он бы сжег себя (судьба Геракла и всех героев). Он не может ни преступить, ни отступить: рок тяготеет над избранником богов.

Итак, Гёльдерлин проникнут сознанием своей трагической судьбы; как у Клейста и Ницше, трагическое чувство гибели рано приобретает власть над его жизнью и бросает зловещую тень на десятилетие вперед. Но этот мягкий, слабый внук пастора, как и сын пастора Ницше, обладает классическим мужеством: подобно Прометею, он хочет померяться силой с безмерным. Никогда он не пытается, подобно Гёте, заглушить демонизм, переполняющий его существо, изгнать или обуздать его. Гёте постоянно в бегстве от своей судьбы, он хочет спасти драгоценный клад жизни, которой он вверен, —

а Гёльдерлин вступает в единоборство с бурей с окованным сталью духом и в то же время безоружный: чистота — единственное его оружие. Смело и все же благоговейно (это великолепное созвучие пронизывает всю его судьбу и каждое его стихотворение) он возвышает голос для гимна, чтобы напомнить братьям и мученикам поэзии о святой вере, о героизме высшей ответственности, о героизме их призвания:

Не должно от стремленья отрекаться
Нам благородного — преобразать
Все грубое в божественное в нас.

Не тайно, не низменностью сердца, не бережливым хранением обыденного счастья, — неимоверной ценой покупается неимоверная награда. Поэзия — вызов судьбе, благоговение и смелость в то же время: кто ведет беседу с небесами, не должен страшиться их молний и неизбежности рока:

И нам, поэты, должно нам под божьей
Грозью с обнаженной головой
Стоять и своими руками луч отца
Ловить и людям в песню облеченный
Небесный дар преподносить.
Здесь мы одни ведь чистые сердцем,
Как дети, и безгрешны наши руки,
И луч отца не обжигает нас, чистый,
И потрясенное, страданьем божьим
Страдая, остается крепким сердце.

ФАНТОМ ИЛИ ВДОХНОВЕНИЕ

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

К такой героической миссии, какая в мифе Гёльдерлина уделена поэту, юный мечтатель — зачем искусственно скрывать? — приступает, в сущности, с очень скромным поэтическим дарованием. Ничто в духовной осанке и в поэтическом поведении двадцатичетырехлетнего магистра не указывает на яркую индивидуальность: форма его первых стихотворений, вплоть до отдельных образов, символов и даже слов, почти с непозволительной близостью воспроизводит поэтические образцы его тюрингенского периода — оды Клопштока, звонко-стремительные гимны Шиллера, немецкую просодию Оссиана. Его поэтические мотивы бедны, и только юношеский пыл, с которым он повторяет их все в более и более возвышенных вариациях, скрывает узор его духовного горизонта. И воображение его витает в неопределенном и безобразном мире: боги, Парнас, родина образуют замкнутый круг его грез, даже слова, эпитеты «небесный», «божественный» возвращаются с навязчивой монотонностью. Еще менее развита у него мыслительная сторона, находящаяся в полной зависимости от Шиллера и немецких философов; лишь позже мрачным пламенем загорается в глубине его ночи таинственная лапидарность, словно пророческое вещание оракула — не изъявление собственного духа, а как бы орфическая речь духа вселенной. Самые существенные элементы формы не представлены хотя бы в зачатках; чувственные образы, юмор, знание людей, словом — все, что исходит из земной сферы, и, так как Гёльдерлин, в силу упрямого инстинкта,

отвергает всякое слияние с жизнью, эта врожденная слепота к жизни повышается до степени абсолютного призрачного состояния, создает идеальную идеологию мира. Соли и хлеба, тени и света, красок нет в веществе его стиха: неизменно остается оно эфирным, призрачным, невесомым, и самые мрачные годы сообщают ему только таинственно бестелесную облачность, некую воздушность. И количественно его творчество ничтожно, часто прерывается утомлением чувств, тупой меланхолией, расстройством нервов. Рядом с первобытной, сочной насыщенностью Гёте, чьи стихи несут в зародыше все токи и соки жизни, рядом с этой плодородной, сильной рукой возделанной нивой, которая, подобно открытому полю, всасывает и солнце, и влагу, и все небесные дары, — поэтическое достояние Гёльдерлина кажется особенно бедным: быть может, единственный раз в истории немецкого духа из столь ничтожных поэтических задатков развился такой большой поэт. Его «материал» — как говорят о певцах — был недостаточен. Его искусство — во владении материалом. Он был слабее всех других, но в его душе выросли крылья, уносившие его в небеса. Его дарование было лишено своеобразной тяжести, потому оно было способно к безграничному подъему; гений Гёльдерлина — быть может, не гений искусства, скорее — чудо чистоты. Его гений — вдохновение, незримый полет. Поэтому природное дарование Гёльдерлина не поддается филологическому измерению — ни в смысле широты, ни в смысле полноты. Гёльдерлин — прежде всего проблема интенсивности. Его поэтическая фигура кажется (в сравнении с другими, мускулистыми и крепко сложенными) тщедушной; рядом с Гёте и Шиллером, с мудрыми и многогранными, бурными и мощными гениями, он кажется наивно простодушным и как будто бессильным, подобно Франциску Ассизскому, кроткому, немудрому праведнику рядом с гигантскими столпами церкви, рядом с Фомой Аквинским, Бернаром Клервосским, Лойолой, рядом с великими строителями собора средних веков. Как у Франциска, у него только ангельски чистая нежность, только безмерность братского чув-

ства в стихии, но в то же время и подлинно францисканская, безоружная сила восторга, экстатического вознесения над тесной юдолью. Подобно ему, он художник без искусства, одной лишь силой евангельской веры в высший мир, только силой героического отречения — отречения юного Франциска на Ассизской площади.

Итак, не частичная одаренность предназначила Гёльдерлина призвание поэта, не одно только поэтическое дарование, а способность к экстатической концентрации всех душевных сил, всего существа в возвышенное состояние, необычайная сила отталкивания от земли, самозабвения в безграничном. Гёльдерлин творит не из крови и не из нервов, не из соков своего тела, не из чувственных данных, не из собственного, личного переживания: его творчество возникает из врожденного, судорожного вдохновения, из извечной тоски по недостижимой выси. Для него не существует особо поэтических предметов, потому что всю вселенную он видит поэтически и только поэтически переживает. Весь мир представляется ему необъятной героической поэмой, все, что он заимствует от него в своих песнях, — пейзаж, поток, человек и чувство, — неизбежно облекается в героические формы. Эфир для него «отец», как солнце «брат» для Франциска; источник и камень открываются ему, будто древнему греку, как дыхание уст и пленная мелодия. И самые обыденные предметы, к которым он прикасается звучащим словом, становятся таинственно причастны платоновскому миру идей, становятся призрачны, мелодично трепещут в сияющем свете языка, который лишь по названию сходен с привычным языком повседневности: его слово сверкает неведомой свежестью, будто утренняя роса на лугу, еще не тронутая человеческим взором. Никогда, ни до него, ни после, не создавала немецкая поэзия таких окрыленных, таких вознесенных над землей напевов: словно с птичьего полета, с духовных высот, видит он все предметы, со священных высот, к которым мечтательно стремится его душа всей силой жгучего чувства. Поэтому все его образы кажутся таинственно освобожденны-

ми от силы тяготения сновидениями, как бы духами своего существа: никогда Гёльдерлин (и в этом его величие и в то же время его ограниченность) не научился видеть мир. Всегда он творил его сам. Знания о нем он не достиг никогда, навсегда он остался мечтателем, духовидцем. Но именно незнание действительности дало ему магическую власть — вечно предугадывать ее в более чистых формах, воплощать в земную оболочку ее отражение в грезах иных сфер, не прикасаясь к ней ни грубой рукой, ни созерцающим сердцем.

Эта величественная способность к внутреннему подъему — единственная и своеобразная мощь Гёльдерлина; никогда он не пребывает в низменном, в обыденном, в земной повседневности жизни, всегда окрыленно возносится в высший мир (в свою отчизну). Он вне действительности, у него своя собственная сфера — его звучащий потусторонний мир. Безудержно стремится он в высь:

О, мелодии надо мной, бесконечные,
За вами, за вами;

как стрела из натянутого лука, он устремляется в небо, за пределы зримого: ему необходима высота, чтобы ощутить свое истинное «я» (которое грезится ему в каком-то необъятном пространстве, в фантастической выси). О том, что такая настроенность создает непрерывное напряжение, я бы сказал даже — грозное состояние идеальной экзальтации, говорят уже самые ранние свидетельства. Шиллер с первой встречи отмечает, скорее с порицанием, чем с одобрением, эту пылкость порывов и сожалеет об отсутствии постоянства и основательности. Но для Гёльдерлина эти «невыразимые восторги, когда земная жизнь отходит, и нет больше времени, и раскованный дух становится божеством», эти судорожные состояния самовознесения — родная стихия. «Вечный прилив и отлив», он может быть поэтом лишь в сосредоточенности всех душевных сил. Без вдохновения, в часы своей обыденной

жизни, Гёльдерлин — самый несчастный, самый связанный, самый мрачный человек, в минуты восторга — самое блаженное, самое свободное существо.

Но его вдохновение, собственно говоря, беспредметно: его содержание исчерпывается самым состоянием. Он вдохновляется лишь тогда, когда воспевает вдохновение. Оно для него одновременно субъект и объект, лишенное формы, потому что оно возникло из вечности и возвращается в вечность. Даже у Шелли, наиболее близкого ему лирического гения, вдохновение более связано с землей: для него оно отождествляется с общественными идеалами, с верой в раскрепощение человека, в мировое развитие. Вдохновение Гёльдерлина уходит в эфемерную сферу так же, как дым поднимается к небу; оно переживает себя как самое яркое, как божественное ощущение счастья на земле, оно воспевает себя, наслаждаясь собой, и наслаждается собой в песне. Поэтому Гёльдерлин неустанно описывает свое собственное состояние, его поэзия — неумолчный гимн творческой силе, потрясающая жалоба на бесплодность, ибо — «боги умирают, когда умирает вдохновение». Поэзия для него неразрывно связана с вдохновением, и вдохновение может выразиться только в песне: поэтому оно (в полном согласии с его мифом о мировой необходимости поэта) является выражением личности, как и всего человечества. «О дождь небесный, о вдохновение! ты вернешь нам весну народов», — мечтает уже Гиперион, и Эмпедокл знаменует лишь неизмеримый контраст между божественным (то есть творческим) и земным (то есть не представляющим ценности) чувством. Своеобразие его вдохновения четко вписано в эту трагическую поэму. Исходная точка творчества — это брезжущее, безрадостное и безболезненное чувство внутреннего созерцания, углубленного сновидения:

И без желаний бродит
Он в мире собственном, он по цветам
Идет в божественном покое, воздух
Счастливого боится потревожить.

Он не чувствует окружающего мира; только в нем самом нарастает таинственная сила подъема:

Пред ним безмолвен мир, и из себя,
В нем радость подымая, вдохновенье
Растет, откуда творческий восторг
В ночи, как искру, высекает мысль.

Итак, не из переживания, не из идеи, не из воли воспламеняется в Гёльдерлине творческий импульс — «из себя растет» вдохновение. Оно воспламеняется не от прикосновения к известному объекту: «нечаянно» сверкнет непостижимый миг, когда

незабываем,
Нечаянный над нами гений
Спустился творческий, и наша
Немее мысль, и словно
От молний вздрагивает тело.

Вдохновение — это пламя, упавшее с небес, воспламенение от молнии. И вот Гёльдерлин рисует божественное состояние горения, сгорания земной памяти в огне экстаза:

Здесь богом ощущает он
Себя в своей стихии, и восторг его —
Божественный напев.

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

Но к этому чувству блаженства пророчески примешивается предчувствие падения, вечное ожидание гибели. Он знает, что такое пребывание в пламени, проникновение в тайну

богов, эта трапеза бессмертных, нектар и амброзия, смертным дается лишь на краткий срок. Зная законы судьбы, он объясняет свою судьбу:

Может только на миг познать полноту человек.
Грезой о ней он живет с той поры.

Бурное странствие в колеснице Феба неизбежно приводит — гибель Фаэтона! — к падению в бездну.

Ибо вряд ли
Нетерпеливые молитвы
Наши любят боги.

И теперь гений, ясный и благотворный, показывает Гёльдерлина другой свой облик — темный мрак демона. Гёльдерлин всегда возвращается из поэзии в жизнь разбитым; подобно Фаэтону, он падает не на родимую землю, а гораздо глубже, в безбрежное море меланхолии. Гёте, Шиллер, все они возвращаются из поэзии словно из путешествия, из другой страны, иногда утомленные, но все же с бодрым духом; Гёльдерлин падает из творческого полета словно из облаков, и разбитый, израненный, таинственным изгнанником пробуждается в действительном мире. И это пробуждение от энтузиазма равносильно умиранию души; упав с небес, он с удвоенной чувствительностью ощущает обиды реальной жизни, тусклой и грубой: «Боги умирают, когда умирает вдохновение. Умер Пан, когда умирает Психея». Действительная жизнь не стоит переживания, вне экстаза все бездушно и мертво.

Здесь — как бы в контрапунктическом противопоставлении беспримерной силе экзальтации, свойственной организму Гёльдерлина, — коренится совершенно своеобразная тоска поэта, которую, в сущности, нельзя назвать меланхолией или патологическим помрачением ума. Так же и она проистекает и питается, как и его экстаз, только «из себя»; и она не зависит от притока переживаний (не следует переоценивать

эпизод с Диотимой!). Его тоска не что иное, как состояние реакции после экстаза, и неизбежно оно должно быть бесплодно: если в мгновения подъема он чувствует близость беспредельности, то в бесплодном состоянии он сознает свою бесконечную отчужденность от жизни. И, мне кажется, так можно определить его тоску: чувство безмерной отчужденности, тоска изгнанного ангела, детски жалобная тоска по незримой небесной родине. Никогда Гёльдерлин не пытается распространить свою тоску за пределы своего «я», как это делали Леопарди, Шопенгауэр и Байрон, обратив ее в мировой пессимизм («к миру вражда враждебна мне»); никогда не решается он в своем благоговении отвергнуть как бессмысленную какую-нибудь часть святой вселенной: только себя он чувствует чуждым реальной, практической жизни. У него нет другого понятного людям языка, кроме песни: простой, разговорной речью он не может выразить свое существо. Поэтому творчество для Гёльдерлина — абсолютная проблема существования, поэзия — единственный «отрадный приют» для изгнанника неба и земли; никогда поэт не произносил искреннее «*Veni creator spiritus*»*, ибо Гёльдерлин знает, что творчество никогда не дается ему изнутри, из желания; только сверху, как парение ангелов, может осенить его гений. Вне экстаза он слепо блуждает по обезбоженному миру. «Пан умер для него, когда умирает Психея», жизнь — серая грудa шлака, без проблесков пламени «цветущего духа». Но его печаль бессильна против мира, его тоска лишена музыки: поэт утренней зари, он умолкает в сумерках. И так он постепенно спускается по темному течению, нетленный труп своего «я», поэт до последнего часа своей жизни, но бессильный высказать себя, Гёльдерлин с надломленными крыльями: Скарданелли, трагический призрак.

Тот, кто знал его ближе всех и часто видел его в дни помрачения рассудка, Вайблингер, назвал его в одном из своих романов Фаэтоном. Фаэтон — так называли греки пре-

* Я пришел, творческий дух (*лат.*).

красного юношу, на огненной колеснице песни вознесшегося в небесную обитель богов. Они позволяют ему приблизиться, лучом света звенит его звучный полет по небу, — потом они безжалостно сбрасывают его во мрак. Боги наказывают того, кто осмеливается приблизиться к ним: они разбивают его тело, ослепляют его взор и бросают смельчака в пропасть судьбы. Но они в то же время и любят отважных, пламенно стремящихся им навстречу, и, по воле богов, их имена сияют в назидание смертным чистыми образами среди вечных звезд.

ВСТУПЛЕНИЕ В МИР

Порой, как благородное зерно,
Спит сердце смертного в скорлупке тесной.
Пока наступит срок.

Словно во вражескую страну вступает Гёльдерлин из школы в жизнь, с первого мгновенья проникнутый сознанием борьбы, предстоящей его чересчур хрупкому духу. Еще в тряской почтовой карете — это достаточно символично! — пишет он гимн «Судьбе», посвященный «матери всех героев, необходимости». В час вступления в мир магическое предчувствие уже вооружает его для гибели.

В действительности обстоятельства складываются для него наилучшим образом. Не кто иной, как Шиллер, ввиду решительного отказа кандидата на должность викария исполнить желание матери и стать пастором, рекомендовал его в качестве домашнего учителя Шарлотте фон Кальб. Едва ли в какой-нибудь из тридцати провинций Германии того времени мог двадцатичетырехлетний мечтатель найти дом, где бы поэтический энтузиазм был в таком почете, где нервная чувствительность и робость сердца могла быть так понята, как в доме Шарлотты, которая, сама «непонятая женщина» и в прошлом возлюбленная Жан-Поля, должна была вполне сочувствовать его сентиментальной натуре. Майор встречает его приветливо, мальчик нежно любит его, утренние часы

предоставляются ему всецело для поэтического творчества, совместные прогулки пешком и верхом дают ему возможность снова ощутить близость природы, которой он так долго был лишен, а выезды в Веймар и Иену, благодаря заботливости Шарлотты, вводят его в избранный круг: он встречается с Шиллером и Гёте. Непредубежденное чувство говорит, что Гёльдерлин был устроен как нельзя лучше. Его первые письма полны восторга и даже непривычной веселости: шутливо он пишет матери, что «с тех пор, как у него нет забот и хандры, он начал толстеть», восхваляет «предупредительную любезность» своих друзей: первые фрагменты едва начатого «Гипериона» они передают в руки Шиллера и тем самым открывают ему путь к гласности. На миг создается впечатление, будто Гёльдерлин нашел свое место в мире.

Но вскоре подымается в нем демоническая тревога, тот «ужасный дух беспокойства», который гонит его, «словно водопад с горной вершины». В письмах начинает сказываться легкое омрачение, жалобы на «зависимость», и внезапно всплывает причина: он хочет уйти. Гёльдерлин не может жить в оковах должности, профессии, в определенном кругу: всякое иное существование, кроме поэтического, для него невозможно. В этом первом кризисе он еще не сознает, что только внутренняя демоничность ревниво отрывает его от всяких сношений с миром; пока еще внешними причинами прикрывает он врожденное пламя, горящее в его крови: на этот раз это упрямство мальчика, его тайный порок, который он не может побороть. В этом уже сказывается неприспособленность Гёльдерлина к жизни: девятилетний мальчик обладает более сильной волей, чем он. И он отказывается от места. Шарлотта фон Кальб, понимая действительную причину его ухода, пишет его матери (в утешение) глубокую истину: «Его дух не может опуститься до мелочного труда... или, вернее, его душа слишком чувствительна к мелочам».

Так изнутри разрушает Гёльдерлин все доступные ему формы жизни: поэтому психологически глубоко неверно ходячее сентиментальное воззрение биографов, что Гёльдерли-

на всюду унижали и оскорбляли, будто и в Вальтерсгаузене, и во Франкфурте, и в Швейцарии его низводили на положение слуги. В действительности все и всюду старались его оберегать. Но его кожа была слишком тонка, его восприимчивость слишком раздражительна, «его душа слишком чувствительна к мелочам». То, что Стендаль сказал однажды о своем двойнике Анри Брюларе: «Ce qui ne fait qu'effleurer les autres me blesse jusqu'au sang»*, относится и к Гёльдерлину, как и ко всем чувствительным натурам. Саму действительность он ощущал как враждебную силу, мир — как жестокость, зависимость — как рабство. Только в состоянии творчества он чувствует себя счастливым, вне этой сферы его дыхание беспокойно, он в смятении и задыхается в земном воздухе, как в петле. «Почему я умиротворен и добр, как дитя, когда в сладком досуге я спокойно занимаюсь самым невинным делом?» — удивляется он, испуганный вечным разладом, который приносит ему каждая встреча. Он еще не знает, что его жизненная неприспособленность неисцелима, пока еще называет случайностью то, что скрывает демона, внутреннее принуждение и предназначение, он еще верит, что «свобода», что «поэзия» может усыновить его в мире. И он решается вступить на путь ничем не связанного существования: полный надежды, которую вселяет в него начатое произведение, Гёльдерлин пытается найти спасение в свободе. Радостно он платит горькими лишениями за духовную жизнь. Зимой он проводит целые дни в постели, чтобы сберечь дрова, никогда не разрешает себе больше одной трапезы в день, отказывается от пива и вина, от самых скромных удовольствий. В Иене он посещает только лекции Фихте, изредка Шиллер уделяет ему часок; а в общем он живет одиноко, в бедном углу (который трудно даже назвать каморкой). Но душа его странствует с Гиперионом в Греции, и он мог бы назвать себя счастливым, если бы ему не было предназначено вечное беспокойство и вечный разлад.

* То, что едва задевает других, у меня источает кровь (фр.).

ОПАСНАЯ ВСТРЕЧА

Ах, если б я не ходил в ваши школы!

Гиперион

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

Но он должен еще подготовиться к такой борьбе, ибо молодой Гёльдерлин чувствует себя в духовном, в умственном отношении, чувствует себя в смысле образования ущербным рядом с объемлющим весь мир духом Гёте, рядом с «колоссальным», опытным в мощных абстракциях умом Шиллера. И он решает, — вечное заблуждение немцев! — что ему нужно систематическое «образование», что он должен «записаться» на лекции по философии. Точно так же, как Клейст, он насилует свою насквозь спонтанную экзальтированную натуру, пытаясь метафизикой осветить небеса, которые он ощущает в блаженные минуты, доктринами подкрепить свои поэтические замыслы.

Я опасуюсь, что никогда еще не было сказано с надлежащей откровенностью, как пагубны были не только для Гёльдерлина, но и для всей немецкой поэзии встречи с Кантом и занятия метафизикой. И пусть традиционная история лите-

* Экклесия — народное собрание в республиках Древней Греции. — *Примеч. пер.*

ратуры продолжает считать великим завоеванием неосмотрительность немецких поэтов, поспешивших присоединить к своим поэтическим способностям метафизику Канта, — непредубежденный взор должен наконец увидеть роковые последствия этого вторжения догматического умствования в область поэзии. Кант — я высказываю свое личное убеждение — бесконечно снизил чистое творчество классической эпохи, подавил его конструктивным мастерством своего мышления и, толкнув художников на путь эстетического критицизма, нанес неизмеримый ущерб чувственности, радостному притию мира, свободному полету воображения. Он надолго подавлял чистую поэзию во всяком поэте, подчинившемся его влиянию, — и как мог бы этот мозг в человеческом образе, этот воплощенный рассудок, этот гигантский глетчер мысли оплодотворить фауну и флору воображения? как мог бы этот самый безжизненный человек, обезличивший себя в автомат мысли, человек, никогда не прикасавшийся к женщине, ни разу не переступивший за черту своего провинциального города, человек, в продолжение пятидесяти, нет — семидесяти лет ежедневно в один и тот же час автоматически пускавший в ход тщательно пригнанные колеса и зубцы своей мыслительной машины, — как мог бы, спрашивается, противоположный полюс непосредственности, лишенный всякой спонтанности, в застывшую систему превратившийся ум (гениальность которого заключается именно в этой фанатической конструктивности) когда-либо оплодотворить поэта, насквозь чувственное существо, черпающее вдохновение в святых причудах случая, непреходящей страстью гонимое к неизвестности? Влияние Канта отвлекает классиков от их великой, первобытной страстности, напоенной мощью Ренессанса, и незаметно толкает их к новому гуманизму, к ученой поэзии. И разве это не обескровление немецкой поэзии, когда Шиллер, создатель самых ярких немецких образов, всерьез занимается умственной игрой, стараясь рассечь поэзию на категории, на наивную и сентиментальную, или когда Гёте рассуждает с братьями Шлегель о классицизме и романтизме? Незаметно

поэты впадают в прозу, прикасаясь к рассудочной пронизательности философа, созерцая холодный рационалистический свет, исходящий от этого систематического, кристаллически закономерного ума: в ту пору, когда Гёльдерлин приезжает в Веймар, Шиллер уже утратил пьянящую мощь своих ранних демонических вдохновений, и Гёте (здоровая натура которого с враждебностью первобытного инстинкта решительно сопротивлялась всякой систематической метафизике) сосредоточил свое внимание преимущественно на науке. О том, в каких рационалистических сферах вращались их мысли, свидетельствует их переписка, величественный документ законченного мировоззрения, но все же скорее переписка двух философов или эстетиков, чем поэтическая исповедь: в ту пору, когда Гёльдерлин присоединяется к диоскурам, поэзия под магнетическим влиянием Канта перемещается из центра к периферии их существа. Настала эпоха классического гуманизма, но (роковая противоположность Италии) самые мощные поэты эпохи не бегут, подобно Данте, Петрарке и Боккаччо, из холодного мира науки в поэтическую сферу: Гёте и Шиллер на (невозвратимые!) годы уходят из божественного мира образов в более холодный мир эстетики и науки.

Так и в более молодом поколении, признававшем в них своих учителей, укрепляется роковое заблуждение: надо быть «образованным», надо подвергнуть себя «философской тренировке». Новалис, ангельски абстрактный дух, Клейст, человек увлечения, инстинкта, оба — натуры прямо противоположные холоду, рассудочной конкретности Канта и его спекулятивных преемников, из чувства неуверенности — не из инстинкта — бросаются во враждебную им стихию. И Гёльдерлин, пронизанный вдохновением, насквозь алогичный ум, которому претила всякая систематика, человек абсолютного, не подвластного сознательной воле мирового чувства, заковывает себя в цепи абстрактных понятий, интеллектуальных развлечений: он считает себя обязанным говорить на эстетически-философском жаргоне того времени, и все его письма иенского периода полны схоластических тол-

кований понятий, трогательных, детских потуг философствования, которое так противоречило его глубокому прозрению, его беспредельным чаяниям. Ибо Гёльдерлин представляет собой тип именно алогического, лишённого всякой рассудочности мышления: его мысли как бы сверкают из небес гениальности, но совершенно неспособны сочетаться в силлогизмы; их магический хаос противится всякой связности и сплетению. Говоря о «созидающем духе» —

Что расцветет, я знаю,
Что он мыслит, не знаю я, —

он прозревает свой предел: только предчувствие становления дано ему выражать; воплощать схемы, абстракции бытия он не в силах. Мысли Гёльдерлина — метеоры, небесные камни, а не осколки горных пород, обтесанные на земной каменоломне; из них нельзя сложить неподвижную стену (всякая система — стена). Они покоятся в нем так же свободно, как слетают с небес, ему не нужно формировать и шлифовать их; и то, что Гёте сказал однажды о Байроне, в тысячу раз больше относится к Гёльдерлину: «Он велик лишь тогда, когда творит. Когда он рассуждает, он суший младенец». Однако этот младенец садится в Веймаре на школьную скамью перед кафедрой Фихте, перед кафедрой Канта и так усердно начинает себя доктринами, что Шиллер вынужден ему напомнить: «Избегайте по возможности философских материй, это — самые неблагодарные темы... держитесь ближе к чувственному миру, тогда вы менее подвергаетесь опасности во вдохновении потерять трезвость». И много времени проходит, прежде чем Гёльдерлин именно в лабиринте логики начинает видеть опасность трезвости: чувствительный барометр его существа, поэтическая продуктивность падает и показывает ему, что он, человек полета, попал в атмосферу, угнетающую его чувства. И тогда только он решается оттолкнуть систематическую философию: «Я долго не понимал, почему изучение философии, которое обычно вознаграждает

упорное прилежание спокойствием, — почему меня оно делает тем более мятежным и страстным, чем полнее я ему отдаюсь. И теперь я объясняю это тем, что эти занятия в большей степени, чем следовало, отдаляли меня от моей природной склонности».

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

Так обманула философия того, кто смиренно постучался в ее дверь: вместо уверенности она дает колеблющемуся новые сомнения. Но другое, более грозное разочарование вызывают в нем поэты. Вестниками радостного избытка казались они ему издавлек, жрецами, возносящими сердце к божеству: он ждал от них подъема своего собственного вдохновения, от Гёте и особенно от Шиллера, которым он зачитывался ночами в Тюбингенском институте и чей «Карлос» был «волшебным облаком его юности». Они должны были помочь ему победить неуверенность, дать то единственное, что просветляет жизнь: вознесение в беспредельность, возвышенную огненность. Но здесь начинается вечное недоразумение между вторым, третьим поколением и его учителями: молодежь забывает, что, хотя созданное мастерами остается вечно юным, хотя над совершенными произведениями искусства протекает время, как вода по мрамору, не замутившись, но сами поэты старятся. Шиллер стал надворным советником, Гёте — тайным, Гердер — советником консистории, Фихте — профессором; их интерес — я полагаю, что это различие достаточно ясно — собственно уже в области не поэтического творчества, а поэтической проблематики: все они уже воплощены в свои творения, бросили якорь в жизни, ничто, быть может, не становится столь чуждым забывчивому существу, человеку, как его собственная молодость. Таким образом, взаимное непонимание предопределено уже разницей лет: Гёльдерлин ждет от них вдохновения, они учат его осторожности, он

хочет в соприкосновении с ними загореться еще ярче, они стараются смягчить его пламя. Он хочет почерпнуть у них свободу, а они стараются обеспечить ему общественное положение. Он хочет укрепить свое мужество для великой борьбы, а они (от доброго сердца) склоняют его к выгодному миру. Он хочет быть горячим, они хотят его охладить. Так, несмотря на душевную склонность и личную симпатию, разгоряченная и остывшая кровь в их жилах не познают друг друга.

Уже первая встреча с Гёте символична. Гёльдерлин приходит к Шиллеру, застаёт у него пожилого господина, холодно обратившегося к нему с незначительным вопросом, на который он даёт безразличный ответ, — и только вечером он с испугом узнаёт, что он в первый раз видел Гёте. Он не узнал Гёте, — не узнал его в тот раз, а в духовном смысле не узнал никогда, как не узнал и Гёте Гёльдерлина: нигде, кроме писем к Шиллеру, в течение почти сорока лет, Гёте не упоминает о нем ни единой строчкой. И Гёльдерлин был так же односторонне увлечен Шиллером, как Клейст Гёте: каждый из них направляет свою любовь на одного из диоскуров и с присущей молодости несправедливостью пренебрегает другим. Но в той же мере и Гёте не понимает Гёльдерлина: он пишет, что в его стихотворениях выражено «мягкое стремление, разрешающееся в удовлетворенности», и, конечно, не понимает Гёльдерлина, его глубокую, неутомимую страстность, одобрительно отмечая в нем «известную мягкость, сердечность, меру», советуя творцу гимнов «писать преимущественно маленькие стихотворения». Изощренное чутье к демоническому на этот раз изменило Гёте; поэтому его отношение к Гёльдерлину лишено обычного пыла самозащиты; оно остается мягко безразличным, холодно добродушным, мимолетное прикосновение, не возбуждившее внимания, — отношение, которое глубоко оскорбляло Гёльдерлина: уже впад в безумие (потеряв рассудок, он еще туманно различал былые склонности и антипатию), он гневно отворачивался, если посетитель произносил имя Гёте. Он пережил разочарование, испытанное и другими немецкими поэтами того вре-

мени, — то разочарование, которое Грильпарцер, охлажденный в чувствах и умевший скрывать свои мысли, тем не менее выразил с полной отчетливостью: «Гёте обратился к науке и в великолепии своего квиетизма требовал только умеренного и бездейственного, в то время как во мне пылали все факелы воображения». Даже самый мудрый оказался недостаточно мудр, чтобы, приближаясь к старости, понять, что избыток и юность — едины.

Итак, отношение Гёльдерлина к Гёте не стало естественным: оно могло бы стать роковым, если бы Гёльдерлин со свойственным ему смирением последовал советам Гёте, снизил свою врожденную меру, если бы он послушно настроил себя на идиллический, буколический лад; поэтому его сопротивление Гёте является самозащитой в высшем смысле. Но трагедией и бурей, потрясшей самые корни его существа, было его отношение к Шиллеру, ибо здесь любящий должен был утвердить себя в противовес любимому, творение — противопоставить себя творцу, ученик — учителю. Преклонение перед Шиллером было фундаментом его мироотношения; поэтому глубокое потрясение, которое испытывает его впечатлительная психика под влиянием нерешительности, холодности и сомнений Шиллера, грозит разрушить весь его мир. Но это взаимное непонимание между Шиллером и Гёльдерлином — явление высокого этического порядка, и любовное сопротивление, болезненность неизбежного разрыва позволяет сравнить его лишь с уходом Ницше от Вагнера. И здесь ученик преодолевает учителя ради идеи и сохраняет высшую верность, верность идеалу, жертвуя верностью простого повиновения. В действительности Гёльдерлин остается более верным Шиллеру, чем Шиллер сам себе.

В самом деле, Шиллер в ту пору еще свободно управляет своим созидующим духом, еще гремит, проникая в сердце немецкого народа, бесподобный пафос его речи, — но все же охлаждение к чувственному миру и тяготение к абстрактному мышлению, утрата молодости у болезненного, прикованного к комнате и креслу поэта совершился раньше, чем у

более пожилого Гёте. Несправедливо было бы сказать, что энтузиазм Шиллера улетучился или уменьшился, — но он теоритизировался; бурная, мятежно-мечтательная сила Шиллера-тираноборца кристаллизуется в «методику идеализма»; пламенная душа преобразуется в пламенный язык, вера — в осознанный оптимизм, открывающий путь к буржуазному, ручному немецкому либерализму. Шиллер переживает преимущественно умом, а уже не всей «неделимостью» существа (которой требует Гёльдерлин), не напряжением всех жизненных сил. И странным должен был показаться этому честному, достигшему ясности человеку тот час, когда впервые предстал перед ним Гёльдерлин. Ибо Гёльдерлин является самым подлинным его созданием: Гёльдерлин заимствовал у него не только форму стиха и общее направление, — все его мышление в течение многих лет питается исключительно идеями Шиллера, его верой в совершенствование человечества. Он является его поэтическим произведением, продуктом его воображения в той же мере, как и другие юные мечтатели, как маркиз Поза и Макс Пикколомини: он узнает в Гёльдерлине свой собственный идеал, свое слово, воплощенное в человеческий образ. Все, чего требовал Шиллер от юноши, — вдохновение, чистота, избыточность, — все это в Гёльдерлине претворилось в жизнь: этот юный мечтатель воплощает в своем существовании шиллеровский постулат идеала. Гёльдерлин живет идеализмом, который для Шиллера является скорее риторической догмой, он верит в богов и в Элладу, которые для Шиллера давно стали великолепной декоративной аллегорией, — верит с религиозной, не только поэтической верой; он исполняет миссию поэта, которую тот лишь постулирует в мечтах. Его собственные теории, его грезы внезапно приобретают воплощение и видимый облик: отсюда этот тайный испуг Шиллера, когда он впервые видит этого юношу, героя своих произведений, свой идеал в образе живого человека. Он узнает его сразу: «Я нашел в этих стихотворениях многое от своего прежнего образа, и уже не в первый раз автор напомнил мне меня самого», — пишет он

Гёте, и, растроганный, он склоняется к внешне смиренному, но внутренне пылающему человеку, к отблеску угасшего огня собственной юности. Но именно эта вулканическая пламенность, этот энтузиазм (который он неустанно проповедует в своей поэзии) в зрелом возрасте кажется ему опасным для нормальной жизни: Шиллер с житейской точки зрения не может одобрить осуществление своих поэтических требований, пену экстаза, когда ставится на карту все существование, и он должен — трагический разлад — отвергнуть как нежизненный им самим созданный образ идеального мечтателя. Здесь, может быть, впервые обнаруживается для Шиллера опасный диссонанс, вызываемый расчленением внутреннего мира на героическое творчество и буржуазно-уютное существование: венчая лаврами юных героев своих произведений — маркиза Позу, Макса, Карла Моора, посылая их на гибель (их героизм как бы слишком велик для земного существования), — перед другим своим созданием, перед Гёльдерлином, он испытывает явное смущение. Ибо его проникновенный взор познает, что тот идеализм, которого он требовал от немецкого юношества, уместен только в идеальном мире, в драме, а здесь, в Веймаре, в Иене, эта поэтическая безусловность, эта демоническая непримиримость воли должна погубить молодого человека. «У него ярко выражена субъективность... его состояние опасно, потому что к таким натурам трудно подойти», — как о загадочном явлении, говорит он о «мечтателе» Гёльдерлине, почти теми же словами говорит Гёте о «патологическом» образе Клейста; оба они интуитивно чувствуют в обоих скрытый лик демона, опасность взрыва в до предела напряженном и разгоряченном внутреннем мире. В то время как поэт Шиллер лирически прославляет юных героев и погружает их в блаженство чрезмерности, в бездну чувств, — в реальной жизни добродушный, доброжелательный человек старается умерить пыл Гёльдерлина. Он заботится о его частной жизни, о его общественном положении, предоставляет ему должность и издателя для его сочинений, — с глубоким душевным расположением, с отеческой нежно-

стью заботится о нем Шиллер. И, стремясь ослабить и смягчить зловещую напряженность его избыточности, стремясь «сделать его благоразумным», мягко и планомерно (при всей своей симпатии) он давит на его крылья, не подозревая, что даже малейший нажим может сломить эту чувствительную, впечатлительную, хрупкую душу. Так постепенно осложняются обоюдные отношения: пронизательным взором строителя судеб Шиллер провидит над головой Гёльдерлина грозный меч самоуничтожения, — Гёльдерлин, со своей стороны, чувствует, что «единственный человек, отнявший у него свободу», Шиллер, от которого он непреодолимо зависит, помогая ему во внешнем существовании, не понимает глубин его сущности. Он жаждет подъема, укрепления своих сил; «дружественное слово из сердца мужественного человека — для духа словно живительная вода, истекающая из горных недр и в кристалльных струях приносящая нам тайную силу земли», — говорит Гиперион; но оба они, Шиллер и Гёте, вяло и редкоими каплями дарят свое одобрение. Ни разу они не наградили его щедрым восторгом, ни разу не воспламенили его сердце. Так близость Шиллера становится для него не только счастьем, но и мукой. «Я всегда стремился Вас видеть и, видя Вас, всякий раз чувствовал, что я для Вас ничего не значу», — пишет он из глубины сердца горькие слова прощанья. И наконец, он открыто высказывает двойственность своего чувства: «Поэтому я решаюсь признаться, что иногда я вступаю в тайную борьбу с Вашим гением, чтобы сохранить перед ним свою свободу». Он не может — это стало ему ясно — доверять свои сокровенные мысли тому, кто так сдержанно относится к его стихам, кто снижает его полет, кто хочет видеть его умеренным и холодным, а не «субъективным и экзальтированным». Из гордости, несмотря на свойственное ему смирение, он скрывает от Шиллера наиболее значительные свои стихотворения, показывает только менее серьезные произведения эпиграмматического характера, — ибо сопротивляться Гёльдерлин не умеет, — он может только склоняться и скрываться. Он неизменно остается коленопреклоненным перед

богами своей юности: не угасает в нем благоговение и благодарность к тому, кто был «волшебным облаком его юности», кто дал голос его напевам. Изредка снизойдет к нему Шиллер с ласково-поощрительным словом, и Гёте с безразличной приветливостью пройдет мимо него. Но они оставляют его в коленопреклоненной позе, пока у него не согнется спина.

Так желанная встреча с великими становится для него роковой и зловещей. Год свободы в Веймаре, от которого он ждал усовершенствования, прошел почти бесплодно. Философия — это «убежище для неудачных поэтов» — не дала ему ничего, поэты его не воодушевили: обломком остается «Гиперион», драма не окончена, и, несмотря на крайнюю экономию, средства его истощены. Первая битва с судьбой за поэтическое существование как будто проиграна, ибо Гёльдерлин должен вернуться домой на попечение матери и с каждым куском хлеба проглатывать скрытый упрек. В действительности же именно в Веймаре он одержал победу над самой большой опасностью: он не отступил от «неделимости вдохновения», не дал себя обуздать и умерить, как хотели его доброжелатели. Его гений утвердился в своей глубочайшей стихии, и, наперекор всякому благоразумию, демон одарил его непримиримостью инстинкта. На попытки Шиллера и Гёте низвести его к идиллии, к буколке, к умеренности он отвечает еще более бурным взрывом. Увещания Гёте к поэзии в образе Эвфориона —

Но тише, тише,
Без увлеченья,
Чтоб не постигло
Тебя паденье...
Сдержи, о сдержи, смирив,
Хоть к нам из любви,
Чрезмерно живой порыв
И страсти свои!
Спокойно здесь, в поле,
Красуйся, молю!* —

* Пер. Н. Холодковского.

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

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

Вдохновение, «пламенная стихия», в которой душа Гёльдерлина живет, как саламандра в огне, в искушении холодностью классиков осталось нетронутым, — упоенный судьбой, он, «кого борьба спасает», вновь окунается в жизнь, и —

В горне подобном будет
И чистое все коваться.

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

ДИОТИМА

Слабейших вырывает всех судьба.

Madame де Сталь записывает в свой дневник: «Frankfurt est une très jolie ville; on y dine parfaitement bien, tout le monde parle le franqais et s'appelle Gontard»*.

В одно из этих семейств Гонтар потерпевший крушение поэт приглашен домашним учителем к восьмилетнему мальчику: здесь, как и в Вальтерсгаузене, на первых порах все кажутся его мечтательному, легко воспламеняющемуся взору «очень хорошими и относительно редкими людьми»; он чувствует себя прекрасно, хотя значительная доля его прежней пылкости уже разрушена. «Я и так похож на засохший

* Франкфурт — очень красивый город; там отлично едят, все говорят по-французски и носят фамилию Гонтар (*фр.*).

цветок, — элегически пишет он Нейферу, — который однажды вместе с вазоном упал на улицу; вдребезги разбился вазон, ветки сломаны, корни поранены, и теперь, с трудом посаженный в свежую землю, тщательным уходом он едва спасен от полного увядания». И сам он знает о своей «хрупкости», — самое глубокое ядро его существа может дышать только в идеальной, в поэтической атмосфере, в воображаемой Элладе. Никакая определенная действительность, никакой определенный дом, ни Вальтерсгаузен, ни Франкфурт, ни Гауптвиль не были к нему особенно суровы, но это была действительность, а всякая действительность была для него трагична. «The world is too brutal for me»*, — говорит однажды его брат Китс. Эти нежные души могли выносить лишь поэтическое существование.

И вот его поэтическое чувство непреодолимо стремится в этом кругу к одному-единственному образу, который он, несмотря на близость, ощущал в своих идеальных грезах как вестницу «инога мира»: это была мать его воспитанника, Сусанна Гонтар, его Диотима. Действительно, в этом немецком облике, сохранившемся для нас в мраморном бюсте, сияет греческая чистота линий, и такой видит ее Гёльдерлин с первого мгновения. «Гречанка, не правда ли?» — восторженно шепчет он Нейферу, посетившему его в ее доме: она вышла, грезит он, из его собственного неземного мира и, как он, пребывает, чуждая, среди черствых людей в горестной тоске по родине:

Молчишь и терпишь, им не понять тебя,
Ты, жизнь благая! потупив взор, молчишь
В прекрасный день, увь! напрасно
Ищешь своих ты в солнечном свете...
Светло-высоких душ не найти нигде.

Вестницей, сестрой, заблудившейся душой из другого, из его мира — такой представляется Гёльдерлину, святому меч-

* Мир слишком груб для меня (англ.).

тателю, жена его хозяина; но к глубокому чувству родства не примешивается помысел о чувственном обладании. (Всякое чувство у Гёльдерлина неудержимо уносится в высшую, в духовную сферу.) Впервые в жизни он встречается с отражением идеала, когда-то ожидаемого или встреченного в других мирах. И в странной аналогии стихам Гёте к Шарлотте фон Штейн —

О, в веках, уже давно отжитых,
Ты сестрой мне иль женой была, —

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

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

Здесь его упоенный избыток впервые встречает в раздробленном, порочном мире гармоничное создание, «все и одно»: «миловидность и величие, и покой, и жизнь, и дух, и душа, и плоть составляют благостное единство в этом существе», и впервые в одном из писем Гёльдерлина, как звук органа, с беспредельной душевной силой гремит слово «счастье»: «Я все еще так же счастлив, как в первый миг. Это вечная, радостная, святая дружба с существом, поистине заблудившимся в этом лишенном духа и порядка столетии. Теперь мое эстетическое чувство ограждено от заблуждений. Оно постоянно руководствуется этой головкой мадонны. Мой рассудок учится у нее, моя надорванная душа смягчается, просветляется в ее умиротворенном покое».

Вот в чем необычайное могущество этой женщины над Гёльдерлином: успокоение. Такой экстатической натуре, как Гёльдерлин, женщина нужна не для того, чтобы учиться страсти: счастье для вечно пылающего духа — в разрешении, в безмятежности хотя бы краткого успокоения. И эту милость

дарит ему Диотима: умиротворение. Ей удалось то, что не удавалось ни Шиллеру, ни матери, ни единому человеку: гармонией она укрощает «таинственный дух беспокойства». Чувствуется ее заботливая рука, ее материнская нежность в строках «Гипериона», угадываются ее старания привлечь к жизни этого смятенного, живущего в постоянных бурях юношу: «...советом и увещанием пытаюсь сделать из меня спокойное и радостное существо, пробирая меня за беспорядочную прическу, поношенный костюм и обгрызанные ногти». Нежно охраняет она, будто нетерпеливое дитя, того, кто должен охранять ее детей, и в этом окружающем и пронизывающем его покое блаженство Гёльдерлина. «Ты ведь знаешь, каким я был, — пишет он близкому другу, — знаешь, как я жил без веры, как скуп стал в своих чувствах, и потому был так несчастен; мог ли я быть таким, каков я теперь, радостным, как орел, если бы мне не явилось это единственное?» Чище, священнее кажется ему мир, с тех пор как вопль его огромного одиночества претворился в гармонию:

Сердце ль не свято мое, жизнью новой полно,
С тех пор, как люблю?

На миг облако меланхолии покидает чело Гёльдерлина:

И благодатна
Судьба на одно мгновенье.

Один-единственный раз, этот единственный раз принимает его жизнь на краткий срок форму его стиха: блаженного парения.

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

...Его покоя
Нежный цветок цветет недолго.

Гёльдерлин из числа тех, кому не суждено долго пребывать на одном месте. Даже любовь «успокаивает его лишь для

того, чтобы сделать его еще более мятежным», как говорит Диотима о его двойнике Гиперионе, и он сам, исполненный предчувствий, неведения и в то же время магического предвидения, — он чувствует опасность, нарастающую внутри его существа. Он чувствует: им не дано вечно пребывать в «блаженном объятии лебединой любви», и в его «Просьбе о прощении» явственно слышится тайная скорбь, омрачающая его горизонт:

О, святая! нарушил божественный
Твой покой я не раз, и ты о таинственной
Жизни скорби глубокой
Знаешь многое от меня.

И незаметно назревает в нем «чудесное влечение к пропасти», таинственное стремление найти собственную глубину; постепенно он впадает в легкий трепет еще не осознанной неудовлетворенности. Все быстрее омрачается окружающий его повседневный мир перед его оскорбленным взором, и, как молния в нависших тучах, сверкают в письмах слова: «Я истерзан любовью и ненавистью». Его чувствительность раздражена банальностью богатого дома: она действует на окружающих его людей, «как на крестьян молодое вино», его возбужденное чувство придумывает оскорбления, пока наконец (как и всякий раз впоследствии) не наступает зловещий взрыв. Что произошло в тот день: может быть, супруг, не поощрявший литературных связей жены, проявил ревность или даже резкость по отношению к домашнему учителю, — это остается тайной. Известно только, что с той минуты душа Гёльдерлина навсегда остается оскорбленной и уязвленной: словно хлынувшая кровь, льются строфы сквозь стиснутые зубы:

Если горько умру, если отмстить врагам
Наглым не сможет душа, если поникну я,
Сонмом недружелюбных
Побежденный, в постыдный гроб, —
Ты меня позабудь и от гибели,
Сердце доброе, ты имя мое не спасай.

Но он не сопротивляется, не защищается, как подобает мужчине: будто пойманный вор, он позволяет выгнать себя из дома и лишь в условленные дни тайно приезжает из Гамбурга для встречи с сохранившей верность возлюбленной. Мальчишески слабым, почти женским кажется поведение Гёльдерлина в этот решительный час: он пишет отнятой у него женщине восторженные письма, он воспевает ее как прекрасную невесту Гипериона и на исписанных листках украшает ее всеми гиперболами страсти, — но не пытается насильно овладеть живым, близким, любимым существом. Объятый пламенем, он не вырывает любимую женщину, как Шеллинг, как Шлегель, равнодушный к опасностям и сплетням, из ненавистной постели, из холодного супружества, чтобы ввести ее в свою жизнь: никогда он, беззащитный, не спорит с судьбой, вечно он склоняется перед ее силой, заранее признает себя побежденным жизнью — «the world is too brutal for me». Трусостью и слабостью пришлось бы назвать это непротивление, если бы за этой покорностью не скрывалась большая гордость и спокойная мощь. Ибо это бесконечно уязвимое существо ощущает в себе неуязвимую сферу, недосыгаемую, не омрачаемую грубым прикосновением мира. «Свобода — для того, кому понятно это слово, — глубокое слово. Я так внутренне унижен, так неслыханно оскорблен, лишен надежд, цели, лишен даже чести, и все же есть во мне сила несокрушимая, которая, пробуждаясь, всякий раз сладким трепетом пронизывает мое тело». И в этом слове, в этом сладком слове — тайна Гёльдерлина: за хрупким, болезненным, неврастеническим бессильем его плоти таится высшая крепость духа — неуязвимость божества. Потому все земное в конце концов не имеет силы над бессильным, потому все события проходят, словно облака, в предрассветном или предзакатном сумраке по невозмутимо ясному зеркалу его души. Что бы ни случилось с Гёльдерлином, ничто не может захватить его всецело; так и Сусанна Гонтар живет лишь в его мечтах, как греческая мадонна, и исчезает, как мечта, которую он болезненно переживает в воспоминании. Ребенок

горше и мятежнее скорбит об отнятой игрушке, чем он об утрате возлюбленной: как покорно, как невесомо, как бесплотны и бескровно это прощание:

Я погибну. Узрю, может быть, в днях иных,
Диотима! тебя. Но отомрут тогда
Все желанья, и чужды,
Как блаженные, будем мы.

Даже самое дорогое не становится ему телесно близким: события не имеют власти над Гёльдерлином, он всегда остается мечтателем, надземным фантастом. Обладание и утрата не затрагивают его жизненного ядра, — отсюда неуязвимость гения при крайней впечатлительности человека. Для того, кто готов ко всем утратам, все становится богатством; из страданий выплавляется в его душе творческая сила; «неизмеримые страдания выковывают неизмеримую мощь». В тот миг, когда «вся душа уязвлена», в унижении, развивает он свою высшую силу, «мужество поэта», гордо отбрасывающее оружие самозащиты и бесстрашно переступающее порог судьбы:

Разве тебе не сродни все живущее?
Разве Парка не кормит тебя услужливо?
Так смело иди безоружный
Прямо сквозь жизнь, не зная страха!
Все, что свершится, да будет к добру тебе.

Все, что исходит от людей, обида и скорбь не имеет власти над человеком в Гёльдерлине. Но судьбу, ниспосланную богами, его гений торжественно заключает в песенную грудь.

СОЛОВЬИНАЯ ПЕСНЬ ВО ТЬМЕ

Волна души не пенилась бы так прекрасно в высь и стала б духом, когда б судьба, немая, древняя скала, ей не противостала.

В часы трагической ночи, в блаженстве одинокой песни написал Гёльдерлин эти строки, и слышится в них извечная, стихийная мощь: «Никогда не познал я в такой полноте этот древний, железный закон судьбы: новым, неведомым счастьем сгорают сердца, полночь тоски вынося и безмерно страдая, когда, соловьиная песнь во тьме, зазвенит нам бездонная скорбь, страданье всей жизни земной». Теперь только сгущается в трагическую печаль отрочески мечтательная меланхолия, и элегическая облачность изливается, претворяясь в мощные гимны. Погасли светила его жизни, Шиллер и Диотима, — и во тьме одиночества раздаётся «соловьиная песнь», и не смолкнет она, пока жива немецкая речь; теперь только Гёльдерлин «насквозь закален и обречен». То, что одинокий поэт создает в те немногие годы на острой грани экстаза и бездны, — это благословенное гением творческое совершенство: взорваны все слои, все покровы, скрывавшие огненное ядро его существа; свободно изливается первобытная мелодия его бытия в бесподобные ритмы песни судьбы. Теперь создается неповторимое трезвучье его жизни: лирика Гёльдерлина, роман о Гиперионе, трагедия Эмпедокла — три героических варианта его взлета и падения. Лишь в трагической гибели земной судьбы обретает Гёльдерлин высшую гармонию.

«Кто переступает через свое страдание, вступает в выси», — говорит его Гиперион. Гёльдерлин сделал этот решительный шаг, он стоит теперь выше собственной жизни, выше личных страданий, он переживает уже не сентиментально-таинственную, а трагически познанную судьбу. Подобно его Эмпедоклу на Этне — внизу человеческие голоса, в высях вечные мелодии, впереди огненная бездна — так стоит он в величии

одинокства. Идеалы рассеялись, как облака, и даже образ Диотимы едва мерцает, будто сквозь сон; и возникают могучие видения, пророческое прозрение, гремющий гимн и звенящее предвестье. На вершине своей судьбы Гёльдерлин пребывает вне времени, вне общества: он отказался от всего, что называется покоем и счастьем: предчувствие близкого заката героически возносит его над заботами дня. И одна только мысль о преждевременной гибели еще тревожит его: только б не пасть слишком рано, только б успеть пропеть песнь, победную песнь души. И еще раз склоняется он перед незримым алтарем с мольбой о героической гибели, о смерти с песнью на устах:

Одно лишь лето даруйте мне, мощные!
Одну лишь осень для зрелой песни мне,
Чтоб, сладкой сытое игрою,
К смерти охотней стремилось сердце.

Душа, что в жизни правды божественной
Не знала, — в Орке мира не ведать ей;
И все же раз святые, что на
Сердце лежат, удались мне строки.

Спустишь же, царства теней покой, ко мне!
Я счастлив буду, хоть и звон струн моих
Со мной не снидет вниз. Однажды
Жил я как боги — с меня довольно.

Краткую прядут ему нить молчаливые Парки; уже сверкают ножницы в руках старшей. Но этот краткий срок наполнен беспредельностью: «Гиперион», «Эмпедокл», лирика сохранились для нас, а с ними — и трезвучье гения. Теперь он падает в бездну мрака. Боги не дали ему довершить творенье. Но совершенство они дали ему в удел.

ГИПЕРИОН

Знаешь ли ты, о чем печаль твоя? Не годы протекли с тех пор, как ушло твое время, не скажешь точно, когда оно было, когда ушло, но было оно, оно есть, оно в тебе. Не ищешь ли ты лучшее время, прекраснейший мир?

Диотима Гипериону

«Гиперион» — это детский сон Гёльдерлина о потустороннем мире, о незримой обители богов на земле, тот мечтой оберегаемый сон, от которого он никогда не очнулся вполне для действительной жизни. «Я только предчувствую, но еще не нахожу», — говорит он в первом наброске: без опыта, без знания мира, даже без изучения художественных форм принимается преисполненный чаяний поэт творить жизнь, которой он еще не жил: подобно Гейнзе, «Штернбальду» Тика, «Офтердингену» Новалиса, его «Гиперион» вполне априорен, предшествует всякому опыту, только вымысел, только поэзия, только бегство от мира вместо действительного мира, ибо в восторженно исписанные листки спасаются от враждебной действительности немецкие молодые идеалисты в начале нового века, в то время как по ту сторону Рейна французские идеалисты увлекаются Жан-Жаком Руссо. Они устали вечно мечтать о лучшем мире, не поэзией, а силой и насилием хотят они преобразить земную жизнь: Робеспьер уничтожает свои стихотворения, Марат свои сентиментальные романы, Демулен свои поэтические опыты, Наполеон свою повесть в духе «Вертера»; они берутся за переустройство мира сообразно своему идеалу, в то время как немцы погружены в чаяния и в музыку. Они называют романами сонники, дневники своей впечатлительности, изложенные в абсолютно свободной форме, в которую они облачают красочный туман своих едва расцветших чувств, пока он, сгустившись, окончательно не скроет от них действительный мир. Они мечтают до полного чувственного изнеможения, они блаженствуют в благо-

роднейших восторгах духовного сладострастия: триумф Жан-Поля является апогеем и завершением этого невыносимо сентиментального романа, который был не столько поэзией, сколько музыкой, импровизацией на всех струнах напряженного чувства, страстно возвышенное слияние преисполненной чаяний души с мировой мелодией.

Из всех этих трогательных, чистых, божественно-детских антироманов — прошу прощения за причудливое слово — «Гиперион» Гёльдерлина самый чистый, самый трогательный и в то же время самый детский. Ему свойственна беспомощность детской мечты, но в нем слышится и шум крыльев гения, он неправдоподобен как пародия, но в нем и торжественный ритм бесстрашного шествия по безбрежности: невозможно на одном дыхании перечислить все, что в этой трогательной книге неудачно, незрело, не предусмотрено. Но надо иметь беспощадное мужество (в противовес модному преклонению перед Гёльдерлином, которое, как и у Гёте, старается найти величие даже в неудачах) признать абсолютную неизбежность неудачи, обусловленную внутренними особенностями дарования Гёльдерлина. Прежде всего это нежизненная книга. Отчужден от людей был Гёльдерлин и не способен к образно-психологическому творчеству.

«Друг, я не знаю себя и людей никогда не узнаю», — пророчески написал он о самом себе: в «Гиперионе» автор, никогда не приглядывавшийся к людям, пытается создавать человеческие образы, рисовать обстановку (войну), ему незнакомую, страну (Грецию), в которой он никогда не был, эпоху (современность), в которую он никогда не вживался. Так он, бесконечно богатый в мире своих грез, вынужден для изображения мира непозволительно много заимствовать из чужих книг. Имена попросту взяты из других романов, греческие пейзажи перенесены из путешествия Чендлера, положения и образы ученически заимствованы из современных произведений, фабула полна реминисценций, эпистолярная форма подражательна, философия в той же мере, как и поэтическая форма, почерпнута из книг и бесед. Ничто в «Ги-

перине» — почему не сказать правду? — не принадлежит Гёльдерлину, за исключением самого основного — небывалой обостренности чувства, бурлящего ритма, речи, величественно вздымающейся навстречу беспредельности. В высшем смысле этот роман существует лишь как музыка.

И не только образной, но и умственной силы не хватает этой мировой книге грез, которую тщетно пытались назвать философским романом, чтобы заботливой рукой прикрыть его чувственную бледность, образную скудость, аморфность. Эрнст Кассирер с большим остроумием и прилежанием разложил певучий конгломерат «Гипериона» на элементы кантовской, шиллеровской, шеллинговской и гегелевской философии, однако, думается мне, сделал это совершенно напрасно, ибо прозрения Гёльдерлина, по существу, не связаны ни с какой философией. Его недисциплинированный, склонный к скачкам, неметодичный дух, пифическая мудрость которого всецело сводилась к интуиции, к откровению, никогда не могла овладеть системой, то есть архитектурно связанными, логически сцепленными рядами мыслей; известное «смятение идей», аналогия «смятению чувств» у Клейста, некоторая бессвязность мышления типична для Гёльдерлина задолго до полной утраты способности к связыванию мыслей (его болезнь!). Его несосредоточенный, легко воспламеняющийся, восторженный дух мог вспыхнуть от каждой искры, попадавшей в пороховую бочку его вдохновения: таким образом, философия была ему полезна постольку, поскольку она допускала поэтическое применение, поскольку она была инспиративна. Идеи приобретают для него ценность лишь как стимулы вдохновения, как баллистика внутреннего полета. Но Гёльдерлин, духовная сила которого заключалась единственно в «благочестивом созерцании» вещей, никогда не испытывал глубокой благодарности к теоретическим полетам баллонов немецкой классической философии. И если он иной раз и черпает в ней случайные импульсы, он транспонирует ее, претворяя в экстаз и ритм, он переплавляет слова своих друзей, Гегеля или Шеллинга, примерно так же, как

Вагнер философию Шопенгауэра в увертюру к «Тристану» или вступление к третьему акту «Мейстерзингеров», то есть в музыку, в эмоциональный избыток. Его мышление — только обратный путь от индивидуального переживания к мировому чувству: так дыхание человеческой груди нуждается во флейте, в тростнике, чтобы, превратившись в звук, вернуться в мировое единство.

В ореховую скорлупу можно вместить запас собственных идей «Гипериона»: из гремящего лирического потока извлекается лишь одна-единственная мысль, и эта мысль — как всегда у Гёльдерлина — есть, в сущности, чувство, единственное переживаемое им чувство несовместимости внешнего мира, банального, нечистого, не имеющего цены, с внутренним, чистым миром, дуалистическая дисгармония жизни. Слить оба мира, внутренний и внешний, в высшую форму единства и чистоты, установить на земле «теократию красоты», «всеединство», — вот идеальная задача единичной личности и всего человечества. «Святая природа, ты одна во мне и вне меня. Не может быть так трудно слить то, что вне меня, с божественным началом во мне» — так молит юноша, мечтатель Гиперион, возносясь в религию единения. В нем дышит не холодная словесная воля Шеллинга, а — да простится мне невольный каламбур — пламенная воля Шелли к стихийному смешению с природой или стремление Новалиса прорвать тонкую пленку между миром и «я», чтобы сладострастно слиться с горячим телом природы. Новым и своеобразным в этой несокрушимой воле к всеединству жизни и вселенству души является у Гёльдерлина только миф о блаженном веке человечества, когда это состояние было словно первобытным, аркадски неосознанным, и религиозная вера в возвращение блаженного века. То, что некогда боги дарили человеку и человек бессмысленно расточал в неведении, — эту священную радость, воссоздаст, в цепях векового рабства, в тяжелой борьбе звенящий дух, пьянящий восторг. «С детской гармонии началась история народов, гармония духа будет началом новой истории мира. Будет только красота,

человек и природа соединятся во всеобъемлющем божестве». Ибо, — вдохновенно рассуждает Гёльдерлин, — не может посетить человека мечта, которой бы не соответствовала какая-нибудь действительность. «Идеал есть то, что некогда было природой». Потому и блаженный век должен был некогда существовать, раз мы жаждем его наступления. И, так как мы жаждем его, наша воля его возродит. Рядом с исторической Грецией мы должны воздвигнуть новую Грецию, Грецию духа; и Гёльдерлин, ее предтеча на немецкой почве, создает в своей поэзии эту новую всеотчизну.

И вот повсюду ищет юный вестник Гёльдерлина этот «прекраснейший мир»: на Востоке, у моря назначил он ему родину, чтобы перед ним, светлооким, ярче засверкали берега царства грез. Первым идеалом Гипериона (ведь он — блистательная тень Гёльдерлина) была природа, всеобъединяющее начало; но она не в силах растворить врожденную меланхолию вечно ищущего, ибо, сама цельность, она недоступна разорванному духу. Он ищет слияния в дружбе, — но и она не может заполнить необъятное пространство его сердца. Любовь как будто дарит ему эту блаженную связь, — но Диотима исчезает, а с ней и этот едва начавшийся сон. Остается еще героизм, борьба за свободу, — но и этот идеал разбивается о действительность, в которой война есть грабеж, убийство и зверство. К прародине богов направляет свои стопы тоскующий пилигрим, — но Греция уже не Эллада, неверующий род оскверняет мистическую обитель. Нигде не находит мечтатель Гиперион цельности, нигде созвучия, в предчувствиях познает он свой ужасный удел: слишком рано или слишком поздно пришел он в этот мир; он предчувствует «неисцелимость века». Мир отрезвлен и разъят:

Духа светило, прекраснейший мир, уже закатилось,
И в морозной ночи лишь ураганы шумят.

И, когда Гёльдерлин, уступая могучему гневу, гонит Гипериона в Германию, где он сам испытывает тяготеющее над каждой отдельной личностью проклятье раздробленности,

специализации, оторванности от священной цельности жизни, — тогда голос Гипериона звучит грозным предостережением. словно провидец, видит он грядущую опасность Запада, американизм, механизацию, бездушные восходящего столетия, которое должно было осуществить его пламенные чаяния — «теократию красоты». Каждый ищет лишь себя в современности, в противоположность античному и предреченному им человеку будущего, постигающему мировое единство:

К работе прикован

Каждый один, и в шумной своей мастерской он слышит

Только себя одного... но тщетно, но тщетно:

Бесплоден, как фурии, труд всегда остается несчастных.

Неслиянность Гёльдерлина с современностью объявляет войну эпохе, отечеству, раз на немецкой земле не возникает его новая Греция, его «Германия», и он, самый верующий представитель своего народа, возвышает голос для ужасного проклятия, более сурового, чем слова, обращенные когда-либо немцем к своему народу, любимому разбитой, раздробленной любовью. Ушедший в мир на поиски возвращается разочарованным в свою потусторонность, в идеологию: «Я отрезвился от этой мечты, от мечты о человеческом мире». Но куда бежит Гиперион? Роман не дает ответа. Гёте в «Вильгельме Мейстере», в «Фаусте» ответил: в деятельность; Новалис: в сказку, в мечту, в священную магию. Гиперион, вечно вопрошающий, не способный созидать, не разрешает вопроса: словно мелодический стон, оглашает его дыханье пустое пространство. Его младший брат Эмпедокл уже знает высшее убежище: он, созидатель, бежит от мира в поэзию, от жизни в смерть. В нем уже царит высшее познание гения, — Гиперион остается вечным юношей, вечно безудержным мечтателем, он «только предчувствует, но не находит».

Музыка предчувствия — вот «Гиперион», не больше, не настоящая поэма, не совершенное творение. И без филологического выстукивания и выслушивания ясно чувствуется,

что здесь хаотически переплетаются наслоения различных годов и переживаний, что меланхолия разочарованного человека состоянием глубокого, мрачного угнетения завершает то, что радостно начал юноша в опьянении восторженной мечты. Осенней усталостью овевает вторая часть романа: звенящее сияние экстаза мрачно брезжит в глубине, и лишь с трудом можно узнать в надвигающемся мраке «обломки мыслей, некогда живых». Его идеал, цельность не достигнута им в этом произведении, как и во всех других: ему в удел дано судьбой лишь фрагментарное творчество; безмерная предприимчивость, но не завершение; он не познал блаженного дыхания законченной красоты. «Гиперион» — обломок его юности, прерванное сновидение, но все, что в нем не завершено и не свершено, скрадывается изумительным ритмом языка, который благодатно царит над чувствами и во вдохновении и во мраке. В немецкой литературе нет ничего более кристального, более окрыленного, чем эта звучащая волна, которая не утихает ни на одно мгновение: ни одно немецкое поэтическое произведение не обладает такой непрерывностью ритма, таким устойчивым равновесием парящей мелодии. Ибо для Гёльдерлина возвышенное слово было естественным дыханием, музыка — исконной стихией его бытия: потому она безыскусственно, совершенно естественно господствует в этом произведении и претворяет его бессилие в магию. Все заполняет, все пронизывает и возвышает эта звенящая, возносящаяся проза, она сообщает реальность неправдоподобным образам, и они словно оживают в парении, она насыщает скудные идеи столь мощным языковым подъемом, что они гремят как небесное откровение, невиданные ландшафты расцветают, овеваянные этой музыкой, будто красочный сон. Гений Гёльдерлина всегда приходит из непостижимого, из несоизмеримого мира: он всегда окрылен, всегда он нисходит из высших сфер в изумленно покоренное сердце. Бессильный в искусстве и в жизни, он неизменно побеждает музыкой и чистотой.

СМЕРТЬ ЭМПЕДОКЛА

Словно спокойные звезды, восходят
Из долгих сомнений чистые образы.

Эмпедокл — это возвышенное чувство Гипериона, возведенное в героизм, это уже не элегия предчувствия, а трагизм познания судьбы: что лирически отзвучало в «Гиперионе» как песнь судьбы, изливается здесь в драматическую рапсодию. Фантазер, беспомощный искатель стал героем, бесстрашным и мудрым: на высшую ступень поднялся Гиперион с той поры, как у него «уязвлена вся душа»: его дух возносился до резиньяции*, переступив мрачный порог, достиг последней глубины: добровольной, антично благоговейной покорности судьбе. Поэтому таинственная скорбь, музыкально овевающая оба произведения, окрашена различно: в «Гиперионе» — только предрассветный сумрак, в «Эмпедокле» — уже видна темная, насыщенная роком грозовая туча, сверкающая зловещими молниями, и мощная рука, грозящая полным уничтожением. Чувство рока героически возвышено до чувства гибели: если Гиперион, мечтатель, еще ценил благородство жизни, чистоту и ценность существования, то Эмпедокл, в котором все мечты угасли в высшем знании, требует уже не величия жизни, а лишь величия смерти. В «Гиперионе» отрок, дитя вопрошает жизнь, в «Эмпедокле» зрелый муж дает мужественный ответ: там — элегия начала, здесь — величественный апофеоз блаженного конца, героической гибели.

Поэтому образ Эмпедокла так заметно возвышается над худосочным, смятенным мечтателем Гиперионом: высший ритм облекается здесь в форму стиха, ибо не случайные страдания человека обнажаются здесь, а святая мука гения. Страдания юноши принадлежат лишь ему и земле, это общий удел юности; но скорбь гения — это неземное богатство, не

* Резиньяция (*фр. resignation*) — покорность судьбе, безропотное смирение. — *Примеч. ред.*

принадлежащее всецело человеку; такое страдание «свято»: «скорбь есть дань богам». Здесь открывается пространство между двумя мирами, между окропленным росой веры мягким ландшафтом души и этим героическим пейзажем: скалы, одиночество, великая буря; между ними — созревание духа и неутомимый плуг судьбы. Кто не научился жизни, в чьем сердце погасли небеса веры, тот предается последней, самой возвышенной мечте — мечте об уходе в бессмертие.

Умирание в красоте, свободную смерть человека, сохранившего цельность души и ненадломленные чувства, — вот что стремится предвосхитить в своем произведении Гёльдерлин (и как недалек был он от такого исхода в дни саморазрушения!): в его бумагах сохранился набросок плана драмы «Смерть Сократа». Он хотел воссоздать героическую гибель мудрого, свободного человека. Но вскоре умного скептика Сократа заслоняет сохранившийся в темном предании образ Эмпедокла, о судьбе которого дошло до нас только многозначительное слово: «Он мнил, что он выше, чем смертные, подверженные многообразной гибели люди». Сознание своей обособленности, своего превосходства, своей чистоты делает его духовным предком Гёльдерлина, и сквозь мрак тысячелетий угадывает поэт в мифическом образе свое разочарование в раздробленном, вечно фрагментарном мире, гневный упрек неверующему, эгоистическому человечеству. Юношу Гипериона он мог наделить только своими мусийскими предчувствиями, своей смутной тоской, своим вопрошающим нетерпением — ему же, Эмпедоклу, «вечно чуждому», он отдает свою мистическую связь со вселенной, свой экстаз и глубокое предчувствие гибели. В Гиперионе он мог лишь поэтизировать, символизировать самого себя, — в Эмпедокле испытанный муж возвышается до героизма, до упоения божеством: в нем осуществляется его идеал — окрыленным существом воспарить, всецело отдавшись цельности чувств.

Эмпедокл из Агригента — это ясно высказано в первом наброске Гёльдерлина — «смертельный враг всякого одностороннего существования», страдающий от жизни, от людей,

Служанкой мне
Властолюбивая природа стала.
И если есть в ней честь — через меня.
Чему б служило небо, и моря,
И острова, и звезды — все, что взору
Открыто нашему, чему б служили
И эти струны мертвые, когда б
Язык, и звук, и душу я им не дал?
Что боги, что их дух, когда бы я
Не возвещал их?

И вот он лишен благодати, из великого избытка мощи он низвергнут в великую немощность: «широкий, жизнью полный мир» кажется пораженному молчанием «его потерянным богатством». Голос природы беззвучно тонет в нем, не пробуждая мелодий в его груди; он обречен земному. Здесь сублимировано основное переживание Гёльдерлина — падение с небес вдохновения в реальный мир, и в мощной драматической сцене предстает весь позор, перенесенный им в те дни. Ибо люди тотчас узнают гения в его бессилии, злобно издеваясь над ним, неблагодарные, они набрасываются на безоружного, они гонят Эмпедокла из города, лишают его очага — точно так же, как они изгнали Гёльдерлина из дома и отняли у него любовь, обрекая его на глубокое одиночество.

Но тут, на вершине Этны, в священном одиночестве, где вновь заговорила для него природа, величественно восстает пошатнувшийся образ, величественно возносится героическая песнь. Едва Эмпедокл — знаменательный символ — утолил свою жажду кристальной чистотой горного ключа, как чистота природы вновь магически вливается в его кровь,

меж мною и тобой
Опять горит забытая любовь, —

скорбь превращается в познание, необходимость — в радостное приятие. Эмпедокл познает путь к возврату, к последнему соединению: он поднимается над людьми — в одиночестве, над жизнью — в небытие. Последняя свобода, возвраще-

ние во всеединство, становится блаженным стремлением Эмпедокла, и, уверовав в мир, он радостно приступает к его осуществлению:

Земные дети часто
Дрожат пред тем, что ново им и чуждо...
В свое замкнувшись, только знают они
Его и дальше взором не стремятся
Проникнуть в жизнь. Но, робкие, должны
В конце концов ее покинуть, чтобы
В стихию каждый в смерти возвратился
И к новой юности омылся, словно
В ручье воды. Большая радость людям
Дана в себе самих омоложаться
Из смерти очистительной, что ими
Сами избраны в надежный час,
Встают, как Ахиллес из Стикса,
Непобедимый род.

Отдайтесь же природе добровольно,
Ее не ожидая зова! —

величественным вихрем подымается в нем мысль о свободной смерти, и мудро познает он высокий смысл своевременного ухода из земной жизни, внутреннюю необходимость собственной смерти: жизнь разрушает дух раздробленностью, смерть восстанавливает чистоту растворением во всеединстве. А чистота — высший закон для художника; не сосуд, а дух он должен сохранить нетронутым:

Тот, через кого
Вещает дух, в свой срок исчезнуть должен.
Природа божества не раз являет
Себя божественно чрез человека;
Так снова узнает ее искавший
Немало род. Но, только возвестит
Ее с блаженною душою смертный,
Она роняет на землю сосуд,
Чтоб ничему он больше не служил,
Чтоб божье делом рук людских не стало.
О, дайте этим умереть счастливым,

О, пусть в позоре, в суете, в тщете
Не изойдя, свободные, в свой срок
Себя с любовью отдадут богам.

Только смерть может спасти святыню поэта, не надломленный, не загрязненный жизнью энтузиазм, только смерть может увековечить его существование в мифе:

Иное не идет тому, пред кем
В великий смерти час, в священный день
Божественное сбросило покровы,
Кого небесные любили, в ком
Дух мира собственным раскрылся духом.

В предвкушении смерти он упивается последним, высшим вдохновением: как у лебеда в смертный час, раскрывается замкнутая душа в музыке... в музыке, зазвучавшей красотой нескончаемой. Ибо здесь кончается трагедия или, вернее, улетает в высь. Подняться над этим блаженством саморастворения было для Гёльдерлина невозможно — только снизу отвечает удаляющемуся, точно в эфирные выси уносящемуся голосу освобожденного железный хор, воспевая вечную необходимость:

Так дух пожелал
И время, что зреет,
Ибо нуждались,
Слепые, мы в жертве.

И хор воздает хвалу непостижимому:

Велика его слава,
И в жертву отдан великий.

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

Нигде поэтическая интуиция Гёльдерлина, созидателя высоких образов, не была так близка к греческому миру, как в

этой трагедии, которая в своем двояком значении — жертвоприношения и торжественного вознесения — постигает героическую высоту античности полнее и чище, чем всякая другая немецкая трагедия. Одиноким человек, упрямо и любовно поднимающий бунт против богов и судьбы, исконная мука гения в разнородности и дробности неокрыленного мира — в этом стихийном конфликте Гёльдерлин победоносно разрешил свою тоску. То, что не удалось Гёте в «Тассо», где страдания поэта сведены к житейским невзгодам, к буйству тщеславия, классового высокомерия и обманутой любовной мечты, здесь, благодаря чистоте трагической основы, приобретает верность мифа; в лице Эмпедокла гений совершенно обезличен и его трагедия есть трагедия поэзии, трагедия творчества вообще. Ни одной пылинки лишнего эпизода, ни одного пятна театральной мишуры на величественно развевающимся плаще драматического шествия, женщины не тормозят подъема эротическими сплетениями, ни рабы, ни слуги не вмешиваются в ужасный конфликт одинокого поэта с возлюбленными богами: благоговейная вера Данте, Кальдерона и античности веет над необозримым простором, расстилающимся над единой судьбой, и так стоит она под открытым небом времен. Ни одна немецкая трагедия не знает такого необъятного неба, ни одна не вырастает так естественно из деревянного города греческих республик, из экклесии, из открытого рынка, ни одна не стремится так неуклонно к жертвенному искуплению. В этом фрагменте (как и в другом — в трагедии о Гискаре) еще раз воплотился в явь античный мир, воскрешенный волей страстной души. Мраморное здание со звенящими колоннами, высится «Эмпедокл», словно греческий храм в нашем мире, — как будто недостроенный, будто обломок, и все же полная законченность и совершенство.

ПОЭЗИЯ ГЁЛЬДЕРЛИНА

Загадка — то, что чистым рождено. Даже
Песня ее не должна открыть. Ибо,
Как ты начал, так и будет.

Из тетрархии греческого мироздания — огонь, вода, воздух и земля — в поэзии Гёльдерлина отобразились только три: нет земли, тусклой и вязкой, связующей и образующей, прообраза пластики и суровости. Его стих создан из огня, возносящегося к небу; символ взлета, вечного вознесения, он легок, как воздух, вечное парение, блуждание облаков и звучащий ветер; как вода, он чист и прозрачен. Он сверкает всеми красками, всегда он в движении, непрерывный прилив и отлив, вечное дыхание созидающего духа. Его стих не пускает корней, не связан с миром явлений, всегда он враждебно отталкивается от тяжелой, плодоносной земли, ему свойственно нечто безродное, беспокойное, нечто от бродящих по небу облаков, то вспыхивающих зарей вдохновения, то омрачаемых тенью меланхолии, и часто сверкает из их сумрачной гущи воспламеняющаяся молния и раздается гром пророчества. Но всегда он блуждает в высшем, в эфирном мире, всегда он оторван от земли, недоступен чувственному осязанию, открыт лишь внутреннему чувству. «В песне реет их дух», — сказал однажды Гёльдерлин о поэтах, и в этом реянии, веянии переживания всецело воплощаются в музыку, как огонь в дым. Все направлено в высь: «Теплом уносится дух в эфир», — горением, испарением, испепелением материи сублимируется чувство. Поэзия в представлении Гёльдерлина обозначает всегда превращение твердого, земного вещества в духовное, сублимацию мира в мировой дух, отнюдь не сгущение, уплотнение и отверждение. В стихотворении Гёте, даже в самом одухотворенном, все же ощущается субстанция, его вкушаешь, как плод, его можно целиком охватить органами чувств (в то время как стихотворение Гёльдерлина ускользает). Как бы ни было оно возвышенно,

в нем всегда сохраняется доля теплой телесности, аромат времени, возраста, соленый привкус земли и судьбы: всегда есть в нем частица личности Иоганна Вольфганга Гёте и отрезок его мира. Стихотворение Гёльдерлина сознательно обезличено: «Личное противоречит чистому, его воспринимающему», — говорит он туманно и явственно в то же время. Благодаря этому отсутствию материи его стиху свойственна своеобразная статика; он не покоится замкнуто в самом себе, он держится в воздухе, как аэроплан — благодаря полету; всегда возникает ощущение чего-то ангелоподобного от этой чистоты, от этой белизны, — чего-то бесполого, парящего, словно сон возносящегося над миром, чего-то блаженно-невесомого и разрешенного в собственной мелодии. Гёте творит, исходя из земного, Гёльдерлин вдохновляется надземным: поэзия для него (как для Новалиса, для Китса, для всех этих рано ушедших гениев) — преодоленная сила тяготения, слово, растворенное в звуке, возврат в бушующую стихию.

Земля же, тяжесть и твердость, четвертая стихия вселенной, она — как я уже сказал — не причастна окрыленному веществу Гёльдерлина: она вечно остается в его глазах неизменным, грубым, враждебным началом, от которого он стремится уйти, силой тяготения, вечно напоминающей ему о его земной природе. Однако и земля хранит для художника священную силу искусства: она дает твердость, контур, тепло и мощь — божественный избыток для того, кто сумеет им воспользоваться.

Бодлер, с той же духовной страстностью творящий из предметности земного материала, представляет собой противоположный Гёльдерлину лирический полюс. Его стихотворения, как бы созданные путем сгущения (в то время как те — путем растворения), в качестве пластических произведений духа не менее устойчивы перед лицом беспредельности, чем музыка Гёльдерлина, их кристалльность и мощь не менее чиста, чем его прозрачная белизна и парение, — они противостоят друг другу, как небо и земля, как облако и мрамор. Но в тех и в других возведение и претворение жизни

в форму, пластическую или музыкальную, достигает совершенства. То, что бурлит между ними в бесконечных вариантах связанности и разрешенности, представляет предел крайнего сгущения и крайнего разрешения.

В поэзии Гёльдерлина это расплавление конкретного — или, как он выражается в духе Шиллера, «отречение от случайного» — доведено до такого совершенства, предметность так всецело уничтожена, что заглавия нередко лишь внешне связаны с его стихотворениями: достаточно прочесть три оды — к Рейну, к Майну и к Неккару, — чтобы убедиться, в какой степени обезличен у него даже пейзаж: Неккар впадает в аттическое море его грез, храмы Эллады сияют на берегах Майна. Его собственная жизнь превращается в символ, Сусанна Гонтар — в зыбкий образ Диотимы, немецкая родина — в некую мистическую «Германию», события — в сон, мир — в миф: ни малейшего следа земного, ни атома шлама собственной судьбы не остается от лирического процесса сгорания. У Гёльдерлина переживание не воплощается (как у Гёте) в стихотворение, оно исчезает, испаряется в стихотворении, оно превращается всецело, без остатка в облако и мелодию. Гёльдерлин не претворяет жизнь в поэзию, он бежит от жизни в стихи, как в высшую, реальнейшую действительность своего бытия.

Этот недостаток земной силы, чувственной определенности, пластической формы отличает не только предметную, вещественную сторону поэзии Гёльдерлина: самая ее среда, язык, — это не земная, плодоносная, осязаемая, насыщенная красками и весом материя, а прозрачная, мягкая, облачная субстанция. «Язык — великое излишество», — говорит его Гиперион, но это лишь грустное утешение: ибо словарь Гёльдерлина далек от богатства: он отказывается черпать из обильного потока; лишь из чистых источников, скупое и расчетливо заимствует он избранные слова. Его лирический словарь представляет собой, быть может, лишь десятую долю шиллеровского и едва одну сотую этимологической сокровищницы Гёте, который смело, без малейшей чопорности

обращается к народному языку, к языку рынка, чтобы уловить и творчески воссоздать его обороты. Словесный источник Гёльдерлина, как бы ни был он невыразимо чист и профильтрован, лишен всякой стремительности, а главное — разнообразия и нюансов.

Он сам вполне сознает это добровольное самоограничение и опасность такого пренебрежения к чувственному. «Мне недостает не столько силы, сколько легкости, не идей, а нюансов, не основного тона, а разнообразно подобранных тонов, не света, а тени, и все это по одной причине: я слишком боюсь низменного и обыденного в действительной жизни». Он предпочитает пребывать в нищете, замкнуть свой язык в зачарованном круге, лишь бы не почерпнуть ни золотника из полноты суетного мира. Для него гораздо важнее «подвигаться вперед без всяких украшений, почти исключительно в возвышенных тонах, где каждый тон в гармоничной смене составляет нечто цельное», чем обращать лирический язык в язык низменного мира; ведь на поэзию, по его представлению, нельзя смотреть как на нечто земное; ее можно лишь предчувствовать как нечто божественное. Опасность монотонности он предпочитает опасности погрешить против чистой поэзии: чистота речи для него выше богатства. Поэтому непрерывно повторяются (в мастерских вариантах) эпитеты «божественный», «небесный», «священный», «вечный», «блаженный»; как будто только освященные античностью, духовно облагороженные слова он допускает в свою поэзию и отвергает те, к которым прикоснулось дыхание времени, те, которые согреты теплотой тела народа, изношены и потерты от употребления. Как жрец, всегда в строгом, белом облачении, так шествуют стихи Гёльдерлина в торжественных, лишенных прикрас одеждах языка, отличающих его от щеголеватых, легкомысленных, распутных поэтов. Он намеренно выбирает облачные, многозначительные слова, будто фимиам распространяющие вокруг себя священное, праздничное благоухание. Всего сочного, осязаемого, строго очерченного, пластичного, чувственного совершенно лишены

эти парящие словесные образования. Гёльдерлин никогда не выбирает слова, которые силой тяготения, силой колорита могли бы создать чувственный эффект: он выбирает те, которым свойственна центробежная сила, сила полета, те, которые способны развенчать действительность, слова, уносящие из низшего мира в высший, в «божественный» мир экстаза. Все эти эфемерные эпитеты — «блаженный», «небесный», «священный», эти ангельские, эти бесполое слова — так хотелось бы мне их назвать — лишены красок, как белое полотно, как парус... именно как парус, наполненный бурей ритма, дыханием вдохновения, — так округляют они свою напряженную ткань и уносят в дали. Вся сила Гёльдерлина, вся его сила (как я уже говорил) проистекает единственно от возносящей силы его вдохновения: все предметы, а значит — и слова он возносит в иную сферу, где они приобретают иной, специфический вес, не тот, что в нашем тусклом, сниженном, суженном мире, где они только «облако благозвучия». Там, «в веющей песне», эти пустые, лишённые красок слова внезапно освещаются новым светом, они торжественно плавают в эфире и таинственно гремят тайным смыслом. Значительностью, высшим предчувствием магически облечены его слова, а не простым значением. Его стих не стремится к образности, он хочет только лучезарности (потому он и не отбрасывает пластической тени); он отказывается рисовать обрывки земной реальности: он устремляется к нечувственному; лишь то, что предугадывается духовным чувством, он уносит в небеса. Поэтому характерен для стиха Гёльдерлина бурный порыв в высь; все его стихотворения начинаются, как он однажды говорит о трагической оде, «с великим жаром, чистый дух, чистая духовность переступает свои грани». Первым строкам его гимнов всегда присуща известная краткость, отрывистость, как бы отталкивание от земли: поэтическое слово должно прежде всего уйти от прозы бытия, чтобы унести в свою стихию. У Гёте нет резкого перехода от поэтической прозы (в особенности в юношеских письмах) к стиху, нет цезуры между двумя формами поэтической мысли: подобно

амфибии, живет он в двух мирах — в прозе и в поэзии, в плоти и в духе. Напротив, Гёльдерлин не обладает легкостью в беседе; его проза, в письмах и в статьях, постоянно спотыкается о философские формулы, она неуклюжа в сравнении с божественной легкостью естественной для него связанной речи: как «Альбатрос» в стихотворении Бодлера, он с трудом передвигается по земле и блаженно парит и покоится в облаках. Едва Гёльдерлин, оттолкнувшись от земли, достигает сферы вдохновения, как ритм льется с его уст, словно огненное дыхание, чудесную вязь искусных сцеплений сплетает затрудненный синтаксис, блестящие инверсии контрапунктируют с ослепительной, с волшебной легкостью: будто прозрачная ткань, будто кристальное крыло насекомого, — так открывает «веющая песня» сквозь эти звенящие, светящиеся крылья эфир и его безбрежную синеву. То, что реже всего встречается у других поэтов, — устойчивость вдохновения, непрерывность певучего потока, звуков — для Гёльдерлина самое естественное явление: в «Эмпедокле», в «Гиперионе» никогда не сбивается ритм, ни одна строка ни на миг не спускается на землю. Нет прозаизма для его вдохновения: его поэтическая речь в сравнении с прозой жизни звучит словно чужеземный язык, никогда он не примешивает низменных слов к возвышенным. Лиризм, энтузиазм в минуты вдохновения до краев наполняет его существо, восторг «паденья в высь», как он прекрасно выразился, уносит его далеко за пределы действительности. Что творчество было в нем сильнее интеллекта, что язык поэзии был ему роднее, чем язык жизни, потрясающим символом отразилось в его судьбе: лишившись рассудка, Гёльдерлин теряет способность к низкой земной речи, к беседе, но до последнего часа звонкой струей бьется в нем ритм, сияющей песней слетая с его нетвердых уст.

Это величие, эта абсолютная отрешенность от прозаизма, этот свободный взлет в эфирную сферу не был с самого начала достоянием Гёльдерлина; мощь и красота его стиха возрастает вместе с демонизмом, исконным началом его

внутреннего мира, постепенно вытесняющим в нем сознательность. Первые поэтические опыты Гёльдерлина мало примечательны и, главное, совершенно безличны: кора, скрывающая внутреннюю лаву, еще не взорвана. Начинающий поэт является всецело подражателем, восприимчивым читателем, и притом в почти непозволительной степени: не только строфическую форму и духовный склад заимствует ученик у Клопштока, но, не задумываясь, переписывает целые строки и строфы из его од в тетради с собственными стихами. Но вскоре в Тюбингенский институт проникает влияние Шиллера; тот, от кого он «непреодолимо» зависит, увлекает его в свой духовный мир, в классическую атмосферу, в связанную рифмованную форму, в свой строфический полет. Оссиановская ода преобразуется в благозвучный, обточенный, пронизанный мифологией шиллеровский гимн, широкошумный и звучный; тут подражание не только достигает совершенства оригинала, но превосходит самые лучшие формы образца (мне, по крайней мере, гимн Гёльдерлина «К природе» кажется прекраснее самого прекрасного стихотворения Шиллера). Но уже и в этих схематических произведениях робко звучащий элегический тон выдает личную мелодию Гёльдерлина. Ему остается лишь укрепить эту интонацию, всецело отдаться полету в высший, в идеальный мир, отбросить псевдоклассическую форму и заменить ее формой подлинно классической, свободной, обнаженной, не связанной рифмами, — и стиль Гёльдерлина завершен: «веющая песня», чистый ритм. В этой первой попытке перехода к самому себе еще наблюдается известная архитектоника мыслей, сходная с внутренним устройством летательной машины; бессознательно он еще подчиняется систематической и глубоко обдуманной манере творчества Шиллера; он еще стремится к внутренней устойчивости без рифмы, без строф парящего стихотворения; вглядываясь внимательно в стихотворения этого периода, мы находим в них неподвижную (многими подмеченную, наиболее убедительно и подробно показанную Фиетором) трехчленную схему — повышение,

затем понижение и, наконец, равновесие, гармонически разрешенное трехзвучье тезиса, антитезиса и синтеза. В десятках стихотворений можно проследить эту схему «прилива и отлива»; которая всегда впадает в гармонически звучащий исток; однако в чуде полета, каким являются стихи Гёльдерлина, еще дает себя чувствовать механика, нечто вещественное — остатки технического аппарата.

Но наконец он сбрасывает с себя последнюю змеиную кожу, последний остаток системы, шиллеровской конструктивности. Он познает великолепие беззаконности, повелительно восстающей в ритме подлинной лирики, и, если сведения Беттины не всегда заслуживают доверия, то все же несомненно, что, передавая сообщение Сенклера, она вкладывает в уста Гёльдерлина самую искреннюю исповедь: «Дух рождается только вдохновением, ритм подчиняется только тому, в ком жив дух. Кто создан для поэзии в божественном смысле, тот должен признать над собой беззаконие высшего духа и пожертвовать ему законом: не как я хочу, но как ты». Впервые отвергает Гёльдерлин разум, рационализм в поэзии и отдается первобытной силе. Шумно прорывается в нем демонически-экзальтированное начало, прорывается ритмично, сбросив цепи закона и отдавшись ритму. И теперь только забила ключом из глубины его бытия, из его речи искони звучавшая в нем музыка, ритм — эта хаотически бушующая и все же глубоко индивидуальная сила, о которой он сказал: «Все есть ритм, судьба человека — небесный ритм, и только ритм — всякое произведение искусства». Всякая закономерность лирической архитектоники исчезает, только собственной мелодии орфически вторит стихотворение Гёльдерлина: во всей немецкой лирике едва ли найдется стихотворение, которое в такой мере сводилось бы к ритму, как стихи Гёльдерлина, где краски и формы кажутся насквозь прозрачными и легкими, как облако; стихи Гёльдерлина утрачивают субстанцию, материю, ничто уже не напоминает в них шиллеровского слаженного, сцепленного, скованного художественного построения; они легки, как птица, воздушны,

как ангел, свободны, как облако; ни с чем не сравнимая звенящая стихия окрыленно возносится за пределы физических чувств. Мелодия Гёльдерлина так же, как и мелодия Китса, иногда Верлена, несется из мирового пространства, не из нашего мира; ее своеобразие постигается лишь внутренним чувством, и чудо ее — в пареньи. Поэтому его стихам не свойственна образность и наглядность, то есть то, что поддается изоляции и переводу: в то время как стихи Шиллера, строка за строкой, и большинство стихотворений Гёте в существенных чертах могут быть переданы на иностранном языке, стихи Гёльдерлина совершенно не допускают перевода; даже при помощи немецкого языка они выражают нечто лежащее по ту сторону чувственной выразимости. Его последней тайной остается магия, неподражаемое и священно однократное явление языка.

Ритм Гёльдерлина прежде всего лишен устойчивости, и в этом смысле непохож, например, на ритм Уолта Уитмена (который нередко уподобляется ему в стремлении к широко развернутому, стремительному словесному потоку). Уолт Уитмен сразу нашел свой каданс, свой поэтический язык: и с тех пор все его произведения дышат одним этим ритмом в течение десяти, двадцати, тридцати, сорока лет. Напротив, у Гёльдерлина ритм речи постоянно меняется, укрепляется, ширится, он становится все более и более раскатистым, шумным, отрывистым, ударным, смятенным, стихийным, грозным. Он начинается, подобно источнику, нежной, звучной, блуждающей мелодией и приводит к бушующему, величественно пенящемуся водопаду. И это освобождение, этот властительный и самовластный ритм, его нарастание и взрыв таинственно идет (как и у Ницше) рука об руку с внутренним саморазрушением, с нарастающим смятением разума. Ритм приобретает свободу по мере того, как ослабевает в его психике логическая связность; в конце концов поэт уже не в состоянии сдержать мощно вздымающуюся в нем волну: она захлестывает его, и, как труп, он плывет, увлекаемый бушующими водами песни. Это развитие свободы, это выделение

самодовлеющего ритма (за счет связности и внутренней упорядоченности) совершается в стихе Гёльдерлина постепенно: раньше всего он отбросил рифму — звенящие оковы, затем разорвал одежду строфы, слишком тесную для глубокого дыхания его груди; в классической наготе изживает стихотворение свою телесную красоту и, словно эфеб на Олимпийских играх, спешит навстречу беспредельности. Все связанные формы постепенно становятся слишком тесными для его вдохновения, все глубины слишком мелкими, все слова слишком тусклыми, все ритмы слишком тяжеловесными — исконная классическая закономерность лирического построения перерастает себя и рушится, мысль все мрачнее, все грознее, все глубже, все полнее становится ритмическое дыхание, величественно смелые инверсии нередко связывают в одно предложение целые строфы, — стихотворение превращается в песнь, гимн, призыв, пророческое прозрение, героический манифест. Для Гёльдерлина начинается мифотворчество, поэтизация всего существующего.

Европа, Азия, его «Германия», небывалые ландшафты духа, как облака, сияют из невиданных далей, магические сочетания в потрясающих импровизациях роднят даль и близь, действительность и мечту. «Мир как сон, и сон как мир», — слова Новалиса о последнем разрешении поэтического духа сбываются теперь для Гёльдерлина. Преодолена сфера личности. «Любовные песни усталый полет, — пишет он в ту пору, — совсем иное — высокая и чистая радость песен отчизны»; так вулканически пробивает себе дорогу новый пафос, рожденный избыточным чувством. Начинается переход в мистическую сферу; время и пространство утонули в пурпурном мраке, разум принесен в жертву вдохновению, нет уже стихов — есть лишь «творящая мольба», прорезанная молниями и окутанная пифическими парами: юношеское вдохновение начинающего Гёльдерлина превратилось в демоническое опьянение, святое неистовство. Отсутствие фарвера налагает особый отпечаток на эти большие стихотворения: без руля они отчаливают в необъятное море, послушные

только велению стихии, потусторонним звукам: каждое из них — «*bâteau ivre*»*, без весел мчащийся с песнями по течению водопада. В конце концов ритм Гёльдерлина не выдерживает напряжения и разрывается, язык сгущается и насыщается до такой степени, что утрачивает смысл: это лишь звуки «из пророческой рощи Додоны» — ритм порабощает мысль и становится «как винограда бог, божественным, безумным, незаконным». Поэт и его творение растворяются в высшем избытке, в последнем излиянии в бесконечность. Мысль Гёльдерлина бесследно растворяется, испаряется в стихе, и смысл стихотворения, в свою очередь, угасает в хаотическом мраке. Все земное, все личное, все обладающее формой пожирается этим полным самоуничтожением: химерой, орфической музыкой разворачиваются его последние слова в родном ему эфире.

ПАДЕНИЕ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ

То, что одно, — обречено.

Эмпедокл

Плывут торжественно вниз
Созвездия, и их светом
Опьянены, сверкают долины.

Тридцатилетним переступает Гёльдерлин порог столетия: великие творения создал он за последние годы страданий. Лирическая форма найдена, героический ритм высокой песни создан, собственная молодость увековечена в образе мечтателя Гипериона, трагедия духа — в «Смерти Эмпедокла». Никогда он не стоял на такой высоте и никогда не был так близок к гибели. Ибо волна, мощно вознесшая его высоко над мерой жизни, уже вздымается, чтобы захлестнуть его. И он сам пророчески предчувствует близкий закат; он знает, что

* Пьяный корабль (*фр.*).

Влечется воле вопреки от
Гребня к гребню, руля лишенный,
Чудесною тоскою он к пропасти.

Что пользы в том, что он создал великие творения? Жестокая действительность мстит тому, кто ее презирает, и мир, о котором он не желает ничего знать, отказывается признать его. Только непонимание пожиная он там, где ожидал встретить любовь:

есть
Суровый род, который ни полубога
Не слушает, ни божественного в человеке,
Когда явится, или в волне, ни чистого
Не уважает лика
Повсюдусущего бога.

И в тридцать лет он все еще дармодед за чужим столом, домашний учитель в поношенном черном кандидатском сюртуке, все еще он в материальной зависимости от стареющей матери и престарелой бабушки, все еще, как в детские годы, они вяжут ему носки и снабжают беспомощного блудного сына бельем и одеждой. С «неутомимым прилежанием» в Гамбурге, как некогда в Иене, он пытается на скопленные гроши создать себе поэтическое (единственное для него приемлемое!), пусть голодное существование, «заслужить внимание своего немецкого отечества, чтобы люди справлялись о месте моего рождения и о моей матери». Но ничто не сбывается, ничто не содействует его стремлениям: все еще Шиллер с благожелательной снисходительностью время от времени принимает в свой альманах одно из присланных им стихотворений, чтобы уклониться от печатания остальных. И это всеобщее молчание постепенно лишает его бодрости. Правда, в глубине души он сознает, что «священное остается священным, даже если люди не уделяют ему внимания», но все труднее становится охранять веру в мир, не встречая сочувствия. «Наше сердце не выдерживает любви к человечеству, если оно не встречает людей, которых оно любит». Его оди-

ночество, его озаренное солнцем убежище постепенно остывает и леденеет. «Я все молчу и молчу, и надо мной накапливается тяжесть... которая неизбежно должна омрачить мой ум», — стонет он, и в другой раз, в письме к Шиллеру: «Я замерзаю и коченею в окружающей меня стуже. Таким железным стало мое небо, таким каменным стал я сам». Но никто не приносит ему тепла в его одиночество, «так мало людей, еще не утративших веру в меня», — жалуется он, покорный судьбе, и постепенно сам теряет веру в себя. Бесмысленным кажется ему то, что с детских лет было для него самым священным, главной задачей его жизни: он начинает сомневаться в поэзии. Друзья далеки, безмолвствует голос желанной славы:

И мне кажется часто —
Лучше уснуть, чем так быть одному без друзей,
Так уповать, и что между тем говорить ли, не знаю,
Делать ли, и для чего в скудное время поэт?

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

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

Мало жил я. Но вечер мой
Уж хладом дышит. Как тень, безмолвен.
Уже я здесь; уже без песен
Дремлет в груди, содрогаясь, сердце.

Крылья сломлены, и он, живший подлинной жизнью только в парении, в поэтическом полете, уже никогда больше не найдет равновесия. Теперь он должен расплачиваться за то, что не был занят «лишь поверхностью бытия», за то, что «любовью ли, трудом ли, всю душу отдавал разрушающей действительности». Сияние, ореол гения покинул его чело, он боязливо замыкается в себе, чтобы укрыться от людей, общение с которыми причиняет ему почти физическое страдание. Чем больше иссякает в нем способность владеть собою, тем ярче вспыхивает в нервах притаившийся демон. Постепенно чувствительность Гёльдерлина становится болезненной, его душевные порывы — физическими взрывами. Каждый пустяк может его вывести из себя и разбить нарочитое смирение, в которое он заковал себя, словно в панцирь; его преувеличенная восприимчивость и отчужденность всюду видит «оскорбления, гнет и презренье». И организм утомлением и вспышками острее реагирует на всякое изменение: то, что прежде было только «святой неудовлетворенностью» духа, становится неврастеническим возмущением всего существа, кризисом и катаклизмом нервов. Все более порывисты становятся его движения, все более неуравновешенны его настроения, и некогда столь ясный взор уже загорается беспокойными вспышками над впалыми щеками. Неудержимо распространяется пожар по всему его существу; демон, мерцающий и непостоянный, мрачный дух этого пламени, приобретает все большую власть над своей жертвой; он становится «одурманивающим беспокойством», которое «накапливается вокруг его внутреннего мира», — и вот он гонит его из одной крайности в другую, из тепла в холод, из экстаза в отчаяние, от серебристого ощущения божества в самую мрачную меланхолию, из страны в страну, из города в город. Лихорадочное раздражение перебрасывается с трепещущих нервов на мысли; наконец, пламя охватывает его поэзию, беспокойство человека становится все более заметным в бессвязной речи поэта, в неспособности остановиться на какой бы то ни было мысли и логически ее развить. И здесь он мечется из дома в

дом, лихорадочно устремляется от образа к образу, от идеи к идее. И этот демонический пожар не утихает, пока не уничтожит весь внутренний мир Гёльдерлина, пока не останется ничего, кроме обугленных лесов его тела, в котором демон бессилён разрушить только божественно-чуждую ему стихию — музыку, изначальный ритм, струящийся с его онемевших уст.

Таким образом, в патологии Гёльдерлина нет определенного момента катастрофы, нет резкого перехода от душевного здоровья к душевной болезни. Гёльдерлин сгорает постепенно, изнутри; демоническая сила не вдруг пожирает его бодрствующий разум, как лесной пожар, а постепенно, как заглушенный, тлеющий огонь. Только одна частица его существа — божественная частица, тесно связанная с поэзией, — оказалась огнеупорной, как асбест: его поэтическая мечта переживает трезвое мышление, мелодия — логику, ритм — слово: Гёльдерлин представляет, быть может, единственный клинический случай, когда творчество живет дольше, чем рассудок, и совершенные творения искусства создаются разрушенным духом — так и в природе иногда (очень редко) дерево, пораженное молнией и обугленное до корней, еще долго цветет своей нетронутой пламенем вершиной. Переход Гёльдерлина в патологическое состояние совершается очень постепенно, не так, как у Ницше, — внезапное крушение огромного, небес духа достигшего здания: у Гёльдерлина как бы крошится фундамент, камень за камнем, разрушается, постепенно опускаясь в вязкую почву, в бессознательное. В его поведении все яснее выступают признаки беспокойства, нервного страха, до буйства повышенной восприимчивости, и эти приступы повторяются все резче, промежутки между ними становятся все короче: в былые годы он мог оставаться на одном месте в течение целых месяцев, даже лет, прежде чем напряжение разразится катастрофой, — теперь разряды наступают быстрее. В то время как в Вальтерсгаузене и Франкфурте Гёльдерлин провел годы, в Гауптвиле и Бордо он выдерживает лишь по несколько недель; его жизненная неприспособ-

ленность становится все безудержнее и агрессивнее. Снова бросает его жизнь, как разбитый челнок, в материнский дом — неизменную гавань всех его странствий. И в последнем отчаянии, вновь потерпев крушение, простирает он руки к тому, кто в юности направлял его судьбу: еще раз пишет он Шиллеру. Но Шиллер уже не отвечает, он не предотвращает гибель, и, как камень, падает всеми покинутый в бездну своего рока. Еще раз отправляется он, неисправимый, в странствие, еще раз пробует «заняться воспитанием детей», но безрадостно его отплытие: обреченный на смерть, он заранее прощается навсегда.

И покрывало опускается над его жизнью: история становится мифом, и его судьба легендой. Известно, что «в прекрасные весенние дни» он «странствовал» по Франции и «провел ночь на грозных, покрытых снегом высотах Оверни (так пишет он), в ледяной пустыне, в буре и стуже, на жестком ложе, с заряженным пистолетом под рукой; известно, что он приехал в Бордо, в семью немецкого консула, и внезапно оставил этот дом. Но затем надвигается туча и скрывает его закат. Не он ли был тот чужестранец, о котором через десятки лет рассказывала в Париже некая дама? — он вошел в ее сад и, восторженный, с воодушевлением вел беседу с холодными мраморными изображениями богов. Правда ли, что, возвращаясь на родину, он был поражен солнечным ударом, что «огонь, могучая стихия, им завладел», что «его поразил Аполлон», как сказал он в пророческом символе? Правда ли, что грабители отняли у него в пути одежду и последние деньги? На все эти вопросы мы никогда не получим ответа: непроницаемой тучей окутан его обратный путь, его закат. Известно только, что однажды к Маттисону в Штутгарте вошел некто, «бледный, как труп, исхудалый, с пустым, блуждающим взором, длинными волосами и бородой, одетый как нищий», и, когда Маттисон в страхе отшатнулся от этого призрака, тот глухим голосом пробормотал свое имя: «Гёльдерлин».

Теперь корабль разбит. Еще раз приплывают обломки его жизни к материнскому дому, но мачта надежды, руль разума

сломлены навсегда, и с этих пор дух Гёльдерлина живет в безысходной ночи, лишь изредка освещаемой таинственными фосфорическими молниями. Его ум омрачен, но гремит иногда его вещее слово, и, как вдали грохочущий гром, проносится над опущенной головой величавый ритм поэзии. В беседе он не всегда улавливает смысл, в письме простейшие намерения запутываются у него в вычурный клубок, все больше замыкается это существо, все безудержнее льется поток звенящего слова, вытесняя осмысленную речь. Слои за слоями разрушается его дух, его личность; в возвышенном безумии он — только рупор пифического слова, говоря словами Ницше — «мундштук потусторонних императивов», толкователь и глашатай высоких речей, которые шептывает ему демон, которых не помнит его бодрствующий ум. Люди робко сторонятся его (часто, словно зверь из клетки, вырывается у него раздражение) или потешаются над ним; только Беттина, сумевшая и здесь, как у Бетховена и Гёте, почуять присутствие гения, и Сенклер, мифически преданный друг, узнают присутствие бога в почти животной тупости того, кто «в небесный продан плен». «Несомненно для меня в этом Гёльдерлине, — пишет эта изумительно чуткая женщина, — что божественная сила захлестнула его своей волной — сила языка, своим мощным, стремительным течением затопившая и поглотившая его сознание; и, когда воды успокоились, сознание его было уже расслаблено и умерщвлено». Благоднее, прощательнее никто не выразил его судьбу, и никто не отразил вернее отзвук его демонических бесед (потерянных для нас, как импровизации Бетховена): «Слушая его, невольно вспоминаешь шум ветра: он бушует в гимнах, которые внезапно обрываются, и все это — будто кружится вихрь; и потом им как будто овладевает глубокая мудрость, — и тогда мысль, что он сумасшедший, совершенно исчезает; и когда он говорит о языке и о стихе, кажется, что он близок к тому, чтобы раскрыть божественную тайну языка. Потом снова мысли его тонут во мраке, он утомляется, запутывается, и ему кажется, что он этого не достигнет». Все его существо утопает в музы-

ке: часами (как и Ницше в последние туринские дни) он сидит за роялем и, стуча ногами, берет аккорды, словно стараясь уловить «мелодии над ним, бесконечные», вихрем пронсящиеся в его голове, или в бесконечных монологах ритмично декламирует отдельные слова и целые гимны. Некогда вознесенный стихом, блаженный энтузиаст, теперь он снесен, унесен звучащим потоком: с песнью на устах, подобно индейцу в «Гайавате» его брата по судьбе Ленау, он падает в бующий водопад.

До глубины души потрясенные и в то же время «благоговейно взволнованные непостижимым чудом», мать, друзья оставляют его сперва в родительском, в уютном доме. Но все безудержнее неистовствует демон в больном: умирание рассудка сопровождается буйными взрывами, огонь, прежде чем угаснуть навсегда, еще вспыхивает зловещим пламенем. Они вынуждены отвезти его в клинику, потом к друзьям и, наконец, поместить в дом честного столяра Циммера. Со временем огонь угасает, припадки ослабевают, Гёльдерлин впадает в детство и становится по-детски кротким, грозы, потрясшие его душу, переходят в тягостный сумрак. Его каталептическое буйство проходит, небо его духа остается отныне навеки омраченным, и лишь изредка сверкнет на миг светлый луч прояснения, освещая ему былое. Он способен еще вспоминать некоторые детали из прошлого, но себя самого он забыл. Как сквозь дымку сновидения, ощущает его обездушенное тело нежную благодать весенней природы и вдыхает насыщенный ароматами сладкий воздух полей; еще сорок лет бьется в обгорелом футляре наглухо замкнутое сердце, но только тень Гёльдерлина призраком блуждает во времени. Гёльдерлин, блаженный юноша, давно унесен богами в облака, как Ифигения в Авлиду. В иных селениях живет он возвышенной жизнью.

Но то, что в течение сорока лет бессознательно плывет по мутным водам времени, — это лишь духовный труп Гёльдерлина, искаженная, призрачная тень, которая, не помня себя, называет себя то «господином библиотекарем», то «Скарданелли».

ПУРПУРНЫЙ СУМРАК

Но светит и во тьме сияющий образ.

Орфические стихотворения, которые создает духовно ослепленный поэт в годы сумрака, его «Ночные песни», принадлежат к числу самых необычайных творений мировой литературы и сравнимы в свою и, быть может, во всякую эпоху лишь с пророческими книгами Уильяма Блейка, как и он, посланника неба, глашатая богов, которого современники называли «unfortunate lunatic, whoes personal inaffensiveness seaures him from confinement»*.

Здесь, как и там, поэзия — магическое творчество под диктовку демона; здесь, как и там, детский наивный слух за явным значением слов улавливает изначальный орфический звук, прорывающийся из иных сфер; здесь, как и там, чуждая жизни, неведущая рука творит собственное, новое небо над сияющими звездами, молниями духа объятый хаосом и рождает собственный миф. Поэзия (и рисунок у Блейка) в сумерках души становится пифической вестью: как жрица, опьяненная необычайными видениями над вещими парами дельфийского ущелья, судорожно бормочет слова глубин, так созидающий демон выбрасывает из погасшего кратера духа огненную лаву и сверкающие камни. В этих демонических стихотворениях Гёльдерлина говорит уже не земное постижение, не язык общения, не человеческая речь, а чистый ритм, освобожденный от всякого смысла, то теряющийся в хаосе непостижимого, то, как молния среди ночи, одной строкой магически освещающий глубины мира. В апокалиптическую сферу поставлен пророк:

Возле вещей гор
Простерты долины и потоки,
И видеть может оттуда человек

* Несчастным сумасшедшим, которого только безобидность спасает от заключения (англ.).

Восток и восторгаться изменчивой игрою.
И верный лик
Эфир роняет, и речь богов струится
Щедро из него, и звенят небесные рощи.

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

Ибо эти ночные песни, эти отрывочные импровизации ясновидения, — они уже исходят не из выращенной, возделанной, земным светом оваянной сферы искусства, из области соизмеримого: это не обработанная руда, вышедшая из земной мастерской духа, а метеорический металл, упавший с незримых небес вдохновения и преисполненный неземных магических сил. Всякое стихотворение представляет собой ткань из нитей бессознательного, вдохновенного, и нитей художественного сознания; то одна, то другая нить выступает ярче. При нормальном развитии поэта (например, у Гёте) в зрелом возрасте техническая сторона, земной элемент обычно преобладает над вдохновением; искусство, которое первоначально является поэту лишь как таинственное предчувствие, преображается в его руках в мудрое мастерство, в гипнотическую власть. В творчестве Гёльдерлина, напротив, непрерывно усиливается вдохновение, демоническая, гениально импровизирующая основа, а интеллектуальный, искусственный, рассчитанный уток постепенно обрывается. В его лирических созданиях более позднего времени все явственнее ослабевают связность мысли, строки текут вкривь и вкось, следуя только бурному течению звука; всякая преграда, всякая цензура, всякая форма наводняется потоком музыки. Ибо ритм стал уже самодержавным, изначальная сила возвраща-

ется в беспредельность. Иногда заметно еще у Гёльдерлина, уже не принадлежащего самому себе, некоторое сопротивление этой непреодолимой силе, ощущается его стремление сохранить и развернуть единую поэтическую мысль. Но разливающаяся волна вырывает у него из рук недовысказанное, и он стонет:

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

Все больше теряет немощный поэт руль своего творчества. «Как ручей, уносит в дали меня нечто, необъятное, будто Азия», — говорит он о силе, отнимающей его у самого себя. Точно отнята у его мозга вся сдерживающая сила — так падают в пустоту бессвязные мысли; и то, что смело вознеслось в окрыленном пафосе, оканчивается трагическим бормотанием. Нить речи спутывается, превращается в клубок ритмически нагроможденных фраз, в котором не найти ни конца, ни начала: нередко ускользает от быстро утомляемого внимания едва зародившаяся мысль. Словно дрожащей, явно нетвердой рукой склеивает он беспомощные переходы плоским «ведь» или «но это» или в изнеможении торопится закончить свою речь словами резиньяции: «Много можно сказать об этом». Такое стихотворение, как «Патмос», в своей духовной силе устремленное в вечность, будто небесный свод, в окончательной редакции распыляется в бормотание, в жалкое предисловие к тому, о чем он хотел возвестить; вместо широко развернутого повествования оно дает как бы стенографическую запись:

Теперь
Хотел бы я путь пилигримов шатких
В Иерусалим, страдания в Каноссе
И Генриха воспеть. Но чтобы мне
Не изменяло мужество. Понять должны мы
Это прежде. Ведь как утра ветер — имена
От дней Христа. И будут снами.

Но эти как будто косноязычные звуки, нередко свободные от внешнего сцепления мыслей, магически связаны высшим смыслом. «Словно пышным бурьяном поросший» дух, обуреваемый случайными сплетениями образов, уже не в силах спаять частности; бессвязность мышления распускает все синтаксические петли, но под расколотой формой жарче и ярче пылает раскаленное содержание поэзии Гёльдерлина: в этих великих песнях ваятель превращается в могучего духовидца, горящий взор которого видит весь мир в зареве поэтического пожара. В своем ритмическом упоении, в алогическом опьянении Гёльдерлин достигает таких глубин языковой мудрости, какие не были ему доступны в бодрствующем состоянии — «и речь богов струится щедро, и звенят небесные рощи». Утреннюю прозрачность, чистоту контуров, утраченную его новым стилем, его гимном, утонувшую в возвышенном смятении, демоническое вдохновение заменяют внезапные молнии духа, которые своим блеском освещают хаос чувств и на миг ослепительно обнажают все глубины и вершины природы. Грозowymi, молнии подобными являются отныне поэтические озарения Гёльдерлина: они кратковременны и вырываются неожиданно из мрачно гремящих туч его широкошумных од, но они освещают необъятный горизонт. Поэтическая одержимость Гёльдерлина охватывает весь мир; космическими видениями, покинув певца, уносятся его напевы в свою отчизну, в хаос.

Скитаясь во мраке, лишь изредка прорезаемом зловещим сверканием молний, полуослепленный, он прикасается к грандиозным сцеплениям, знамениям и образам времен и сфер. И в этом чудесном странствии в страну, где нет дорог, почти в самом конце пути, за миг до падения в пропасть, совершается чудо: в глубочайшем лабиринте, в бурном сумраке духа, встречает он то, что тщетно искал при свете рассудка: т а й н у Э л л а д ы . На всех дорогах своего детства ждал он ее, в небесах идеала, в сфере грез искал юноша свою Элладу, тщетно посылал он на поиски мечтателя Гипериона ко всем берегам современности и былого. Тень Эмпедокла он

вызвал из подземного мира, прочитал книги мудрецов, «изучение греков заменяло ему общение с друзьями»; только потому стал он так чужд своему отечеству, своему времени, что вечно стремился к этой воображаемой Элладе и, сам пораженный своей зачарованностью, не раз спрашивал себя:

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

Эллада была постоянной целью его странствий, она лишила его домашнего очага, вырвала из объятий родного народа, бросила в вечную разочарованность и привела в чашу отчаяния, последнего, беспросветного, безысходного одиночества.

И вот, среди хаоса чувств, в миг глубочайшего разрушения духа, запылала ему тайна Эллады. Как Вергилий Данте, так Пиндар ведет великого скитальца, заблудившегося в стране огненного слова, навстречу последнему опьянению гимнической речи, и, ослепленный, он видит в облаке мифа, пылающий, словно карбункул, в разверзнувшемся ущелье, тот эллинский мир, который открылся в глубинах и другому служителю демона, демонически просветленному мудрецу Ницше. Гёльдерлин только созерцает и пророчески возвещает эту пламенную сферу, но его благовестие — это первое живое, горячей кровью насыщенное, чувственное предчувствие запечатленного мирового кладезя духа. Это уже не классическая, гипсовая Греция гуманизма, которой обучал Винкельман, не расслабленная Эллада эллинизма, которую рисовал Шиллер в своем «предубежденном, робком антиклизировании» (убийственное определение Ницше): это — азиатская, восточная Греция, еще кровавая и юная, едва вырвавшаяся из варварства, еще дышащая горячими парами материнского лона хаоса. Дионис, опьяненный, в вакхическом

экстазе, появляется из мрака пещеры; уже не холодный, стеклянно-прозрачный свет Гомера ласкает ясные формы жизни: трагический дух вечной судороги исполински возрастает в восторгах и муках. Только прорыв демонизма в нем самом позволил Гёльдерлину впервые узреть демонизм в античности, понять первобытную Грецию как видение начала мира, где величественно сливаются в единую перспективу исторические эпохи, Азия и Европа, наслоения разнородных культур — варварства, язычества и христианства.

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

И тут, в этих гремящих песнях, в кряжисто-хаотических, скалами высящихся переводах из Пиндара и Софокла, возвышается язык Гёльдерлина над эллинистической, чисто-аполлинийской ясностью своих первых опытов: гигантскими обломками микенской стены, мифической, первобытной Греции врываються эти транспозиции трагического ритма в наш холодный, искусственно согретый язык. Не слово поэта, не трезвое значение стиха в сохранности переправлено здесь с одного языкового берега на другой: пламенное ядро созидающей страсти вновь возгорается в своем исконном могуществе. Подобно тому, как в органическом мире слепые слышат яснее и глубже, подобно тому, как омертвление одного чувства по-

вышает восприимчивость, яркость других чувств, так дух Гёльдерлина-художника раскрывается для ритмической мощи глубин, с той поры как померк для него ясный свет трезвого разума: с неистовой смелостью сжимает он язык, пока кровь мелодии не брызнет из всех его пор; он ломает кисти синтаксического строения, он сообщает им новую гибкость и звенящими ритмическими ударами вновь выковывает их звучащее напряжение. Как Микеланджело в своих незавершенных глыбах, так Гёльдерлин в своих хаотических фрагментах совершеннее, чем само совершенство, которое всегда замкнуто в определенных рамках: не единичный голос поэта, а хаос, первобытная мощь звучит в них могучим гимном.

Так величественно, в пурпурном сумраке, уходит в ночь дух Гёльдерлина; прежде чем обратиться в черный шлак, костер еще раз мощно взмывается пламенем в небо. Не только мечтательный гений Гёльдерлина, но и демон его, безудержный в своей тоске, — подобие божества. Когда демонизм прорывается в поэте сквозь расщепленный облик человека, пламя его обычно омрачено парами алкоголя (Граббе, Гюнтер, Верлен, Марло) или смешано с дымящимся фимиамом самогипноза (Байрон, Ленау). Но опьянение Гёльдерлина чисто, и его уход — не падение, а героический возврат в беспредельность. Язык Гёльдерлина растворяется в ритме, его дух — в возвышенном видении: он попадает в свою исконную, первобытную стихию. Самый закат его — музыка, увядание — песнь. Подобно Эвфориону, символу поэзии в «Фаусте», сыну немецкого и эллинского духа, только тленной, телесной частью своего существа он погружается во мрак небытия; серебристый ореол его взвивается к небу и парит среди звезд.

СКАРДАНЕЛЛИ

Но далеко он, нет его здесь,
Он заблудился, ибо благи
Гении: горная речь — ныне его.

В течение сорока лет земная жизнь Гёльдерлина окутана облаком безумия; на земле остается лишь жалкая стареющая тень Гёльдерлина — Скарданелли: ибо так и только так подписывает его беспомощная рука беспорядочные листки со стихами. Он забыт собой и миром.

Среди чужих людей, в доме честного столяра, тянется жизнь Скарданелли далеко в глубь столетия. Незаметно пролетает время над сумеречным челом, и наконец белеет от его бледного прикосновения некогда светлокудрая голова. Внешний мир слагается в роковых событиях и переменах: Наполеон вторгается в Германию и получает отпор, Россия преследует его до Эльбы и Св. Елены, там живет он, словно скованный Прометей, еще десять лет, умирает и становится легендой, — тюрингенский отшельник, некогда воспевавший «Аркольского героя», ничего не знает об этом. Уходит Шиллер, властитель его юности, однажды ночью опускают его в могилу веймарские ремесленники, годы и годы истлевает его прах, потом раскрывается гроб, и Гёте задумчиво держит в руках череп друга, — но Скарданелли, в «небесное проданный рабство», уже не понимает слова «смерть». И сам Гёте, восьмидесятитрехлетний веймарский мудрец, уходит в смерть вслед за Бетховеном, Клейстом, Новалисом, Шубертом; даже Вайблингер, студентом часто посещавший Скарданелли в его уединении, уже похоронен, — а он все еще влачит «свою змеиную жизнь». Вырастает новое поколение, безвестные сыновья Гёльдерлина, Гиперион и Эмпедокл, уже любимые и признанные, странствуют по немецкой земле, — но ни слова, ни тени предчувствия не доносится в тюрингенский склеп духа. Он весь — по ту сторону времени, весь погружен в вечность, в ритм и мелодику.

Время от времени зайдет чужой человек, любопытный

посетитель, — взглянуть на поэта, уже ставшего преданием. К старой городской башне прислонился домик, и там наверху, в мезонине с решетчатым окном, но с прекрасным видом на окрестности, тесный приют Скарданелли. Добрый столяр провожает посетителя наверх к маленькой двери: за ней слышится речь, но в комнате нет никого, кроме больного, непрерывно бормочущего что-то в высоком стиле. Будто псалмы, льется с его уст этот смятенный поток слов без формы и смысла. Иногда он садится за рояль, но не находит он связи между звуками, не возникает осмысленного звучания — только мертвое гармонизированное и упорное, фанатическое повторение одной и той же скудной и краткой мелодии (и призрачно стучат запущенные ногти по расстроенным клавишам). Но все же в постоянном звучании, в непрерывном ритме пребывает изгнанник духа: как в золотой арфе звенит ветер, пролетая над отверстием выдолбленного тростника, так и здесь сквозь выжженный мозг тянется вечный звон стихии.

Наконец, объятый невольным трепетом, стучится подслушивающий посетитель в дверь: глухое, встревоженное, испуганное «войдите» раздается в ответ. Худошащая фигура, будто канцелярист из рассказа Гофмана, стоит посреди маленькой комнаты; хрупкий стан почти не согнулся под бременем лет; волосы, уже поседевшие и поредевшие, падают на красиво очерченный лоб. Пятьдесят лет страданий и одиночества не смогли разрушить благородство этого некогда юношеского облика; острая линия, отточенная лезвием времени, обрисовывает чистый силуэт от нежного изгиба висков до сурово очерченных губ и сжатого подбородка. Изредка он вздрагивает, и внезапная судорога пробегает по измученному лицу: все тело вплоть до костлявых кончиков пальцев пронизывает электрический ток. Но до ужаса неподвижным остается некогда столь мечтательный взор: призрачно-немой и невидящий, как у слепого, покоится его зрачок под веками. Все же где-то тлеет и вспыхивает еще мысль и жизнь в этом блуждающем призраке: уже сгибается угодливо и преувеличенно

бедный Скарданелли в бесконечных поклонах и реверансах, выражая непомерное почтение посетителю. Поток почтительных обращений — «Ваше высочество! Ваше святейшество! Ваше преосвященство! Ваше величество!» — взволнованно срывается с его уст, и с подавляющей предупредительностью провожает он гостя к благоговейно придвинутому стулу. Беседа не клеится: беспокойный и смятенный, он не в силах удержать нить мысли и логично ее развивать; чем судорожнее старается он связать представления, тем больше он запутывается в клубке слов и непонятных звуков, которые уже не принадлежат немецкому языку и представляют собой вычурные, фантастические звуковые сплетения. Он еще понимает с трудом некоторые вопросы, еще мерцает в омраченном мозгу луч просветления, когда называют имя Шиллера или вообще упоминают образы былого. Но если кто-нибудь неосторожно обмолвится именем «Гёльдерлин», Скарданелли приходит в гнев и ярость. Если беседа затягивается, больной постепенно становится беспокоен и нервничает: напряженные мысли и попытки сосредоточиться слишком мучительны для усталого мозга; и посетитель прощается, сопровождаемый потрясающими поклонами и реверансами.

Но удивительно: в этом лишенном рассудка человеке, которого нельзя одного выпустить на улицу (потому что гордость образованного общества Германии, господа студенты, издеваются над несчастным и пьяными шутками доводят его до вспышек бешенства), в этом пепле разрушенного духа, до последнего дня сохраняется горячая искра: это — поэзия. Только она одна переживает — и это достаточно символично — его духовный закат. Скарданелли сочиняет стихи так, как сочинял их, может быть, в детстве Гёльдерлин. Часами он исписывает целые листы стихами и фантастической прозой — Мерике, растерявший их, не удостоив внимания, рассказывает, что эти рукописи были ему «принесены в бельевых корзинах»; и, если посетитель просит у него листок на память, он немедленно садится и пишет уверенной рукой (и почерк не поддавался разрушению) по желанию стихи о

временах года, или о Греции, или «на отвлеченные темы» — например:

И точно дня горящего рожденье
Струящимся с высот лучей потоком
Соединяет сумерок виденья —
Так знание, в духе скрытое глубокою.

Под этим он подписывает какую-нибудь фантастическую дату (в реальном разуме его покидает) и «с глубоким почтением Скарданелли».

Эти стихи угасшего рассудка, стихи Скарданелли, несколько не похожи на стихи сумеречного периода, пурпурного сумрака, на широкошумные оды «ночных песен»: в них совершается таинственное восстановление его первоначальных форм. Ни одно из этих стихотворений не пользуется свободным ритмом гимнов, созданных у порога безумия; все они рифмованы (нередко только по принципу ассонанса) и написаны правильными строфами, все требуют короткого дыхания в противоположность прежним широким и бурным потокам. Как будто его нетвердый, неустойчивый дух боится в свободной оде соскользнуть в буйный водоворот ритма; и он опирается на рифму, как на костыль. Ни одно из этих стихотворений не обладает полной ясностью, и в то же время ни одно из них не лишено смысла; это уже не форма, а только звуковая форма, лирически вторящая какому-то неопределенному смыслу, который ему не удастся установить логически. Но все же эти стихи умалишенного, стихи Скарданелли, — еще стихи, в то время как творчество других душевнобольных поэтов — например, стихи Ленау, сочиненные в Винентальской больнице, — представляют собой пустое нагромождение рифм («Die Schwaben, sie traben, traben, traben»). В стихах Скарданелли еще клубятся непроницаемыми тучами сравнения, еще звучит подчас с потрясающей искренностью вопль души, как в этом бесподобном четверостишии:

Земные я уже изведаль наслажденья,
Давно, давно угасли юности волненья,

Апрель и май, июнь там где-то за спиною.
Живу без воли я и ничего не стою.

Это как будто стихи не умалишенного, а поэта-ребенка, большого поэта, впавшего в детство; в них есть наивность и непринужденность детского мироощущения, и никогда не встречается в них что-нибудь бессвязное или чудовищное, какие-нибудь нелепые преувеличения. Как в буксире, следует картинка за картинкой, и с наивностью шуточного стиха рифмуют строки возвышенной речи. Может ли семилетний ребенок воспринять пейзаж чище и простодушнее, чем Скарданелли, когда он пишет:

Ах, от радостной картины,
Где стоит зеленый бор,
Не могу, как от витрины
Чудной, оторвать я взор.
Тихих, милых дней отрада
Льет мне свой спокойный свет.
Спрашивать тебе не надо,
Если мне давать ответ.

Без примеси размышления, вызванные лишь случайным дуновением чувства, чистой импровизацией, музыкально проносятся картины — игры блаженного ребенка, ничего не знающего о действительности, кроме цветов и звуков, зыбкой связи форм. Как в часах со сломанными стрелками бессмысленно продолжает тикать механизм, так Скарданелли-Гёльдерлин творит в пустом пространстве погасшего мира: дышать значит для него творить. Ритм в нем переживает рассудок, поэзия — жизнь. Так исполняется в трагическом искажении самое глубокое желание его жизни — быть только поэтом, всем существом всецело раствориться в поэзии. Человек умирает в нем раньше, чем поэт, рассудок раньше, чем мелодия; смерть и жизнь в совместном творчестве претворяют в судьбу то, что некогда возвестила его пророческая воля как истинный конец истинного поэта: «Сгорая в пламени, страдать за пламя, которое не можем укротить».

ВОСКРЕСЕНИЕ В СОВРЕМЕННОСТЬ

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

Эммедокл

История — самая суровая среди богинь. Бесстрастным и неподкупным взором созерцает она глубины времен и железной рукой, без улыбки и сострадания, сообщает событиям форму. Равнодушной кажется она, непоколебимая, но все же есть и для ее бесстрастности тайная отрада. Ее задача — оформлять события, судьбы сгущать в трагедии, а радости ее — в этой суровой работе создавать маленькие аналогии, неожиданные, причудливые сопоставления народов и времен, знаменательные случайности. Ничто она не оставляет одиноким в своей судьбе, всему подыскивает она параллель.

7 июня 1843 года детски легкое тело угасшего гения унесли из комнаты и опустили в землю. Скарданелли умер, а Гёльдерлин еще не воскрес в поэзии — и в славе. Его подлинное существо забыто, историки литературы вскользь упоминают его имя в числе трабантов Шиллера, его бумаги — целые тома и кипы — частью оставлены без внимания, частью отправлены в Штутгартскую библиотеку, где каждая пачка снабжается номером и шифром. Теперь они гниют забытые, так как профессионалы, историки литературы, ленивые стражи гения, едва ли перелистывают их раз в пятьдесят лет. По какому-то безмолвному соглашению они считаются негодными для чтения, как произведения умалишенного, графомана, как курьез, и на протяжении приблизительно четверти века никто не решается запылить пальцы об эти нетронутые кипы.

За несколько месяцев до того, в самом конце 1842 года, в Париже на Boulevard des Italiens падает на улице полный господин, пораженный ударом; покойника вносят в подворотню и опознают в нем министерского советника и бывшего консула Анри Бейля. Один-два некролога, появившиеся в газетах, напоминают, что monsieur Бейль написал под псев-

донимом Стендаль несколько остроумных романов. Но никто не замечает его смерти. Многочисленные кипы его рукописей (чтобы никого не обременять) отправляют в Гренобльскую библиотеку и в течение полувека пылятся там непо потревоженные, как рукописи Гёльдерлина в Штутгарте: они тоже считаются неинтересными для чтения, не представляющими ценности упражнениями одержимого страстью к писательству мономана; и в течение пятидесяти лет никто не берет на себя труд расшифровать их. Два поколения с одинаковым равнодушием проходят мимо творений величайшего французского прозаика и величайшего немецкого лирика. История, в своей причудливой иронии, любит такие сопоставления.

Но Стендаль пророчески написал: «Я буду знаменит к 1900 году», — и приблизительно в это же время гений Гёльдерлина, как звезда, поднялся над немецким миром. Некоторые уже и прежде предугадывали значение того и другого; но только Фридрих Ницше, самый ясный, самый богатый открытиями ум, какой был нам явлен за последнее столетие, — только он узнал в них обоих предков своего существа. В одном поэте открывает он великолепие свободы, на крыльях гимна унесшей его в мир от самого себя, в другом — великолепие независимости, позволившей ему с неумолимой проныцательностью достигнуть глубин самопознания, гениальность вдохновения в одном и гениальность священной трезвости в другом, в обоих — пламенную страсть к искусству, в обоих — непричастность своей эпохе, жар или холод, но не теплоту умеренности, доступности, популярности. В них находит он, великий ясновидец, оба полюса своего существа, даже не зная их до конца: «Анри Брюлар», психологическое завещание Стендаля, в то время покрыт еще пылью, так же как гимны Гёльдерлина; еще одно поколение успело прожить целую жизнь и умереть, прежде чем было вскрыто их ядро под темной корой забвенья и равнодушия.

Зато поистине величественно возвращение Гёльдерлина в современность. Подобно прекрасной статуе греческого юноши, которая столетиями покоилась нетронутой под сыпучими

песками времени, он предстает в первозданной красоте, символ вечной юности. Иные поэты воспринимаются двояко, воспринимаются многообразно в разном возрасте: Гёте — бурный отрок, глубокомысленный муж, ясновидящий старец, Шиллер — пламенный зачинатель, вдумчивый завершитель. Он же, Гёльдерлин, всегда представляется духовному взору под знаком юности (как Кант — всегда под знаком старости): облако, его похитившее, сохранило его непреходящим. Лишь окрыленным рисуется он воображению, сияющим гением утренней зари, поэтом солнечного восхода с омытыми росой очами; всегда он будто нисходит с высот, спускается из высшей сферы, и стихи его насыщены не кровью, плотью и жаром дня, а пламенем иного, неземного огня. Даже демоническая, темная сила, взлет без судороги, экстатическое слово кротко льется с его уст. И вот, как бы сияющий чистотой, как бы героический символ немецкого идеализма, идет он навстречу новым поколениям, символ духовно-мечтательно-го парения в облаках, которое нашло у Шиллера театральное, у Фихте теоретическое, у романтиков католически-мистическое воплощение, а в широких народных массах уже давно выродилось в плоский политический оптимизм.

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

Где бродят чистые, там явственней
Витают дух, —

и героической легендой слагается его судьба вокруг его слова. Безграничное стремление к безграничным небесам, цветущий энтузиазм всякой юности, стоит он, вечный юноша, сияя мраморной белизной, перед каждым подрастающим и верующим поколением. Если Гёте — Зевс Отриколийский, бог полноты и силы, то Гёльдерлин — Аполлон, бог утра и песни. Миф нежного героя, святого и чистого, рождает его тихий образ, и, как юный серафим, опоясанный и окрыленный, витает серебристый луч его песни над нашим тяжелым и смятенным миром.



ГЕЙНРИХ ФОН КЛЕЙСТ

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

*Пентесилея**

ГОНИМЫЙ

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

*Семейство Шроффенштейн***

Нет ветра, который не носил бы его, мятежного, нет города, в котором бы он, вечный странник, не побывал. Почти всегда он в пути. Из Берлина в грохочущей почтовой карете мчится он в Дрезден, к Рудным Горам, в Байреит, в Хемниц, внезапно тянет его в Вюрцбург, потом он пересекает район, занятый наполеоновской армией, и попадает в Париж. Он решает остаться там на год, но уже спустя несколько недель бежит в Швейцарию, меняет Берн на Тун, Базель на Берн и, как брошенный с размаху камень, будто с неба падает в тихую обитель Виланда, в Османштет. Прошел день — и он мчится дальше, еще раз с бешеной быстротой проносится через Милан, мимо итальянских озер — снова в Париж, без толку бросается в Булонь, в гущу вражеской армии и, внезапно, смертельно больной, пробуждается в Майнце. Снова кидается он в Берлин, в Потсдам; служба на целых два года приковывает его к Кенигсбергу,

* Перевод Ф. Сологуба и А. Чеботаревской.

** Перевод Б. Пастернака.

потом он срывается с места и устремляется наперерез французской армии в Дрезден, но его подозревают в шпионаже и отправляют в Шалон. Освобожденный из плена, он описывает зигзаги по городам и, невзирая на австрийскую войну, стремится из Дрездена в Вену; во время битвы при Асперне его арестуют, и он бежит в Прагу. Время от времени он исчезает на целые месяцы, как подземная река, и появляется вновь где-нибудь за тысячу миль; в конце концов сила тяготения бросает его в Берлин. Несколько раз, уже со сломленными крыльями, он перелетает с места на место; наконец, в поисках чаши, которая скрыла бы его от свирепого охотника, он ищет приюта во Франкфурте, у сестры, у родных. Но он не находит покоя. Еще раз садится он в карету (его настоящее, единственное жилище за все тридцать пять лет), отправляется в Ванзее и пускает себе пулю в лоб. Там, у проезжей дороги, его могила.

Какую цель преследуют странствия Клейста? Или вернее: кто преследует его, побуждая к вечным странствиям? Почти все они лишены определенного смысла; они бесцельны и, по-видимому, беспричинны. Объективно их не объяснить. То, что добросовестное исследование называет причиной, обычно является лишь поводом, искусственной маской, скрывающей демона. Для трезвого наблюдателя эти блуждания Агасфера останутся вечной загадкой; и не случайно трижды арестуют его как шпиона. В Булони Наполеон готовится к высадке в Англии, и в расположении его войск, как лунатик, блуждает только что получивший отставку прусский офицер. Чудом он спасается от расстрела. Французы идут на Берлин — он спокойно разгуливает среди солдат, пока его не высылают. У Асперна австрийцы вступили в решительное сражение — этот лунатик пересекает поле битвы с несколькими патристическими стихотворениями в кармане вместо удостоверения личности. Такая беспечность логически необъяснима: здесь властвует некое мощное принуждение, отчаянная тревога измученной собою души. В поисках объяснений его странствий поговаривали о тайных поручениях — этим можно было бы объяснить одно, два путешествия, но не вечное бегство на

протяжении всей жизни. В действительности же странствия Клейста лишены цели.

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

Клейст знает, куда ведет его демон. Знает с самого начала: в пропасть. Не знает он только, удаляется ли он от пропасти или несется навстречу ей. Подчас кажется (Гомбург признается в этом перед открытой могилой), будто пальцы его судорожно цепляются за жизнь, глубоко зарываясь в последний клочок земли, который может задержать его падение; и тогда он ищет спасения от страшной тяги к глубинам, старается уцепиться за сестру, за женщину, за друга, чтобы те не дали ему упасть. Иногда же он изнемогает от страстного стремления навстречу концу, навстречу последнему падению в последние глубины. Вечно он помнит о пропасти, но не знает — впереди она или позади, жизнь в ней или смерть. Пропать Клейста — внутри его существа, потому он и не может избегнуть ее. Он несет ее с собой, будто тень.

Так носится он по странам, подобно живому факелу, подобно христианским мученикам, окутанным паклей и подожженным по приказу Нерона: объятые пламенем, мчались

они без цели вперед. Клейст не замечал верстовых столбов на дороге; рассеянные взгляды бросал он на города, в которых пришлось ему побывать. Вся его жизнь — вечное бегство от пропасти, постоянное стремление к глубинам, ужасная, мучительная гонка — со сдавленным горлом и бешено бьющимся сердцем. Отсюда этот величественно-жуткий крик радости, когда, изнемогая от муки, он добровольно бросается в бездну.

Жизнь Клейста — не жизнь, а бешеная скачка навстречу концу, грандиозная охота, звериное опьянение кровью и чувственностью, жестокостью и жесткостью, охота, сопровождаемая фанфарами и радостным улюлюканьем охотников при виде добычи. Стая несчастий гонится за ним: как загнанный олень, он бросается в чащу, и в быстром повороте воли ему иногда удается схватить одну из гончих судьбы; он закаляет свою жертву — три, четыре, пять схваченных вспышкой страсти, напоенных горячей кровью произведений, — и, окровавленный, он снова мчится в заросли. И, когда они готовы настичь его, быстроногие псы судьбы, он величественно подымается в последнем напряжении и — чтобы не стать добычей пошлости — благородным прыжком бросается в бездну.

ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕИЗОБРАЖЕННОГО

Я не знаю, что сказать тебе обо мне,
человеке неопишемом.

Из письма

У нас почти нет его изображений. На чрезвычайно неудачной миниатюре и на другом, тоже невысокого достоинства, портрете мы видим обыденное, круглое мальчишеское лицо уже взрослого человека, ничего не говорящее лицо молодого немца с черными вопрошающими глазами. Ни одна черта не изобличает поэта или хотя бы просто человека, живущего духовной жизнью, ни одна деталь не возбуждает

любопытства, вопроса о душе, кроющейся под этой холодной внешностью; проходишь мимо — равнодушно, без предчувствий, без особого интереса. Внутренний мир Клейста таился слишком глубоко под внешностью. Его тайну нельзя было изобразить, воплотить в изображении.

Нет и рассказов о нем. Все свидетельства современников, даже друзей, чрезмерно скудны, и все они мало наглядны. На одном как будто сходятся все: он был невзрачен, скрытен и совершенно не бросался в глаза ни характером, ни внешностью. В нем не было ничего приковывающего внимание людей: он не возбуждал в художнике желания взяться за кисть и не манил поэта рассказать о нем. В нем была, должно быть, какая-то беззвучность, незаметность, удивительная гладкость, было что-то, что не проникает наружу, — исключительная непроницаемость. Сотни людей говорили с ним, не подозревая, что он поэт; друзья и товарищи встречались с ним из года в год и ни разу не запечатлели на бумаге этих встреч; о тридцати пяти годах его жизни нельзя собрать и десятка анекдотов. Чтобы яснее ощутить, как призрачен был образ Клейста для его поколения, надо вспомнить Виландово описание приезда Гёте в Веймар — огненную полосу, которая ослепляет каждого, кому она сверкнет издали хоть раз в жизни; надо вызвать в памяти очарование, которое излучают на свою эпоху Байрон и Шелли, Жан-Поль и Виктор Гюго, очарование, которое тысячекратно отражается в разговорах, письмах, стихах. Между тем никто не брался за перо, чтобы упомянуть о встрече с Клейстом; три строчки, набросанные Клеменсом Brentано, рисуют самый наглядный портрет, какой можно найти среди дошедших до нас записей: «Приземистый, тридцатидвухлетний человек, круглоголовый, с быстро меняющимся настроением, детски добрый, бедный и замкнутый». Даже это трезвое описание говорит больше о характере, чем о внешности. Все смотрели мимо него, никто не заглянул ему в глаза. Все, кому он являлся, замечали только внутренний его облик.

Его оболочка была слишком тверда (и в этом *in pice*

трагедия его жизни). Все он таил в себе. Его страсти не отражались в зрачках. Его порывы не достигали уст, замирали на первом слове. Он говорил мало — быть может, из застенчивости, он не обладал даром слова — но, может быть, и в силу скованности чувств.

В одном письме он сам с потрясающей силой говорил о своей неспособности к речи, к печати, жгущей его уста. «Не существует, — пишет он, — средств для общения. Даже то единственное, которым мы обладаем, — язык, — не пригоден для этого; он не может обрисовать душу и дает лишь отрывочные фрагменты. Поэтому меня охватывает чувство, похожее на страх, всякий раз, как я хочу кому-нибудь открыть свой внутренний мир». И он молчал — молчал не из высокомерия или косности, а из чрезмерной целомудренности чувств, и это молчание, тусклое, мрачно-задумчивое, тягостное молчание, в котором он проводил среди людей целые часы, было единственным, чем он обращал на себя внимание, да еще некоторая рассеянность, словно облако, заволакивающее ясное небо. Иногда он внезапно обрывал свою речь, устремляя вперед неподвижный взор (всегда внутрь — в глубь незримой пропасти), — и Виланд рассказывает, что он «время от времени что-то бормотал за столом и имел вид человека, оставшегося наедине с собой или своими мыслями или занятого совершенно другими делами». Он не умел беседовать и быть простодушным, все общепринятое и условное было ему настолько чуждо, что одни неприязненно отмечали «что-то мрачное и странное» в этом каменном госте, в то время как других раздражала его резкость, цинизм, его чрезмерная, насильственная правдивость (когда подчас, раздосадованный собственным молчанием, он заставлял себя говорить). Его существо не было окутано мягким дуновением слова, его лицо и речь не сияли ласкающей симпатией. Лучше всех понимавшая его Рахиль* выразила это лучше всех:

* Рахиль Варнгаген фон Энзе (1771—1833), литературная деятельница, хозяйка литературного салона. — *Примеч. пер.*

«от него веяло суровостью». Даже она, обладавшая таким ярким даром изображения и повествования, сумела обрисовать лишь его внутренний мир, лишь атмосферу его существа, а не пластический его облик.

Люди, встречавшиеся с ним, не замечали его или отшатывались с ужасом. Немногие знавшие его — любили, и любившие — любили страстно; но и в их душу закрадывался в его присутствии тайный страх, ограничивающий сближение. Тем, кому этот скрытный человек открывал душу, — он показывал всю ее глубину. Но каждому сразу становилось ясно, что эта глубина — глубина пропасти. Никто не чувствует себя хорошо вблизи него, и все же он магически привлекает к себе близких. Никто из знавших его не покидает его окончательно, но никто не выдерживает его до конца: давление его атмосферы, жар его страсти, безудержность его требований (почти от каждого он требует совместной смерти!) слишком гнетут, чтобы можно было их вынести. Каждый стремится к нему, каждого отталкивает его демон; каждый доверяет ему самое высокое и в то же время самое ужасное, каждый сознает, что только шаг отделяет его от смерти и гибели. Когда Пфюль в Париже не застаёт его вечером дома, он бежит в морг искать его среди самоубийц. Когда Мария фон Клейст не получает от него известий в течение недели, она посылает сына отыскать его, чтобы не дать свершиться самому страшному. Кто не знал его, считал его равнодушным и холодным. Кто его знал, содрогался в ужасе перед сжигающим его мрачным огнем. Никто не может прикоснуться к нему, поддержать его: для одних он слишком горяч, для других слишком холоден. Только демон остается ему верным до конца.

Он знает сам, что «опасно связываться со мной», — так он сказал однажды. Поэтому он не винит тех, кто отстраняется от него: всякого, кто приближался к нему, обжигало его пламя. Вильгельмине фон Ценге, своей невесте, неумолимостью нравственных требований он испортил молодость. Ульрику, любимую сестру, лишил состояния. Марию фон

Клейст, искреннего друга, оставляет обездоленной и одинокой. Генриетту Фогель тянет за собой в могилу. Он знает своего грозного демона, ужасную силу его действия на расстоянии; поэтому он все больше, все судорожнее замыкается в себя, становится еще более одиноким, чем создала его природа. В последние годы он целые дни проводит с трубкой в постели, пишет, творит, изредка выходит — и то больше всего «в трактиры и кофейни». Его необщительность становится все более суровой, все меньше места он занимает в памяти людей; когда в 1809 году он исчезает на несколько месяцев, друзья равнодушно считают его умершим. Никто не замечает его отсутствия, и, если б его смерть не была столь мелодраматична, никто не заметил бы ее, — слишком нем, слишком чужд, слишком непроницаем стал он для мира.

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

ПАТОЛОГИЯ ЧУВСТВА

Я буду проклинать покорных сердцем.

Пентесилея

Врачи, поспешившие из Берлина для освидетельствования еще не остывшего тела самоубийцы, находят организм здоровым и жизнеспособным. Ни в одном органе не гнездится

недуг, и нет причины для иной смерти, кроме насильственной, кроме пули, которую уверенной рукой пустил себе в висок отчаявшийся человек. Но, чтобы разукрасить диагноз учеными словами, они записывают в протокол, что Клейст был «*sanguino-cholericus in summo gradu*»* и что можно утверждать, что он находился в «болезненном состоянии духа». Чувствуется: это слова смущения, диагноз *a posteriori*, без показаний и доказательств. Только предпосылка в их протоколе остается для нас психологически существенной, — что Клейст был здоров и жизнеспособен, что его органы были в порядке. Этому не противоречат свидетельства его биографов, часто упоминающих о загадочных нервных припадках, о запорах и некоторых других заболеваниях. Болезни Клейста, вероятно, были (пользуясь термином психоанализа), скорее, бегством в болезнь, чем настоящими недугами, непреодолимой потребностью в физическом покое после экстатических душевных напряжений. Его прусские предки завещали ему прочное, почти слишком крепкое тело: не в плоти гнезился его рок, не в крови трепетал, а незримо витал и созревал в душе.

Однако это и не душевнобольной, не ипохондрик, не мизантропически мрачная натура (хотя Гёте высокомерно говорил о нем: «Его ипохондрия уж чересчур велика»). Клейст не был одержимым, не был сумасшедшим; самое большее, что можно сказать, — он был экзальтирован, — если произнести это слово в точном, в прямом смысле (а не в презрительном, в каком заносчиво употребил его поэт гимназистов Теодор Кернер, который, узнав о самоубийстве Клейста, пренебрежительно отозвался об «экзальтированном пруссаке»). Клейст был экзальтирован в смысле чрезмерного напряжения, он был истерзан постоянным внутренним разладом и постоянно пребывал в трепетном напряжении, которое, как струна, звучало и отвечало прикосновениям гения. В нем было слишком много страстности, безмерной, невероятной,

* Сангвино-холериком в высшей степени (*лат.*).

необузданной, сладострастно преувеличивающей страстности чувства, которая постоянно стремилась к взрывам и никогда не могла прорваться наружу ни словом, ни делом, потому что моральное чувство, столь же взвинченное и преувеличенное, кантовский и сверхкантовский «долг» насильственными императивами отталкивал страсть и подавлял ее. Он был страстен до порочности при почти болезненном инстинкте чистоты; он хотел всегда быть правдивым и был вынужден всегда молчать. Отсюда — это постоянное напряжение, невыносимая мука душевной взвинченности с печатью на устах. Он был слишком полнокровен — но в то же время слишком рассудочен, слишком темпераментен — но и слишком сдержан, слишком алчен — и слишком этичен, и в области чувства был так же склонен к преувеличенной чувствительности, как и в области мышления — к преувеличенной правдивости. Так, нарастая, проходит этот разлад через всю его жизнь; рано или поздно такой напор неизбежно должен привести к взрыву, если не откроется какой-нибудь клапан. А у Клейста (именно в этом его обреченность) не было никакого клапана, не было истока: он не изливался в слове, его напряжение не разряжалось в беседах, играх и маленьких любовных приключениях, не растворялось в алкоголе или опиуме. Только в грезах (в его произведениях) безудержно изливалось его необузданное воображение, его жгучие (и часто мрачные) склонности; бодрствуя, он смирял их железной рукой, — но убить их он не мог. Небольшой заряд нерешительности, равнодушия, мальчишества, беспечности — и, пожалуй, его страсти потеряли бы злые повадки хищника; но он, сластолюбец, сладострастник чувства, был фанатиком дисциплины, он применял к себе прусскую муштру — и постоянно пребывал в разладе с самим собой. Его внутренний мир был подземной клеткой для плененных, но не укрощенных вожделиний; он дрессировал их раскаленным железом своей воли. Но голодные звери бунтовали. И в конце концов разорвали его.

Это несоответствие между реальным и заданным существ-

вованием, это постоянное действие напряженных до предела влечений и постоянное противодействие бодрствующего духа — претворило его страдание в судьбу. Две половины его существа не были пригнаны и постоянно терлись друг о друга до крови: он был русским по духу, неумеренным, изнывал в томлении по чрезмерности — и в то же время он был затянута в мундир бранденбургского дворянина; ему были даны великие вожделения — и в то же время непоколебимо строгое сознание, что он не должен им уступать. Его ум стремился к идеалу, но он ждал его не от мира, как Гёльдерлин (другой трагик духа): Клейст требовал этики не для других, а только для себя. И — отчаянный преувеличитель всякого чувства, всякой мысли — преувеличивал эти нравственные требования, так же, как и все остальное: даже оцепенелую норму он накалял до красна и возводил в страсть. То, что ни один из друзей, ни одна женщина, вообще ни один человек не удовлетворял его преувеличенными требованиями, — это не могло бы погубить Клейста. Но то, что он не мог противостоять внутреннему натиску влечений и непреодолимых вожделений, что он не мог — в этом виной его горячность — сформировать себя, — вот что постоянно унижало его гордость; отсюда эти самообвинения в его письмах, это отвращение и презрение к себе, ощущение преступности, которое мешает ему заглянуть внутрь, замыкает его уста и ранит душу. Постоянно он (вечный обвинитель) ведет тяжбу с самим собой. Все время он, суровый судья, судит себя — «от него веяло суровостью», — сказала Рахиль, и неумолимой суровостью дышало его отношение к самому себе. Когда он заглядывал в свою душу — а Клейст был достаточно мужествен и искренен, чтобы заглядывать в самую глубь — он ужасался, словно видел там лик Медузы. Он был совсем не таким, каким хотел быть, и нет человека, который требовал бы от себя большего; едва ли кто-нибудь предъявлял к себе более высокие нравственные претензии (при столь незначительной способности осуществить категорический идеал), чем Гейнрих фон Клейст.

И в самом деле: под холодной, мрачной, непроницаемой скалой внешнего оцепенения крылось змеиное гнездо демонических наваждений, — и одно разжигалось другим. Посторонние не подозревали этого адского клубка под холодной, властной замкнутостью Клейста, но он хорошо знал шипящий выводок страстей, гнездившийся в глубиннейшем мраке его души. Уже в отрочестве он осознал его и потом всю жизнь мучился этим сознанием: чувственная трагедия Клейста возникла рано; чрезмерная возбудимость была ее началом, чрезмерная возбудимость — ее концом. Нет повода чопорно обходить молчанием этот интимнейший кризис его юности, после того как он сам доверил его своей невесте и своему другу; и помимо того: это поэтический спуск в лабиринт его страсти. Мальчиком, кадетом, не зная еще женщин, он делал то, что делают почти все чувствительные мальчики в пору весеннего пробуждения сексуальности. И, так как он был Клейстом, он безмерно потворствовал этому юношескому пороку; и, так как он был Клейстом, он безмерно страдал от этого слабоволия. Это сладострастие заставляло его чувствовать себя душевно запятанным, физически расшатанным, и его чудовищно преувеличивающая фантазия, вечно поглощенная страшными картинками, рисует ему ужасные последствия этого юношеского порока. То, на что другие смотрят легко, как на ничтожную юношескую ссадину, раковой опухолью въедается в его душу: уже в возрасте двадцати одного года он до гигантских размеров раздувает дефект (наверное, только воображаемый) своего *sexus'a*. В письме, вероятно, лишь предостерегая и пугая самого себя, он рассказывает об одном (несомненно, выдуманном) молодом человеке, погибающем в больнице «от юношеских заблуждений», «с обнаженными, бледными, иссохшими членами, со впалой грудью и бессильно опущенной головой»; и чувствуешь, как этого прусского юнкера терзает отвращение и унижительный стыд от сознания, что он не сумел себя уберечь от своих вождедений. Одно привходящее обстоятельство поистине трагически усугубляет его пытку: чувствуя себя сексуально несостоя-

тельным, он помолвлен с чистой, невинной девушкой, которой он читает длинные лекции о нравственности (считая себя неопытным, запятнанным до глубочайших тайников души), которой он объясняет супружеские и материнские обязанности (сомневаясь, что будет в состоянии исполнить супружеский долг).

Тут начинается двойственная жизнь Клейста; ужасная трещина претворяет его жизнь в беспримерное напряжение; так рано вздымаются в его пока еще широкой груди гремучие противоречия страстей, бурное смешение стыда и гордости, чувственности и нравственности. Уже тогда начинается ужасное переполнение его существа, которое он робко и стыдливо скрывает, пока оно однажды не излилось из его уст: он доверил другу свою навязчивую мысль и свой мнимый позор, лишавший его спокойствия. Этот друг — его звали Брокес — не был Клейстом, преувеличителем. Он сразу ясно определил действительные размеры опасности, указал Клейсту врача в Вюрцбурге, и через несколько недель хирург будто бы операцией, на самом же деле, вероятно, внушением, освободил его от мнимой половой несостоятельности.

Его *sexus* был, таким образом, исцелен. Но эротика Клейста никогда не была вполне нормальной, вполне обузданной. Обычно в человеческой биографии нет необходимости касаться «тайны пояса», но в данном случае как раз этот пояс скрывает затаенные силы Клейста и, несмотря на выдающуюся интеллектуальность, его жизнь предопределена удивительно колеблющейся и все же типично эротической конституцией. Вся его безгранично преувеличивающая, безудержно сладострастная оргиастика, неумеренно насыщенная образами, изливающаяся в избыточности, несомненно, обязана своими проявлениями скрытым эксцессам; быть может, никогда в литературе поэтическое воображение не носило столь явно клинической формы (я нарочно не говорю: клейма) предвкушающей, разжигающей себя грезами и в грезах себя исчерпывающей юношеской возмужалости. Клейст, обычно объективный, ясный изобразитель, в эротических эпизодах стано-

вится необузданно сладострастным, восточно цветистым, его видения становятся взволнованными похотливыми мечтами, соперничающими друг с другом в мечтательных преувеличениях (изображения Пентесилеи, вечно повторяющееся изображение персидской невесты, выходящей нагой из купальни, с каплями сандала на теле); этот нерв в его исключительно скрытном организме словно обнажен и трепещет при малейшем прикосновении. Тут чувствуется, что повышенная эротическая возбудимость его юности была неискоренима, что хроническая воспламененность его эроса никогда не прекращалась, — как он ни подавлял ее, как ни умалчивал о ней в более поздние годы. В этой области у него никогда не было равновесия, никогда у Клейста половая жизнь (отвратительное слово, которое я употребляю по необходимости) не двигалась прямолинейно по ширококолейному пути здоровой мужественности. Всегда (как и в те годы) был у него какой-то минус, недостаток нормального, инстинктивного влечения и всегда был какой-то плюс, какой-то излишек преувеличений, экстаза и пламенности: все связи Клейста носят на себе отпечаток этого преуменьшения и преувеличения в самых разнообразных формах, которые переплетаются и отливают самыми причудливыми, самыми опасными штрихами и нюансами.

Именно потому, что у него не было прямого полового вождения (а может быть, и половой способности), он был склонен к бесчисленным промежуточным формам проявления сексуальности: вот откуда его магическое знание всех перекрестков и окольных путей эроса, всех масок и костюмов похоти, это изумительное знание всей многоликости влечений. В нем мерцают все переходы и превращения, самые соблазнительные его вождения. Даже изначальное стремление к женщине не вполне устойчиво; в то время как для Гёте и для большинства поэтов, как бы ни колебалась магнитная стрелка их желаний, притягивающим полюсом всегда является женщина, Клейст, подчиняясь неукротимому инстинкту, бродит по всем направлениям. Достаточно прочитать

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

Именно потому, что Клейст сексуально так многозначен,

так загадочен и, быть может, именно потому, что физически он был не вполне однолинеен и полноценен, он превосходит всех других поэтов в эротической науке. Накаленная атмосфера его крови, постоянная предельная натянутость его нервов вызывает из подземных глубин самые затаенные ответвления чувства: странные прихоти, заглушенные и подавленные у других, у него лихорадочно вырываются наружу и пламенем обжигают эрос его образов. Преувеличивая изначальные страсти, — а Клейст был художником не только благодаря точности своих наблюдений, но и благодаря превышению меры, — он всякое чувство доводит до патологии. Все, что обычно называется *pathologia sexualis**, в его произведениях становится образным, и притом в почти клинических образах: мужественность он доводит почти до садизма (Ахилл, Веттер фон Штраль), страсть — до нимфомании, волнение крови — до сексуального убийства (Пентесилея), сладострастие женщины — до мазохизма и рабства (Кетхен из Гейльбронна); к этому он примешивает все темные силы души: гипнотизм, сомнамбулизм, ясновидение. Все, что написано на последней странице естественной истории сердца, — эксцентричность чувства, выходящие за рамки приличия поступки человека, — все это и только это влечет его к поэтическому изображению. В его произведениях всегда царят буйные, чувственно разгоряченные грезы: он заклинал злых демонов, жгучие силы своей крови, лишь загоняя их бичом страсти в художественные образы. Искусство для него — заклятье, изгнание злых духов из терзаемой плоти в мир фантазии. Он не изживает свой эрос, а лишь переживает его в грезах; отсюда его гигантские, зловещие искажения, пугавшие Гёте, отталкивавшие многих.

И все же было бы грубой ошибкой видеть в Клейсте сластолюбца (просто эрос разъясняет природу характера нагляднее, чем порывы чисто духовной страсти). Для того чтобы стать сластолюбцем, сладострастником, ему не хватает само-

* Сексуальной патологией (*лат.*).

го момента наслаждения. Клейст — противоположность наслаждающемуся сладострастнику: он страдалец, мученик своих страстей, бессильный осуществить свои пламенные грезы; отсюда связанность, сдавленность его никогда не изливающихся и вечно бурлящих вожделений. И здесь, как везде, он гоним, затравлен демоном, в вечной борьбе с принуждением и натиском, в невыносимой муке, под гнетом своей природы. Но эрос — не один в бешеной своре, гоняющей его вдоль и поперек по жизненному пути: другие его страсти не менее опасны и кровожадны, ибо и там он — величайший во всей новой литературе преувеличитель — стремится к эксцессу; всякое душевное бедствие, всякое чувство он своей лихорадочкой доводит до мании, до клинического состояния, до самоубийства.

Ад страстей открывается всякий раз, как обращаешь взор на какое-нибудь произведение Клейста, на какое-нибудь проявление его личности. Он весь был насыщен ненавистью, горечью, сдавленным, агрессивным раздражением; и как убийственно грызла его эта обманутая жажда могущества, видишь всякий раз, как хищник освобождается от власти занесенного кулака и нападает на самых сильных — на Гёте или Наполеона: «Я сорву венец с его чела» — это еще самое милостивое слово, обращенное к человеку, к которому он прежде обращался, стоя «на коленях своего сердца». Другой зверь из ужасной стаи буйных чувств — честолюбие, топчущее ногами все препятствия. И еще один вампир сосет его кровь и мозг: мрачная меланхолия, но не меланхолия Леопарди и Ленау — состояние душевной пассивности, мелодичные сумерки сердца — а — как он пишет — «скорбь, которой я не могу овладеть», стремительная, пламенная лихорадка смерти, жгучая мука, которая гонит его обратно в одиночество, как Филоктета с отравленной раной. И тут кроется причина нового бедствия: мука нелюдимости, которую в «Амфитрионе» он вкладывает в уста Бога — творца мира, — и она преувеличена и возведена в неистовство одиночества. Все, что его волнует, становится болезнью и эксцессом: даже

духовные, интеллектуальные влечения — к нравственности, справедливости, правде — и они в его чрезмерности превращаются в гримасы страсти: правдивость превращается в сварливость (Кольгас), стремление к истине — в свирепый фанатизм, потребность в нравственности — в ледяную, заостренную догматику. Он всегда выходит за пределы, всегда вонзается стрела рикошетом в его тело, непрестанно отравляемое ядом и горечью разочарования.

Все эти страстные побуждения, эти возбуждающие, злокачественные яды, накопляясь в нем, вызывают губительное брожение: и здесь (как и в эросе) не наступает разрядки в действии. Ненависть к Наполеону внушает ему страстное желание убить его, изничтожить французов, — но он не берется за меч и даже не становится с ружьем в ряды армии. Его честолюбие стремится «Гискарром» затмить Софокла и Шекспира, — но пьеса остается бессильным фрагментом. Тоска гонит его к людям, и десять лет он тщетно ищет спутника на пути к смерти — и ждет десять лет, пока наконец не находит спутницу — пораженную раком, разочарованную женщину. Энергия, сила питают только его мечты и делают их буйными и кровожадными. Так, под палящими лучами воображения, всякая страсть тропически вырастает в нем в преувеличенное напряжение, которое подчас доводит до разрыва его нервы, но не может расплавить, по выражению Гамлета, «эту слишком крепкую плоть». Тщетно он призывает «покой, покой от страстей»; они не покидают его, и в каждой струе его творчества шипит горячий пар гипертрофии чувств. Его демон не отводит бича: сквозь заросли судьбы, вечно гонимый, должен он продолжать свой путь к пропасти.

Гонимый всеми страстями — вот образ Клейста. Но ошибкой было бы видеть в нем необузданного человека: глубочайшая его мука, его извечная трагедия в том, что, непрестанно подхлестываемый бичами, уязвляемый жалами своих страстей, он вечно себя обуздывает; всякий раз, когда он рвется вперед, его одергивает беспощадная узда воли, и всякий раз,

когда он устремляется к внутренней чистоте, гибельный инстинкт увлекает его в сторону. Обычно у родственных ему, опустошающих себя поэтов — у Гюнтера, Верлена, Марло — грандиозный размах страсти сочетается с очень слабой, девичьей волей, и их размалывают, затопляют собственные вожеления. Они пропивают, проигрывают, проматывают себя, их сметает внутренний вихрь их существа; они не падают внезапно в пропасть, а опускаются со ступени на ступень, постепенно скатываются на дно при постоянно слабеющем сопротивлении воли. У Клейста же — и в этом, только в этом, корень его трагедии — демонически сильной страстности противопоставлена демоническая воля духа (так же как в его творчестве буйный, опьяненный мечтатель сочетается с холодным, трезвым наблюдателем и зодчим). Его противодействие инстинктам так же мощно, как сами инстинкты, и эта удвоенная мощь возносит его внутреннюю борьбу до героизма. Иногда он бывает подобен своему Гискару, который, страдая в своей палатке (в душе), обессиленный гноящимися язвами, отравленный губительными соками, величественным жестом замыкает уста своей тайне и являет себя народу. Клейст не уступает себе ни на пядь, он не дает безвольно втянуть себя в пропасть: железная воля сопротивляется этому бешеному напору страсти:

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

Эту святую гордыню он противопоставляет судьбе, и властно, мощно, в страстном стремлении к самосохранению и самовозвышению, он ставит преграду горячему неистовству самоуничтожения. Так жизнь Клейста становится гигантома-

* Перевод Д. И. Выгодского.

нией, гигантской борьбой слишком возвышенной природы: трагедия его не в избытке одного и недостатке другого, как у большинства людей, а в избытке и того и другого: избыток ума наряду с избытком крови, избыток нравственности наряду с избытком страсти, избыток дисциплины наряду с избытком необузданности. Он был из числа перенасыщенных людей, «и неизлечимая болезнь», которой было одержимо это «хорошо задуманное тело» (как говорит Гёте), в сущности, заключается в чрезмерной силе. Природа наделила его большим количеством составных частей, чем может вынести единичная человеческая жизнь: так неистова была эта полнота, — и неумеренные дозы стали ядом и роком, ибо тонкая кора земной плоти не может справиться с таким количеством соков и токов. Поэтому он должен был взорваться, как перегретый котел: не безмерность, а чрезмерность была его демоном.

ЖИЗНЕННЫЙ ПЛАН

Во мне все спутано, как волокна
льна в прялке.

Из юношеского письма

Клейст рано почувствовал в себе этот хаос чувства. Уже мальчиком, а еще сильнее двадцатилетним гвардейским офицером, он полусознательно замечает мощное нарастание внутреннего возмущения против тесного мира. Но он предполагает, что это смятение, эта отчужденность — брожение молодости, результат неудачной жизненной установки и, главным образом, недостаток подготовки, воспитания, системы. И действительно, Клейст не был подготовлен к жизни: из осиротелого родительского дома он попадает на воспитание к эмигранту-пастору, потом в кадетский корпус, где он должен изучать военное искусство, в то время как тайная склонность влечет его к музыке, — первый прорыв чувств в беспредель-

ность. Но лишь тайком он может играть на флейте (можно думать, что он владел ею мастерски): целый день он занят суровой, прусской военной службой, учениями на невеселых песчаных плацах своей родины. Кампания 1793 года, бросившая его, наконец, в настоящую войну, была самой жалкой, самой неудачной, самой скучной, самой бесславной кампанией в немецкой истории. Никогда он не упоминал о ней, как о военном подвиге: только в одном стихотворении, посвященном миру, он выражает стремление уйти от этого безумия.

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

год, собираясь перехитрить рок. Он еще не знает, что его судьба — внутри его существа и в то же время — за гранью его сил.

Но насильно он швыряет себя в жизнь. Он сбрасывает мундир. «Военное сословие, — пишет он, — стало мне так ненавистно, что постепенно мне становилось в тягость содействовать его целям». Но как, ускользнув от одной муштры, найти себе другую? Я уже говорил: Клейст не был бы пруссаком, если бы его мысль не обратилась прежде всего к порядку. И он не был бы немцем, если бы не верил, что внутреннего порядка можно достигнуть путем образования. Образование для него, как и для всякого немца, ключ к тайнам жизни; учиться, прочитать как можно больше книг, сидеть на лекциях, записывать их, слушать профессоров — так рисуется юноше путь в мир. При помощи теорий и правил, естествознания и философии, истории литературы и математики Клейст хочет познать мировой дух, укротить демона. И, вечный преувеличитель, неистово он погружается в науку. Все, что он делает, все, к чему он прикасается, он прогревает своей демонической волей; он как бы опьяняется трезвостью и педантизм превращает в оргию. Как и его немецкому предку, доктору Фаусту, ему кажется слишком медленным последовательное, постепенное приобретение знаний: он хочет все схватить одним прыжком и в науке познать наконец подлинную жизнь, «истинную» форму жизни. Обольщенный писаниями эпохи Просвещения, он всем фанатизмом своей стремительной воли верит, что «добродетель» в понимании греков поддается изучению, верит в единую формулу жизни, которую можно вычислить с помощью науки и образования, чтобы пользоваться ею в каждом отдельном случае, как схемой, как таблицей логарифмов. Поэтому он, словно в отчаянии, окунается то в логику, то в чистую математику, то в экспериментальную физику, потом бросается к латинскому и греческому языку, и все это «с самым кропотливым прилежанием», однако без цели и плана, — как и следовало ожидать от его безудержной и фанатической нату-

ры. Ясно чувствуется, что он, стиснув зубы, старается довести до конца свое дело: «Я поставил себе цель, требующую непрерывного напряжения всех моих сил и каждой минуты времени, если я хочу ее достичь», но эта «цель» все так же далека.

Он учится впустую, и, чем больше он схватывает наспех разрозненных знаний, тем менее он познает внутреннюю цель: «Все науки для меня равны, — неужели я должен переходить от одной науки к другой и вечно плавать на поверхности, не углубляясь ни в одну из них?» Напрасно он — лишь бы убедить себя в пользе этих занятий — самым педантичным образом проповедует своей невесте педантичную механику нравственного поведения, месяцами, как заядлый школьный учитель, мучает бедную девушку нелепыми, надуманными вопросами и ответами, которые он старательно записывает — ради ее «образования». Никогда Клейст не был антипатичнее, бесчеловечнее, педантичнее, никогда он не был в большей мере пруссаком, чем в этот несчастный период, когда он, с книгами, лекциями и наставлениями в руках, ищет в себе человека, никогда он не был более чужд себе и своему пламенному существу, чем в ту пору, когда он стремится сделать из себя полезного гражданина и человека.

Но не суждено ему спастись от демона, завалить его книгами и конспектами: ужасным, жгучим пламенем вырывается он внезапно из книг. Вдруг, в один час, в одну ночь, уничтожен первый жизненный план Клейста: погибла религия разума, вера в науку. Он прочитал Канта, злейшего врага всех немецких поэтов, их соблазнителя и губителя, и этот холодный, чересчур яркий свет ослепляет его взор. Ошеломленный, он должен объявить несостоятельным свое высшее убеждение — веру в целебную силу образования, в познаваемость истины: «Мы не можем решить, воистину ли является истиной то, что мы называем истиной, или это нам только кажется?» «Острие этой мысли» пронзает его «до сокровеннейших глубин» сердца, и, потрясенный, он восклицает в одном письме: «Моя единственная, моя высшая цель погибла,

и у меня нет иной». Жизненный план сведен на нет. Клейст снова наедине с собой, с этим страшным, гнетущим, таинственным «я», которое он не умеет обуздать. Именно то, что здесь, как всегда, в безмерной страстности, он ставит на карту всю свою жизнь, всю неограниченность своего духовного бытия, делает его душевные поражения столь ужасными и опасными. Когда Клейст теряет веру или страсть, он каждый раз теряет все: его трагедия и его величие в том, что он всецело и безраздельно отдается чувству, никогда не находя пути к возврату и обретая освобождение только в разрушительных взрывах.

И на этот раз он освобождается с помощью разрушения. С проклятьем швыряет он в стену судьбы звенящий кубок, из которого годами пил пьянящее блаженство. «Печальный разум» — так называет он теперь своего поверженного кумира; он бежит от книг, от философии, от теории — и, вечный преувеличитель, слишком рьяно бросается в другую крайность, с той же преувеличенной жаждой, с тем же фанатическим рвением предаваясь новому идеалу. «Мне противно все, что называется знанием», — резким прыжком он бросается в противоположность, вырывает веру из своей души, как прожитый день из календаря, и тот, кто еще вчера видел спасение в образовании, волшебство — в знании, исцеление — в культуре, оплот — в науке, теперь восторгается тупостью, примитивом, животнорастительным прозябанием. Тотчас же — страстность Клейста не знает слова «терпение» — построен новый жизненный план, конструктивно столь же слабый, столь же мало обоснованный на фундаменте опыта: теперь прусский юнкер вдруг стремится к «затененной, спокойной, незаметной жизни», хочет стать крестьянином, жить в том одиночестве, которое в свое время так соблазнительно обрисовал Жан-Жак Руссо; он требует не больше того, что персидские маги считают самым угодным богу: «Обработать поле, посадить дерево и зачать ребенка». Этот план захватил и в тот же миг умчал его: с той же поспешностью, с которой он хотел стать мудрым, он стремится теперь

стать тупым. Прошел день — и он покидает Париж, куда бежал «сбитый с толку изучением печальной философии», прошел день — и он бросает свою невесту, только потому, что она не может сразу согласиться с его новым планом жизни и сомневается в том, что она, дочь высокопоставленного генерала, сможет быть полезной работницей в поле и в коровнике. Но Клейсту некогда ждать: одержимый идеей, он горит, как в лихорадке. Он штудирует труды по агрономии, работает со швейцарскими крестьянами, колесит вдоль и поперек по кантонам, чтобы на последние деньги купить себе имение (на разрытой войной земле); даже в самых трезвых стремлениях — к учености или сельскому хозяйству — он не свободен от власти демона.

Его жизненные планы — будто трут: они воспаляются при первом соприкосновении с действительностью. Чем больше его усилия, тем больше неудач: преувеличивая, он вечно разрушает. Клейсту удастся только то, что делается против его воли: темная сила всегда вершит в нем то, о чем воля и не подозревает. И, пока с разгоряченной педантичностью разума он ищет выхода в образовании, а потом в необразованности, — освобождается инстинкт, темная, насильственная воля его существа: подобно нарыву, пока он лечил его, унимая внутреннюю лихорадку мазями и бинтами рассудка, прорвалось скрытое брожение, закованный демон вырвался, излился в поэзии. Лунатик чувства, непреднамеренно начал Клейст в Париже «Семейство Шроффенштейн» и робко показал его друзьям; но, едва он познал возможность найти, благодаря раскрывшемуся клапану, отдушину для чрезмерности чувств, едва ощутил, что здесь, в этом мире границ, связанности и меры, дана воля его фантазии, — как эта воля уже мчится в беспредельность (и тут жадно стремясь в первый же час достигнуть последней грани). Поэзия — первое освобождение Клейста: ликуя, он возвращает себя демону (который готов уже был его оставить) и, как в пропасть, бросается в собственную глубину.

ЧЕСТОЛЮБИЕ

О, непростительно будить в нас честолюбие — мы становимся добычей фурии.

Из письма

Словно вырвавшись из тюрьмы, бросается Клейст в опасную беспредельность поэзии. Наконец его кипящему натиску дана возможность разрядки; стесненное воображение может раздробиться в образы, излиться в расточительном слове. Но для человека, подобного Клейсту, не существует наслаждения, ибо для него нет меры. Едва начинает он первое свое произведение, едва осмеливается признать себя творцом, поэтому, как тотчас же он хочет быть самым прекрасным, самым великим, самым могущественным поэтом всех времен, и своему первенцу он ставит дерзновенное требование — превзойти самые величественные произведения греков и классиков. Все захватить в первом же набеге — так претворяется его чрезмерность в литературное творчество. Другие поэты робко начинают с надежд и чаяний, с подражаний и опытов и счастливы, если им удалось создать хорошее, значительное произведение; но Клейст, все возводя в превосходную степень, от первого своего опыта требует недостижимого. Его «Гискар», к которому он приступает (после раннего, почти сомнамбулического произведения «Семейство Шроффенштейн»), должен, обязан быть величайшей трагедией всех времен. Одним прыжком он хочет достигнуть вечности; литература не знает более титанического дерзновения, чем Клейстово требование бессмертия при первом же прорыве силы. Это показывает, сколько высокомерия было скрыто в перегретом котле его груди: свистя и сверкая, оно вырывается в клубящихся словах. Если Платон бредит об «Одиссеях» и «Илиадах», которые он собирается создать, то это — неверчивый самообман слабой природы. Но Клейст жестоко серьезен в своем соревновании с богами духа; охваченный стра-

стью, он возносит ее (как и она его) в безмерность, и с той минуты, когда открылось ему собственное назначение, честолюбие становится для него почти смертельным импульсом бытия. Его борьба — не на жизнь, а на смерть — с тех пор как он бросил богам упрямый вызов произведением, которое (как он внушает Виланду) должно соединить в себе «дух Эсхила, Софокла и Шекспира». Вечно Клейст ставит на карту все свое достояние. И с этих пор его жизненный план не в том, чтобы жить, и правильно жить, а в том, чтобы достигнуть бессмертия.

Клейст начинает свое произведение в спазме, в последнем восторге, в опьянении. Все — даже творчество — у него превращается в оргию; возгласы наслаждения и муки, стоны и торжествующие клики вырываются из его писем. То, что ободряет и укрепляет других поэтов, — дружеское поощрение — заставляет его трепетать от страха и радости — так возбуждено все его существо альтернативой удачи или неудачи. То, что приносит счастье другим, для него (здесь, как и всюду) — опасность, ибо до последнего жизненного нерва доводит он великое решение. «Начало произведения, которое должно показать миру твою любовь ко мне, — пишет он сестре, — возбуждает удивление у всех, кому я его читаю. О, Иисус! Если бы я мог довести это до конца! Пусть исполнит небо это единственное мое желание, а потом да вершится воля его». На эту единственную карту — на «Гискара» — ставит он всю свою жизнь. Погруженный в работу на своем острове посреди Тунского озера, углубившись в собственную пропасть, он ведет борьбу с демоном, борьбу за освобождение, борьбу Иакова с ангелом. Иногда он ликует в восторженном исступлении: «Скоро я сообщу тебе много радостного; ибо я приближаюсь к полноте земного счастья»; в другие минуты он познает, какие темные силы он вызвал в себе: «О, злост-частное честолюбие! оно отравляет все радости». В минуты смятения он просит смерти: «Я молю Бога о смерти», — потом снова охватывает его страх, что он «умрет раньше, чем кончит свою работу».

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

Никогда Клейст не отдавался так всецело своему произведению, — раз, два, три раза подряд пишет он эту трагедию и каждый раз уничтожает ее, — каждое слово запечатлелось в его памяти так отчетливо, что он декламирует ее у Виланда наизусть. Месяцами вкатывает он на гору тяжеловесный камень, и всякий раз он снова скатывается в пропасть: ему не дано, как Гёте в «Вертере», в «Клавиге», одним взмахом крыльев освободиться от призрака, смущающего душу, — слишком крепко вцепился в нее демон. Наконец, побежденный, он опускает руки. «Небо — свидетель, дорогая Ульрика (и я готов умереть, если это не подлинная правда), — вздыхает измученный поэт, — с каким удовольствием я дал бы по капле крови из моего сердца за каждую букву письма, которое я мог бы начать словами: «Мое произведение закончено». Но ты знаешь, кто делает больше, чем в силах сделать. Полтысячи дней подряд и большинство ночей я потратил,

чтобы к многочисленным венцам, украшающим наш род, прибавить еще один; теперь же наша святая хранительница говорит мне: довольно... Было бы неблагоприятно тратить силы на произведение, которое, как я теперь убедился, слишком трудно для меня. Я отступаю перед тем, кто еще не пришел, и за тысячелетие до его прихода склоняюсь перед его духом».

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

И он бросается в ничто; так совершается безумное деяние, как бы первое самоубийство (более трудное, чем впоследствии настоящее самоубийство): в Париже, в лихорадке вернувшись из бессмысленной поездки, он сжигает своего «Гискара» и другие наброски, чтобы спасти себя от их властного требования бессмертия. План жизни разрушен; в такие мгновения, будто вызванная чарами, всегда всплывает его проти-

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

Так кончается первый ужасный набег Клейста. Одним взмахом он хотел извергнуть весь свой внутренний мир, своего демона: но он лишь рассекает свою грудь, и в его окровавленных руках остается торс, — правда, один из прекраснейших торсов, когда-либо созданных поэтом. Он ничего не заканчивает — и это достаточно символично — кроме сцены упорства Гискара: он стойко переносит свои страдания, свою немощь, но Византия не достигнута, трагедия не закончена. И все же эта борьба за трагедию уже сама по себе является героической трагедией. Лишь тот, кто познал в своей душе целый ад, мог так бороться за божество, как Клейст, этим произведением борющийся с самим собой.

ПРОБУЖДЕНИЕ К ДРАМЕ

Я творю только потому, что не могу перестать.

Из письма

Уничтожив «Гискара», мученик своей страсти думает, что задушил в себе ужасного гонителя, немилосердного кредитора. Но жив его демон, призрак, восставший из сокровенных глубин его существа, — честолюбие: злосчастное покушение было так же бессмысленно, как выстрел в собственное изображение в зеркале, — разобьется угрожающий образ, но живет в душе подстерегающий двойник. Клейст теперь уже не может отказаться от искусства, как морфинист от морфия: наконец он находит клапан, который на короткое время разрядит напор воображения, невыносимую чрезмерность чувств, в поэтических грезах даст выход его избытку. Тщетно он противится, смутно сознавая, что неизбежно будет вовлечен в новую страсть; но, слишком полнокровный в своих чувствах, он уже не может обойтись без этого жгучего кровопускания, приносящего облегчение. Кроме того: состояние съедено, военная карьера испорчена, сухое чиновничество претит его сильной натуре, и другого выхода не остается, хоть он и восклицает, измученный: «Писать книги за деньги — о, только не это!» Искусство, творчество становится принудительной формой его существования; мрачный демон принял образ и вселяется в его произведения. Все жизненные планы, которые так методически составлял Клейст, разорваны в клочья бурей судьбы, теперь он изживает тусклую и мудрую волю своей природы, из беспредельных мучений человека выковывающей беспредельность.

Как принуждение, как порок, тяготит его отныне искусство. Этим объясняется удивительная надуманность, взрывчатость и разорванность его драм. Все они — кроме «Разбитого кувшина», годного для постановки и написанного на пари, правда, чрезвычайно нервной рукой — взрывы его глубочайших чувств, бегство из ада собственной души: в них

слышится иступленный вопль, напоминающий вздох задыхающегося, вдруг ощутившего струю воздуха; они с треском отскакивают от туги натянутых нервов, они — прошу простить мне это сравнение, но я не знаю более удачного — выпрыснуты внутренним пламенем и необходимостью, как разгоряченное кровью мужское семя. Они не оплодотворены мыслью, едва овеваны разумом — обнаженные, нередко бесстыдно обнаженные, рожденные беспредельной страстью, они врываются в беспредельность.

Каждая возводит какое-нибудь чувство, сверхчувство в превосходную степень, в каждой взрывается какая-нибудь раскаленная клеточка его запруженной, чреватой всеми инстинктами души. В «Гискаре» он, словно сгустки крови, выплевывает все свое честолюбие Прометея, в «Пентесилее» изливается его сексуальный пыл, в «Битве Арминия» беснуется неистовая до озверения ненависть, — все три драмы отражают, скорее; лихорадку его крови, чем температуру внешнего мира, и даже в более спокойных, менее связанных с его личностью произведениях, в «Кетхен из Гейльбронна» и в новеллах, еще вибрирует электрическое напряжение его нервов, еще трепещет, доходя почти до жестокости, быстрая смена эпического зноя и разумной трезвости. Куда бы ни последовать за Клейстом — всюду магическая и демоническая сфера, сумерки и затемненность чувств, и эти яркие молнии великих гроз, этот душный воздух, целую жизнь давивший на его собственное сердце. Эта вынужденность, эта сернопламенная атмосфера разряда делает драмы Клейста величественно необычными; в драмах Гёте мы тоже находим претворение жизни, но лишь эпизодически — это только разрядка, освобождение подавленной души, оправдания, спасение и извинение. Но нет в них гибельно-взрывчатого, вулканического начала клейстовских драм, где из самой затаенной, самой недоступной, самой смертоносной глубины сердца внезапным давлением выбрасываются потоки лавы. Эта насильственность взрыва, это творчество на скалистой грани между жизнью и смертью — вот что отличает драмы Клейста

от костюмированной игры мыслей у Геббеля, где проблемы идут от мозга, а не из вулканической глубины существа, или от драм Шиллера, где великолепные концепции и конструкции воздвигаются где-то за рубежом личных страданий, за пределами исконной опасности, угрозы существованию. Ни один немецкий поэт, кроме Клейста, не отдавался своей драме так глубоко и безраздельно, никто так убийственно не терзал свою грудь творчеством; только музыка может создаваться так вулканично, так вынужденно, так самозабвенно, и как раз это грозное свойство магически влекло стоявшего под вечной угрозой музыканта, Гуго Вольфа, еще раз заставившего звучать в «Пентесилее» этот внутренний взрыв подгоняемой бичами страсти.

Не служит ли эта необходимость, это принуждение у Клейста возвышенным воплощением требования, предъявленного к трагедии Аристотелем две тысячи лет тому назад, — чтобы она «стремительным разрядом очищалась от опасных аффектов»? На определения «опасных» и «стремительным» падает (не замеченное французами и большинством немцев) главное ударение, и это правило словно специально установлено для Клейста, — ибо чьи аффекты были опаснее его аффектов (я пытался это показать), чьи поступки были стремительнее? Он не был, как Шиллер, укротителем своих проблем, — он был одержим ими: но именно это отсутствие внутренней свободы делает его взрывы необычайно сильными, судорожными. Его творчество не знает обдуманного, планомерного изложения, это всегда — извержение, бешеная борьба за освобождение от ужасного, почти смертельной опасностью ставшего внутреннего бедствия.

Каждый герой его произведений (как и он сам) считает поставленную ему задачу самой существенной в мире, каждый до нелепости поглощен своим чувством: у каждого все поставлено на карту, каждый должен сказать «да» или «нет» всему своему бытию. Все в Клейсте (а потому и в его образах) становится лезвием, кризисом: страдания отечества, которые у других вызывали лишь многословную патетику, философия

(которую с созерцательным скепсисом наблюдал Гёте, воспринимая ровно столько, сколько было полезно для его духовного развития), Эрос и страдания Психеи — все становится у Клейста лихорадкой и манией, последней мукой, грозящей разрушить его существование. Именно это делает жизнь Клейста столь драматичной, его проблемы столь трагичными, — что они не остаются, как у Шиллера, поэтической фикцией, а становятся жестокой реальностью его чувств; отсюда эта подлинно трагическая атмосфера его творчества, какой нельзя найти ни у одного немецкого поэта. Мир, вся жизнь преобразена у Клейста в напряжение: собственные противоречия он отразил в преувеличенных образах, возвел в полярность человеческой природы: неспособность к легкости восприятия, серьезность переживания должна каждого его героя — Кольгаса, принца Гомбургского, Ахилла — привести к конфликту с его противниками, и, так как это противодействие (как и его собственное) тоже возвеличено и преувеличено до неизмеримости, — неизбежно создается драматическая коллизия, не случайно возникающая, а роком предопределенная трагическая сфера.

Итак, естественным образом, вынужденно, приходит Клейст к трагедии: только она могла отобразить болезненную противоречивость его натуры (в то время как эпос допускает более спокойные, более вялые формы, драма требует крайней обостренности, и потому только она отвечала требованиям его склонного к преувеличению и экстравагантного характера). Его страсти с жгучей непреодолимостью влекут его к буйному излиянию, насильно толкают его к драме; они, а не он, создают эти произведения, поэтому мне кажется грубой ошибкой искать у Клейста признаки метода, планомерного построения, сознательного труда. Гёте несколько иронически говорил о «незримом театре», для которого были предназначены эти пьесы; этим незримым театром была для Клейста демоническая природа мира, которая из мощной раздвоенности, из диаметральной противоречий создает такую напряженность, такое движение, которое действительно способно

взорвать и затопить подмостки. Никто не был и не желал быть менее практиком, чем Клейст; он жаждал освобождения и разрешения; всякая игра, так же как и целенаправленность, противоречит беспокойной страстности его характера. Его концепции случайны и вялы, его сцепления шатки, вся техническая сторона сделана *al fresco* (поспешной и нетерпеливой рукой): там, где его кисть не гениальна, он ударяется в театральность, опускаясь до мелодрамы; местами он впадает в вульгарность уличной комедии, рыцарских представлений, волшебного театра, чтобы одним прыжком, одним взлетом (подобно Шекспиру) снова перенестись в возвышенную сферу духа. Сюжет для него только предлог и материал, прогревание страстью — его подлинная страсть.

Нередко он создает напряжение при помощи самых измененных, самых неуклюжих, самых ходячих приемов («Кетхен из Гейльбронна», «Семейство Шроффенштейн»); но, воспламенившись страстью, со всей стремительностью движущего пара ворвавшись в родную стихию противоречий, он создает напряжения, не имеющие себе равных. Техника Клейста кажется наивной, его композиция ошибочной и банальной: медленно, нередко окольными, извилистыми путями он проникает в самую сердцевину конфликта, чтобы внезапно взорвать чувство с ему одному свойственной мощью. Поэтому он должен опускаться на самое дно, поэтому нужна ему, как Достоевскому, длительная подготовка, самые причудливые сплетения, извивы и лабиринты. В начальных сценах его драм («Разбитый кувшин», «Гискар», «Пентесилея») факты и положения сплетаются в тесный узел: прежде всего создаются как бы тучи, которые могут породить трагическую грозу, и он любит эту насыщенную, тяжелую, непроницаемую атмосферу, потому что своей смятенностью, безнадежностью, безысходностью она напоминает атмосферу его души — смятенная ситуация соответствует тому «смятению чувств», которое так беспокоило чуждого демонизму Гёте.

И конечно, в основе этого насильственного утаивания, этой загадочности кроется доля извращенного упоения стра-

данием; в напряжении и торможении он вкушает сладострастие, возбуждая и воспаляя свое и чужое нетерпение. Так, драмы Клейста, прежде чем зажечь чувство, заставляют трепетать нервы; подобно музыке «Тристана», расточительной монотонностью, напряженными намеками и волнующими недомолвками они стремятся вызвать вибрацию чувств. Только в «Гискаре» одним движением, словно отдергивая завесу, с солнечной ясностью он обнажает всю ситуацию; остальные драмы («Принц Гомбургский», «Пентесилея», «Битва Арминия») начинаются сумбуром положений и характеров, из которого, разрастаясь, подобно лавине, вырываются и с грохотом сталкиваются страсти героев. Иногда они перегоняют и ломают в своей чрезмерности намеченную вначале крупную концепцию: если не считать «Принца Гомбургского», постоянно чувствуешь, что персонажи Клейста как будто вырвались из его лихорадочной руки и помчались в беспредельность, плененные могуществом чувств, неожиданным и непредвиденным в трезвом замысле. Он не владеет, как Шекспир, своими образами и проблемами: они уносят его за его пределы. Они следуют демоническому зову, — каждый из них ученик чародея из Гётевой баллады, — а не ясной, планомерной воле: в высшем смысле Клейст не ответствен за них, как за слова, произнесенные во сне и произвольно выдающие затаенные стремления.

Эта вынужденность, связанность, подчиненность воли господствует и в языке его драм: он подобен дыханию взволнованного человека: то он искрится, рассыпаясь и разливаясь, то спотыкается в хрипах, выкриках и молчании. Неутомимо он бросается в крайности: иногда, величественно образный в своем лаконизме, словно вылитый из бронзы в своей застывшей сдержанности, он гиперболически расплавляется в пламенности чувств. Часто удаются ему отдельные сгущения, насыщенные кровью, как напряженные мускулы, но часто, словно бомба, разрывает фразу пробившееся чувство. Пока язык обуздан, он дышит мужеством и силой, но, как только чувство обращается в страсть, он словно ускользает из-под

власти Клейста и расточает в образах все его грезы. Клейсту никогда не удастся вполне овладеть своей речью: он насильственно искривляет, изгибает, разрывает, изламывает фразы, чтобы сделать их устойчивыми, он (вечный преувеличитель) часто растягивает их настолько, что не связать концов; но над одним простирается его власть и терпение: никогда не сливаются стихи в одну общую мелодию, — все брызжет, искрится, кипит и шипит страстями. Как его образы, бессильные сдержать свою чрезмерность, начинает лихорадить, так и он в конце концов бессилён обуздать слова: когда Клейст дает себе волю (а в творчестве он раскрепощает самые глубинные слои своего существа), он одержим и неудержим в своей чрезмерности. Поэтому ему не удастся ни одно стихотворение (кроме магической литании смерти): плотины и водопады создают не плавное, ровное течение, а только пороги и бурные водовороты; его стих и дыхание равно не спокойны и не мелодичны. Только смерть вдохновляет его на музыку, на последнее излияние.

Гонитель и гонимый, охотник и затравленный зверь — таким является нам Клейст среди своих образов, и то, что делает его драмы особенно драматичными, заключается не в концепции, не в замысле, не в эпизодическом событии, а в необычайном, окутанном тучами горизонте, величественно расширяющем и возвышающем их до героизма. Клейсту присуще врожденное трагическое ощущение и видение мира: в своих трагедиях он ощущает и оформляет не материю отдельного сюжета, а мировую материю. Возложенное на него бремя рока он в неистовом преувеличении передает другим, и трещина, зияющая в груди каждого его героя, является для него частью громадной расселины, неисцелимо рассекающей вселенную, превращающей ее в сплошную рану, в вечное страдание. И тут Ницше пророчески чувствовал истину, сказав о Клейсте, что его привлекает «неисцелимость природы», ибо он часто говорит «о хрупкости мира» — мир был для него неисцелим, несоединим — печальная неразрешенность и неразрешимость. Но этим он достигает подлинно трагической

установки: лишь тот, кто непрестанно ощущает мир как улику — не только как сюжет, но и как обвинение, может выступить в драме — роль за ролью, речь за речью — обвинителем, судьей, должником и кредитором и каждому дать возможность защитить свои права против чудовищной несправедливости природы, создавшей человека раздробленным, двойственным, вечно неудовлетворенным. Поистине такой взгляд на мир невозможен при ясном зоре. Гёте иронически написал в альбом другому пессимисту, Артуру Шопенгауэру:

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

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

МИР И СУЩНОСТЬ МИРА

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

Из письма

Клейст мало знал действительный мир, но много знал о сущности мира. Он пребывал в отчуждении и враждебности к своей эпохе и сфере, и так же не в состоянии был понимать холодность окружающих его людей и связывающие их условности, как те его упрямую замкнутость, его фанатические преувеличения. Его психология была бессильна, быть может, даже слепа по отношению к общему типу, ко всем явлениям нормальной меры; только там, где он насильственно преувеличивает чувства, переносит людей в высшие измерения, пробуждается бдительность его зора. Только страстью, избыточностью внутреннего мира он связан с миром внешним; лишь там, где человеческая природа становится демонической, губительной и непостижимой, исчезает его отчужденность: как ночные животные, он видит ясно не при свете, а только в сумерках чувства, — ночью и в сумраке сердца. Как будто только самое затаенное, огнедышащее в человеческой природе родственно его истинной, пламенной сфере. Там, в вулканическом извержении, в хаосе первобытных аффектов творчески царит его страстный, ясновидящий дух; поверхность жизни, холодная, твердая кора повседневного существования, плоская форма бытия не привлекает его жеста и зора. Он был слишком нетерпелив, чтобы стать холодным наблюдателем, чтобы систематически экспериментировать над реальностью; жестоким тропическим жаром он ускоряет рост событий: только в пламенности, только в страстности человека видит он проблему. В конце концов, он изображал не людей: его демон сквозь земную оболочку узнавал в них своих братьев — демонизм образов, демонизм природы.

Поэтому все его герои лишены равновесия: частью своего

существа они пребывают вне сферы обыденной жизни, каждый из них — преувеличитель своей страсти. Все эти неукротимые дети его чрезмерной фантазии, — как сказал Гёте о «Пентесилее», «принадлежат к своеобразной семье», — и всем им присущи его характерные черты — непримиримость, резкость, своеволие, прямолинейность, бурное упрямство и непреклонность; все они отмечены печатью Каина — они должны губить или погибать. Все они обладают странной смесью пыла и холодности, избытка и недостатка, страсти и стыда, безудержности и сдержанности, переменчивостью и переливчатостью, мощным зарядом атмосферного электричества в нервах. Они смущают даже тех, кто хотел бы их полюбить (как смущал сам Клейст своих друзей): в их глазах сверкает нездешне зловещий огонь, внушающий страх даже самому непредубежденному читателю, поэтому их героизму не суждено было стать популярным, «национальным», хрестоматийным героизмом. Даже Кетхен, на один только шаг отстоящая от банальности, от витрины, в которой она бы слилась с народными образами Гретхен и Луизы, — и в ее душе кроется болезненная черта — чрезмерная преданность, непонятная простому уму; и Арминий, национальный герой, и в нем есть излишек — политичность, лицемерная ловкость, в нем слишком много от Талейрана, чтобы он мог стать патриотической статуей.

Всегда в банально-идеальный образ он вкрапляет каплю гибельной крови, которая его делает чуждым народу: у прусского офицера — принца Гомбургского — страх перед смертью (изумительно правдивый, но не совместимый с ореолом), у греческой царицы Пентесилеи — вакхическая страстность, у графа фон Штраля — доля бурбонства, у Туснельды — грань глупости и женски-кокетливого тщеславия. Всех их Клейст спасает от приторности, от шиллеровского налета, от олеографичности, в каждого вкладывает что-нибудь первобытно-человеческое, что обнаженным, бесстыдно обнаженным выступает за драматической драпировкой в мгновения прорыва страстей. В духовном облике каждого есть что-то

необычное, неожиданное, негармоничное, нетипичное, каждый (кроме декоративных статистов — Кунигунды и солдат), как у Шекспира, обладает какой-нибудь резкой чертой; Клейст не только антитеатрален в драматургии, но и бессознательно антиидеалистичен в изображении людей. Ибо всякая идеализация возникает либо благодаря сознательной ретуши, либо благодаря поверхностному и близорукому зрению. Но Клейст всегда смотрит зорко и ничто не презирает больше, чем мелкое чувство. Он может быть безвкусен — но не банален, упрям и экзальтирован — но не слащав. Для сурового и прошедшего все испытания поэта, для него, познавшего подлинное страдание, трогательность — враждебная стихия; поэтому он сознательно изгоняет сентиментальность и целомудренно замыкает уста своим героям в те минуты, когда начинается банальная романтика, — главным образом, в любовных сценах, — разрешая им только краску стыда, смущенный лепет, вздохи или последнее молчание. Он запрещает им быть обиденными: поэтому, они — надо сказать открыто — немецкому народу, так же как и всякому другому, знакомы лишь литературно и не перешли — поговоркой или образом — со сцены в быт. Национальными героями они являются только для воображаемой немецкой нации, так же как и на сцене они могут быть только персонажами того «Воображаемого театра», о котором Клейст говорил Гёте. Они не приспособляются, они обладают всем своеволием и нетерпимостью их творца, и потому каждый создает вокруг себя атмосферу одиночества. Его драмы не имеют в литературе ни предков, ни потомков, они не унаследовали и не породили стиля. Клейст был единичным случаем, и единичным случаем оставался его мир.

Единичным случаем: ибо его мир не принадлежит к определенной эпохе — 1790—1807, не ограничен Бранденбургом или Германией; он не пронизан духовно дыханием классицизма, не омрачен католическими сумерками романтики. Мир Клейста столь же необычен и вневременен, как и он сам, — сфера Сатурна, по ту сторону дневного света и ясно-

сти явлений. Как человек, так и природа, естественный мир интересуется Клейста лишь у крайней грани, там, где начинается демонизм, где естественное отсвечивает магическим, природное — чудесным, хаосом — мир, который, вне всяких норм, переступает все границы, приближаясь к немыслимому, неправдоподобному, я сказал бы даже — становится чрезмерным и порочным. В событиях, как и в людях, его занимает аномальность, отступление от правил («Маркиза фон О...», «Нищенка из Локарно», «Землетрясение в Чили»), мгновение, когда они как бы выходят из предначертанных им границ. Недаром он с такой страстью читал «Ночную сторону природы» Шуберта; все сумеречные явления сомнамбулизма, лунатизма, внушения, животного магнетизма — желанный материал для его преувеличивающей фантазии, которая — будто ей недостаточно человеческих страстей — привлекает еще и таинственные силы космоса, чтобы вернее соблазнить свои создания: смятение фактов превратить в смятение чувств! Клейст больше всего любит странствовать в области необычайного: там, в тумане ущелий, он чувствует близость демона и его магический зов; там он не соприкасается с обыденным — с тем, что отталкивает и отпугивает его; и, вечно безмерный, он все глубже погружается в тайну природы. И в самой сущности мира, как в чувстве, ищет он превосходную степень.

В этом отказе от явного Клейст как будто близок к своим современникам, к романтикам, но между поэтами полунадуманного, полунаивного суеверия и сказочного блаженства и его принудительным стремлением к фантастическому зияет целая пропасть чувств: романтики ищут чудесного как святыни, Клейст — чудовищного как болезни природы. Новалис хочет верить и наслаждаться этой верой, Эйхендорф и Тик хотят растворить суровость и бессмысленность жизни в игре и музыке, Клейст же, алчный, хочет уловить тайну, скрытую явлениями, и ощутить ее, доведя до крайних пределов; в последний мрак чудесного он вонзает свой испытующий, холодно-страстный, неумолимо проникающий взор.

Чем необычнее переживание, тем больше влечет его желание рассказать о нем вещественно, он даже бравировует реалистическим изображением непостижимого, и его страстный интеллект спираль за спиралью взвинчивается вплоть до последнего слоя в ту сферу, где сочетаются таинственным браком магия природы и демонизм человека. Тут он приближается к Достоевскому больше, чем кто-либо из немцев: образы Клейста облечены всеми нездоровыми и преувеличенными силами нервов, а нервы болезненно соприкасаются с демонизмом природы, сущности мира. Как Достоевский, он не только правдив, но, в силу своей экзальтации, сверхправдив, и потому нависает, как душное небо, эта стеклянная гнетущая атмосфера над ландшафтом его душевного мира, где стужа рассудка внезапно сменяется то зноем фантазии, то гневным ураганом страсти. Конечно, он величествен и полон глубокого прозрения в сущность, этот ландшафт Клейста, — едва ли другой немецкий поэт достигал такой силы, — но все же трудно его вынести, никто не может остаться в нем долго (да и сам он не мог выдержать его больше десяти лет), ибо он напрягает нервы, непрестанно тревожит чувства резким контрастом зноя и стужи. Он слишком мощен, чтобы пребывать в нем всю жизнь, слишком сдавлена и насыщена его атмосфера, тяжестью ложится на душу его небо, в нем слишком много жара и слишком мало солнца, слишком много ослепительно яркого света в слишком тесном пространстве. И как художник, вечно раздвоенный, он лишен родины, лишен твердой почвы под колесами своей бешеной гонки. Он везде и нигде, и всюду он бездомен: он живет в мире чудес, не веря в них, изображает действительность, не любя ее.

НОВЕЛЛИСТ

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

Письмо поэта поэту

В двух мирах живет его душа — в самом жарком тропическом зное фантазии и в самом трезвом, самом холодном, объективном мире анализа — потому раздвоено и его искусство, и каждая половина безудержно стремится к своему полюсу. Часто драматурга Клейста отождествляли с Клейстом-новеллистом, называя его просто драматургом. В действительности же две эти формы воплощают полярность, доведенную до последнего предела двойственность его внутреннего «я»: драматург Клейст безудержно набрасывается на свой материал, прогревает его всей лихорадкой своих жил, новеллист Клейст преодолевает свое участие в повествовании, сильно подавляет себя, остается в стороне, чтобы его дыхание не проникло в рассказ. В драмах он возбуждает и разжигает себя, в новеллах он хочет возбудить и разжечь других, читателей; в драме он гонит себя вперед, в новелле сдерживает себя. Но то и другое — безудержность и сдержанность — приводит его к крайним возможностям искусства: его драмы — самые субъективные, самые стремительные, самые пылкие в репертуаре немецкого театра, его новеллы — самые сдержанные, самые ледяные, самые сжатые произведения немецкого эпоса. Искусство Клейста стремится всегда к превосходной степени.

В новеллах Клейст исключает свое «я», он подавляет свою страстность или, вернее: он переводит ее на другие пути. И здесь фанатик преувеличения впадает в чрезмерность: он доводит это (очень искусное) самоисключение до экстаза, до крайней объективности, снова угрожающей искусству (уг-

роза — его стихия). Немецкая литература никогда не достигала такого объективного, внешне спокойного отношения, такой мастерской вещественности рассказа, как в этих восьми новеллах и нескольких анекдотах; может быть, только последнего разрешающего элемента не хватает в их, казалось бы, безупречном совершенстве: не хватает естественности. И в эпосе Клейст действует по принуждению — по принуждению потока своих страстей; ему не хватает горчичного зерна радости повествования, спокойного, беззаботного вымысла, врожденной легкости речи. Чувствуешь, как насильно сжимаются его уста, чтобы трепетом дыхания не выдать мучительного сладострастия, которое он испытывает, создавая напряжение; чувствуешь, как лихорадочно дрожит рука, вынужденная сдерживать себя, как весь он насильно подавляет себя, чтобы остаться безучастным. В этом вечном торможении, в этой сдержанности, в укрывательстве, в нарочитом, почти злостном запутывании читателя, вынужденного блуждать в хитроумно сооруженном лабиринте фактов, кроется тайное, извращенное сладострастие, — естественное движение по прямой линии не свойственно ни его эротике, ни его повествованию.

Для того чтобы это ощутить, нужно только сопоставить «*Novalas gemplages*»* Сервантеса, его блаженно легкое развитие сюжета, его лукавую игру в прятки и загадки — и напряженную, туго натянутую, насыщенную возбуждением технику, которая даже из трезвости создает эксцесс и обращается к читателю словно сквозь стиснутые зубы: нет Ариэля и его угнетенной, отягченной души, его небо расстилается над бездной, и не звучит в нем музыка. Он хочет быть холодным — и становится ледяным, он хочет говорить тихо — и говорит сдавленным шепотом, он стремится к строгому, римскому, достойному Тацита, повествованию — и судорога звучит в его голосе. С титанической силой устремляется Клейст к преувеличению. Никогда немецкий язык не был таким четким, но в то же время никогда он не был так

* «Образцовые новеллы» (исп.).

металлически холоден, так лишен блеска, как в прозе Клейста: Клейст пользуется им не как арфой (подобно Гёльдерлину, Новалису и Гёте), а как оружием или плугом — с невыносимым напряжением. И этим негибким, твердым, как бронза, литым языком он — вечный фанатик противоречий — рассказывает о самых захватывающих, самых стремительных, самых бурных событиях; его холодная, протестантски строгая трезвость и ясность вступает в борьбу с самыми фантастическими, самыми неправдоподобными явлениями. Он искусственно запутывает сюжет, лукаво отпускает вожжи рассказа только ради суровой и злобной радости нагнать страх на зрителя, испугать его, чтобы потом, в самый последний миг падения одним движением остановить бешеную скачку; тот, кто не почувствует за кажущейся холодностью Клейста-новеллиста демонического стремления загнать другого в ту сферу, которая служит ему пристанищем, — в чудовищные переживания, в глубины мрака и опасности, — может счесть техникой то, что в действительности является другим ликом глубочайшей страстности, фанатизмом самонасилования. Я же никогда не мог читать его новелл без легкого трепета, порождаемого не сюжетом (в «Нищенке из Локарно» или других его рассказах о «ночной стороне жизни»), а напряженной, вызывающей дрожь вибрацией демонически запруженной воли, проявляющей себя в молчании, в мнимом покое с еще большей мощностью, чем в избытке стихов и страстных воплях Пентесилеи. Все недоброе, все тайное, хитрое в Клейсте проявляется именно тогда, когда он себя сдерживает, потому что покой, самообладание и самопреодоление противоречит его внутреннему миру: непринужденность, высшая магия художника, была для него недоступна там, где, насилуя свою природу, он стремился возвести в закон спокойную сдержанность.

И все же: как многого достигала его воля, его демонически сильная воля в области прозы, — словно сталь, сковывает он кровь в венах языка! Это мастерство ощущается больше всего в случайных, не продуманных заранее очерках, в маленьких

анекдотах и заметках, написанных без напряжения художественной воли — для газеты, чтобы заполнить свободный столбец. Двадцать строк полицейского отчета, кавалерийский эпизод движением его пластической воли сгущаются в непреходящую форму: ни один пузырек психологии не проникает в магический кристалл повествования, в котором сама вещественность становится прозрачной. В новеллах большего объема уже чувствуются усилия в стремлении к объективности. Характерная для него страсть к запутыванию и закручиванию, к насильственному сгущению, сладострастие игры с тайной делает его новеллы скорее волнующими, чем пластичными; они воспаляют своей мнимой холодностью: «Маркиза фон О...» (анекдот, рассказанный Монтенем в восьми строках) увлекает, будто шарада, «Нищенка из Локарно» давит, как жуткий кошмар. Все возбуждающее, возмущающее, мучительное, все увлекающее в даль ощущается в этих призрачных грезах тем живее, что, благодаря намеренно трезвому стилю хроники, вовсе не смутными призраками являются они нашему внутреннему взору, а запечатлеваются пластически в своей земной и в то же время нездешней естественности. Весь демонизм его воли здесь (как и прежде — в пору увлечения рационалистической философией) превращен в трезвость, но трезвость, доведенную до эксцесса: словно открывается обратная сторона его существа — экзальтация в воздержании от экзальтированности, чрезмерность в соблюдении меры. Стендаля тоже влекло к холодной, необразной, несентиментальной прозе; он ежедневно читал Гражданский кодекс — так же как Клейст ставил себе в образец стиль хроники: но, в то время как Стендаль приобретает только технику, Клейстом, неистовым, овладевает страсть к бесстрастности, — чрезмерность напряжения переключается с него на читателя. Но всегда чувствуется избыток, неотделимый от его существа: поэтому самая сильная из его новелл — та, где превращается в образ лейтмотив его существа, — «Михаэль Кольгас», самый яркий тип преувеличителя из числа созданных Клейстом, человек,

который преувеличением разрушает свою силу, доводит прямоту до упрямства, правдивость до сварливости; бессознательно он стал символом своего творца, который лучшее свое достояние превратил в опасность и фанатизмом воли вытеснен за все пределы и цели. В дисциплине и сдержанности Клейст так же демонически чрезмерен, как в безудержности и в излиянии.

В наибольшем совершенстве выступает это смешение, как я уже сказал, в непреднамеренном, в тех маленьких анекдотах, которые он написал, не заботясь об их художественном достоинстве, и, кроме того, в замечательном автопортрете этого странного человека: в его письмах. Ни один немецкий поэт не раскрывал себя миру так, как Клейст в этой горсточке написанных им писем. Они, я бы сказал, несравнимы с психологическими документами Гёте и Шиллера: искренность Клейста бесконечно смелее, безудержнее, безнадежнее и безусловнее, чем бессознательные стилизации, всегда эстетически оформленные исповеди классиков. Верный себе, Клейст и в исповеди предается излишеству: в самое жестокое самобичевание он вкладывает какую-то скрытую ноту наслаждения; он охвачен не только любовью к истине, но и лихорадочным стремлением к ней, и всегда величественно экстатичен в глубочайшей боли. Нет ничего ужаснее воплей этого сердца, и в то же время они доносятся как бы из беспредельной выси — трепетный крик подстреленной хищной птицы; ничего нет величественнее пафоса жалоб его одиночества. Будто слышишь мучительные вопли отравленного Филоклетта, оторванного от братьев, на одиноком острове своего духа спорящего с богами; и в муках самопознания срывая с себя одежду, он является нам в наготу, но не в бесстыдной наготу, а словно истекающий кровью, пылающий в огне, только что вырвавшийся из сражения человек. Мы слышим крик из последних глубин земного, крик истерзанного бога или затравленного зверя, и потом снова — слова ужасной трезвости, слишком сильный, слепящий внутренний свет. Может быть, в пропавшей рукописи, в «Истории моего внутреннего мира»,

все эти огни и молнии были слиты в единый свет; но это произведение, которое, без сомнения, было не компромиссом «поэзии и правды», а фанатизмом одной только правды, до нас не дошло. Здесь, как и всегда, рок замкнул ему уста и запретил «невыразимому человеку» выдать свою заветную тайну, чтобы всегда он представлялся нам тенью своего демона и чтобы осталось скрытым его последнее одиночество.

ПОСЛЕДНЯЯ СВЯЗЬ

Все вещи побеждает чувство правды.

*Семейство Шроффенштейн**

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

Искусство не знает более прекрасных мгновений, чем те, когда чрезмерность заключена в соразмерные формы, когда

* Перевод Б. Пастернака.

наступает сферически звучащая секунда и на краткий миг диссонанс растворяется в благостной гармонии, когда смыкаются самые непримиримые противоречия, мимолетно касаясь друг друга устами слов и любви: чем ужаснее раздвоенность, тем величественнее это слияние, тем больше мощи в созвучии встречающихся потоков. Ни в одной немецкой драме нет такого величественного, такого полного раскрытия авторского «я», как в клейстовском «Принце Гомбургском»: самый опустошенный из немецких поэтов (на шаг от самоуничтожения) дает своему народу самую совершенную трагедию, — так же как Гёльдерлин за час до наступления последнего мрака — мировой музыкой звучащие орфические гимны, как Ницше накануне душевного заката — высшее опьянение ума, алмазную пляску, сверкание слова. Эта магия предчувствия гибели непостижима и не допускает объяснений, невыразимо прекрасная, как последнее голубоватое мерцание угасающего пламени.

В «Принце Гомбургском» Клейст на миг укротил демона, оттеснив его в свое произведение. В «Пентесилее», в «Гискаре», в «Битве Арминия» ему удавалось отрубить только одну голову душившей его гидре, на этот же раз он хватает ее за горло и воплощает вовне — в художественном образе. Именно здесь чувствуется его сила, потому что здесь она направлена не в пустоту, здесь страсть не расплывается без пользы с шипением и чадом, как пар из перегретого котла, а борется с противодействующей силой. В этой драме — в ее точно пригнанном, безупречном драматическом механизме ни один атом внутреннего напряжения не теряется в пустом пространстве необузданной чрезмерности: напор и преграда, течение и сопротивление обладают здесь равной силой. Клейст нашел спасение, не выходя за свои пределы, а как бы удвоив свои силы: противоречия потеряли разрушительную силу, потому что он не позволяет (как прежде) тому или иному стремлению свободно течь и поглощать все остальное. В этом произведении он уяснил себе антиномичность своей природы. Но ясность всегда приводит к познанию, а познание — к

примирению. Страсть и сдержанность прекращают борьбу в его душе и смотрят друг другу в глаза: сдержанность (курфюрст, приказывающий провозгласить в церкви принца Гомбургского победителем) приносит дань уважения страсти, страсть (принц Гомбургский, требующий для себя смертного приговора) приносит дань уважения норме. Обе силы познают себя, как частицу извечной Силы, требующей возмущения во имя движения — и сдержанности во имя порядка; вырывая из смятенной груди свои противоречия и вознося их к звездам, Клейст впервые разрешает свое одиночество и становится участником в созидании мира.

Магически изливается в чистых, возвышенных формах все, к чему он стремился, что пытался осуществить, — укрошенное чувством последней связи с миром и примирения. Все страсти, владевшие им тридцать лет, внезапно влились в образы, — уже не самовластно преувеличенные, а проясненные. Бешеное честолюбие Гискара превратилось в чистую, действенную пламенность юного героя, принца Гомбургского, зверский, кровожадный, бряцающий оружием варварский патриотизм «Битвы Арминия» смягчен до безмолвно строгого чувства отечества; сварливость и правовое упрямство Кольгаса очеловечены в образе курфюрста до сознательной защиты закона; ведовство Кетхен лишь голубеет, как нежный лунный свет, над летней сценой в саду, словно овеваемый потусторонним ароматом смерти, а пылкость Пентесилеи, буйная жажда жизни растворяется в тихом томлении. Впервые в произведении Клейста нарастает скрытая нота доброты, дуновение мягкой человечности и понимания, — и эта последняя струна, которой он никогда не касался, серебряной жалобой арфы вторит мрачной мелодии. Здесь неожиданно скопилось все, что волнует человека, и как перед взором умирающего в последние мгновения его жизни проходит все пережитое, так в этом последнем произведении журчит все прошлое, словно примиренное воспоминание о прожитой жизни: все заблуждения, все ошибки, все упущения, все, что казалось бессмысленным и тщетным, вдруг приобретает

смысл в этих образах. Философия Канта, терзавшая душу двадцатилетнего юноши, душившая его как «жизненный план», — теперь подает реплики курфюрсту, одухотворяя образ монарха. Кадетские годы, военное воспитание, которому он посылал тысячи проклятий, — вот оно воскресает в великолепной фреске армии, в этом гимне товарищеской солидарности; даже земля Бранденбурга, уже многие годы ему ненавистная, становится фундаментом событий, и в воздухе, обычно не ощущаемом в его трагедиях, чувствуется атмосфера и горизонт. Все, что он преодолел, — традиция, дисциплина, эпоха, — как небо, высится над его произведением; впервые исходит его творчество из внутренней родины, из призвания крови. Впервые разрежен воздух, не мучительно напряжение, свободное от нервного трепета, впервые прозрачно льются стихи, не насилуя, не тесня друг друга, впервые звучит музыка. Мир призраков, обычно пылавший демоническим напряжением глубин, теперь, словно сумерки, витает над земной жизнью; будто сладостный звон последних шекспировских драм, звон веселого познания и освобождения опускает завесу над гармоническим миром.

«Принц Гомбургский» — самая правдивая драма Клейста, потому что в ней заключена вся его жизнь. Тут сосредоточены все противоречия его существа — любовь к жизни и стремление к смерти, искание меры и чрезмерность, наследие и приобретенное достояние: только здесь, исчерпывая себя, он становится правдивым и выходит за пределы осознанной им правды. Отсюда это веяние пророческой тайны в сцене смерти, хмель самоубийства, страх перед роком — предвосхищенные творчеством часы его смерти и в то же время повторение всей прожитой жизни. Только обреченные на смерть обладают этим высшим познанием, этим двойным зрением, проникающим и в прошлое и в будущее; только «Принц Гомбургский» и «Эмпедокл» среди немецких драм дарят нам эту призрачную музыку, этот плеск беспредельности. Ибо только чистое отречение — достигнуть сфер, где никнет утомленная страсть; то, в чем судьба так упрямо

отказывала Клейсту в его алчных и гневных набегах, она дарит ему в тот час, когда он уже ничего не ждет: она дарит ему совершенство.

СТРАСТЬ СМЕРТИ

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

*Пентесилея**

На высшей ступени своего искусства, в год появления «Принца Гомбургского», Клейст роковым образом достиг и высшей ступени своего одиночества. Никогда он не был так забыт миром, так бесцелен в своей эпохе, в своем отечестве: службу он бросил, журнал ему запретили, его заветная мечта — вовлечь Пруссию в войну на стороне Австрии — остается тщетной. Его злейший враг — Наполеон — держит Европу в руках, как покорную добычу, прусский король из вассала Наполеона превращается в его союзника. Пьесы Клейста не имеют успеха и путешествуют из театра в театр, осмеиваются публикой или отклоняются равнодушным директором, его книги не находят издателя, сам он остается не у дел; Гёте от него отвернулся, другие не знают его или не считают достойным внимания, покровители его оставили, приятели забыли; последней покидает его самая верная, некогда «Пилладу подобная» сестра Ульрика. Каждая карта, на которую он ставил, бита, и последнюю оставшуюся у него, самую ценную — рукопись его лучшего произведения, «Принца Фридриха Гомбургского», он уже не может пустить в ход: он уже вне игры, и никто не доверяет его ставке. И тут он пытается, вновь вынырнув на поверхность, после мно-

* Перевод Ф. Сологуба и А. Чеботаревской.

гих месяцев безвестной жизни вернуться в свою семью: еще раз он едет во Франкфурт-на-Одере к своим — освежить душу горсточкой любви, но родные посыпают солью его раны, и желчь струится с их уст. Обеденный час в кругу Клейстов, свысока посматривающих на уволенного чиновника, на обанкротившегося издателя газеты, на неудачного драматурга, видящих в нем недостойного представителя их рода, — этот час лишил его последних сил. «Я готов лучше десять раз умереть, — пишет он в отчаянии, — чем еще раз пережить то, что я испытал во Франкфурте за обеденным столом». Родные его оттолкнули, столкнули в ад, кипящий в его груди; с омраченной душой, пристыженный и униженный, бредет он опять в Берлин. Несколько месяцев он бродит там в стоптанных башмаках, в поношенном костюме, подает в различные ведомства прошения о предоставлении должности, предлагает (тщетно) издателям роман, «Принца Гомбургского», «Битву Арминия», угнетает друзей своим жалким видом; в конце концов он надоел всем, как и ему надоели поиски. «Моя душа так изранена, — жалуется он, — что, когда я высовываю нос из окна, мне кажется, будто дневной свет причиняет мне боль». Его страсти иссякли, силы истощены, надежды разбиты:

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

И вот среди этого молчания, самого глубокого молчания, какое знал, быть может, еще только Ницше, — мрачный голос касается его сердца, зов, который звучал ему всю жизнь, всякий раз, как иссякала его бодрость, как овладевало им отчаяние: мысль о смерти. С ранней юности преследует его эта мысль о добровольной смерти, и так же, как еще в отрочестве составил он план жизни, так и план смерти пригото-

* Перевод Д. И. Выгодского.

вил он заранее, и всякий раз усиливается эта мысль в часы бессилия; темной скалой вздымается она в его душе, когда убывает прилив страстей, пенящийся поток надежд. Не счесть в письмах Клейста и во встречах с ним этих пламенных призывов к смерти; и, может быть, позволителен такой парадокс: он только потому мог так долго выносить жизнь, что ежечасно был готов от нее отказаться.

В любую минуту он готов умереть, и если он так долго медлит, то в этом виноват не страх, а преувеличение, виновата чрезмерность его натуры, ибо даже от смерти требует он грандиозности, экзальтации, избытка; он не хочет лишать себя жизни мелко, ничтожно, трусливо: он стремится, как он пишет Ульрике, к «прекрасной смерти», — даже эта мысль, такая мрачная и гибельная, у Клейста окрашивается усладой пьянящего сладострастья. Он хочет броситься в смерть, как в торжественную брачную постель, и в изумительном сплетении чувств (его эротика, никогда не находившая своего русла, изливается во все глубины его натуры) он мечтает о смерти как о мистической любовной смерти, как о вдвойне блаженной гибели. Какой-то первобытный страх — он увекочил его в сцене «Принца Гомбургского» — внушает ему, одинокому, опасение, что это одиночество жизни будет преследовать его и в смерти, в вечности: поэтому с самого детства в мгновения высшего экстаза он предлагает каждому, кого он любит, умереть с ним. Неудержимо стремившийся к любви в жизни тоскует по смерти в любви.

В земном существовании ни одна женщина не могла удовлетворить его чрезмерности, не могла идти в ногу с фантастическим устремлением экстастики его чувств; никто — ни невеста, ни Ульрика, ни Мария фон Клейст — не может сравниться с точкой кипения его требований; только смерть, только превосходная, непревосходимая степень — Пентесилея выдала его пламень — способна удовлетворить его потребность в любви. Желанна для него только та женщина, которая согласится с ним умереть, женщина, охваченная этим до предела преувеличения доведенным чувством, и «ее

могилу он предпочтет постели всех королей мира» (так восклицает он в предсмертном ликовании). Каждому, кто ему дорог, настойчиво предлагает он сопутствовать ему в этом падении во мрак. Каролине фон Шиллер (почти чужой ему) он заявляет, что готов «застрелить и ее и себя», а своего друга Рюле он завлекает ласковыми страстными словами: «Меня не покидает мысль, что мы еще должны что-то сделать вместе — приди, свершим еще что-нибудь прекрасное и умрем! Одной из миллионов смертей, которыми мы уже умирали и которые еще предстоят нам. Это то же самое, что перейти из одной комнаты в другую».

Как обычно, холодная мысль превращается у Клейста в страсть, в пламя, в экстаз. Все больше и больше опьяняется он стремлением величественным жестом положить конец медленному, частичному дроблению сил и насилий, создать взрыв героического саморазрушения — вырваться из убожества, связанности, размельченности неудовлетворенного чувства жизни в фантастическую смерть, озвученную фанфарами упоения и экстаза: мощно расправляет члены его демон, ибо он хочет вернуться наконец в свою беспредельность.

Эта страсть к совместной смерти остается не понятной для друзей и для женщин, как все его преувеличения чувства: тщетны его настояния, тщетны мольбы: он не находит себе спутника в бездну — все они с испугом и недоумением отвергают фантастическое предложение. Наконец — в тот час, когда его душа переполнилась горечью и отвращением, когда мрак сердца омрачил его взор и чувства — он встречает женщину, почти чужую, которая благодарна ему за это странное приглашение. Она больна, приговорена к смерти, ее тело так же поражено раком, как его душа отвращением к жизни: неспособная к смелому решению, но экзальтированно заражаясь его экстазом, погибающая позволяет увлечь себя в пропасть. Он нашел теперь человека, который избавит его от одиночества в последний миг падения, и вот рождается эта удивительная, фантастическая брачная ночь нелюбимого с нелюбимой; стареющая, смертельно больная, некрасивая

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

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

Отныне ты, бессмертие, — мое!
Тысячекратным солнцем льешь сиянье
Ты сквозь повязку на моих глазах.
Вот крылья вырастают за плечами,
И в тишине эфира реет дух;

И, как корабль, гонимый ветром, видит,
Что погружается надежный порт,
Так в дымке жизнь передо мною тает.
Вот вижу формы я еще и краски,
И вот — сплошной туман передо мной*.

Экстаз, который тридцать четыре года гнал его по чашам жизни, кротко возносит его к блаженству отбытия. В последний час, растерзанный, он собирает свои силы, и раздвоенность его растворяется в великом чувстве. В тот миг, когда, свободный и спокойный, он вступает во мрак, он освобождается от своей тени: демон его жизни покидает растравленную плоть и, как дым из пламени, уносится в сферы. В последний час разрешается мука и боль и демон становится музыкой.

МУЗЫКА ЗАКАТА

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

*Семейство Шроффенштейн***

Другие поэты жили с ббльшим блеском, шире охватывали мир в своих произведениях, теснее связывали творчество с жизнью, своим существованием искушая и преображая мировую судьбу; но никто не умирал величественнее, чем Клейст. Ни одна смерть не звучала такой музыкой, не являла такого опьянения и взлета; дионисийским жертвоприношением заканчивается эта «самая мучительная жизнь, когда-либо прожитая человеком» (предсмертное письмо). Еще раз в это последнее мгновение возносится он к последнему простору и величественным жестом перебрасывает мост над вечной пропастью между отчаянием и блаженством; тот, кому ничто не

* Перевод Д. И. Выгодского.

** Перевод Б. Пастернака.

удавалось в жизни, горестной и жалкой, сумел осуществить мрачный смысл своего существования: героический закат. Иные (Сократ, Андре Шенье) в эти последние мгновения достигали *moderato* чувств, стоического, веселого равнодушия, мудрого, безропотного приятия смерти, — Клейст, вечный преувеличитель, и смерть возводит в страсть, в опьянение, в оргию, в экстаз. Его гибель — блаженство, упоение, не изведенное в жизни самозабвение, разверстые объятия, опьяненные уста, веселие, избыток. С песней бросается он в пропасть.

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

И, возносясь в высь — «как два веселых воздухоплате-

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

Наконец создан порядок, успокоен его беспокойный дух; небывалое, неправдоподобное событие: Клейст, истерзанный, ощущает связь с миром. Демон потерял власть над ним, он уже не преследует его: он получил от своей жертвы все, чего требовал. Еще раз, в нетерпении, перебирает Клейст свои бумаги; перед ним законченный роман, две драмы, история его внутреннего мира, — никому она не нужна, никто ее не знает, никто не должен ее знать. Шип честолюбия не вонзается в защищенную панцирем грудь; небрежно сжигает он свои рукописи (в том числе и «Принца Гомбургского», случайно сохранившегося в копии); ничтожной кажется ему скудная посмертная слава, литературная жизнь в веках перед лицом предстоящего ему бессмертия. Осталось сделать немного, но и к этому он приступает деловито и осмотрительно: в каждом распоряжении чувствуется его ясный, не сму-

* Название гостиницы, в которой застрелился Клейст.

щаемый ни страхом, ни страстями ум. Он просит Пегилена отправить несколько писем, уплатить долги, которые он заботливо записывал пфенниг за пфеннигом, ибо чувство долга не оставляет Клейста вплоть до «триумфальной песни его смерти». Быть может, нет другого прощального письма, проникнутого таким демонизмом объективности, как письмо Клейста к военному совету: «Мы лежим мертвые на Потсдамской дороге», — начинает он — с той же неслыханной смелостью, что и в своих новеллах; он сразу вводит в событие, и, как в новеллах, повесть о неслыханной судьбе человека выкована объективно, с металлической пластичностью и ясностью. И нет прощального письма, пронизанного таким демонизмом чрезмерности, как обращение Клейста к возлюбленной — к Марии фон Клейст: в его последний час еще раз ослепительно сверкнула двойственность его жизни — сдержанность и экстаз, — вознесенная до героики, до величественной мощи.

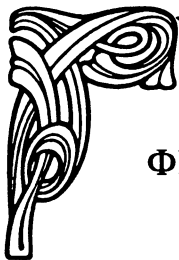
Его подпись — последний итог громадного счета, предъявленного им жизни: энергично он делает росчерк, — сложный счет закончен, он собирается порвать заемное письмо. Веселые, словно жених и невеста, едут они в Ванзее. Хозяин гостиницы слышит их смех, они резвятся на лугу, весело пьют кофе на свежем воздухе.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

* * *

Не по своей воле стал Клейст великим трагическим поэтом немецкого народа, а по воле своей судьбы — только потому, что сам он был трагической натурой и трагедией была его жизнь; именно это — мрачность, запутанность, сложность, напряженность и в то же время пламенность его существа — делает неподражаемыми его драмы, не превзойденные потомками — ни холодной отвлеченностью Геббеля, ни беспокойным пылом Граббе. Его судьба, его атмосфера

составляют неотъемлемую часть его произведений: поэтому неумным и лишним кажется мне вопрос, к каким вершинам привел бы он немецкую трагедию исцеленный, освобожденный от своего рока. Напряженность и напряжение были сущностью его существа, саморазрушение в чрезмерности — неопровержимым смыслом его судьбы; поэтому его добровольно ранняя смерть — такое же произведение мастера, как и «Принц Фридрих Гомбургский», ибо рядом с могучими властителями жизни, подобными Гёте, должен время от времени появляться мастер умирания, из смерти создающий бессмертную поэму. «Бывает благом смерть как жизненный удел», — несчастный Гюнтер, написавший эти строки, не сумел создать хорошую смерть, он опустил в свое злополучие и погас, как сгоревшая свеча. Клейст, истинный трагик, пластически возвышает свое страдание в бессмертный памятник заката; всякое страдание становится осмысленным, если ему дана благодать творчества. Тогда оно становится высшей магией жизни. Ибо только тот, кто раздроблен, знает тоску по совершенству. Только гонимый достигает беспредельности.





ФРИДРИХ НИЦШЕ

Я ценю философа в той мере, в какой он способен служить образцом.

Несвоевременные размышления

ТРАГЕДИЯ БЕЗ ПАРТНЕРОВ

Сорвать лучший плод бытия значит: жить гибельно.

Трагедия Фридриха Ницше — монодрама: на сцене своей короткой жизни он сам является единственным действующим лицом. В каждом лавиной низвергающемся акте стоит одинокий борец под грозовым небом своей судьбы; никого нет рядом с ним, никого вокруг него, не видно женщины, которая смягчала бы своим присутствием напряженную атмосферу. Всякое движение исходит только от него: несколько фигур, вначале мелькающих в его тени, сопровождают его отважную борьбу немymi жестами изумления и страха и постепенно отступают как бы перед лицом опасности. Никто не решается вступить в круг этой судьбы; всю свою жизнь говорит, борется, страдает Ницше в одиночестве. Его речь не обращена ни к кому, и никто не отвечает на нее. И что еще ужаснее: она не достигает ничьего слуха.

Лишена партнеров, лишена реплик, лишена слушателей эта беспримерная в своем героизме трагедия Фридриха Ницше; нет в ней и места действия, нет пейзажа, декораций, костюмов: она разыгрывается как бы в безвоздушном пространстве мысли. Базель, Наумбург, Ницца, Сорренто, Сильс-Мариа, Генуя — все эти географические названия не

обозначают в действительности место его пребывания: это — только верстовые столбы вдоль измеренной огненными крыльями дороги, холодные кулисы, безмолвный фон. В действительности декорация остается в этой трагедии неизменной: замкнутость, одиночество, мрачное, безмолвное, безответное одиночество, непроницаемый стеклянный колпак, покрывающий, окружающий его мышление, одиночество без цветов, без красок и звуков, без зверей и людей, одиночество даже без божества, оцепенелое, опустошенное одиночество первобытного мира — мира довременного или пережившего все времена. И особенно ужасна, особенно невыносима и в то же время особенно причудлива и непостижима пустыньность, безрадостность его мира тем, что этот глетчер, эта скала одиночества высится среди американизированной страны с семидесятимиллионным населением, в центре болезненно любознательной культуры, которая ежегодно выбрасывает в мир сорок тысяч книг, в сотне университетов ищет новые проблемы, в сотнях театров ежедневно смотрит трагедии — и в то же время ничего не чувствует, ничего не знает, ничего не подозревает об этой величайшей драме человеческого духа, которая разыгрывается в самом ее центре, в ее самом глубоком ядре.

Ибо в самые великие мгновения для трагедии Фридриха Ницше ни зрителей, ни слушателей, ни свидетелей в немецком мире нет. Вначале, пока он говорит с профессорской кафедры и сияние Вагнера бросает на него отраженный свет, его речь еще возбуждает некоторое внимание. Но чем более он углубляется в самого себя, чем глубже он проникает в эпоху, тем слабее становится отзвук на его речь. Один за другим в смятении встают друзья и враги во время его героического монолога, испуганные возрастающим пылом его экстаза, и он остается на сцене своей судьбы в убийственном одиночестве. Беспokoйство овладевает трагическим актером, замечаящим, что он говорит в пустоту; он повышает голос, он кричит, жестикулирует с удвоенной энергией, — лишь бы возбудить отклик или хотя бы крик возмущения. Он присо-

единяет к своей речи музыку, манящую, пьянящую, дионисийскую музыку, но никто уже не слушает его. Он превращает свою трагедию в арлекинаду, смеется язвительным, насильственным смехом, принуждает свои фразы кувыркаться и совершать акробатические salto mortale, — чтобы вымученной гримасой привлечь слушателей к ужасному смыслу представления, — но никто не аплодирует ему. И вот он придумывает танец, танец среди мечей; израненный, истерзанный, обливаясь кровью, он показывает миру свое новое, смертоносное искусство, но никто не понимает значения этих рыдающих шуток, никто не подозревает смертельной страсти в этой наигранной легкости. Без слушателей, без отклика доигрывает он перед пустыми стульями самую потрясающую драму человеческого духа, какая была показана нашему веку упадка. Никто не обратил к нему равнодушного взора, когда в последний раз бурно вознесся словно на стальном острие великолепный вихрь его мысли — вознесся и упал на землю в последнем экстазе: «перед лицом бессмертия бездыханный».

В этом пребывании наедине с собой, в этом пребывании наедине против самого себя — самый глубокий смысл, самая священная мука жизненной трагедии Фридриха Ницше: никогда не противостояла такому невероятному избытку духа, такой неслыханной оргии чувств такая невероятная пустота мира, такое металлически непроницаемое безмолвие. Даже сколько-нибудь значительных противников — и этой милости не послала ему судьба, и напряженная воля к мышлению, «замкнутая в самой себе, вскапывая самое себя», из собственной груди, из глубины собственного трагизма извлекает ответ и сопротивление. Не из внешнего мира, а из собственных кровью сочащихся ран добывает судьбой одержимый жгучее пламя и, подобно Гераклу, рвет на себе Нессову одежду, чтобы нагим стоять перед последней правдой, перед самим собой. Но какой холод вокруг этой наготы, каким безмолвием окутан этот ужасный вопль духа, какие молнии и тучи над головой «богоубийцы», которого не ищут противники, который не находит противников и поражает самого себя, «себя

познающий, себя казнящий без сострадания». Гонимый своим демоном за пределы времени и мира, за крайние пределы своего существа,

В жару неведомых доселе лихорадок,
Колющей дрожью объятый от льдистых игл мороза,
Тобой гоним, о Мысль!
Безвестная! Сокрытая! Ужасная!

содрогаясь, в страхе оглядывается он назад, замечая, как далеко за пределы всего живущего и когда-либо жившего бросила его жизнь. Но такой сверхмощный разбег уже не остановить; и в полном сознании и в то же время в предельном экстазе самоопьянения он подчиняется своей судьбе, которую уже изваял его любимый Гёльдерлин, судьбе Эмпедокла.

Героический пейзаж, лишенный неба, титаническое представление, лишенное зрителей, молчание, все грознее сгущается молчание над нечеловеческим воплем духовного одиночества — вот трагедия Фридриха Ницше. Она вызывала бы только ужас, как одна из многих бессмысленных жестокостей природы, если бы он сам не сказал ей экстатическое «да», если бы он сам не избрал, не возлюбил эту беспримерную суровость ради ее беспримерности. Добровольно, отказавшись от спокойного существования, и намеренно он выстроил себе эту «не общую жизнь» из глубочайшего трагического влечения, и с беспримерным мужеством он бросил вызов богам — на нем «испытать высшую меру опасности, которой живет человек». «*Χαίρετε δαίμονες!*» — «Радуйтесь, демоны!» Этим надменным возгласом в одну из веселых студенческих ночей заклинает духов Ницше со своими друзьями-филологами; и в полночный час из наполненных бокалов они плещут из окна красным вином на спящую улицу Базеля, совершая возлияние невидимым силам. Это — всего лишь фантастическая шутка, таящая в себе глубокое предчувствие. Но демоны слышат заклятья и следуют за тем, кто их вызвал; так мимолетная ночная игра вырастает в трагедию судьбы.

Но никогда не противится Ницше неимоверной страсти, овладевшей им с такой неотразимой силой: чем сильнее ударяет его молния, тем чище звенит в нем медный слиток воли. И на докрасна раскаленной наковальне страданья с каждым ударом все тверже и тверже выковывается формула, медной броней покрывающая его дух, «формула величия, доступного для человека, *amor fati**, чтобы ничего больше не было нужно — ничего впереди, ничего позади, ничего во веки веков. Не только терпеть, и уж отнюдь не скрывать, а любить неизбежность». Этот пламенный гимн судьбе мощным дифирамбом заглушает крик боли: поверженный наземь, раздавленный всеобщим молчанием, разъеденный самим собой, сожженный горечью страданья, ни разу не поднял он руку, моля о пощаде. Он просит большей, горшей боли, глубочайшего одиночества, бездонного страданья, полной меры своих сил; не для защиты, а только для мольбы подымает он руки, для величественной мольбы героя: «О, предреченное моей душе, ты, что называю Роком! ты, что во мне! надо мной! Сохрани меня, сбереги меня для великой судьбы!»

Кто знает такую великую молитву, тот будет услышан.

ДВОЙСТВЕННЫЙ ОБЛИК

Пафос позы не служит признаком величия; тот, кто нуждается в позах, обманчив... Будьте осторожны с жирописными людьми!

Патетический облик героя. Так изображает его мраморная ложь, живописная легенда: упрямо устремленная вперед голова героя, высокий, выпуклый лоб, испещренный бороздами мрачных размышлений, ниспадающая волна волос над крепкой, мускулистой шеей. Из-под нависших бровей

* Любовь к судьбе (*лат.*).

сверкает соколиный взор, каждый мускул энергичного лица напряжен и выражает волю, здоровье, силу. Усы Верцингеторикса, низвергаясь на мужественные, суровые губы и выдающийся подбородок, вызывают в памяти образ воина варварских полчищ, и невольно к этой мощной, львиной голове пририсовываешь грозно выступающую фигуру викинга с рогом, щитом и копьем. Так, возвеличенные в немецкого сверхчеловека, в античного Прометида, наследника скованной силы, любят изображать наши скульпторы и художники великого отшельника духа, чтобы сделать его доступным для маловерных, школой и сценой приученных узнавать трагизм лишь в театральном одеянии. Но истинный трагизм никогда не бывает театрален, и в действительности облик Ницше несравнимо менее живописен, чем его портреты и бюсты.

Облик человека. Скрамная столовая недорогого пансиона где-нибудь в Альпах или на Лигурийском побережье. Безразличные обитатели пансиона — преимущественно пожилые дамы, развлекаются *causerie*, легкой беседой. Трижды прозвонил колокол к обеду. Порог переступает неуверенная, сутулая фигура с поникшими плечами, будто полуслепой обитатель пещеры ощупью выбирается на свет. Темный, старательно почищенный костюм; лицо, затененное зарослью волнистых, темных волос; темные глаза, скрытые за толстыми, почти шарообразными стеклами очков. Тихо, даже робко, входит он в дверь; какое-то странное безмолвие окружает его. Все изобличает в нем человека, привыкшего жить в тени, далекого от светской общительности, испытывающего почти неврастенический страх перед каждым громко сказанным словом, перед всяким шумом. Вежливо, с изысканно чопорной учтивостью, он отвешивает поклон собравшимся; вежливо, с безразличной любезностью, отвечают они на поклон немецкого профессора. Осторожно присаживается он к столу — близорукость запрещает ему резкие движения, осторожно пробует каждое блюдо — как бы оно не повредило больному желудку: не слишком ли крепок чай, не слишком ли пикантен соус, — всякое уклонение от диеты

раздражает его чувствительный кишечник, всякое излишество в еде чрезмерно возбуждает его трепещущие нервы. Ни рюмка вина, ни бокал пива, ни чашка кофе не оживляют его меню; ни сигары, ни папиросы не выкурит он после обеда; ничего возбуждающего, освежающего, развлекающего, только скудный, наспех проглоченный обед да несколько незначительных, светски учтивых фраз, тихим голосом сказанных в беглом разговоре случайному соседу (так говорит человек, давно отвыкший говорить и боящийся нескромных вопросов).

И вот он снова в маленькой, тесной, неудобной, скудно обставленной *chambre garnie*; стол завален бесчисленными листками, заметками, рукописями и корректурами, но нет на нем ни цветов, ни украшений, почти нет даже книг и лишь изредка попадаются письма. В углу тяжелый, неуклюжий сундук, вмещающий все его имущество — две смены белья и второй, поношенный костюм. А затем — лишь книги и рукописи, да на отдельном столике бесчисленные бутылочки и скляночки с микстурами и порошками: против головных болей, которые на целые часы лишают его способности мыслить, против желудочных судорог, против рвотных спазмов, против вялости кишечника и, прежде всего, ужасные средства от бессонницы — хлорал и веронал. Грозный арсенал ядов и снадобий — его спасителей в этой пустынной тишине чужого дома, где единственный его отдых — в кратком, искусственно вызванном сне. Надев пальто, укутавшись в шерстяной плед (печка дымит и не греет), с окоченевшими пальцами, почти прижав двойные очки к бумаге, торопливой рукой часами пишет он слова, которые потом едва расшифровывает его слабое зрение. Так сидит он и пишет целыми часами, пока не отказываются служить воспаленные глаза: редко выпадает счастливый случай, когда явится неожиданный помощник и, вооружившись пером, на час-другой предложит ему сострадательную руку. В хорошую погоду отшельник выходит на прогулку — всегда в одиночестве, всегда наедине со своими мыслями: без поклонов, без спутников, без встреч совершает он свой путь. Пасмурная погода, которую он не

выносит, дождь и снег, от которого у него болят глаза, подвергают его жестокому заключению в четырех стенах его комнаты: никогда он не спустится вниз к людям, к обществу. И только вечером — чашка некрепкого чаю с кексом, и вновь непрерывное уединение со своими мыслями. Долгие часы проводит он еще без сна при свете коптящей и мигающей лампы, а напряжение докрасна накаленных нервов все не разрешается в мягкой усталости. Затем доза хлорала, порошок от бессонницы и, наконец, — насильственно вызванный сон, сон обыкновенных людей, свободных от власти демона, от гнета мысли.

Иногда целыми днями он не встает с постели. Тошнота и судороги до беспамятства, сверлящая боль в висках, почти полная слепота. Но никто не войдет к нему, чтобы положить компресс на пылающий лоб, никого, кто бы захотел почитать ему, побеседовать с ним, развлечь его.

И эта *chambre garnie* — всегда одна и та же. Меняются названия городов — Сорренто, Турин, Венеция, Ницца, Мариенбад, — но *chambre garnie* остается, чуждая, взятая напрокат, со скудной, нудной, холодной мебелировкой, письменным столом, постелью больного и безграничным одиночеством. И за все эти долгие годы скитаний ни минуты бодрящего отдыха в веселом дружеском кругу, и ночью ни минуты близости к нагому и теплому женскому телу, ни проблеска славы в награду за тысячи напоенных безмолвием, беспросветных ночей работы! О, насколько обширнее одиночество Ницше, чем живописная возвышенность Сильс-Мариа, где туристы в промежуток между ленчем и обедом «постигают» его сферу: его одиночество простирается через весь мир, через всю его жизнь от края до края.

Изредка гость, чужой человек, посетитель. Но слишком уже затвердела кора вокруг жаждущего общения ядра: отшельник облегченно вздыхает, оставшись наедине со своим одиночеством. Способность к общению безвозвратно утрачена за пятнадцать лет одиночества, беседа утомяет, опустошает, озлобляет того, кто утоляет жажду только самим собой

и постоянно жаждет только самого себя. Иногда блеснет на краткое мгновение луч счастья: это — музыка. Представление «Кармен» в плохоньком театре, час-другой, проведенный за роялем. Но и это счастье сопряжено с насилием: оно «трогает его до слез». Недоступное уже утрачено настолько, что проблеск его причиняет боль.

Пятнадцать лет длится это странствие из *chambre garnie* в *chambre garnie* — незнакомый, неузнанный, им одним лишь познанный, ужасный путь в стороне от больших городов, через плохо меблированные комнаты, дешевые пансионы, грязные вагоны железной дороги и постоянные болезни, в то время как на поверхности эпохи до хрипоты горланит пестрая ярмарка наук и искусств. Только скитания Достоевского почти в те же годы, в таком же убожестве, в такой же неизвестности освещаются тем же туманным, холодным, призрачным светом. В течение пятнадцати лет восстает Ницше из гроба своей комнаты и вновь умирает; в течение пятнадцати лет переходит он от муки к муке, от смерти к воскрешению, от воскрешения к смерти, пока не взорвется под нестерпимым напором разгоряченный мозг. Распростертым на улице Турина находят чужие люди самого чуждого человека эпохи. Чужие руки переносят его в чужую комнату на *Via Carlo Alberto*. Нет свидетелей его духовной смерти, как не было свидетелей его духовной жизни. Тьмой окружена его гибель и священным одиночеством. Никем не провожаемый, никем не узнанный, погружается светлый гений духа в свою ночь.

АПОЛОГИЯ БОЛЕЗНИ

Что не убивает меня, то меня укрепляет.

Бесчисленны вопли истерзанного тела. Бесконечный перечень всех возможных недугов, и под ним ужасный итог: «Во все возрасты моей жизни я испытывал невероятный излишек

страдания». И действительно, нет такой дьявольской пытки, которой бы не хватало в этом убийственном пандемониуме болезней: головные боли, на целые дни приковывающие его к кушетке и постели, желудочные спазмы с кровавой рвотой, мигрени, лихорадки, отсутствие аппетита, утомляемость, припадки геморроя, запоры, ознобы, холодный пот по ночам — жестокий круговорот. К тому же еще «на три четверти слепые глаза», которые опухают и начинают слезиться при малейшем напряжении, позволяя человеку умственного труда «пользоваться светом глаз не более полутора часов в сутки». Но Ницше пренебрегает гигиеной и по десять часов работает за письменным столом. Разгоряченный мозг мстит за это излишество бешеными головными болями и нервным возбуждением: вечером, когда тело просит уже покоя, механизм не останавливается сразу и продолжает работать, вызывая галлюцинации, пока порошок от бессонницы не остановит его вращения насильно. Но для этого требуются все большие дозы (в течение двух месяцев Ницше поглощает пятьдесят граммов хлоралгидрата, чтобы купить эту горсточку сна), — а желудок отказывается платить столь дорогую цену и подымает бунт. И вновь — *circulus vitiosus** — спазматическая рвота, новые головные боли, требующие новых средств, неумолимое, неутомимое состязание возбужденных органов, в жестокой игре друг другу перебрасывающих мяч страданий. Ни минуты отдыха в этом *perpetuum mobile***, ни одного гладкого месяца, ни одного краткого периода спокойствия и самозабвения; за двадцать лет нельзя насчитать и десятка писем, из которых не прорывался бы стон. И все ужаснее, все безумнее становятся вопли мученика до предела чувствительной, до предела напряженной и уже воспаленной нервной системы. «Облегчи себе эту муку: умри!» — восклицает он или пишет: «Пистолет служит для меня источником относительно приятных мыслей», или: «Ужасные и почти

* Порочный круг (*лат.*).

** Вечное движение (*лат.*).

непрестанные мучения заставляют меня с жадностью ждать конца, и по некоторым признакам разрешающий удар уже близок». Он уже не находит превосходных степеней выражения для своих страданий, уже они звучат почти монотонно в своей пронзительности и непрерывности, эти ужасные, почти нечеловеческие вопли, несущиеся из «собачьей конуры его существования». И вдруг вспыхивает в «Ессе homo»* — мощное, гладкое, каменное признание, будто улика во лжи: «In summa summagum** (в течение последних пятнадцати лет) я был здоров».

Чему же верить? Тысячекратным воплям или монументальному слову? И тому и другому! Организм Ницше был по природе крепок и устойчив, его ствол прочен и мог выдержать огромную нагрузку: его корни глубоко уходят в здоровую почву немецкого пасторского рода. В общем итоге «in summa summagum», как совокупность задатков, как организм в своей психофизиологической основе, Ницше действительно был здоров. Только нервы слишком нежны для его бурной впечатлительности и потому всегда в состоянии возмущения (которое, однако, не в силах поколебать железную мощь его духа). Ницше сам нашел удачный образ для выражения этого опасного и в то же время неприступного состояния: он сравнивает свои страдания со «стрельбой из орудий мелкого калибра». И действительно, ни разу в этой войне дело не доходит до вторжения за внутренний вал его крепости: он живет как Гулливер — в постоянной осаде среди пигмеев. Его нервы неустанно бьют в набат на дозорной башне внимания, всегда он в состоянии изнурительной, мучительной самозащиты. Но ни одна болезнь (кроме, той, может быть, единственной, которая в течение двадцати лет роет минный подкоп к цитадели его духа, чтобы внезапно взорвать ее) не побеждает: монументальный дух Ницше недоступен для «орудий мелкого калибра»; только взрыв способен сокрушить гранит его

* «Се человек» — заглавие последнего сочинения Ницше (лат.).

** В общем итоге (лат.).

мозга. Так неизмеримому страданию соответствует неизмеримая сопротивляемость, исключительной стремительности чувства исключительная чуткость нервно-двигательной системы. Ибо каждый нерв желудка, как и сердца, как и высших чувств, является в его организме точнейшим, филигранно выверенным манометром, который болезненным возбуждением, как бы резким отклонением стрелки, отмечает самые незначительные изменения в напряжении. Ничто у него не остается скрытым от тела (как и от духа). Малейшая лихорадка, немая для всякого другого, судорожным сигналом подает ему весть, и эта «бешеная чувствительность» раздробляет его природную жизнеспособность на тысячи колющих, режущих, пронзающих осколков. Отсюда эти ужасные вопли — всякий раз, как малейшее движение, неподготовленный жизненный шаг вызывает прикосновение к этим обнаженным, судорожно напряженным нервам.

Эта ужасающая, демоническая сверхчувствительность его нервов, на весах которой всякий едва вибрирующий нюанс, для других дремлющий глубоко под порогом сознания, превращается в отчетливую боль, является корнем всех его страданий и то же время ядром его гениальной способности к оценке. Ему не нужно что-либо вещественное, реальный аффект, для того чтобы в его крови возникла судорожная реакция: уже сам воздух с его суточными изменениями метеорологического характера служит для него источником бесконечных мучений. Едва ли найдется еще один человек, живущий духовными интересами, который был бы так чувствителен к метеорологическим явлениям, так убийственно чуток ко всякому атмосферному напряжению и колебанию, был бы в такой мере манометром и ртутью, обладал бы такой раздражимостью: словно тайные электрические контакты соединяли его пульс с атмосферным давлением, его нервы с влажностью воздуха. Его нервы отмечают болью каждый метр высоты, всякое изменение давления и мятежным ритмом отвечают на всякий мятеж в природе. Дождь, облачное небо понижают его жизнеспособность («затянутое небо глубоко

угнетает меня»), грозовые тучи он ощущает всем существом, вплоть до кишечника, дождь его «депотенцирует», сырость изнуряет, сухость оживляет, солнце освобождает, зима для него — столбняк и смерть. Никогда барометрическая игла его апрельски непостоянных нервов не остается неподвижной: разве лишь изредка при безоблачном пейзаже безветренной возвышенности Энгадина. Но не только внешнее небо отражает в нем давление и облачность: его чуткие органы отмечают также всякое давление, всякое возмущение на внутреннем небе, на небе духа. Ибо всякий раз, как сверкнет мысль в его мозгу, она будто молния пронизывает туго натянутые нити его нервов: акт мышления протекает у Ницше до такой степени эксталично и бурно, до такой степени электрически-судорожно, что всякий раз он действует на организм, как гроза, и «при всяком взрыве чувства достаточно мгновения в точном смысле этого слова, для того чтобы изменить кровообращение». Тело и дух у этого самого жизненного из мыслителей связаны до того тесно, что внешние и внутренние воздействия он воспринимает одинаковым образом: «Я не дух и не тело, а что-то третье. Я стораю всем существом и от всего существующего».

И эта врожденная склонность к дифференцированию раздражений, к бурной реакции на всякое впечатление получает преувеличенное, насильственное развитие в неподвижной, замкнутой атмосфере, созданной десятилетиями отшельнической жизни. Так как в течение трехсот шестидесяти пяти дней, составляющих год, он не встречает никакой телесности, кроме собственного тела — у него нет ни жены, ни друга, — и так как в течение двадцати четырех часов, составляющих сутки, он не слышит ничьего голоса, кроме голоса своей крови, — он как бы ведет непрерывный диалог со своими нервами. Постоянно он держит в руках компас своего самочувствия и, как всякий отшельник, затворник, холостяк, чужак, ипохондрик, следит за малейшими функциональными изменениями своего тела. Другие забывают себя: их внимание отвлечено работой и беседой, игрой и утомлением; другие одурма-

нивают себя апатией и вином. Но такой человек, как Ницше, гениальный диагност, постоянно подвергается искушению в своем страдании найти пищу для своей психологической любознательности, сделать себя самого «объектом эксперимента, лабораторным кроликом». Непрерывно, острым пинцетом — врач и больной в одном лице — он обнажает свои нервы и, как всякий нервный человек и фантазер, повышает их и без того чрезмерную чувствительность. Не доверяя врачам, он сам становится собственным врачом и непрерывно «уврачевывает» себя всю свою жизнь. Он испытывает все средства и курсы лечения, какие только можно придумать, — электрические массажи, самые разнообразные диеты, воды, ванны: то он заглушает возбуждение бромом, то вызывает его всякими микстурами. Его метеорологическая чувствительность постоянно гонит его на поиски подходящих атмосферных условий, особенно благоприятной местности, «климата его души». В Лугано он ищет целебный воздух и безветрие; оттуда он едет в Сорренто; потом ему кажется, что ванны Рагаца помогут ему избыть боль от самого себя, что благотворный климат Сен-Морица, источники Баден-Бадена или Мариенбада принесут ему облегчение. В одну из весен особенно близким его природе оказывается Энгадин — благодаря «крепкому, озонированному воздуху», затем эта роль переходит к южным городам — Ницце с ее «сухим» воздухом, затем к Венеции и Генуе. То леса привлекают его, то моря, то стремится он к озерам, то ищет маленький уютный городок «с доброкачественным, легким столом». Одному богу известно, сколько тысяч километров изъездил вечный странник в поисках этого сказочного места, где прекратилось бы горение и дерганье его нервов, вечное бодрствование всех его органов. Постепенно дистиллируется его опыт в своего рода географию здоровья; толстые тома геологических сочинений штудировал он, чтобы найти эту местность, которую он ищет, как перстень Аладдина, чтобы обрести наконец власть над своим телом и мир своей душе. Нет расстояний, которые бы его пугали: Барселона входит в его планы наряду с Мексикан-

ским плоскогорьем, Аргентиной и даже Японией. География, изучение климата и питания постепенно становятся как бы его второй специальностью. В каждой местности он отмечает температуру, атмосферное давление, гидроскопом и гидро-статом измеряет в миллиметрах количество осадков и влажность воздуха, — до такой степени превратился его организм в ртутный столб, до такой степени уподобился реторте. Та же преувеличенность и в отношении диеты. И тут целый перечень предосторожностей, целый свод медицинских предписаний: чай должен быть определенной марки и определенной крепости, чтобы не причинить ему вреда; мясная пища для него опасна, овощи должны быть приготовлены определенным образом. Постепенно это непрерывное самоисследование и самоврачевание приобретает отпечаток болезненного солипсизма, до предела напряженной сосредоточенности на самом себе. И самое болезненное в болезнях Ницше — это постоянная вивисекция: психолог всегда страдает вдвойне, дважды переживает свое страданье — один раз в реальности и другой — в самонаблюдении.

Но Ницше — гений мощных поворотов; в противоположность Гёте, который обладал гениальным даром избегать опасностей, Ницше отважно встречает опасность лицом к лицу и не боится схватить быка за рога. Психология, духовное начало — я пытался это показать — приводит его беззащитную чувствительность в глубины страдания, в бездну отчаяния; но та же психология, тот же дух восстанавливает его здоровье... И болезни и выздоровления Ницше проистекают из гениального самопознания. Психология, над которой ему дана магическая власть, становится терапией — образец беспримерной «алхимии, создающей ценности из неблагородного металла». После десяти лет непрерывных мучений он достиг «низшей точки жизнеспособности»; казалось, что он уже вконец растерзан, разъеден своими нервами, жертва отчаяния и депрессии, пессимистического самоотречения. И тогда в духовном развитии Ницше внезапно наступает столь характерное для него молниеносное, поистине вдохновенное

«преодоление», одно из тех мгновений самопознания и само-спасения, которые сообщают истории его духа такую величественную, потрясающую драматичность. Резким движением привлекает он к себе болезнь, которая подрывает почву у него под ногами, и прижимает ее к сердцу; таинственный, неопределимый во времени миг, одно из тех молниеносных вдохновений, когда Ницше на путях своего творчества «открывает» для себя свою болезнь, когда, изумленный тем, что он все еще, все еще жив, тем, что в самых жестоких депрессиях, в самые болезненные периоды жизни не иссякает, а возрастает его творческая мощь, он с глубоким убеждением провозглашает, что эти страдания неотъемлемо принадлежат к «сущности», священной, безгранично ценной сущности его существа. И с этой минуты его дух отказывает телу в сострадании, отказывается от со-страдания с телом, и впервые открывается ему новая перспектива жизни, углубленный смысл болезни. Простирая руки, мудро принимает он ее как необходимость в свою судьбу и, фанатический «заступник жизни», любя все, что дает ему существование, и страданию своему он говорит торжественное «да» Заратустры, ликующее «Еще! еще! — и навеки!» Голое признание становится знанием, знание — благодарностью. Ибо в этом высшем созерцании, которое возносит взор над собственной болью и мерит жизнь лишь как путь к самому себе, открывает он (с обычной беспредельностью восторга перед магией предела), что ни одна земная сила не дала ему больше, чем болезнь, что самому жестокому своему палачу он обязан высшим своим достоянием: свободой. Свободой внешнего существования, свободой духа. Ибо всякий раз, как был он готов успокоиться в косности, плоскости, плотности, преждевременно оцепенеть в профессии, службе, в духовном шаблоне, — всякий раз она своим жалом мощно толкала его вперед.

Благодаря болезни он был избавлен от военной службы и посвятил себя науке; благодаря болезни он не увяз навсегда в науке и филологии; болезнь бросила его из базельского университетского круга в «пансион», в жизнь, и вернула его

самому себе. Болезни глаз обязан он «освобождением от книги», «величайшим благодеянием, которое я оказал себе». От всякой коры, которой он мог обрасти, от всяких цепей, которые могли сковать его, спасала его (мучительно и благодатно) болезнь. «Болезнь как бы освобождает меня от самого себя», — признается он; болезнь была для него акушером, облегчившим рождение внутреннего человека, сестрой милосердия и мучительницей в одно и то же время. Ей он обязан тем, что жизнь стала для него не привычкой, а обновлением, открытием: «Я будто заново открыл жизнь, включая и самого себя».

Ибо — так воспеваet страдалец свое страдание в величественном гимне священной боли — только страдание дает мудрость. Просто унаследованное, непоколебимое медвежье здоровье тупо и замыкается в своей ограниченности. Оно ничего не желает, ни о чем не спрашивает, и поэтому у здоровых людей нет психологии. Всякая мудрость проистекает от страдания, «боль постоянно спрашивает о причинах, а наслаждение склонно стоять на месте, не оглядываясь назад». «Боль утончает» человека; страдание, вечно скребущее, грызущее страдание вскапывает почву души, и болезненность этой внутренней пахоты взрывает душу для нового духовного урожая. «Только великая боль приводит дух к последней свободе; только она позволяет нам достигнуть последних глубин нашего существа», — и тот, для кого она была почти смертельна, с гордостью может сказать о себе: «Я знаю о жизни больше потому, что так часто бывал на грани смерти».

Итак, не искусственно, не путем отрицания, не сокрытием, идеализацией своего недуга преодолевает Ницше всякое страдание, а изначальной силой своей природы, познаванием: верховный созидатель ценностей открывает ценность в своей болезни. В противоположность мученику за веру он не обладает заранее верой, за которую терпит мучение: веру создает он себе в муках и пытках. Но его мудрая химия открывает не только ценность болезни, но и противоположный ее полюс: ценность здоровья; лишь совокупность обеих ценностей со-

здает полноту жизненного чувства, вечное состояние напряженного экстаза и муки, которое бросает человека в беспредельность. То и другое необходимо — болезнь как средство, здоровье как цель, болезнь как путь, здоровье как его завершение. Ибо страдание, с точки зрения Ницше, — только один, только темный берег болезни; другой сияет несказанным светом: это — выздоровление, и только отправляясь от берега страдания, можно его достигнуть. Но выздоровление, здоровье означает больше, чем достижение нормального жизненного состояния, не просто превращение, а нечто бесконечно большее: это — восхождение, возвышение и утончение: из болезни выходит человек «с повышенной чувствительностью кожи, с утонченным осязанием, с обостренным для радостей вкусом, с более нежным языком для хороших вещей, с более веселыми чувствами и с новой, более опасной неискушенностью в наслаждении», детски простодушным и в то же время в тысячу раз более утонченным, чем когда бы то ни было. И это второе здоровье, стоящее позади болезни, не слепо воспринятое, а страстно выстраданное, насильно вырванное, сотнями вздохов и криков купленное, это «завоеванное, вымученное» здоровье в тысячу раз жизненнее, чем тупое самодовольство всегда здорового человека. И тот, кто однажды изведal трепетную сладость, колючий хмель такого выздоровления, сгорает жаждой пережить его вновь; он вновь и вновь бросается в огненный поток горячей серы, пылающих мук, чтобы вновь достичь «чарующего чувства здоровья», золотистого опьянения, которое для Ницше в тысячу раз слаще, чем обычные возбуждающие средства — никотин и алкоголь.

Но едва открыл Ницше смысл своего страдания и великое сладострастие выздоровления, как он немедленно превращает его в проповедь, возводит в смысл мира. Как всякая демоническая натура, он отдает себя во власть экстаза, и мелькающая смена страдания и наслаждения уже не насыщает его: он хочет еще горшей муки, чтобы вознестись еще выше — в последнее, всеблагое, всесветлое, всемогущее выздоровление.

И в этом сияющем, томящем опьянении он постепенно привыкает свою безграничную волю к здоровью принимать за самое здоровье, свою лихорадку — за жизнеспособность, свой восторг гибели — за достигнутую мощь. Здоровье! Здоровье! — будто знамя, развивается опьяненное самим собою слово; в нем смысл мира, цель жизни, мера всех вещей, только в нем мерило всех ценностей; и тот, кто десятилетиями блуждал во тьме, переходя от муки к муке, ныне переступает свой предел в этом гимне жизнеспособности, грубой, самовлюбленной силе. В неимоверно жгучих красках предстает его знамя воли к власти, воли к жизни, к суровости, к жестокости, и в экстазе ведет он за ним грядущее человечество, не подозревая, что та самая сила, которая воодушевляет его и побуждает так высоко держать это знамя, уже натягивает лук, чтобы сразить его смертельной стрелой.

Ибо последнее здоровье Ницше, которое в своей избыточности воспекает себя в дифирамбах, есть лишь самовнушение, «изобретенное здоровье». И в ту минуту, когда он, ликуя, воздевает руки к небу в упоении своей силой, когда он пишет в «Ессе homo» о своем великом здоровье и клятвенно заверяет, что никогда он не переживал состояний болезни, состояний упадка, — уже сверкают молнии в его крови. То, что воздает хвалу, то, что торжествует в нем, — это уже не жизнь, а смерть, уже не мудрый дух, а демон, овладевающий своей жертвой. То, что он принимает за сияние, за самое яркое пламя своей силы, в действительности таит в себе смертельный взрыв его болезни, и блаженное чувство, которое охватывает его в последние часы, клинический взор современного врача безошибочно определил как эйфорию, типичное ощущение здоровья, предшествующее катастрофе.

Уже трепещет навстречу ему, наполняя его последние часы, серебристое сияние потустороннего мира, ореол, венчающий демонических поэтов, — но он, упоенный, он этого не знает. Он только чувствует себя преисполненным блеска земной благодати: огненные мысли пылают, язык с первобытной силой струится из всех пор его речи, музыка наводняет

его душу. Куда бы ни обратил он взор, всюду сияет ему мир: люди на улице улыбаются ему, каждое письмо несет божественную весть, и, цепenea от счастья, обращается он в последнем письме к другу, Петеру Гасту: «Спой мне новую песнь: мир просветлен, и небеса объаты радостью». И вот из этого просветленного неба поражает его огненный луч, сплавляя блаженство и боль в одном нераздельном мгновении. Оба полюса чувств одновременно пронзают его бурно вздымающуюся грудь, и гремит кровь в его разрывающихся висках, сливая смерть и жизнь в единую апокалиптическую песнь.

ДОН ЖУАН ПОЗНАВАНИЯ

Не в вечной жизни суть, а в вечной жизненности.

Иммануил Кант живет с познанием, как с законной женой, с которой он сожительствует в течение сорока лет, на одном и том же духовном ложе зачинает и приживает целое поколение немецких философских систем, до сих пор доживающих свой век в нашем мире. Его отношение к истине можно определить как строгую моногамию, и этот принцип унаследовали все его духовные сыновья — Шеллинг, Фихте, Гегель и Шопенгауэр. Их влечение к философии лишено и намека на демонизм: это — воля к высшему порядку, к системе, честная немецкая воля к дисциплине духа, к архитектурной упорядоченности бытия. Они любят истину простой, спокойной, неизменно постоянной любовью: в этой любви нет и следа эротики, жажды поглотить и быть поглощенным; истина для них — супруга и прочно обеспеченное достояние, принадлежащее им до гробовой доски, и ни разу они не нарушили супружеской верности. Поэтому их отношение к истине — отношение домохозяина и домоседа, и каждый из них поместил свое брачное ложе в уютный «собственный дом»: в свою прочную систему. И каждый из них

плугом и бороной прилежно возделывает свой участок, новину* духа, вырубленную им на благо человечества в первобытной чаше хаоса. Осторожно расширяют они границы своего познания в глубь эпохи и культуры, потом и кровью умножая духовный урожай.

У Ницше страсть к познанию — продукт совсем другого темперамента, противоположного полюса чувств. Его отношение к истине исполнено демонизма, трепетная, напоенная горячим дыханием, гонимая нервами, любознательная жажда, которая ничем не удовлетворяется, никогда не иссякает, нигде не останавливается, ни на каком результате, и, получив ответ, нетерпеливо и безудержно стремится вперед, вновь и вновь вопрошая. Никакое познание не может привлечь его надолго, нет истины, которой он принес бы клятву верности, с которой бы он обручился, как со «своей системой», со «своим учением». Все истины чаруют его, но ни одна не в силах его удержать. Как только проблема утратила девственность, прелесть и тайну преодолеваемой стыдливости, он покидает ее без сострадания, без ревности к тем, кто придет после него, — так же, как покидал своих mille e tre** Дон Жуан, его брат по духу. Подобно тому как великий соблазнитель среди множества женщин настойчиво ищет единую, — так Ницше среди всех своих познаний ищет единое познание, вечно не осуществленное и до конца не осуществимое; до боли, до отчаяния чарует его не овладение, не обладание и нахождение, а преследование, поиск, овладение.

Не к достоверности, а к неуверенности стремится его любовь, демоническая радость соблазна, обнажения и сладострастного проникновения и насилования каждого предмета познания — познание в духе Библии, где мужчина «познает» женщину и тем самым совлекает с нее покров тайны. Он знает, вечный релятивист, переоценщик ценностей, что

* Новинá — новое дело, нововведение. — *Примеч. ред.*

** Тысячу три — число соблазненных Дон Жуаном женщин (*исп.*).

ни один из этих актов познания, ни одна из этих попыток алчного духа не дает «познания до конца», что истина в конечном смысле не допускает обладания: «Тот, кто мнит: я обладаю истиной, — сколь многого он не замечает!» Поэтому Ницше никогда не чувствует себя хозяином, никогда не стремится к накоплению и сохранению и не строит себе духовного дома: он предпочитает — к этому влечет его инстинкт кочевника — навсегда отказаться от всякого имущества, — Немврод, в охотничьих доспехах одиноко блуждающий по чащам духа, лишенный крова, семьи, очага, пожертвовавший всем ради радости, счастья охоты; как Дон Жуан, он ценит не прочность чувства, а «великое мгновение восторга»; его влекут лишь приключения духа, опасные «может быть», которые волнуют и манят охотника, пока они далеки, но не насыщают настигшего; ему нужна не добыча, а только (так рисует он сам образ Дон Жуана познания) «дух, щекочущее наслаждение охоты, интриги познания — вплоть до самых высоких, самых далеких звезд познания», — так, чтобы не оставалось другой добычи, кроме абсолютной боли познания, как у пьяницы, который пьет абсент и кончает азотной кислотой.

Ибо Дон Жуан в представлении Ницше — отнюдь не эпикуреец, не сладострастный развратник: тонким нервам этого аристократа чуждо тупое удовольствие пищеварения, косная неподвижность сытости, рисовка и похвальба, чужда самая возможность пресыщения. Охотник на женщин — как и Немврод духа — сам жертва охоты — своей жгучей любознательности, искустель — сам жертва искушения — искушать каждую женщину в ее непознанной невинности; так и Ницше ищет только ради искания, ради неутомимой психологической жажды вопрошать. Для Дон Жуана тайна во всех и ни в одной — в каждой на одну ночь и ни в одной навсегда: так и для психолога истина во всех проблемах на мгновение и ни в одной навсегда.

Потому так безостановочен духовный путь Ницше, лишенный гладких, зеркальных поверхностей: он всегда стре-

мителен, извилист, полон внезапных излучин, распутий и порогов. Жизнь других немецких философов протекает в эпическом спокойствии, их философия — это как бы уютно-ремесленное плетение однажды распутанной нити, они будто философствуют сидя, не напрягая свои члены, в их мыслительном акте почти неощутимо повышенное кровяное давление, лихорадка судьбы. Никогда не вызовет Кант потрясающего образа мыслителя, схваченного вампиром мысли, образа духа, страждущего от сурового принуждения к творчеству и созиданию; и жизнь Шопенгауэра после тридцатилетнего возраста, после того как был создан «Мир как воля и представление», рисуется мне как уютная жизнь отставного философа на пенсии со всеми мелкими заботами топтания на месте. Все они твердым, уверенным шагом идут по свободно выбранному пути, а Ницше всегда стремится в неизвестность, будто преследуемый какой-то враждебной силой. Потому история познаний Ницше (как и приключения Дон Жуана) насквозь драматична, непрерывная цепь опасных, внезапных эпизодов, трагедия, без антрактов разворачивающаяся перипетии непрерывно, в грозных вспышках возрастающего напряжения и приводящая к неизбежной катастрофе, к падению в бездну.

Именно эта безграничная тревога исканий, нескончаемое обязательство мыслить, демоническое принуждение к безостановочному полету в пространство сообщают этому беспримерному существованию беспримерный трагизм и (благодаря полному отсутствию ремесленности, уютного покоя) непреодолимую художественную привлекательность. Над Ницше тяготеет проклятие; он осужден непрестанно мыслить, как сказочный охотник — непрестанно охотиться; то, что было его страстью, стало его страданием, его мукой, и в его дыхании, и в его стиле ощущается горячее, прыгающее, бьющееся стремление укрыться от преследования, в его душе — томление, изнеможение человека, навек лишённого отдыха, наслаждения, остановки; но непрестанно пронзает жало его истерзанную душу, мощно гонит его вперед вечная неудов-

летворенность. «Бывает, что мы полюбим что-нибудь, и едва укоренится в нас эта любовь, как живущий в нас тиран (которого мы готовы называть чуть ли не своим высшим «я») говорит: именно это принеси мне в жертву. И мы повинемся ему. Но это зверская жестокость и самосожжение на медленном огне». Эти воплощения Дон Жуана осуждены вечно стремиться вперед, от жгучей радости познания, от поспешных объятий женщин к пропасти, куда гонит их демон вечной неудовлетворенности (демон Гёльдерлина, Клейста и других фанатических поклонников беспредельного). И будто пронзительный крик преследуемого, настигнутого стрелой зверя, звучит вопль Ницше, вопль обреченного на вечное познание: «Везде открываются мне сады Армиды, и отсюда — все новые отпадения и новые горечи сердца. Я должен передвигать ноги, усталые, израненные ноги, и так как я должен, то красота, которая не сумела меня удержать, нередко вызывает во мне самые гневные воспоминания — именно потому, что она не сумела меня удержать!»

Такие глубинные вопли, стихийные стоны из последней глубины страдания не раздавались в той сфере, которую до Ницше называли немецкой философией: может быть, только у средневековых мистиков, у еретиков и подвижников готики изредка звучит (может быть, глуше и за стиснутыми зубами) подобное пламя тоски сквозь темные обороты речи. Паскаль — тоже из тех, чья душа пылает в огне чистилища, и он знает эту подорванность, растерзанность ищущей души, но ни у Лейбница, ни у Канта, Гегеля, Шопенгауэра не услышим мы этого стога потрясенной стихии. Насквозь закономерны эти фигуры ученых; смело, решительно распространяет свое воздействие их напряжение, но никто из них не отдается столь нераздельно — сердцем и всеми внутренностями, нервами и плотью, всей своей судьбой — героической игре с познанием. Они горят как свечи — только сверху, только духом. Судьба мирской, частной и поэтому самой интимной части их существа всегда остается прочно обеспеченной, тогда как Ницше ставит на карту все свое достояние, не «только шу-

пальцами холодной, любознательной мысли», но всей радостью и мукой крови, всей тяжестью своей судьбы познает опасность. Его мысли приходят не только сверху, из мозга: они рождены лихорадкой возбужденной, затравленной крови, мучительным трепетом нервов, ненасытностью чувств, всей совокупностью жизненного чувства; потому его познания, как у Паскаля, трагически сгущаются в «страстную историю души», превращаются в восходящую лестницу опасных, почти смертельных приключений, в драму жизни, которую сопереживает потрясенный зритель (тогда как биографии других философов ни на дюйм не расширяют духовного кругозора).

И все же, в горчайших муках, он не согласится променять свою «гибельную жизнь» на их спокойное существование: *aequitas anima**, обеспеченный душевный отдых, укрепленный вал против натиска чувств — все это ненавистно Ницше как умаление жизненной энергии. Для его трагической, героической природы игра с познанием — нечто безмерно большее, чем «жалкая борьба за существование», за утверждение уверенности, чем создание бруствера против жизни. Только не уверенность, не удовлетворенность, не самодовольство! «Как можно пребывать среди чудесной зыбкости и многозначности бытия и не вопрошать, не трепетать от вожделения и наслаждения вопроса?» С высокомерным презрением отталкивает он домоседов и всех, кто удовлетворяется малым. Пусть они коченеют в своей уверенности, пусть замыкаются в раковины своих систем: его привлекает лишь гибельный поток, приключение, соблазнительная многозначность, зыбкость искушения, вечное очарование и вечная разочарованность. Пусть они сидят в теплом доме своей системы, как в лавочке, честным трудом и расчетливостью умножая свое достояние, накапливая богатство: его привлекает только игра, только последняя ставка, только жизнь, поставленная на карту. Ибо даже собственная жизнь не пленяет авантюри-

* Душевное равновесие (*лат.*).

ста как достояние; даже и здесь он требует героического избытка: «Не в вечной жизни суть, а в вечной жизненности».

С Ницше впервые появляется на морях немецкого познания черный флаг разбойничьего брига: человек иного племени, иного происхождения, новый род героизма, философия, низведенная с кафедры, в вооружении и в военных доспехах. И до него другие, тоже смелые, могучие мореплаватели духа, открывали континенты и земли, но всегда с цивилизаторской, с утилитарной целью — завоевать их для человечества, распространить мировую карту на terra incognita мысли. На завоеванных землях они водружают знамя Бога или духа, строят города и храмы, прокладывают дороги в новую неизвестность; за ними приходят наместники и правители — возделывать новую почву, комментаторы и профессора. Но пределом их стремлений служит всегда покой, мир и безопасность: они хотят умножить достояние человечества, установить нормы и законы, высший порядок. Напротив, Ницше вторгается в немецкую философию, как флибустьеры XVI века в Испанию, орда необузданных, неустрашимых, своевольных варваров, без рода и племени, без вождя, без короля, без знамени, без дома и родины. Подобно им, он завоевывает не для себя, не для грядущих поколений, не во имя Бога, короля, веры, а единственно ради радости завоевания, — он не хочет владеть, приобретать, достигать. Он не заключает договоров, не строит себе дома, он презирает правила философской войны и не ищет последователей; он, разрушитель всякого «бурого покоя», жаждет только одного: разорять, разрушать всякую собственность, громить обеспеченный, самодовольный покой, огнем и мечом будить настороженность, которая ему так же дорога, как тусклый, «бурый» сон мирным людям.

Неустрашимо совершает он свои набеги, врывается в крепости морали, проникает сквозь частоколы религии, никому и ничему не дает он пощады, никакие запреты церкви и государства не останавливают его. За собой оставляет он, подобно флибустьерам, разрушенные церкви, развенчанные

тысячелетние святилища, опрокинутые алтари, поруганные чувства, разбитые убеждения, сломанные загородки нравственности, горизонт, объятый пламенем пожаров, невероятный маяк отваги и силы. Но он не оборачивается назад — ни для того, чтобы обозреть свою добычу, ни для того, чтобы владеть ею; незнаемое, еще никем не завоеванное, непознанное — вот его безграничная область, источник силы, «борьба с сонливостью» — его единственная радость. Не принадлежа ни к какой вере, не присягая никакому государству, с черным флагом аморальности на опрокинутой мачте, отдав все помыслы священной неизвестности, вечной неопределенности, с которой он кровно связан демоническим родством, непрерывно готовит он новые набеги. С мечом в руке, с пороховой бочкой в трюме, отчаливает он от берега и, в одиночестве, среди гибельных опасностей, поет во славу себе величественную песнь пирата, песнь пламени, песнь своей судьбы:

Да, я знаю, знаю, кто я:
Я, как пламя, чужд покоя.
Жгу, сгорая и спеша.
Охвачу — сверканье чуда,
Отпущу — и пепла груда.
Пламя — вот моя душа*.

СТРАСТЬ К ПРАВДИВОСТИ

Единая заповедь да будет тебе:
останься чист.

«Passio nuova**», или Страсть к справедливости» — гласит заглавие одной из задуманных в юности книг Ницше. Он так и не написал ее, но — и это нечто большее — он воплотил ее в жизнь. Ибо страстная правдивость, фанатическая, ис-

* Перевод В. А. Зоргенфрея.

** Новая страсть (итал.).

ступленная, возведенная в страдание правдивость — вот творческая, эмбриональная клетка роста и превращений Фридриха Ницше: здесь кроется, крепко вцепившись в мясо, мозг и нервы, тайная стальная пружина, непрестанно напрягающая его потребность мыслить и, словно спущенный курок, смертельной силой пули влекущая его ко всем проблемам жизни. Правдивость, справедливость, честность — несколько неожиданным кажется, что основным жизненным импульсом «аморалиста» Ницше служит столь обыденный идеал — то, что мирные обыватели, лавочники, торгаши и адвокаты гордо называют своей добродетелью, — честность, правдивость до гробовой доски, истовая, истинная добродетель нищих духом, самое посредственное и условное чувство. Но в чувствах интенсивность — это все, содержание безразлично; и демоническим натурам дано самые, казалось бы, огражденные и укрощенные понятия возвращать творческому хаосу, сообщая им безграничное напряжение. Самые безразличные, самые стертые условности зажигаются для них разноцветными огнями экстаза и восторга: все, к чему прикоснется демон, становится вновь причастно хаосу и его неукротимой силе.

Потому и правдивость Ницше не имеет ничего общего с выветрившейся в корректность справедливостью людей порядка: его любовь к правде — это пламя, демон правды, демон ясности, дикий, алчный, ненасытный хищный зверь с обостренным чутьем и с неутолимым охотничьим инстинктом. Правдивость Ницше ни одним атомом не соприкасается ни с укрощенным, прирученным, вполне домашним, торгашеским инстинктом осторожности, ни с неуклюжей, воловьей правдивостью Михаэля Кольгаса, свойственной мыслителям в шорах (вроде Лютера), которые, ничего не видя по сторонам, в бешенстве набрасываются на одну-единственную, на свою правду. Как бы ни были порывисты и необузданны вспышки этой страсти у Ницше, все же она слишком нервна и слишком заботливо вскормлена для того, чтобы ограничивать себя: никогда она не сковывает свой бег раз навсегда определенным направлением, никогда не связывает

себя одной определенной проблемой: сверкающим пламенем устремляется она от проблемы к проблеме, каждую поглощая и пронизывая светом и ни одной не насыщаясь. Великолепен этот дуализм: никогда не иссякает у Ницше страсть, никогда не убывает его правдивость. Быть может, никогда не обнаруживал психологический гений такого постоянства, такой силы характера.

Поэтому Ницше более, чем кому-либо, дана в удел ясность мышления: для кого психология — страсть, тот все свое существо ощущает с таким сладострастием, которое стремится только к совершенству. Честность, правдивость, эти, как я уже сказал, обывательские добродетели, которые обычно ощущаются вещественно, как необходимый фермент духовной жизни, у Ницше звучат как музыка. Изумительные переплетения, контрапунктические нагнетания в его стремлении к правде — это как бы мастерская fuga интеллекта, в бурных нарастаниях из мужественного *andante* переходящая в великолепное *maestoso*, непрестанно обновляющаяся в дивной полифонии. Ясность превращается здесь в магию. Этот полуслепой, ошупью передвигающийся человек, подобно сове проводящий свою жизнь в темноте, *in psychologice** обладал соколиным зрением, которое в один миг взором хищной птицы уверенно схватывает на бесконечном небосклоне своего мышления самые неуловимые признаки, самые тонкие, самые незаметные нюансы. Ничто не укроется от его познания, ничто не обманет его беспримерную пронизательность: словно рентгеновским лучом, пронизывает его взор одежду и кожу, шкуру и мясо и проникает в глубь всякой проблемы. И как нервы его отмечают всякое изменение в атмосферном давлении, так его вскормленный нервами интеллект безошибочно реагирует на каждый нюанс в духовном мире.

Психология Ницше проистекает не из алмазной твердости и ясности его рассудка: она составляет интегральную часть

* В области психологии (*лат.*).

изощренной оценочной способности, свойственной его организму; он пробует на вкус, вынюхивает и буквально физически чувствует — «мой гений — в моих ноздрях» — все нечистое, несвежее в человеческом, нравственном мире. «Предельная чистота во всем» — для него не нравственная догма, а первичное, необходимое условие существования: «Я погибаю в нечистых условиях». Неясность, нравственная нечистоплотность действуют на него угнетающим и раздражающим образом — так же, как грозовые тучи — на его желудок; телом он реагирует прежде, чем духом: «Мне свойственна совершенно сверхъестественная возбудимость инстинкта чистоты — в такой мере, что я физиологически ощущаю — обоняю — близость или тайные помыслы, внутренности всякой души». Безошибочным чутьем он улавливает запах морализации, церковного ладана, ложного искусства, патриотической фразы, всего, что одурманивает совесть: он обладает исключительно тонким обонянием, исключительной чуткостью к тлетворным, гнилостным, нездоровым запахам, к запаху духовной нищеты; ясность, чистота, чистоплотность — такие же необходимые условия существования для его интеллекта, как чистый воздух и ясный ландшафт — я уже говорил об этом — для его тела: здесь психология действительно становится, как он сам требовал, «истолкованием тела», продолжением восприимчивости нервов в области мозга. Все остальные психологи перед его пророческой пронизательностью кажутся тупыми и топорными. Даже Стендаль, вооруженный столь же тонкими нервами, не может с ним сравниться: ему не хватает этого акцента страстности, этой стремительности натиска; он лениво записывает свои наблюдения, тогда как Ницше всей тяжестью своего существа бросается на каждое познание, будто хищная птица с безграничной высоты на мелкую тварь. Один только Достоевский обладает таким же ясновидением нервов (тоже благодаря чрезмерной напряженности, болезненной, мучительной чувствительности); но в правдивости даже Достоевский уступает Ницше. Он может быть несправедлив, пристрастен в своем

познавании, тогда как Ницше даже в экстазе ни на шаг не отступит от справедливости. Поэтому не было, быть может, человека, который бы в такой мере был предназначен природой в психологи, духа, который бы в такой мере мог служить выверенным барометром для метеорологии души; никогда исследование ценностей не располагало более точным, более совершенным прибором.

Но для совершенства психологии недостаточно самого тонкого, самого острого скальпеля, недостаточно самого изощренного инструмента духа: надо, чтобы и рука психолога была стальной, металлически твердой и гибкой, чтобы она не дрогнула во время операции. Психология не исчерпывается дарованием; психология прежде всего — дело характера, мужества «продумывать все, что знаешь»; в идеале (осуществленном в Ницше) — это способность к познанию в сочетании с исконной мужской волей к познанию. Истинный психолог должен не только уметь видеть, но и хотеть видеть; он не имеет права, уступая сентиментальной снисходительности, робости, страху, закрывать глаза на что бы то ни было или усыплять свое внимание осторожностью и сентиментами. Им, призванным ценителям и стражам, для которых «бдительность является долгом», не пристала терпимость, робость, добродушие, сострадание — слабости (или добродетели) обывателя, среднего человека. Они, воители и завоеватели духа, не смеют выпустить из рук истину, достигнутую ими в отважных дозорах. В области познания «слепота — не заблуждение, а трусость», добродушие — преступление, ибо тот, кто боится стыда и насилия, воплей обнаженной действительности, уродства наготы, никогда не откроет последней тайны.

Всякая правда, которая не достигает предела, всякая правдивость без радикализма лишена нравственной ценности. Отсюда суровость Ницше к тем, кто из косности или трусости мышления нарушает священный долг неустрашимости; отсюда его неумолимость к Канту, который через потайную дверь ввел в свою систему понятие Бога; отсюда его ненависть ко

всякому зажмуриванию глаз в философии, к дьяволу или демону неясности, который трусливо маскирует или сглаживает последнее познание. Нет истин «крупного стиля», которые были бы открыты при помощи лести, нет тайн, готовых доверчиво совлечь с себя покровы: только насилием, силой и неумолимостью можно вырвать у природы ее заветные тайны, только жестокость позволяет в этике «крупного стиля» установить «ужас и величие безграничных требований». Все сокровенное требует жестких рук, неумолимой непримиримости: без честности нет познания, без решимости нет честности, нет «добросовестности духа»: «Там, где покидает меня честность, я становлюсь слеп; там, где я хочу познать, я хочу быть честен, то есть строг, жёсток, жесток, неумолим».

Этот радикализм, эту жестокость и неумолимость психолог Ницше не получил в дар от судьбы вместе с соколиным зрением: он заплатил за него ценой всей своей жизни, покоя, сна, уюта. Обладая от природы мягким, добродушным, обходительным, веселым и безусловно благожелательным характером, Ницше путем спартанского воспитания воли вырабатывает в себе неприступность и неумолимость по отношению к собственному чувству: полжизни он провел как бы в огне. Надо глубоко заглянуть в него, чтобы сочувственно пережить всю боль этого духовного процесса: вместе с этой «слабостью», вместе с мягкостью и кротостью Ницше сжигает в себе все человеческое, что связывает его с людьми; он жертвует дружбой, отношениями, связями, и последний кусок его жизни так жарок, добела накаленный в собственном огне, что всякий, кто пытается к нему прикоснуться, обжигает руки. Подобно тому как прижигают рану адским камнем, чтобы держать ее в чистоте, так насильственно выжигает Ницше свое чувство, чтобы сохранить его чистым и честным; безжалостно подвергает он себя пытке докрасна раскаленным железом воли, чтобы достигнуть высшей правдивости; потому и одиночество его — тоже вымученное. Но, как истый фанатик, он жертвует всем, что любит, даже Рихардом Вагнером, дружбу которого он считает самым священным событием

своей жизни; он обрекает себя на бедность, на отчужденность и презрение, на отшельническую жизнь без проблеска счастья — только для того, чтобы остаться верным истине, чтобы выполнить миссию честности.

Как у всякой демонической природы, страсть — у него страсть к правдивости — постепенно превращается в мономанию и пожирает своим пламенем все достояние его жизни; как всякая демоническая натура, он в конце концов не видит ничего, кроме своей страсти. Поэтому пора наконец раз навсегда оставить школьные вопросы: чего хотел Ницше? что думал Ницше? к какой системе, к какому мировоззрению он стремился? Ницше ничего не хотел: в нем наслаждается собой непреодолимая страсть к правде. Он не знает никаких «для чего?»: Ницше не думает ни о том, чтобы исправлять или поучать человечество, ни о том, чтобы успокоить его и себя; его экстатическое опьянение мышлением — самоцель, самоупоение, очень своеобразное, индивидуальное и стихийное наслаждение, как всякая демоническая страсть. Это невероятное напряжение сил никогда не было направлено на создание «учения» — он давно преодолел «благородное ребячество начинающих — догматизирование» — или на создание религии: «Во мне нет ничего напоминающего основателя религии. Религия — дело черни». Ницше занимается философией как искусством, и потому, как истинный художник, он ищет не результата, не холодной законченности, а только стиля, «крупного стиля в этике», и, как художник, он живет и наслаждается всем трепетом внезапных откровений.

Может быть, и даже вероятно, напрасно называют Ницше философом, другом мудрости, Софии: объятый страстью не может быть мудр, и ничто не чуждо Ницше более, чем обычная цель философов — достигнуть равновесия чувства, успокоения и разрешения некой *tranquillitas**, удовлетворенной «бурой» мудрости, неподвижной точки зрения, раз навсегда выработанных убеждений. Он «вынашивает и изнашивает

* Спокойствие (*лат.*).

убеждения», отказывается от того, что он приобрел, и скорее может быть назван филалетом, страстным поклонником истины, девственной богини, жестоко искушающей своих жрецов, подобно Артемиде, обрекающей тех, кто воспылал к ней страстью, на вечную погоню — только для того, чтобы, оставив в их руках разорванное покрывало, пребывать вечно недостижимой. Истина, правда, как понимает ее Ницше, — не застывшая кристаллизованная форма истины, а пламенная воля к достижению правдивости и к пребыванию в правдивости, не решенное уравнение, а непрестанное демоническое повышение и напряжение жизненного чувства, наполнение жизни смыслом высшей полноты. Ницше стремится не к счастью, а только к правдивости. Он ищет не покоя (как девять десятых из числа философов), а, как раб и поклонник демона, — превосходной степени возбуждения и движения. Но всякая борьба за недостижимое возвышается до героизма, а всякий героизм неумолимо приводит к своему священному завершению — к гибели.

Такое фанатическое стремление к правдивости, такое неумолимое и грозное требование, какое ставил Ницше, должно неизбежно вызвать конфликт с миром, убийственный, самоубийственный конфликт. Природа, сотканная из многих тысяч разнородных элементов, с необходимостью отвергает всякий односторонний радикализм. Вся жизнь в конечном счете зиждется на примирении, на компромиссе (и Гёте, который так мудро повторил в своем существе существо природы, рано понял и воспроизвел этот закон). Для того чтобы сохранить равновесие, она, как и люди, нуждается в равнодействующих, в компромиссах, в соглашениях, в примирении противоречий. И тот, кто, живя в этом мире, выдвигает противное природе, абсолютно антропоморфное требование отказать от поверхности, от терпимости, примиримости, кто хочет насильственно вырваться из тысячелетиями сотканной сети обязательств и условностей, — невольно вступает в единоборство с обществом и природой. И чем непримиримее индивид в этом требовании чистоты, тем решительнее опол-

чается против него действительность. Подобно Гёльдерлину, он хочет претворить в чистую поэзию эту прозаическую жизнь, или, подобно Ницше, внести «ясность мысли» в бесконечную путаницу земных отношений, — все равно это неблагоприятное, хоть и героическое требование означает мятеж против условности и быта и обрекает отважного борца на непроницаемое одиночество, на величественную, но безнадежную войну. То, что Ницше называет «трагическим умонастроением», эта решимость достигнуть крайних пределов чувства — переступает уже за грань духа в область судьбы и порождает трагедию. Всякий, кто хочет навязать жизни единый закон, в этом хаосе страстей утвердить единую страсть, свою, — обречен на одиночество и на гибель — безумный мечтатель, если он действует бессознательно, герой, если, зная об опасности, он искушает ее. Ницше, несмотря на всю страстность своего стремления, принадлежит к числу тех, кто знает. Он знает о грозящей ему гибели, с первого мгновения, со времени первой напечатанной книги знает, что его мысль вращается вокруг губительного, трагического центра, что он живет губительной жизнью, — но, истинный герой трагедии духа, он любит жизнь только ради этой опасности, которая принесет ему гибель. «Стройте жилища у подошвы Везувия», — призывает он философов, чтобы внушить им высшее сознание судьбы, ибо «мера опасности, которой живет человек» — единственная мера его величия. Только тот, кто все ставит на карту в высокой борьбе за бесконечность, может выиграть бесконечность; только тот, кто готов пожертвовать жизнью, может тесным земным формам сообщить ценность бесконечности. «Fiat veritas, pereat vita»*, пусть осуществится правда, хоть бы ценой жизни: страсть выше человеческого существования, смысл жизни выше самой жизни. С неимоверной мощью экстаза распространяет он эту мысль далеко за пределы своей личной судьбы: «Все мы готовы скорее согласиться на гибель человечества,

* Да свершится правда, пусть погибнет жизнь (*лат.*).

чем на гибель познания». Чем грознее сгущаются тучи его судьбы, чем ближе он чувствует губительную молнию на безгранично поднимающемся горизонте духа, тем отважнее, тем радостнее стремится он навстречу своей судьбе, навстречу последнему конфликту. «Я знаю свой жребий, — говорит он за мгновение до гибели, — когда-нибудь с моим именем соединится воспоминание о чем-то невероятном, о кризисе, какого не бывало на земле, о глубочайшей коллизии совести, о решимости бросить вызов всему, во что верили до тех пор, как в святыню». Но Ницше любит последнюю пропасть, и все его существо радостным трепетом встречает эту смертельную решимость. «Какую меру истины может вынести человек?» — вот вопрос всей жизни неустрашимого мыслителя, но для того, чтобы до конца познать эту меру способности познания, он должен, переступив границу безопасности, достигнуть высоты, где оно уже невыносимо, где последнее познание уже смертельно, где свет слишком близок и ослепляет взор. И эти последние ступени восхождения — самые мощные и незабываемые эпизоды в трагедии его судьбы: никогда не достигал его дух такой ясности, его душа — такой страстности, никогда не была его речь в такой мере музыкой и радостным гимном, как в тот миг, когда он, сознавая и ликуя, с вершины своей жизни падал в бездну уничтожения.

ПРЕОБРАЖЕНИЯ В САМОГО СЕБЯ

Змея, которая не может сменить кожу, погибает. Так же и дух, которому не дают сменить убеждения: он перестает быть духом.

Люди порядка, хотя они и страдают дальтонизмом по отношению ко всякому своеобразию, безошибочным инстинктом распознают то, что им враждебно; в Ницше они почуяли врага задолго до того, как в нем обнаружился аморалист,

поджигатель частоколов, ограждающих их моральные загоны: чутье подсказало им то, чего он сам о себе еще не знал. Он был им неудобен (никто не владел в таком совершенстве *the gentle art of making enemies**), как загадочный человек, не подходящий ни под какие категории, как смесь философа, филолога, революционера, художника, литератора и музыканта, — и с первого же шага люди различных специальностей возненавидели его как нарушителя границ. Едва он успел напечатать первую филологическую работу, как Валамовиц, примерный филолог (каковым он оставался еще в течение полувека после того, как его противник ушел в бессмертие), приковывает к позорному столбу коллегу, не желающего знать границ науки. Точно так же вагнерианцы — и не без основания! — не доверяют страстному панегиристу, философы, «друзья мудрости», другу истины. Еще бескрылый, в коконе филологии, он уже вооружает против себя специалистов. И только гений, знаток превращений, только Рихард Вагнер в подрастающем гении любит будущего врага. Но другие — в его смелой, широкой поступи они сразу почуяли опасность — в его неположительности, неверности убеждениям, безмерной свободе, с которой этот безмерно свободный человек относится ко всему на свете, а значит — и к самому себе. И даже теперь, когда его авторитет запугивает и давит, специалисты пытаются найти полочку для этого философа вне закона, заключить его в систему, в определенное учение, в религию, в какое-нибудь евангелие. Им хотелось бы видеть его таким же неподвижным, как они сами, опутанным убеждениями, замурованным в мировоззрение; им хотелось бы навязать ему нечто окончательное, неоспоримое — то, чего он больше всего боялся — и кочевника (теперь, когда он покорил необъятный мир духа) приковать к храму, к дому, которого он никогда не имел и никогда не желал.

Но Ницше нельзя сковать учением, накрепко пришить к системе — и на этих страницах я менее всего пытаюсь из

* Благородным искусством создавать врагов (*англ.*).

потрясающей трагедии духа выжать холодную «теорию познания»: никогда страстный релятивист всех ценностей не чувствовал себя надолго связанным или обязанным тем или иным словом, слетевшим с его уст, тем или иным убеждением своей совести, той или иной страстью своей души. «Философ вынашивает и изнашивает убеждения», — с чувством превосходства отвечает он оседлым мыслителям, которые гордятся верностью убеждениям, твердостью характера. Всякое свое убеждение он ощущал как переход, и даже свое «я», свою кожу, свое тело, свой духовный облик — как множество, как «общественную постройку многих душ», он произносит следующие безгранично смелые слова: «Для философа вредно быть прикованным к одной личности. Если он нашел себя, он должен стремиться время от времени терять себя — и затем вновь находить». Его существо — непрерывное преобразование, самопознание путем самоутраты, вечное становление, а не покоящееся, неподвижное бытие; потому: «Стань тем, кто ты есть» — единственная жизненная заповедь, какую можно найти в его сочинениях. Гёте тоже иронически говорил, что его постоянно ищут в Веймаре, когда он уже давно в Иене, — излюбленный образ Ницше — образ сброшенной змеиной кожи — за сто лет предвосхищен в письме Гёте. И все же — как контрастирует осторожное развитие Гёте с вулканическими превращениями Ницше! Гёте концентрическими кругами расширяет свою жизнь вокруг неподвижного центра и, как дерево, которое каждый год нанизывает кольцо за кольцом на невидимый стержень, разрывая наружную кору, становится все крепче, сильнее, все шире и выше. Его развитие создается терпением, постоянством и упорством жизненной силы и в то же время сдерживается чувством самосохранения, развитие Ницше осуществляется насильем, порывистыми толчками воли. Гёте обогащается, не жертвуя ни одной частицей своего «я»: напротив, Ницше в своих превращениях должен всякий раз уничтожить свое «я» и выстроить его заново. Все его самонахождения и самооткрытия возникают из безжалостного самоубийства и утрат веры, из химического

саморазложения; чтобы ступить на высшую ступень, он всякий раз должен отбросить часть своего «я» (тогда как Гёте не жертвует ничем и подвергает себя только химическому соединению и перегонке).

Только боль, только отрыв приводит его к более высокому, более свободному состоянию: «Трудно разрывать каждую цепь, но вместо каждой цепи у меня вырастает крыло». Как всякая демоническая натура, он знает только самый насильственный способ преображения — самоожжение: как феникс должен погрузить свое тело в уничтожающее пламя, чтобы в новых красках, с новой песней, в новом взлете воспарить из пепла, — так человек его духовного склада должен всю свою веру бросить в огонь противоречий, чтобы вновь и вновь возрождался его дух, обновленный и свободный от прежних убеждений. Ничто из прежнего не остается невредимым и неотвергнутым в его обновленном и уже готовом к новому обновлению космосе: потому и фазы его развития не сменяются в братском согласии, а враждебно вытесняют друг друга.

Всегда он на пути в Дамаск; и не один раз было ему суждено сменить веру и чувство, а несчетное количество раз, ибо всякий новый духовный элемент пронизывает не только дух его, но и тело, и все внутренности: интеллектуальные и моральные познания химически преобразуются в новое кровообращение, новое самочувствие, новое мышление. Будто отчаянный игрок, отдает Ницше (как требовал Гёльдерлин) «всю душу разрушительной силе действительности», и с самого начала жизненные впечатления и опыт приобретают у него бурную форму вулканических явлений. Когда юным студентом в Лейпциге он читает Шопенгауэра, он в течение двух недель не в состоянии заснуть, все его существо охвачено циклоном, рушится вера, которая служила ему опорой; и когда ослепленный дух постепенно оправляется от потрясения, он находит совершенно изменившееся мировоззрение, неузнаваемо новое мироощущение. Точно так же и встреча с Вагнером превращается в страстное любовное переживание, бесконечно расширяющее диапазон его чувств. Вернувшись

из Трибшена в Базель, он видит, что жизнь его приобрела новый смысл: филолог в нем умер, перспектива прошлого переместилась в будущее. Вся его душа объята этим пламенем духовной любви, и потому отход от Вагнера наносит ему зияющую, почти смертельную рану, которая постоянно гноится и сочится и никогда не закрывается, никогда не заживает. И каждое духовное потрясение — для него землетрясение, превращающее в щепы все здание его убеждений; всякий раз Ницше должен строить себя заново.

Ничто не вырастает в нем тихо, мирно и незаметно, естественно и органически; никогда не напрягается его внутреннее «я» в скрытой работе, постепенно приводящей к обогащению: все, даже собственные мысли, разряжаются в нем, как «удар молнии»; всякий раз он должен разрушить свой внутренний мир, чтобы возник в нем новый космос. Беспремерна эта грозная сила идей у Ницше. «Я бы хотел, — пишет он, — быть свободным от экспансии чувства, вызывающей такие последствия: у меня часто является мысль, что я внезапно умру от чего-нибудь подобного». И действительно, при каждом духовном обновлении что-то в нем отмирает: всякий раз что-то разрывается в его внутренней ткани, как будто в нее вонзился нож, разрушающий все прежние сцепления. Всякий раз переплавляется в огне нового откровения вся духовная оболочка. Судорога смерти, судорога родов сопровождает у Ницше всякое превращение. Быть может, не было человека, который бы развивался в таких муках, всякий раз сдирая с себя окровавленную кожу. Поэтому все его книги — не что иное, как клинические отчеты об этих операциях, методика подобных вивисекций, своеобразное акушерство — учение о родах свободного духа. «Мои книги говорят только о моих преодолениях», — это история его превращений, история его беременностей и разрешений, его умираний и воскресений, история безжалостных войн, которые он вел с самим собою, экзекуций и карательных экспедиций, и, в совокупности, — биография всех людей, которыми становился и был Ницше за двадцать лет своей духовной жизни.

Ни с чем не сравнимое своеобразие непрерывных превращений Ницше состоит в том, что линия его жизни развивается как бы в обратном направлении. Если возьмем опять Гёте — как самый наглядный пример, как прототип органической природы, развивающейся в таинственной созвучии с мировым порядком, — то легко заметим, что формы его развития символически отражают возрасты человеческой жизни. Мы видим его вдохновенно-пламенным юношей, расудительно-деятельным мужем, кристально мудрым старцем: ритм его мышления определяется органически температурой его крови. Его начальный хаос (естественный в юности) превращается в порядок (свойственный старости), из революционера он становится консерватором, из лирика — ученым, самосохранение сменяет юношескую расточительность. Ницше идет обратным путем: если Гёте стремится к достижению внутренней прочности, плотности своего существа, то Ницше все более страстно жаждет саморастворения: как всякая демоническая натура, с годами он становится все более торопливым, нетерпеливым, бурным, буйным, хаотичным. Даже внешние события его жизни обнаруживают направление развития, противоположное обычному.

Жизнь Ницше начинается старостью. В двадцать четыре года, когда его сверстники еще предаются студенческим забавам, пьют пиво на корпорантских пирушках и устраивают карнавалы, Ницше — уже ординарный профессор, достойный представитель филологической науки в славном Базельском университете. Его друзья в ту пору — пятидесяти-шестидесятилетние мужи, престарелые и знаменитые ученые, как Якоб Буркгарт и Ритшль, его ближайший друг — самый серьезный и самый замечательный художник эпохи: Рихард Вагнер. Неумолимая, железная строгость, непоколебимая объективность изобличают в нем только ученого, отнюдь не художника, и в его работах звучит голос не начинающего, а опытного исследователя. Силой подавляет он в себе поэтическую мощь, вздымающийся поток музыки; будто какой-нибудь высохший советник, сидит он, склонившись над грече-

скими рукописями, составляет указатели, перелистывает запыленные листы древних памятников. Взор начинающего Ницше обращен назад, в историю, в мир мертвого и прошлого; его жизнерадостность замурована в старческую манию, его задор — в профессорское достоинство, его взор — в книги и научные проблемы.

В двадцать семь лет «Рождением трагедии» он прокладывает первую, пока еще скрытую штольню в современность; но автор еще не снимает строгую маску филолога, и лишь первые подземные вспышки намекают на будущее — первые вспышки пламенной любви к современности, страсти к искусству. В тридцать с лишним лет, когда нормальный человек только начинает свою карьеру, в возрасте, когда Гёте получает чин статского советника, а Кант и Шиллер — кафедру, Ницше уже отказался от карьеры и со вздохом облегчения покинул кафедру филологии. Это — первый итог, который Ницше подвел самому себе, первая его встреча со своим собственным миром, первое внутреннее переключение, и в этом отказе — рождение художника.

Подлинный Ницше начинается лишь с момента его вторжения в современность — трагический, несвоевременный Ницше, со взором, обращенным в будущее, с чаянием нового, грядущего человека. Он вступил на путь непрерывных молниеносных обращений, внутренних переворотов, резких переходов от филологии к музыке, от суровости к экстазу, от терпеливой работы к танцу. В тридцать шесть лет Ницше — философ вне закона, аморалист, скептик, поэт и музыкант — переживает «лучшую юность», чем в своей действительной юности, свободный от власти прошлого, свободный от пут науки, свободный даже от современности, двойник потустороннего, грядущего человека. Так годы развития, вместо того чтобы сообщить жизни художника устойчивость, прочность, целенаправленность, как это бывает обычно, с какой-то страстностью разрывают все жизненные отношения и связи. Невомоверен, беспримерен темп этого омоложения. В сорок лет язык Ницше, его мысли, все его существо содержит больше

красных кровавых шариков, больше свежих красок, отваги, страсти и музыки, чем в семнадцать лет, и отшельник Сильс-Мариин шествует в своих произведениях более легкой, открытой, более напоминающей танец поступью, чем преждевременно состарившийся, двадцатичетырехлетний профессор.

Чувство жизни у Ницше не успокаивается с годами, а приобретает все большую интенсивность: все стремительнее, свободнее, вдохновеннее, многообразнее, напряженнее, все злораднее и циничнее становятся его превращения; нигде не находит «точки опоры» его торопливый дух. Едва приостановится он где-нибудь, как уже «коробится и рвется кожа»; в конце концов его самопереживание уже не поспевает за его жизнью, превращения постепенно приобретают кинематографический темп, картины дрожат и мелькают в непрерывной смене. Те, кто воображают, что знают его — друзья его более раннего возраста, увязшие в своих науках, убеждениях, системах, — с каждой встречей все явственнее чувствуют пропасть, отделяющую его от них. С испугом подмечают они в его лице новые, юношеские черты, ничем не напоминающие прошлое; и он сам в своей вечной изменчивости готов видеть призраки в своем прежнем облике, когда его «смешивают» с профессором Базельского университета Фридрихом Ницше, с этим ученым старцем, которым — он с трудом вспоминает об этом — он был двадцать лет тому назад, — с такой решительностью он отжил свое прошлое, так безжалостно отбросил все, что оставалось у него от прежних рудиментов и сентиментов; отсюда его ужасающее одиночество в последние годы. Все связи с прошлым порваны, а для того, чтобы закреплять новые отношения, слишком стремителен темп его последних лет, его последних превращений. Будто пулей пролетает он мимо людей, мимо явлений; и чем более он приближается к самому себе — даже если это лишь кажущееся приближение, — тем пламеннее его жажда снова потерять себя. И все решительнее становятся эти самоотчуждения, все резче скачки от утверждения к отрицанию, электрические

переключения внутренних контактов; он сжигает себя в непрестанном самоотрицании, путь его — путь всепожирательно-го огня.

Но по мере того, как эти превращения ускоряются, они становятся все насильственнее, все мучительнее. Первые «преодоления» Ницше — это лишь отказ от детских, отроческих верований, заученных в школе мнений авторитетов; их легко было сбросить, как высохшую змеиную кожу. Но чем глубже становится его психология, тем более глубокие слои своего внутреннего вещества приходится ему вскрывать; чем более пронизаны нервами, пропитаны кровью его убеждения, чем больше в них его собственной плазмы, тем больше требуется от него решимости, готовности к страданию, к насильственной потере крови: он становится «собственным палачом», Шейлоком, вонзающим нож в живое мясо. В конце концов самовскрытия достигают последних глубин чувства; операции становятся опасны; ампутация комплекса Вагнера — одно из самых болезненных, почти смертельных вскрытий собственного тела, затронувшее область сердца, почти самоубийство, и в то же время, в своей неожиданной жестокости, как бы убийство на почве садизма: в любовном объятии, в мгновение самой интимной близости познает и умерщвляет его неукротимый инстинкт правды самый близкий, самый любимый образ. Но чем мучительнее, тем лучше: чем больше крови, чем больше боли, чем больше жестокости потребовало от Ницше такое «преодоление», тем сладожнее упивается его честолюбие испытанием воли.

Неумолимый инквизитор, неумолимо допрашивает он свою совесть о каждом своем убеждении и переживает испански-мрачное, сладострастно-жестокое наслаждение при виде бесчисленных аутодафе, пожирающих убеждения, которые он признал еретическими. Постепенно влечение к самоуничтожению становится у Ницше страстью: «Радость уничтожения сравнима для меня только с моей способностью к уничтожению». Из постоянного превращения возникает страсть противоречить себе, быть своим собственным антагонистом:

отдельные высказывания в его книгах как будто намеренно сопоставлены так, чтобы одно опровергало другое; страстный прозелит* своих убеждений, каждому «нет» он противопоставляет «да», каждому «да» — властное «нет» — бесконечно растягивает он свое «я», чтобы достигнуть полюсов бесконечности и электрическое напряжение между двумя полюсами ощутить как подлинную жизнь. Стремление постоянно убежать от себя и постоянно настигать себя — «душа, убегающая от самой себя и настигающая себя на самых дальних путях» — в конце концов развивает в нем невероятное возбуждение, которое становится для него роковым: едва достигла форма его существа последних пределов, как напряжение духа разрядилось: прорывается пламенное ядро, исконная сила демонизма, и необоримая стихия единым вулканическим напором уничтожает величественный ряд образов, созданный творческим духом из его плоти и крови, и погружает его в бездну бесконечности.

ОТКРЫТИЕ ЮГА

Нам нужен Юг; во что бы то ни стало нужны нам светлые, бодрые, блаженные, безмятежные и нежные звуки.

«Мы, воздухоплаватели духа», — с гордостью говорит Ницше, чтобы выразить беспредельную свободу мышления, пролагающего себе пути в безграничной и бездорожной стихии. И действительно, история его духовных странствий, полетов и поворотов, эта погоня за бесконечностью разыгрывается в высшем, в духовно не ограниченном пространстве. Будто воздушный шар на привязи, постепенно сбрасывающий балласт, становится Ницше все более свободным. Обре-

* Прозелит (греч.). — новый горячий приверженец чего-либо. — *Примеч. ред.*

зая канат за канатом, обрывая связь за связью, он открывает все более широкий горизонт, всеобъемлющий кругозор, вне-временную, индивидуальную перспективу. Много раз меняет направление воздушный корабль его жизни, прежде чем упадет в губительный циклон; неисчислимы эти перемены и почти неразличимы. Только одно мгновение роковых решений в жизни Ницше выделяется отчетливо и ярко: это как бы драматический миг, когда обрезан последний канат, и воздушный корабль, оторвавшись от твердой и плотной стихии, уносится в свободу и беспредельность. Эта минута в жизни Ницше — день, когда он покидает отечество, профессию, профессию с тем, чтобы не возвращаться в Германию иначе, как мимолетом, бросая на нее презрительный взгляд из своей новой, свободной, воздушной сферы. Все, что он пережил до этого часа, несущественно для подлинного Ницше, героя мировой истории: первые преобразования — это лишь подготовка к самому себе. И без этого решительного шага к свободе при всей своей гениальности он остался бы человеком связанного мира, профессором, специалистом, Эрвином Роде или Дильтеем, одним из тех, кого мы чтим в их сфере, но не считаем столпами нашего духовного мироздания. Только прорыв демонизма, раскрепощение страсти к мышлению, первобытное чувство свободы делает жизнь Ницше пророчеством и превращает его судьбу в миф. И, так как я пытаюсь представить здесь его жизнь не как историю, а как драму, как художественное произведение и трагедию духа, то его жизненный подвиг начинается для меня с того мгновения, когда пробуждается в нем художник, вспоминающий о своей свободе. Ницше, развивающийся в коконе филологии, представляет филологическую проблему; только окрыленный Ницше, «воздухоплаватель духа», служит предметом художественного изображения.

В первом странствии к самому себе Ницше направляет паруса своего «Арго» на юг; и этот выбор остается преобразованием всех его преобразований. И в жизни Гёте итальянское путешествие также знаменует резкую цезуру: и он бежит в

Италию к своему подлинному «я», из связанности — к свободе, из обыденной жизни — к переживанию. И над ним, едва он переступил Альпы, с вулканической силой сверкнул из ослепительного сияния итальянского солнца луч преображения. «Я будто возвращаюсь из путешествия в Гренландию», — пишет он из Тренто. И он, тоже «мученик зимы», страдающий в Германии под «злыми небесами», вечно стремящийся к свету и высшей ясности, — и он, ступив на землю Италии, ощутил в себе взрыв стихийного чувства, потрясенность и освобожденность, натиск новой, самой личной свободы. Но Гёте слишком поздно переживает чудо Юга, на сороковом году; затвердела уже кора его до предела упорядоченного и рассудительного духа: частица его существа, его мышления осталась в Веймаре, дома, при дворе, отягченная чином и службой. Он уже слишком кристаллизован в самом себе, чтобы до конца растворяться или преображаться в новой стихии. Быть преодоленным — это противоречило бы органической форме его жизни: Гёте хочет всегда оставаться господином своей судьбы, брать от внешнего мира ровно столько, сколько ему нужно (тогда как Ницше, Гёльдерлин, Клейст, расточители, нераздельно, всей душой отдаются каждому впечатлению и всегда готовы радостно раствориться в его потоке, в его текучем пламени). Гёте находит в Италии то, что он ищет, едва ли больше: он ищет глубоких связей (а Ницше — высшей свободы), величия прошлого (а Ницше — величия будущего и полного отрешения от истории); он, в сущности, изучает то, что под землей: античное искусство, дух древнего Рима, тайны растений и горных пород (тогда как Ницше, опьяняясь и вновь отрезвляясь, неизменно всматривается в то, что над ним, сапфирное небо, безгранично ясный горизонт, магия повсюду разлитого света, пронизывающего все поры его тела). Поэтому Гёте переживает Италию по преимуществу эстетически и церебрально, а Ницше — ж и з н е н н о : если Гёте привозит из Италии прежде всего художественный стиль, то Ницше находит там жизненный стиль.

Гёте только оплодотворен Италией, Ницше — пересажен в новую почву и обновлен. Правда, и веймарский мудрец ощущает потребность в обновлении («Конечно, лучше мне вовсе не возвращаться, если я не могу вернуться возрожденным»), но, как всякая полужастывшая форма, его дух открыт только для «впечатлений». Для полного, совершенного преобразования в духе Ницше сорокалетний поэт слишком завершен, слишком своевластен и, главное, слишком своеволен: его мощный, столь для него характерный инстинкт самоутверждения (который в более позднем возрасте застывает в ледяной панцирь) способствует устойчивости и ограничивает возможность превращений; он берет от жизни, мудрый диетик, ровно столько, сколько, по его мнению, может быть полезно для его организма (тогда как дионисийский характер, поглощая все, стремится только к избытку и к опасности). Гёте хочет только обогащаться впечатлениями, а не воплощаться и растворяться в них до конца. Потому и последний его привет Югу — строго отмеренная, точно взвешенная благодарность и, в конце концов, мягкий отпор. «В числе полезных вещей, которым я научился в этом путешествии, — гласит его заключительное слово о поездке в Италию, — я узнал также и то, что никоим образом не могу дольше оставаться в одиночестве и жить вне отечества».

Эта формула, четко отчеканенная, будто новая монета, словно в зеркальном отражении представляет *in vice* переживание Юга в душе Ницше. Подведенный им итог — прямая противоположность выводу Гёте: с этих пор он хочет жить только в одиночестве и только вне отечества; в то время как Гёте возвращается из Италии, как из поучительного и освежающего путешествия, — возвращается в исходную точку, домой, привозя в сундуках и чемоданах, в голове и сердце новые ценности, — Ницше окончательно экспатрирован, окончательно поселяется только в самом себе, философ вне закона, блаженный изгнанник, бездомный скиталец, навеки отреченный от всякой «отечественности», от всякого «патриотического ущемления». С этих пор для него нет иной

перспективы, кроме перспективы птичьего полета, точки зрения «честного европейца», представителя «наднационального и кочующего племени», неизбежный приход которого он предчувствует и среди которого он укореняется — в потустороннем, в грядущем царстве. Не там, где он родился — рождение — это прошлое, «история», — а там, где он зачинает, где он сам рождает, — вот где для Ницше духовная отчизна: «Ubi pater sum, ibi patria» — «Там, где я отец, там мое отечество», а не там, где он зачат. В этом неоценимый, неотъемлемый дар Юга Ницше: отныне весь мир становится для него равно чужбиной и отчизной; отныне дан ему острый, ясный взор хищных птиц, который, низвергаясь с высоты полета, направлен сразу во все стороны, которому открыты все горизонты (тогда как Гёте, из чувства самосохранения, сужал свой кругозор, — по его выражению, «обставляя себя замкнутыми горизонтами»).

Покинув отечество, Ницше навсегда поселился по ту сторону своего прошлого: он окончательно дегерманизировался — так же окончательно, как дефилологизировался, дехристианизировался, деморализировался; и так характерно для его неукротимо стремящейся вперед, неудержимо избыточной натуры, что никогда он не сделал ни одного шага назад, ни разу не обратил тоскующего взора к преодоленным пространствам. Мореплаватель, направляющий свой парус в страну будущего, слишком счастлив своим странствием «в Космополис на самом быстроходном корабле» для того, чтобы тосковать по своей односторонней, одноязычной, однородной родине; потому заранее осуждена в его глазах, как насилие, всякая попытка регерманизировать его. Из свободы нет пути назад тому, кто ее достиг; с той поры, как он познал над собой ясность итальянского неба, душа его содрогается перед всяким «омрачением», от чего бы оно ни исходило, — от туч, заволакивающих небо, от церкви, от аудитории, от казармы; его легкие, его нервы не выносят никакого Севера, никакой неметчины, никакой затхлости; он больше не в силах жить при закрытых окнах, запертых дверях, в полутьме, в духов-

ном сумраке, под облачным небом. Правдивость для него отныне равнозначна ясности: быть правдивым — значит видеть беспредельную даль, различать резкие контуры в самой бесконечности; и с той поры, как всей пьянящей силой своей крови отдался он свету, живительному, слепительному, стихийному свету Юга, он навек отрекся от «специфически немецкого дьявола, гения или демона неясности».

Теперь, когда он живет в Италии, «за границей», его почти гастрономическая восприимчивость ощущает все немецкое как слишком тяжелую, обременительную пищу для проясненного чувства, как своего рода «несварение желудка», нескончаемую и бесплодную возню с проблемами, неуклюжее ковылянье души по жизненным путям; отныне все немецкое для него недостаточно легко и свободно. Даже те произведения, которые он когда-то любил больше всего, — и они теперь вызывают у него ощущение как бы духовной тяжести в желудке: в «Мейстерзингерах» он чувствует тяжеловесность, причудливость, вычурность, насильственные потуги веселья, у Шопенгауэра — омраченные внутренности, у Канта — лицемерный привкус политического морализирования, у Гёте — бремя чинов и службы, насильственную ограниченность кругозора. Все немецкое для него отныне — символ сумеречности, неясности, неопределенности — слишком много в нем тени вчерашнего, слишком много истории, слишком тяжел неотвязный груз собственного «я»; безграничность возможностей, — и в то же время отсутствие ясного бытия, вечный вопрос и стон, тоска искания, тяжеловесное, мучительное становление, колебание между «да» и «нет».

Но это не только неприязнь великого духа к современному (поистине достигшему самого низкого уровня) духовному бытию новой, слишком новой Германии, не только политическое озлобление против «империи» и тех, кто пожертвовал немецкой идеей ради идеала пушки, не только эстетическое отвращение к Германии плюшевой мебели и к Берлину «Столпа победы». Его новое учение о Юге требует от всякой проблемы — не только от национальной, — от всего мироотно-

шения требует светлой, свободно струящейся, солнечной ясности, «света, только света даже для дурных вещей», высшей радости через высшую ясность — «*gaia scienza*», «веселой науки», а не брюзгливо-трагической учебы «народа-ученика», терпеливой немецкой деловитой, профессорски-строгой учености, вяло слоняющейся по кабинетам и аудиториям. Не из рассудка, не из интеллекта, а из нервов, сердца, чувства и внутренностей возникает его решительное отречение от Севера, от Германии, отечества; это — возглас, вырвавшийся из легких, наконец ощутивших чистый воздух, ликование человека, сбросившего бремя, человека, наконец нашедшего «климат своей души»: свободу. Отсюда эта глубокая, безудержная радость, злорадный торжествующий возглас: «Я ускользнул!»

Вместе с окончательной дегерманизацией Юг приносит ему и полную дехристианизацию. Теперь, когда он, будто лацерта, радуясь солнцу, пронизывающему его душу до последнего нерва, оглядывается назад и спрашивает себя, что омрачало его в течение долгих лет, что на протяжении двух тысячелетий прививало человечеству такую робость, запуганность, подавленность, что заставляло его вечно каяться в каких-то грехах, что обесценивало все естественные, бодрящие, животворные ценности и даже саму жизнь, — в христианстве, в потусторонней вере он узнает омрачающий принцип современного мира. Этот «смердящий юдаин раввинизма и суеверий» растворил и заглушил чувственность, бодрость мира; для пятидесяти поколений он служил самым губительным наркотическим средством, приведшим все, что прежде было действенной силой, в состояние морального паралича. Но теперь — и в этом он почувствовал свою жизненную миссию — настало для будущности время объявить крестовый поход против креста, начать завоевание Святой земли человечества: нашей посясторонности. «Сверхчувство бытия» открыло ему страстный взор на все земное, животное-подлинное и непосредственное; сделав это открытие, он узнал, что все эти долгие годы фимиам и мораль скрывали от него

«здоровую, полнокровную жизнь». На Юге, в этой «великой школе духовного и чувственного исцеления», он научился естественной, невинно-жизнерадостной, бодро играющей, без страха зимы, без страха божия жизни, научился вере, которая невинно говорит себе уверенное «да». И оптимизм этот приходит свыше, — но не от притаившегося бога, а от самой явной, самой блаженной тайны — от солнца и света: «В Петербурге я бы стал нигилистом. Здесь я верую, как верует растение, — верую в солнце». Вся его философия — непосредственный продукт брожения освобожденной крови. «Оставайтесь южным, хотя бы только ради веры», — пишет он одному из друзей. Но кому свет стал здоровьем, тому становится он и святыней: во имя него объявляет он войну, готовит самый ужасный поход — против всего на земле, что нарушает яркость, ясность, бодрость, обнаженную непосредственность и солнечный хмель жизни: «...отныне мое отношение к современности — борьба не на жизнь, а на смерть».

И вместе с решимостью вступает задорная радость в эту филологическую, в болезненной неподвижности, за спущенными шторами изживаемую жизнь, встряска, вспышка погасшего кровообращения: в тайниках нервов тает и оживает кристально ясная форма мысли, и в стиле, в бурно расцветшем, ожившем языке сверкает алмазными искрами солнце. Все вписано в этот «язык южного ветра», — так назвал он сам язык первого из своих южных творений: в нем слышится треск ломающегося льда, мощный гул потока, сбрасывающего ледяные оковы, — и будто весна, играя и лаская мягкой сладостью, вступает в мир. Свет, проникающий до последних глубин, ясность, сверкающая в каждом слове, музыка в каждой паузе — и во всем — ослепительный звук залитого сиянием неба. Какое преобразование ритма — прежнего, пусть окрыленного, мощного и выпуклого, но все же окаменелого — в новый, внезапно раскрывшийся, звенящий язык — радостно гибкий, ликующий язык, который расправляет свои члены и — подобно итальянцам — стремительно меняет выражение лица и жестикулирует, — и как мало напоминает он немец-

кую речь, звучащую из неподвижного, безучастного тела! Непохож он на самодовольный, благозвучный, фрачный язык немецкого гуманизма, этот новый язык, которому поверяет обновленный Ницше свои свободно рожденные, будто мотыльки, прилетевшие мысли, — свежему воздуху мысли нужен свежий язык, подвижный, ковкий, с обнаженным, гимнастически стройным телом и гибкими суставами, язык, способный бегать, прыгать, выпрямляться, сгибаться, напрягаться и танцевать все танцы от хоровода меланхолии до тарантеллы безумия, язык, который может все выразить и все вынести, не сгибаясь под непосильной ношей и не замедляя шаг.

Все терпеливо-домашнее, все уютно-почтенное, будто хлопья, отпало от его стиля, вихрем он перебрасывается от шутки к бурному ликованию, и подчас гремит в нем пафос, словно гул древнего колокола. Он набухает брожением и силой, он наполнен множеством мелких, сверкающих пузырьков афоризмов и обдает внезапной пеной ритмического прибора. В нем разлита золотистая торжественность шампанского и магическая прозрачность, лучистая солнечность сквозит в его осветительно светлом потоке. Быть может, никогда язык немецкого поэта не переживал такого стремительного, внезапного, такого полного омоложения; и уж наверное ни у кого не найти так жарко напоенного солнцем, вином и югом, язычески свободного стиля, расцветающего в божественно легкой пляске. Только в братской стихии Ван Гога переживаем мы то же чудо внезапного прорыва солнца в северном художнике: только переход от темного, тяжеловесно-массивного, мрачного колорита его голландского периода к жгуче белым, резким, броским, звонким краскам Прованса, — только этот взрыв одержимости светом в уже полуослепшем духе можно сравнить с южным просветлением Ницше. Только эти фанатики превращений знают такое самоопьянение, только вампиры — такое стремительное и ненасытное, неистовое всасывание света. Только демонические натуры переживают чудо пламенного раскрытия души до последнего атома ее краски, звука, слова.

Но в жилах Ницше не текла бы демоническая кровь, если бы он мог насытиться опьянением: для Юга, для Италии он ищет сравнительной степени, «сверх-ясности», «сверх-света». Подобно тому как Гёльдерлин постепенно переносит свою Элладу в «Азию», в восточный, в варварский мир, так последняя страсть Ницше пылает навстречу тропическому, «африканскому» миру. Он жаждет солнечного пожара вместо солнечного света, жестокой обнажающей ясности, а не простой четкости, судорог восторга, а не спокойной радости: бурно вскипает в нем жажда без остатка претворить в хмель возбуждение чувств, танец обратить в полет, добела раскалить свое жгучее ощущение бытия. И по мере того, как набухает в его жилах это страстное вожделение, язык перестает удовлетворять его неукротимый дух. И он тоже становится для него слишком материален, тесен, тяжеловесен. Новая стихия нужна ему для пьянящей дионисийской пляски, охватившей его существо, свобода, недоступная связанному слову, — и он вливается в свою исконную стихию — в музыку. Музыка Юга — его последняя мечта, музыка, где ясность — уже мелодия и дух — окрылен. И неустанно он ищет ее, кристальную музыку Юга, тщетно ищет в эпохах и странах, пока не находит ее — в себе.

БЕГСТВО В МУЗЫКУ

Ясность, золотая, приходи!

Музыка всегда была причастна существу Ницше, но долго она пребывала в нем связанной, сознательно подавленная волей к нравственному оправданию. Уже мальчиком он смелыми импровизациями приводит в восторг своих товарищей, а в его юношеских дневниках встречается немало указаний на самостоятельное творчество. Но чем тверже становится решение юного студента посвятить себя филологии и затем философии, тем энергичнее он противится стихийному взрыву

загнанной в подземелье склонности. Музыка остается для молодого филолога делом досуга, отдыхом от серьезных занятий, развлечением наряду с театром, чтением, верховой ездой, фехтованием, — приятной духовной гимнастикой. Так при помощи заботливо сооруженных каналов музыка отведена от основного русла его жизни, и в первые годы ни одна плодотворная капля ее не просачивается в его работу сквозь запертые шлюзы: когда он пишет «Рождение трагедии из духа музыки», музыка служит для него лишь объектом, темой, предметом мысли, — но его язык, поэзия, манера мышления остаются непроницаемы для модулирующих вибраций музыкального чувства. Даже юношеская лирика Ницше лишена всякой музыкальности, и — что еще удивительнее — его композиторские опыты, по достаточно компетентному отзыву Бюлова, представляют собой голую тематику, аморфную мысль, то есть типичную антимузыкальность. Музыка долгие годы остается для него личной склонностью, которой молодой ученый отдается со всей легкостью безответственности, с радостью чистого дилетантства, но всегда вне и в стороне от «жизненной задачи».

Музыка вторгается в мир Ницше лишь тогда, когда смягчилась филологическая кора, ученая деловитость, облекавшая его жизнь, когда весь его космос потрясен и подорван вулканическими толчками. Тогда внезапно наводняются каналы и раскрываются шлюзы. Музыка обычно врывается в обессиленную, до глубин смятенную, взорванную страстью душу, — это справедливо подметил Толстой и трагически прочувствовал Гёте. Ведь даже он, всегда занимавший по отношению к музыке осторожную, оборонительную позицию (как и ко всему демоническому: во всяком облике узнавал он искуителя), — и он подпадает под ее власть только в разрыхленные (или, как он говорит, «в развороченные») мгновения, когда вскопано все его существо, в часы слабости и расслабления. Всякий раз, как он становится добычей чувства

(в последний раз — в эпизоде с Ульрикой*) и теряет власть над собой, — она прорывает непроницаемую плотину, вырывая у него дань слез и музыку стиха, дивную музыку — невольную дань благодарности. Музыка — кто этого не испытал? — всегда требует раскрытости, женственности в самом блаженном, в самом томительном смысле, — только в такие минуты может она оплодотворить чувство. Так и Ницше настигла она в то мгновение, когда он весь раскрыт на встречу мягкости Юга, в ненасытной, томительной жажде жизни. В своей изумительной символике она овладевает им в ту минуту, когда его жизнь во внезапном катарсисе оставляет свое спокойствие, эпически постепенное течение и впадает в трагизм; он хотел изобразить «рождение трагедии из духа музыки», но сам он пережил обратное: рождение музыки из духа трагедии. Сверхъестественная мощь новых чувств уже не находит выражения в речи, она влечет к новой стихии, к высшей магии: «Тебе придется петь, о душа моя!»

Именно потому, что этот глубинный, демонический источник его существа так долго был засыпан филологией, ученостью и равнодушием, — внезапно пробивается он с такой мощью, и яркий луч его насквозь пронизывает нервные волокна и каждую интонацию его стиля. Будто инфильтрированный новой жизненной силой язык, который прежде стремился только к изображению, вдруг начинает дышать музыкально: монотонное лекторское *andante maestoso*, тяжеловесный стиль его ранних сочинений приобретает обороты, изгибы, «волнообразность», многообразие музыкального движения. В нем сверкают все утонченные приемы виртуоза — острые *staccato* афоризмов, певучая сурдина лирики, *pizzicato* иронии, острая, смелая гармонизация прозы, фразы и стиха. Даже знаки препинания, беззвучная штриховка речевого звучания, штрихи мысли, подчеркивания — и они служат как бы знаками музыкального исполнения: никогда

* Ульрика фон Левецов — последняя любовь семидесятичетырехлетнего Гёте. — *Примеч. пер.*

на немецком языке не создавалась такая инструментальная проза — проза для малого и для большого оркестра. Следить за развитием ее небывалой полифонии — для художника слова такое же наслаждение, как для музыканта — изучать партитуру великого мастера: какую беспредельную гармонию скрывают заостренные диссонансы, какая безграничная ясность формы в этой пьянящей полноте! Не только нервные окончания языка вибрируют музыкой: целые произведения воспринимаются как симфонии; не рассудочной планировкой, не холодной, обдуманной архитектуроникой они рождены, а непосредственностью музыкального вдохновения. О «Заратустре» он сам сказал, что эта книга написана «в духе первой части Девятой симфонии», и словесно неподражаемое, поистине божественное вступление к «Ессе homo» — монументальная композиция — разве это не органная прелюдия, созданная для гигантского собора будущего? А такие стихотворения, как «Ночная песня» или «Баркаролла», — разве это не первобытный гимн человеческого голоса, звучащий из бесконечного одиночества? И где звучит восторг такой стихийной пляской, такой героической, греческой музыкой, как в «Дионисийском дифирамбе»? Сверху пронизанный ясностью Юга, снизу подмытый струящимся потоком музыки, язык превращается в вечное движение волн, и над этой всемогущей стихией парит дух Ницше, провидя гибельный водоворот.

И действительно, когда совершилось это бурное, насильственное вторжение музыки в его душу, Ницше, знаток демонических сил, сознает опасность: он чувствует, что этот поток может увлечь его за пределы его существа. Но в то время, как Гёте избегает опасностей, — Ницше отмечает «осторожное отношение Гёте к музыке», — Ницше всегда хватается их за рога: переосмысление, переоценка — вот его способ самозащиты. Так превращает он яд (как и свою болезнь) в противоядие. Музыка теперь для него не то, чем была в его филологические годы: тогда ему нужно было повышенное напряжение нервов, вспышки чувства (Вагнер):

музыка, пьянящее, бродящее начало, должна была создать противовес его размеренной жизни ученого, служить возбуждающим средством против трезвости. Но теперь, когда его мышление само обратилось в экссесс, в экстатическую расточительность чувства, музыка нужна ему как разрядка, как своего рода духовный бром, как успокоительное средство. Уже не опьянения требует он от нее (теперь уже всякая мысль стала для него звучащим хмелем), а, по прекрасному выражению Гёльдерлина, «священной трезвости»: «музыка как отдых, а не как — возбуждающее средство». Он хочет музыки, которая была бы для него убежищем, когда он придет к ней смертельно раненный, обессиленный непрестанной охотой мысли, музыки, которая была бы приютом, купальней, кристальным потоком, освежающим и очищающим — *musica divina*^{*}, горной музыкой, музыкой ясного неба, а не тесной, страстной, душной души. Ему нужна музыка, которая несет забвение, которая не замыкает его в себе, не гонит его обратно в кризисы и катастрофы чувства, «словом и делом утверждающая» музыка, музыка Юга, музыка прозрачно-ясных гармоний, первобытно непосредственная и чистая, музыка, «которую можно насвистывать». Музыка, непричастная хаосу (который пылает в нем самом), музыка седьмого дня творения, когда мир объят покоем и только небеса радостно воздают хвалу творцу, музыка отдохновенья: «Здесь достиг я пристани: музыка, музыка».

Легкость — последняя любовь Ницше, высшая мера вещей. То, что дает легкость, здоровье, — хорошо: в пище, в духе, в воздухе, в солнце, в пейзаже, в музыке. Только то, что дает крылья, что позволяет забыть тупость и мрак жизни, уродливость правды, — дарует благодать. Отсюда эта последняя, поздняя любовь к искусству, которое одно «делает возможной жизнь», служит «великим *stimulans* жизни». Музыка, светлая, легкая, освобождающая музыка, становится отныне излюбленной услугой его смертельных возбуждений. В

* Божественной музыкой (*лат.*).

своих кровавых перерождениях он уже не может обходиться без этого облегчения: «Жизнь без музыки — просто бремя, заблуждение». Больной в жару горящими, потрескавшимися губами мучительно жаждет воды, но несравненно мучительней жаждет Ницше в своих последних кризисах серебристого напитка музыки: «Может ли человек испытывать такую жажду музыки?» В музыке его последнее спасение, спасение от самого себя; отсюда эта апокалиптическая ненависть к Вагнеру, который наркотическими и возбуждающими средствами возмущил ее кристальную чистоту; отсюда боль «от судьбы музыки, как от свежей раны». Всех богов оттолкнул он в своем одиночестве, лишь одного он не может лишиться: музыка для него нектар и амброзия, освобождающая душу и дарующая вечную юность. «Искусство и только искусство — искусство дано нам для того, чтобы мы не погибли от правды».

И музыка благосклонно внимает его потрясающим заклятиям, она подхватывает его падающее тело. Все покинули изнывающего в лихорадке; давно ушли друзья, мысли всегда далеки в безудержном, в непрестанном странствии; только она сопутствует ему вплоть до последнего, седьмого одиночества. К чему прикасается он, к тому прикасается и она; там, где он говорит, звучит и ее чистый голос; мощно поддерживает она влекомого мощной силой. И еще в миг падения она бодрствует над его погасшим духом; когда Овербек входит в комнату, где мечется его ослепленная душа, он застает его за роялем, — судорожными руками он ищет высоких гармоний; и когда помешанного везут на родину, он всю дорогу поет потрясающую мелодию — свою «Баркароллу». Вплоть до мрачных глубин безумия ему сопутствует музыка, своей демонической силой властно пронизывая и жизнь его, и смерть.

СЕДЬМОЕ ОДИНОЧЕСТВО

Великий человек отталкивается,
оттесняется, мукой возносится в
свое одиночество.

«О ты, одиночество, отчизна моя, одиночество!» — из ледяного мира тишины доносится песня тоски. Заратустра поет вечернюю песню, песню последней ночи, песню о вечном возврате. Одиночество — не оно ли было единственным пристанищем странника, его холодным очагом, его каменным кровом? В бесчисленных городах побывал он, в бесконечных странствиях духа; не раз он пытался избежать его в странах других людей, — но вечно, израненный, измученный, разочарованный, возвращается он домой — «в свою отчизну — одиночество».

Но, странствуя вместе с ним в его преобразованиях, оно само как-то странно преобразилось, и в испуге он смотрит в его лицо. Оно стало слишком похоже на него самого в постоянном соприкосновении, вместе с ним стало жестче, суровее, своевольнее, научилось причинять боль и вращать в опасность. И хотя он продолжает нежно называть его одиночеством, своим старым, милым, привычным одиночеством, — в действительности оно уже не то: теперь это уже не одиночество, а отъединение, последнее, седьмое одиночество, уже не пребывание наедине с собой, а замкнутость в себе. Убийственная пустота окружает позднего Ницше, мертвая тишина. Ни один затворник, ни один пустынный, ни один столпник не чувствовал себя таким покинутым: у них, у фанатиков веры, остается Бог, тень которого пребывает в их келье или падает от их столпа. Но у него, «богоубийцы», не осталось ни людей, ни Бога. Чем ближе он к самому себе, тем дальше он от мира, чем обширней его путь, тем обширней и его «пустыня». Обычно даже самые одинокие книги постепенно и незаметно излучают магнетическую энергию воздействия: будто скрытая во мраке подземная сила расширяет его пределы вокруг пока не замечаемого центра. Но произведения

Ницше действуют репульсивно: они оттесняют от него все дружески расположенное и его самого вытесняют из современности. С каждой новой книгой он утрачивает друга, с каждым новым произведением обрывается какая-нибудь связь.

Один за другим погибают в ледяном холоде скудные ростки интереса к его деятельности: сперва теряет он филологов, затем Вагнера и его круг, наконец — друзей своей юности. Не остается в Германии ни одного издателя, который бы согласился напечатать его книгу: пятнадцатипудовым грузом лежит в подвалах, сваленная непереплетенными кипами, его продукция за двадцать лет; для того чтобы печатать книги, он вынужден пользоваться своими скудными сбережениями и подаренными деньгами. Но мало того, что никто их не покупает, — даже для экземпляров «от автора» Ницше, поздний Ницше, не находит читателей. Четвертую часть «Заратустры» он печатает за собственные деньги всего в сорока экземплярах — и в семидесятимиллионной Германии он находит ровно семь человек, которым он может послать книгу, — так чужд, так непостижимо чужд стал Ницше эпохе на вершине своего творчества. Он не встречает ни крохи доверия, не видит благодарности хотя бы с горчичное зерно: напротив, для того, чтобы сохранить последних друзей, для того, чтобы не потерять Овербека, он должен и з в и н я т ь с я за то, что пишет книги, просить у них прощения. «Старый друг, — вы слышите робкий голос, видите встревоженное лицо, поднятые руки, жест покинутого, в страхе ожидающего нового удара, — читай эту книгу с начала и с конца, не смущайся и не покидай меня. Собери всю силу своего расположения ко мне. Если книга будет для тебя невыносима, то, может быть, ты примиришься с сотней отдельных мест». Так в 1887 году величайший гений столетия дарит своим современникам одно из величайших произведений современности, и доказательством самой героической дружбы для него служит то, что разрушить ее ничто не может — даже «Заратустра». Даже «Заратустра»! — такой тягостью, таким бреме-

нем стало творчество Ницше для его ближайших друзей, так неизмерима пропасть между его гением и уровнем эпохи. Все разреженнее становится атмосфера, которой он дышит, все глуше, все тише.

Эта тишина превращает в ад последнее, седьмое одиночество Ницше: о ее металлическую стену разбивается его мозг. «На такой призыв, каким был мой «Заратустра», призыв, вырвавшийся из глубины души, не услышать ни звука в ответ, ничего — ничего, кроме беззвучного, теперь уже тысячекратного одиночества, — в этом есть нечто ужасное, превышающее всякое понимание; от этого может погибнуть самый сильный человек, — так стонет он и прибавляет: — А я не из самых сильных. С тех пор мне кажется, будто я смертельно ранен». Он жаждет не успеха, не сочувствия, не славы — напротив, его боевой темперамент готов встретить гнев, негодование, даже насмешку — «в состоянии почти до разрыва натянутого лука всякий аффект благотворен для человека, при условии, чтобы это был сильный аффект», — но лишь бы какой-нибудь ответ, горячий или холодный, или даже теплый, лишь бы что-нибудь подтвердило ему его существование, его духовное бытие. Но даже друзья робко уклоняются от ответа и в письмах тщательно избегают всякого отзыва, как тягостной повинности. И эта рана въедается все глубже в его тело, разъедает его гордость, воспаляет его самосознание, зажигает пожар в его душе — «рана от неполученного ответа». Она-то и делает его одиночество таким отравленным и лихорадочным.

И эта лихорадка, достигнув точки кипения, внезапно брызнула ключом из раненой души. Достаточно приложить ухо к сочинениям и письмам его последних лет, чтобы в этой разреженной атмосфере услышать возбужденное, болезненное биение, невероятное давление крови; сердце альпинистов и воздухоплателей знает этот стучащий, учащенный звук вздувающихся легких, в последних письмах Клейста звучит учащенный стук напряженности, этот грозный гул и хруст готовой взорваться машины. Черты беспокойства, нер-

возности окрашивают до тех пор спокойное, полное достоинства поведение Ницше: «Длительное молчание ожесточило мою гордость», — он хочет, требует ответа во что бы то ни стало. Он торопит издателя письмами и телеграммами — только бы скорей, скорей вышла книга, — как будто он боится опоздать. Он уже не заканчивает «Волю к власти», свой капитальный труд, а, нарушая план, в нетерпении вырывает из него отдельные части и, как факел, бросает их в эпоху. «Ослепительный звук» погас; стон звучит в этих последних произведениях, стон, срывающийся со сжатых губ, стон безмерного язвительного гнева: бичом нетерпения выгнаны из его души эти разъяренные волки с пеной у рта и оскаленными зубами. «Ожесточена» гордость равнодушного к эпохе мыслителя, и он начинает провоцировать эпоху, чтобы она откликнулась — хотя бы воплем гнева. И для того, чтобы придать вызову еще большую дерзость, он с «цинизмом, которому суждено стать историческим» в «Ессе homo» рассказывает свою жизнь.

Нет книги, которая была бы написана с такой жадой, с таким болезненно-судорожным, лихорадочным ожиданием ответа, как последние монументальные памфлеты Ницше: подобно Ксерксу, повелевшему бичевать непокорное бездушное море, он в своем безумном вызове пытается разбудить тупое равнодушие скорпионов своих книг. Ужасный страх, что он не успеет снять урожай, демоническое нетерпение сквозит в этой жадности ответа. И после каждого взмаха бичом он медлит мгновение, изгибается в нестерпимом напряжении, чтобы услышать вопль своих жертв. Но ни звука вокруг. Не слышно отклика в мире «лазурного» одиночества. Словно железный обруч, стискивает молчание его горло, и самый ужасный вопль, какой раздавался на земле, не в силах его сломить. И он чувствует: нет бога, который мог бы вывести его из темницы последнего одиночества.

Тогда, в последние часы, овладевает изнемогающим апокалиптическая ярость. Как ослепленный Полифем, мечет он вокруг себя огромные камни, уже не видя, задевают ли они

кого-нибудь: и, так как у него нет никого, кто бы сострадал, кто бы сочувствовал ему, он хватается за свое судорожное сердце. Всех богов он убил, — и себя самого он делает богом: «Разве не должны мы сами стать богами, чтобы явиться достойными подобных деяний?» — Весь алтарь он низверг — и себе самому воздвигает алтарь, «Ессе homo», чтобы прославить того, кого не прославляет никто. Словесные скалы он громоздит, гремят раскаты языка с незнакомой столетию мощью; вдохновенно поет он лебединую песнь избытка и упоения, гимн своих деяний и побед. Во мраке звучит эта песнь, и слышится в ней шум приближения грозы, и вдруг в вышине сверкнул смех, резкий, злобный, безумный смех, смех отчаянья, способный душу разорвать: песнь «Ессе homo». Все прерывистой ритм, все резче врывается смех в глетчер молчания: в восторге самообожания воздевает он руки, в такт дифирамбу вздрагивает его нога, — и вот начинается танец, танец над бездной, над бездной его конца.

ТАНЕЦ НАД БЕЗДНОЙ

Если долго смотреть в бездну, то
бездна начинает смотреться в тебя.

Пять осенних месяцев 1888 года — последние творческие месяцы Ницше — явление небывалое в летописях творчества. Никогда, может быть, на протяжении столь краткого промежутка времени гений отдельного человека не совершал такой огромной, такой напряженной, такой величественной и гиперболической работы; никогда человеческий мозг не был так наводнен мыслями, пронизан образами, вспенен музыкой, как мозг этого в те дни уже отмеченного судьбой человека. Для этого избытка, для этого бурно изливающегося экстаза, для этой фанатической ярости творчества история духа всех времен не знает примера в своих необъятных далях, — кроме, может быть, одного — в современности: в том же году,

на той же широте, переживает другой художник такой же неистовый, уже загнанный в безумие подъем творчества: в саду и в сумасшедшем доме в Арле; с той же стремительностью, с той же испуганной одержимостью светом, с той же маниакальной избыточностью творчества создает свои картины Ван Гог. Едва закончит он добела раскаленную картину, как уверенный штрих уже ложится на новое полотно — без обдумывания, без промедления, без размышлений. Творчество стало диктовкой, демоническим ясновидением и быстровидением, непрерывной цепью видений. Друзья, покинувшие его час тому назад, вернувшись, с изумлением видят новую законченную картину, а он, с еще не высохшей кистью, с горящими глазами, уже принимается за третью: демон, схвативший его за горло, не дает передышки, не терпит перерывов; что ему до всадника, чье пышащее огнем, пылающее тело будет растоптано копытами бешено скачущего коня! Так создает и Ницше произведение за произведением, без остановки, без передышки, с той же неповторимой ясностью и быстротой. Десять дней, две недели, три недели — вот сроки создания его последних произведений; зачатие, созревание, рождение, первоначальный набросок и окончательная форма — все эти стадии пролетают здесь с быстротой пули. Нет инкубационного периода, нет остановок, исканий, нащупываний, нет изменений и поправок: все выливается сразу в окончательную, неизменную, совершенную, горячую и тут же застывающую форму.

Никогда не развивал человеческий мозг такого мощного электрического напряжения, сверкающего в каждом судорожном слове, никогда не сплетались ассоциации с такой волшебной быстротой; едва возникшее видение — уже слово, мысль — сама прозрачность, и, несмотря на эту невероятную полноту, не чувствуется ни малейшего труда, ни малейшего усилия — творчество давно перестало быть для него деятельностью, работой: это — чистое *laissez faire*, произвольное таинство высших сил. Потрясенному духом достаточно поднять взор — дальновидящий, «дальномыслящий» взор, —

чтоб открылись ему (как и Гёльдерлину в последнем взлете к мифическому созерцанию) необъятные просторы времени в прошлом и будущем: и он, одержимый демоном ясности, с демонической ясностью видит свою добычу. Достаточно ему протянуть руку — горячую, быструю руку, — чтобы схватить их; и едва прикоснется он к ним, как они наполняются кровью, трепещут музыкой, ожившие и одушевленные.

И этот поток мыслей и образов не останавливается ни на миг в течение этих поистине наполеоновских дней. Дух затоплен разливом, предан насилию — насилию стихийных сил. «Заратустра овладел мною», — всегда сообщает он о какой-нибудь одержимости, о беззащитности перед непреодолимыми силами, — как будто в глубине его существа обрушилась скрытая плотина разума, органической самозащиты, и неумный водопад катит свои волны над обессиленным, над величественно безвольным пловцом. «Быть может, вообще никогда и ничто не создавалось таким избытком силы», — в экстазе говорит Ницше о своих последних произведениях; но ни одним словом он не обмолвился о том, что эта сила, так щедро его одаряющая, исходит от его существа. Напротив, в благоговейном упоении он видит в себе лишь «mundштук потусторонних императивов», лишь носителя высшей, священной, демонической стихии.

Но это чудо вдохновения, ужас и трепет этой в течение пяти месяцев не утихающей творческой грозы — кто решится его изобразить после того, как он сам в восторге благодарности, в сиянии непосредственного, самого жизненного чувства изобразил свое переживание? Я могу лишь переписать эту страницу молниями изваянной прозы так, как он ее написал: «Имеет ли кто-нибудь в конце девятнадцатого столетия ясное представление о том, что поэты сильных эпох называли вдохновением? Если нет, то я это опишу. — Действительно, при самом ничтожном остатке суеверия в душе почти невозможно отказаться от представления, что являешься только воплощением, только мундштуком, только посредником сверхмощных сил. Понятие откровения, в том смысле,

что внезапно, с невыразимой достоверностью и тонкостью нечто становится в и д и м ы м , слышимым, нечто такое, что глубоко потрясает и опрокидывает человека, — только описывает факты. Не слушаешь, не ищешь; берешь — и не спрашиваешь, кто дает; будто молния сверкнет мысль, с необходимостью, уже облеченная в форму, — у меня никогда не бывало выбора. Восторг, невероятное напряжение которого иногда разрешается потоком слез, восторг, при котором шаг то бурно устремляется вперед, то замедляется; полный экстаз, пребывание вне самого себя, с самым отчетливым сознанием бесчисленных тончайших трепетов и увлажнений, охватывающих тело с головы до ног; глубина счастья, в которой самое болезненное и мрачное действует не как противоположность, а как нечто обусловленное, вынужденное, как необходимая краска среди такого избытка света; инстинкт ритмических отношений, оформляющий обширные пространства, — протяженность, потребность в широком ритмическом охвате может почти служить мерой для силы вдохновения, как бы противовесом давлению и напряжению. Все происходит в высшей степени произвольно, но как бы в урагане ощущения свободы, безусловности, божественности, мощи... Самое замечательное в этом — произвольность образа, сравнения; утрачивается всякое понятие об образе, о сравнении, все дается как самое точное, самое верное, самое естественное выражение. Действительно, кажется, говоря словами Заратустры, будто предметы сами приходят к тебе и сами сочетаются в сравнения — («тут все предметы, ласкаясь, приходят в твою речь и льнут к тебе; ибо они хотят ездить на твоей спине. Здесь раскрываются перед тобой все слова и все ларцы слова; всякое бытие здесь хочет стать словом, всякое становление хочет учиться у тебя речи»). Вот мой опыт вдохновения; я не сомневаюсь, что нужно вернуться за тысячелетия назад, чтобы найти кого-нибудь, кто скажет: и мой тоже».

Эта самопоенная, эта гимническая интонация счастья — я знаю: наши врачи видят в ней эйфорию, восторг, предше-

ствующий гибели, и стигму мегаломании, самовозношение, типичное для душевнобольных. И все же, спрошу я, кем изваяно в вечности с такой алмазной ясностью состояние творческого экстаза? Ибо самое изумительное, самое своеобразное чудо последних произведений Ницше состоит в том, что высшей степени экстаза здесь сомнамбулически сопутствует высшая степень ясности, что они остаются мудры как змеи среди вакханалии своей почти животной силы. Обычно у экстатиков, у всех, чья душа опьянена Дионисом, неподвижны уста, и слово их озвучено мраком. Будто из глубин сновидения звучат их смятенные, вещие речи; все они, заглянувшие в бездну, навсегда сохраняют орфическую, пифическую, тайновидческую интонацию потустороннего языка, внятную нашему трепетному чувству, но непонятную уму, — но Ницше остается алмазно-ясен среди экстаза, непоколебимо твердым и острым остается в пламени опьянения его слово. Быть может, никто из смертных не вглядывался в бездну безумия так глубоко и зорко, так властно и ясно, без малейшего головокружения: показания Ницше не подкрашены, не подтушеваны тайной, как у Гёльдерлина, как у мистиков и пификов; напротив, никогда он не был ясней и правдивей, чем в свои последние мгновения, — в свете сияющей тайны. Правда, губительно это сияние — фанатическая, болезненная яркость полуночного солнца, в раскаленном ореоле встающего над ледяными горами, северное сияние души, вызывающее трепет своим неповторимым величием. Оно не греет, а устрашает, не ослепляет, но убивает. Не бурные волны ритма уносят его, как Гёльдерлина, не темные воды тоски: его сжигает собственная яркость, будто солнечный удар безмерного света, безмерного жара, добела раскаленной и уже невыносимой ясности. Гибель Ницше — огненная смерть, испепеление самовоспламенившегося духа.

Давно уже пылает и сверкает в судорогах его душа от этой чрезмерной яркости; он сам, в магическом предвидении, нередко пугается этого потока горного света и яркой ясности своей души: «Интенсивность моего чувства вызывает во мне

трепет и хохот». Но ничем уже не остановить экстатического потока этих соколом низвергающихся с неба мыслей; звеня и звуча, жужжат они вокруг него день и ночь, ночь и день, час за часом, пока не оглушит его гул крови в висках. Ночью помогает еще хлорал, возводя шаткую крышу сна — слабую защиту от нетерпеливого ливня видений. Но нервы пылают, как раскаленная проволока; он весь — электричество, молнией вспыхивающее, вздрагивающее, судорожное пламя.

Удивительно ли, что в этом вихре скоростей вдохновения, в этом безудержном водопаде гремящих мыслей он теряет твердую, ровную почву под ногами, что Ницше, разрывае-мый всеми демонами духа, уже не знает, кто он; что он, безграничный, уже не видит своих границ? Давно уже вздрагивает его рука (с тех пор, как она пишет под диктовку высших сил, а не человеческого разума), подписывая письма именем «Фридрих Ницше»: ничтожный сын наумбургского пастора — подсказывает ему смутное чувство — это уже давно не он, — переживающий невероятное, существо, которому нет еще имени, колосс чувства, новый мученик человечества. И только символическими знаками — «Чудовище», «Распятый», «Антихрист», «Дионис» — подписывает он письма — свои последние послания, — с того мгновения, как он постиг, что он и высшие силы — одно целое, что он — уже не человек, а сила и миссия... «Я не человек, я — динамит». «Я — мировое событие, которое делит историю человечества на две части», — гремит его гордыня, потрясая окружающую его пустоту. Как Наполеон в пылающей Москве, среди бесконечной русской зимы, видя лишь жалкие обломки великой армии, все еще издает монументальные, грозные манифесты (величественные до грани смешного), так Ницше, запертый в пылающем Кремле своего мозга, обессиленный, собирая рассеянные отряды своих мыслей, пишет самые убийственные памфлеты: он приказывает германскому императору явиться в Рим, чтобы расстрелять его; он требует от европейских держав вооруженного выступления против Германии, на которую он хочет надеть железную смирительную рубашку.

Никогда столь апокалиптическая ярость не свирепствовала так буйно в пустом пространстве, никогда столь величественная гордыня не уносила человеческий дух так далеко за пределы всего земного. Будто удары молота, разбивают его слова все мироздание: он требует, чтобы летосчисление начиналось не с рождества Христова, а с появления Антихриста, свое изображение он ставит над образами всех времен, — даже болезненный бред у Ницше величественнее, чем у других ослепленных духом; и здесь, как во всем, царит у него великолепная, смертельная чрезмерность.

Никогда не испытывал творящий человек такого потока вдохновения, как Ницше в ту неповторимую осень. «Так никто еще не творил, не чувствовал, не страдал: так может страдать только бог, только Дионис», — эти слова зарождающегося безумия таят ужасную правду. Ибо в этой тесной комнате на четвертом этаже и в берлоге в Сильс-Мариа вместе с больным, издерганным человеком, Фридрихом Ницше, ютятся самые отважные мысли, самые величественные слова, какие были пережиты концом столетия: творческий дух нашел приют под низкой, солнцем накаленной крышей и здесь изливает на несчастного, безвестного, одинокого, робкого, потерявшегося человека всю свою полноту, — сверх меры, какую может вынести человек. И в этом тесном пространстве, задыхаясь от бесконечности, шатаясь, блуждает испуганный, бедный земной рассудок, под тяжестью ударов молнии, под бичами озарений и откровений. Некий бог, — мнится ему, как и ослепленному духом Гёльдерлину, — некий бог веет над ним, огненный бог, чей взор ослепляет и чье дыхание сжигает... в трепете тщится он познать его лик, и в изнеможении бродят его мысли. И он, переживающий, создающий, сознающий в муках несказанное... не бог ли он сам... бог мира, убивший другого бога... Кто же, кто же он?.. Уж не распятый ли он, мертвый бог?.. или живой?.. Бог его юности, Дионис?.. Все смятеннее мысли, слишком бурно бушует поток, переполненный светом... И что это — свет?.. или уже музыка? Тесная комната на четвертом этаже на Via Alberto

начинает звучать, сферы парят и сияют, небеса объаты светом... О, какая музыка! Слезы текут по его усам, теплые, горячие слезы... о, божественная нежность! о, изумрудная радость!.. А теперь... какие светлые краски!.. И внизу, на улице, все улыбаются ему... все кланяются... как они приветствуют его!.. и эта разносчица — она ищет для него лучшие яблоки в своей корзине... все склоняется перед ним, богубийцей, все ликует... но почему?.. Да, да, он знает: Антихрист пришел в мир, и они возглашают: «Осанна!.. осанна!..» все гремит, мир гремит в ликовании и в музыке... И вдруг — тишина... Что-то упало... Это он... он сам упал перед дверью своего дома... Его несут наверх... вот он уже в комнате... как долго он спал! какая тьма вокруг!.. вот рояль... музыка! музыка!.. И вдруг — в комнате люди... ведь это Овербек!.. нет, нет, он в Базеле... а сам он, сам он... где?.. Он не знает... Почему они смотрят так странно, так озабоченно?.. Потом — вагон, вагон... как грохочут колеса!.. как странно грохочут, — как будто вот-вот запоют... и вот поют... поют его «Баркароллу», и он поет с ними в тон... поет в беспредельной тьме...

И потом где-то в комнате, в незнакомом месте, где вечный мрак, вечный мрак. Нет больше солнца, нет больше света, ни здесь, нигде. Где-то внизу голоса людей. Вот женщина — быть может, сестра? Но ведь она далеко... навсегда. Она читает ему книгу... Книгу? Разве сам он не писал книг? Кто-то ласково отвечает ему. Но он уже не понимает слов. Тот, в чьей душе отшумел такой ураган, навеки глух для человеческой речи. Тот, кто так глубоко заглянул в глаза демону, ослеплен навеки.

ВОСПИТАТЕЛЬ СВОБОДЫ

Быть великим — значит дать направление.

«Меня поймут после европейской войны», — в последних писаниях проскальзывает пророческое слово. И в самом деле, истинный смысл, историческая необходимость великих увещаний уясняется только из напряженного, зыбкого и грозного состояния нашего мира на пороге нового столетия: в этом гении, который всякое предчувствие грозы претворял из нервного возбуждения в сознание, из предчувствия в слово, — в нем мощно разрядилось неимоверное давление спертой нравственной атмосферы Европы — величественная гроза духа — предвестие губительной грозы истории. «Дальномыслящий» взор Ницше видел кризис еще в ту пору, когда другие уютно грелись у очагов услужливой фразы, и видел его причину: «национальный зуд сердца и гангрену, из-за которой Европа будто карантинными отгораживает народ от народа», «национализм рогатого скота», не знающий более высоких идей, чем эгоистическая идея истории, — в то время как все силы бурно стремятся к высшему объединению, к союзу будущего. И гневно звучит из его уст предсказание катастрофы, когда он видит судорожные попытки «навечно закрепить мелкодержавие Европы», оградить нравственность, основанную только на торгашестве и выгоде. «Это абсурдное состояние не может долго длиться, — огненными буквами пишет на стене его рука, — лед под нашими ногами стал слишком тонок: все мы чувствуем гибельное теплое дыхание южного ветра». Никто не слышал так явственно, как Ницше, хруст в социальном строении Европы, никто в Европе в эпоху оптимистического самолюбования с таким отчаянием не призывал к бегству — к бегству в правдивость, в ясность, в высшую свободу интеллекта. Никто не ощущал с такой силой, что эпоха отжила и отмерла, и рождается в смертельном кризисе нечто новое и мощное: только теперь мы знаем это вместе с ним.

И этот смертельный кризис — смертельно продумал и пережил он его в предчувствии; в этом его величие, его героизм. И неимоверное напряжение, которое так терзало и в конце концов надорвало его дух, — оно связало его с горной стихией: это был лихорадочный жар нашего мира, продолжавшийся, пока не вскрылся гнойный нарыв. Перед великими революциями и катастрофами всегда летают буревестники духа, и смутная вера народа, которая перед войнами и кризисами всегда видит кровавые кометы в высшей стихии, — эта суеверная вера оправдывается в духе. Ницше был таким маяком в воздушной стихии, предгрозовой молнией, великим шумом на горных высях, предвещающим бурю в долинах, — никто с такой метеорологической точностью не предчувствовал силу грядущего катаклизма нашей культуры. Но вечная трагедия духа в том, что его сфера высшего, ясного виденья не сообщается с затхлым, стоячим воздухом эпохи, что никогда современность не чувствует и не замечает знамений на небе духа и шумных крыл пророчества. Даже самый светлый гений века не был достаточно ясен, не был понятен эпохе: как марафонский гонец, видевший гибель персидского царства и пробежавший много миль до Афин, мог возвестить победу только исступленным возгласом измученных легких (и хлынула кровь из смертельно пылавшей груди), — так Ницше мог лишь предсказать, но не предотвратить ужасную катастрофу нашей культуры. Только вопль, исступленный, неслышанный, незабываемый вопль он бросил в эпоху — и смертельно было для него напряжение духа.

Но подлинный его подвиг лучше всех выразил, как мне кажется, его лучший читатель Якоб Бурхард, написав ему, что его книги «увеличили независимость в мире». Именно так сказал умный, умудренный знанием человек: независимость в м и р е , не независимость м и р а . Ибо независимость существует всегда только в личности, в единственном числе, она не поддается размножению, не вырастает из книг и знаний: «Нет героических эпох, есть только героические личности». Только индивид может внести ее в мир, и только для

себя может он ее установить. Всякий свободный дух подобен Александру: штурмом он покоряет города и царства, но нет у него наследников — и завоеванное им царство свободы достается в удел диадохам и правителям, комментаторам и толкователям, которые неизбежно становятся рабами слова. Поэтому величественная независимость Ницше создает не учение (как полагают школьные педанты), не веру, а только атмосферу, бесконечно ясную, безмерно светлую, бурей страсти насыщенную атмосферу демонической личности, разрешающуюся в разрушении, в грозе. Входя в его книги, мы ощущаем озон, стихийный, очищенный от всякой затхлости, спертости, мрачности воздуха: свободный кругозор открывается в этом героическом пейзаже, свободный небосклон, и веет в нем безгранично прозрачный, острый как нож воздух, воздух для сильного сердца, воздух свободного духа. Всегда в свободе для Ницше последний смысл — смысл его жизни, смысл его гибели: как природе нужны циклоны и вихри, чтобы в мятеже против своего постоянства мощно излить избыток сил, так нуждается время от времени дух в демонической личности, чтобы избыток мощи своей она обратила против монотонности морали и общности мысли; и, разрушая, она разрушает себя. Но в мятеже остается герой изваянием и ваятелем космоса — не меньше, чем мирный строитель: один отражает полноту жизни, другой — ее непостижимую ширь. Ибо только в трагизме героя познаем мы свою глубину. И только безмерный укажет человечеству его последнюю меру.





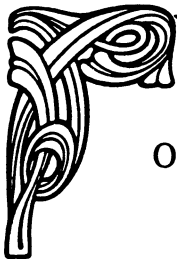
РОМЕН РОЛЛАН

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

При обработке многообразно развивающейся биографии иногда приходится, чтобы сообщить известным событиям ясность и четкость, разъединять то, что сплетается во времени, иное, что может быть схвачено лишь в последовательности, сплотить воедино и, таким образом, свести целое к частям, которые можно обсуждать, мысленно окидывая взором, и кое-что себе усвоить.

Гёте. Правда и вымысел

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 соответственно 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 такой чистой жизни. В память единственности этого подвига я посвящаю эту книгу тем немногим, кто в час огненного испытания остался верен Ромену Роллану и нашей священной родине — Европе.



ОЧЕРК ЖИЗНИ

Не стал бы дивно так вскипать,
Взмывая ввысь, сердечный вал,
Когда б о древнюю скалу,
Скалу судьбы, не разбивался.

Гёльдерлин

ЖИЗНЬ — ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Первые пятьдесят лет жизни, о которой здесь будет рассказано, таятся в тени одинокого и никому не ведомого возвышенного творчества, 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, а потом никто, конечно, не вызывал больших 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, затрудняет их путь, чтобы 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, вдобавок к созданным ими художественным произведениям, получили в удел драматическую жизнь.

И жизнь Романа Роллана не представляет исключения.

Она вдвойне героична, ибо лишь поздно, с высоты совершенства, открывается величие 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 темных камнях одиноко проведенных лет, носит чистое литье семикратно испытанный огнем возвышенный образ всеобъемлющей человечности. Но благодаря таким глубоким корням, благодаря мощи моральной силы притяжения, мировая буря, пронесшаяся над Европой, не поколебала это сооружение; в то время как другие монументы, на которые обращены были наши взоры, рушатся и валятся на колеблющейся почве, он стоит свободный, «*au dessus de la mêlée*» среди ярмарки мнений, веха для всех свободных душ, утешительный образ в смутные дни.

ДЕТСТВО

Ромен Роллан родился в год войны, в год битвы под Садова — 29 января 1866 года. Его родиной был Кламси, где родился другой поэт — Клод Тилье (автор «*Mon oncle Benjamin*»), ничем другим не прославившийся бургундский городок, древний, с годами ставший тихим, в меру живой, уютный и радостный. Семья Ролланов живет там исстари и пользуется уважением. Отец, как нотариус, принадлежит к числу наиболее уважаемых граждан, мать, набожная и строгая, после трагической и навсегда неизгладимой потери дочурки, всецело посвящает жизнь воспитанию двух детей — нежного мальчика и его младшей сестры. Безбурная, прохладная атмосфера интеллигентных буржуа окружает повседневную жизнь; но в крови родителей сталкиваются еще не примиренные древние 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*: с обеих сторон, значит, одинаково твердая вера в противоположные идеалы. И этот делящийся столетиями исконный французский разлад между религиозностью и идеями свободы, между религией и революцией впоследствии пышно расцветает в художнике.

Намеки на его раннее детство, протекавшее под впечатлением поражения 1870 года, есть в «Антуанетте»: тихая жизнь в тихом городке. Они живут в старом доме на берегу утомленного канала; но из этого тесного мира исходят первые восторги страстного, несмотря на телесную хрупкость, ребенка. Его возносит могучий поток из неведомой дали, из неуловимого прошлого, рано познает он язык языков, 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 моих местах, кажется, не было ни одного человека из этой страны... Я открыл эти тетради, ощупью 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 сомне-

* Янсенисты — последователи голландского богослова Янсениуса (1585—1638), враждовали с иезуитами. Осужденное Сорбонной и папами, учение это нашло себе опору в богатом и влиятельном монастыре Пор-Рояль. — *Примеч. ред.*

ний 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, у меня поблизости есть рояль, и я купаюсь в музыке».

Так рано возникает у ребенка общение с бессловесным языком всего человечества: осмысленное чувство преодолевает узость города, провинции, нации и эпохи. Музыка — его первая молитва к демоническим силам жизни, он и до сих пор ежедневно повторяет ее в разных формах; хотя прошло уже полвека, редки недели, редки дни, когда он не беседует наедине с бетховенской музыкой. Является издали и другой кумир его детства — Шекспир; уже в первой своей любви неопытный юноша оказался за пределами наций. В старой библиотеке, среди чердачного хлама открыл он томики его произведений, которые дед студентом купил в Париже, — то была эпоха юного Виктора Гюго и шекспиромании, а потом предоставил им пылиться на чердаке. Том поблекших гравюр «Galerie des Femmes de Shakespeare»* с чуждыми, своеобразными, милovidными лицами и чарующими именами: Пердита, Имогена, Миранда — возбуждает любопытство мальчика. Но скоро открывает он себя, погрузившись в чтение 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 первое вдохновение воспламеняется от прикосновения к самым могучим, к Бетховену и к Шекспиру, и этот

* «Галерея женщин Шекспира» (фр.).

страстно устремленный на великих взор остался наследием ребенка юноше и 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 предпочитают принести в жертву собственный покой. Отец бросает прибыльную независимую должность нотариуса, которая поставила его в центр городка, 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 мальчика; 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 подозрение, что все тут не настоящее, фальшивое, еще долго с той поры сопровождает его в жизни. Родители посылают его в Lycée Louis le Grand, издавна прославленную гимназию в сердце Парижа: немало лучших, известнейших французов было среди 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*»*, но его подлинные переживания вне этой лирической поэзии или поэтической логики, его

* «Добрый попугай по Корнелию» — основательно, по школьной программе, выучивший классиков французской литературы (фр.).

вдохновение давно пылает в живом творчестве и в музыке. Но тут, на школьной скамье, находит он своего первого товарища.

Замечательная игра случая. Имя этого друга тоже двадцать лет пребывало в безвестности, 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 славы. Товарищ этот — Поль Клодель, лирический поэт и драматург, творец «*Annonce faite à Marie*». 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. Созвездием их неба 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 сопротивления, равнодушие и бешеный, головокружительный ритм. Юношеские годы становятся для него тяжелым, почти трагическим кризисом, — его отблески мерцают в некоторых эпизодах молодости Жана-Кристофа. Он тоскует по участию, по теплу, по взлету, и снова спасительным для него является «излюбленное искусство в столь частые серые часы». Наслаждение для него — как прекрасно описано в «Антуанетте» — редкие воскресные часы на общедоступных концертах, где вечная 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 захватил меня, и я отдался ему как цветок, в то же время меня, словно равнину, залил дух музыки — Бетховен и Берлиоз еще больше, чем Вагнер. Мне пришлось это искупить. На год или два я словно потонул в цветочном потоке и был подобен почве, впитывающей влагу до гибели. Дважды мне было отказано в приеме в Ecole Normale, благодаря ревнивому обществу Шекспира и музыки, завладевших мной». Впоследствии он открывает для себя третьего наставника, освободителя его веры — Спинозу, которого читает в один из одиноких школьных вечеров; его мягкий, духовный свет с тех пор навсегда озарил его душу. Его идеалами и спутниками всегда были величайшие представители человечества.

За стенами школы его жизненный путь раздваивается 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 «Saint Louis» он впоследствии воплотил в возвышенные слова. Но родители противятся преждевременному стремлению, они требуют практической деятельности и предлагают ему техническое образование в Ecole Polytechnique. Наконец между долгом и склонностью устанавливается счастливое равновесие, избирается изучение гуманитарных наук. Ecole 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 она накладывает печать на его мышление и судьбу.

ECOLE NORMALE

Среди полей и обширных лугов Бургундии провел Роллан свое детство, ранняя юность гимназических лет протекла на шумных улицах Парижа, годы студенчества замыкают его в еще более тесное, словно безвоздушное пространство — в интернат Ecole 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»* духовным семинариям, воспитывающим юных богословов, и Сен-Сирской школе для будущих офицеров, здесь воспитывается своеобразный генеральный штаб мысли. «Normaliens» — будущие учителя будущих поколений. Плодотворное соединение традиционного духа и испытанных методов переходит по наследству, лучшие ученики оставляются для дальнейшей деятельности в качестве учителей в тех же стенах. Это суровая школа, требующая неутомимого прилежания, ибо ставит перед собой цель — выработать дисциплину интеллекта, но именно благодаря стремлению к универсальности образования представляет 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, такие, как 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 предоставляет ему большую умственную свободу, в то время как философская секция требует признания официального школьного идеализма, а литературная — риторического Цицеронианизма. И этот выбор является для его искусства благим и решающим.

* «Воспоминания детства и юношества» (фр.).

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 единой живой тождественностью. Он учится смотреть вдаль и вширь, приобретает свою выдающуюся способность оживлять историю; с другой стороны, этим суровым годам юности он обязан умением, в качестве биолога организма истории, анализировать культуру современности. 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 усвоены в те годы затворничества.

И здесь, в Пританее*, жизнь Роллана изобилует такими мистическими символами, — юноша приобретает друга, и снова это один из будущих великих умов Франции, снова один из тех, кто, подобно Клоделю и ему самому, только спустя четверть века озаряется блеском славы. Было бы недалеко 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 давно в беседах, согреваемых таинственно пылающей верой, был соткан мир, который в угаре эпохи не сразу нашел доступ к умам современников; задолго до того, как каждый из друзей уяснил свою цель, — а как далеко разошлись их пути! — они укрепили друг в друге стихию страсти, непоколебимо серьезное восприятие мира. Все они чувствовали призыв творчеством и живым словом вер-

* Название здания, служившего местом собрания «пританов», выборных государственных деятелей Древней Греции.

** Поэт и публицист, род. в 1866 г.

*** Влиятельный среди французской интеллигенции писатель, учредитель журнала «Cahiers de la Quinzaine» (1873 — 1914). — *Примеч. ред.*

нуть своему народу утраченную веру, хотя бы ценой собственной жизни, ценой отказа от успеха и доходов; и каждый из четырех друзей — Роллан, Сюарес, Клодель, Пеги, каждый по разным 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 был уже тогда тем же, чем остался сейчас — 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 Гирландайо. 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»*, восторженная и сохраненная на всю жизнь любовь к Т о л с т о м у. Эти молодые идеалисты, отвернувшиеся от слишком обыденного натурализма Золя и Мопассана, фанатики, ценившие лишь широкий героический охват жизни, нашли наконец образ, возносящийся над литературой самоуслаждения и развлечения (вроде Флобера и Анатоля Франса), нашли богоискателя, который открывал 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 беспредельную 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 Ecole Normale громоз-

* Скифское нашествие (фр.).

дит книгу на книгу, сочинение на сочинение; его учителя Брюнетьер и особенно Габриэль Моно уже признали его большое дарование к историческим изображениям. Его особенно пленяет отрасль науки, которую в то время в известном смысле открыл и назвал Якоб Буркгардт, — история культуры, построение целостной картины культурных явлений 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 искусства, — 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, прячет и навсегда оставляет под замком. Перед выходом из Ecole Normale, в 1888 году, чтобы продолжить путь к приобретению жизненного опыта, юноша составляет удивительный документ, своего рода духовное завещание, морально-философскую исповедь «Credo quia vegit»*, которое и по сей день не увидело света, но, как сообщает его друг, уже содержало существенные черты его свободного мировоззрения. Написанная в духе Спинозы, опирающаяся не на «Cogito ergo sum»**, а на «Cogito ergo est»***, эта работа воссоздает мир и Бога над ним; лишь для

* «Верю, потому что истинно» (лат.) — предложение, противопоставленное знаменитой фразе Тертуллиана (II в. н. э.): «Credo quia absurdum» — «Верю, потому что нелепо».

** «Я мыслю, следовательно, существую» (лат.) — основное положение философии Декарта.

*** «Я мыслю, следовательно, существует» (лат.) — т. е. существует объект, над которым работает моя мысль.

одного себя дает он отчет, чтобы освободиться от всякой метафизической спекуляции. Как торжественный обет берет он с собой в борьбу это исповедание и, чтобы остаться ему верным, 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 затянутая облаками заря позднейшего творения. Но нужно еще бесконечно много ударов судьбы, встреч и испытаний, чтобы из мрака первого предчувствия появился 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 его влечет страсть к поэзии и музыке. Подняться самому в число 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 стоит на распутье в нерешительности.

Но вот приходит весть издалека, весть, посылаемая 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 ежедневно обращает свои взоры в молитве звуков, он называет соблазнителем, Шекспира — поэтом

четвертого ранга и притом вредным. Все современное искусство он выметает, как мякину с гумна, величайшие святыни его 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 стихийный пожар совести.

От них требуют ужасного выбора между Бетховеном и другой святыней их души. «Доброта, ясность, абсолютная искренность этого человека сделали его моим непогрешимым руководителем в дни моральной 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 человечный из всего человечества, — называя ее «безнравственным наслаждением», Ариэля души он высмеивает как соблазнителя. 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 Пети «Cahiers de la Quinzaine») начинается приветливыми словами «Cher frère». Оно прежде всего говорит о глубоком волнении великого человека, потрясенного воплем зывающего 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 приносит жертвы своим убеждениям. Не любовь к искусству, а любовь к человечеству должна служить предпосылкой всякого истинного призвания; лишь тот, кто ею исполнен, 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 поступка, выразившегося в готовности прийти на помощь, — не столько слово, сколько поступок этого отзывчивого человека. То, что величайшая знаменитость своего времени оставил повседневную работу и пожертвовал днем или двумя, чтобы ответить на обращение безымянного, неизвестного молоденького студента из глухого парижского переулочка, ответить незнакомому брату и утешить его, — это было для Роллана глубоким и творческим переживанием. И с тех пор, помня собственные затруднения, помня об утешении, посланном чужеземцем, он научился смотреть на сомнения совести как на нечто священное, а на помощь — как на первейший моральный долг художника.

И в тот час, когда он прочитал и понял письмо, в нем родился великий помощник, братский советник. 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 от-

казывал в поддержке людям, терзаемым сомнениями совести; из письма Толстого выросло множество Ролланов, утешение родило утешения на долгие времена. Быть художником для него теперь священная миссия, и он ее исполнил во имя своего учителя. Редко истории удавалось 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 тысяче писем Роллана тысяче незнакомцам; бесконечную жатву, рожденную одним этим семенем милосердия, собирает ныне весь мир.

РИМ

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

Ежегодно Ecole 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 еще не искушенного 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 Palazzo Farnese, выцеживание истории из реестров и книг. Он отдает небогатую дань этой обязанности и пишет

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, сочетающая все вещи в естественной гармонии и дающая ощутить легкость и чистоту 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 неотразимо возбуждает в нем склонность к искусству; каменные изваяния ренессанса бросают путнику призыв к величию; искусство, которое в Италии сильнее, чем где-либо, ощущается как смысл и героическая цель человечества, всецело захватывает нерешительных. 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 руководитель детства, внезапно вновь становится близким: цикл спектаклей Эрнесто Росси вдруг открывает ему 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 у Шекспира в королевских драмах, у него должен возродиться 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 одного теперь уже не достать, ибо зрелый художник отверг их и в поблекших ру-

копсиях любит лишь собственную прекрасную, полную веры юность.

Но самым глубоким и длительным переживанием тех римских лет была встреча с человеком, дружба. Мистически символическим в биографии Роллана является то, что каждый период его юности связывает его с самыми значительными людьми его времени, несмотря 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 втягивает 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 братски приветствует его Толстой. В Риме рекомендация Моно приводит его к благородной Мальвиде фон Мейзенбург, чья жизнь сплошное воспоминание о героическом прошлом. Вагнер, Ницше, Мадзини, Герен, 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 и словно «людской магнит» непреодолимо притягивавшего к себе великих людей. Теперь она старая женщина, нежная и просветленная, вечная идеалистка, приемлющая жизнь без разочарований. С высоты своего семидесятилетнего возраста вспоминает она, мудрая и просвещенная, отзвучавшие времена, обогащая внемлющего ей изобилием знаний и опыта.

В ней Роллан находит ту же мягкую прозрачность, тот же возвышенный покой после обильной страстями жизни, благодаря которым стал милым ему итальянский ландшафт, и как там в камнях, картинах и изваяниях он познал столпов Ренессанса, так здесь в разговорах и доверчивых признаниях познает он трагическую жизнь художников современности. Правдиво и любовно учится он здесь, в Риме, понимать гений

современности, 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 открывается ему в мощной картине будущее европейское творение — «Жан-Кристоф».

Удивительна эта дружба между семидесятилетней немкой и двадцатитрехлетним французом; скоро они уж не знают — кто из них обязан большей благодарностью 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 polvieriera*; она же вводит его в римский кружок донны Лауры Мингетти, где он знакомится с лучшими представителями интеллигенции Рима и подлинной Европы, она же осторожной рукой направляет его мятежную душу к духовной свободе. На склоне лет в статье об «*Antigone éternelle*»* Роллан признается, что две женщины — его христианка мать 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 пору своего «жизненного заката» проникновенное признание его будущей славы.

С умилением читаем мы теперь описание юноши Роллана, начертанное дрожащей старческой рукой этой свободомыслящей, светлой немки: «Но не только в области музыки я испытывала великую радость от знакомства с этим юношей. Вероятно, как раз в преклонном возрасте нет большего удовлетворения, как находить в юных душах то же стремление к идеалу, к высшим целям, то же презрение ко всему вульгар-

* «Вечная Антигона» (фр.).

ному и пошлomu, то же мужество в борьбе за свободу индивидуальности... Мне были даны в удел два года самого благородного духовного общения, благодаря присутствию этого юноши... Как уже упомянуто, 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». Пророчески связывает она с этим драматическим первенцем предсказание, что моральная сила юного поэта, быть может, возродит французское искусство, и в одном прочувствованном, несколько сентиментальном стихотворении она 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 призывные и назидательные картины и образы, из всех стран и от всех народов Европы несутся голоса, приветствующие того, кто потом заговорит за них всех.

ПОСВЯЩЕНИЕ

Два года в Италии, годы свободного восприятия и творческого наслаждения близятся к концу. Парижская школа, которую Роллан оставил учеником, приглашает его учителем. Расставание тягостно, и Мальвида фон Мейзенбург, добрая старая женщина, находит для него красивое символическое заключение. Она предлагает молодому другу сопровождать

ее в Байрейт*, в непосредственную сферу человека, входившего наряду с Толстым в созвездие его юности, которого он теперь, благодаря ее одухотворенным воспоминаниям, знает лучше. 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, — закончил этим возвышенным впечатлением годы, проведенные в Италии, и свою богатую юность и принял его на пороге зрелости как посвящение в предстоящую работу и неизбежную, связанную с разочарованиями борьбу».

И вот Оливье в стране Жана-Кристофа. В утро прибытия, еще не сообщив о приезде ванфридским 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, наконец, 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 вступить полноправным членом в великую мастерскую практической жизни. 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 склонностей. Однако я знала, что он все же поработает у гудящего станка времен над созданием жи-

* Байрейт — старый баварский город с театром Р. Вагнера и его виллой «Ванфрид».

вого одеяния 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 завершает период времени, столь богатый впечатлениями, для них обоих, но не кладет конец их прекрасной дружбе. Еще годы — до самой смерти Мальвиды — Роллан пишет ей еженедельно и в этих письмах, возвращенных ему после ее смерти, его юношеская биография дана, быть может, полнее, чем это могли бы сделать другие. Бесконечно многому научился он благодаря этой встрече: она дала ему широкое знание действительности, безграничное чувство времени, и юноша, отправившийся в Рим понять искусство прошлого, нашел там живую Германию и дух вечных героев. Трезвучие — поэзия, музыка и наука — невольно сливается с другим: Франция, Германия, Италия. Европейский дух стал навсегда его достоянием, и, прежде чем поэт написал хоть строку, в его крови уже живет великий миф «Жана-Кристофа».

ГОДЫ УЧИТЕЛЬСТВА

Не только линия внутренней жизни, но и внешнее направление профессии приобрело за эти два года, проведенные в Риме, определенные формы: возвышенная просветленность, ясность южных ландшафтов рождает, как у Гете, гармонию противоречивых стремлений. Отправляясь в Италию, Роллан был несформировавшимся, нерешительным человеком; музыкант по вдохновению, поэт по склонности, историк по необходимости! Постепенно поэзия и музыка соединились в нем магической связью; в его первых драмах мощно вливается в слово лирическая мелодика, в то время как историческое чувство мощной декорацией воздвигло за окрыленными сло-

вами красочный колорит великого прошлого. Вернувшись на родину, Роллан может приступить к третьему сочетанию дарования и профессии. После успешной защиты диссертации: «*Les origines du théâtre lyrique moderne*» (*Histoire de l'Opéra avant Lully et Scarlatti*) он становится преподавателем истории музыки сначала в *Ecole Normale*, затем, с 1903 года, в Сорбонне; его задача показать «*éternelle floraison*», вечное цветение музыки как непрерывный во времени ряд, где каждая эпоха увековечивает в образах свои духовные движения; впервые открывая свою излюбленную тему, он показывает, как нации в этой как будто абстрактной сфере отчеканивают свой характер, но в то же время бессознательно создают высшее вневременное интернациональное единство.

Способность понять и дать другим — основное ядро его деятельности на пользу человечества, и здесь, в любимой стихии, его страсть заразительна. Он излагает свою науку более живо, он показывает на незримом бытии музыки, что великое в человечестве уделено не одной эпохе, не одному народу, что оно пламенеет вечно, минуя времена и границы, как священный огонь, передаваемый одним мастером другому: он не угаснет, пока дыхание вдохновения не замерло на устах человечества. В искусстве нет противоречий, нет разлада, «предметом истории должно быть живое единство человеческого духа, поэтому она вынуждена восстанавливать связь всех его мыслей».

О лекциях, которые Роллан читал в «*Ecole des hautes études sociales*»* и в Сорбонне, слушатели рассказывали с неослабной благодарностью. В этих лекциях, собственно говоря, историческим был лишь предмет, научным — лишь фундамент. Наряду с универсальной славой Роллан и по сей день знаменит как музыкальный исследователь, открывший рукопись «Орфея» Луиджи Росси и впервые оценивший забытого Франческо Провенкале, но его всеобъемлющий, по-

* Высшая школа общественных наук.

истине энциклопедический обзор превращал эти лекции о «происхождении оперы» в фресковые изображения исчезнувших культур в целом. Среди слов он заставлял говорить и музыку, показывал за роялем образцы, воскрешая с пыльного пергамента давно отзвучавшие арии в том же Париже, где они впервые расцвели триста лет тому назад. В то же время проявились в еще юном Роллане то непосредственное воздействие на людей, та объясняющая, возвышающая, созидаящая и воодушевляющая сила, которая с тех пор, благодаря его творчеству охватывая все большие круги, беспредельно возросла, оставаясь в основе верной своей цели: показать во всех формах прошлого и настоящего человечества величие его образов и единство всех чистых стремлений.

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, былое — лишь возможность лучшего прозрения в будущее. И к ученым тезисам и томам «Musiciens d'autrefois», «Генделю» и «Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti» присоединяются статьи «Musiciens d'aujourd'hui», которые он, как борец за все новое и неизвестное, опубликовал в «Revue de Paris» и «Revue de l'Art dramatique». Он набросал в них первый портрет Гуго Вольфа во Франции и дал увлекательнейшее изображение молодого Рихарда Штрауса и Дебюсси; в этих журналах он неустанно рассматривает горизонт, чтобы найти новых творцов европейской музыки; он отправляется на Страсбургский музыкальный праздник, чтобы послушать Густава Малера, и в Бонн на Бетховенские празднества. 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 окна 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 ему приносят эти встречи, 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. Вернушемуся из путешествий по Европе открылись Франция и Париж, а историку — самая важная для живущих эпоха — современность.

ГОДЫ БОРЬБЫ

Тридцатилетний художник теперь полон напряженной силы, сдерживаемым стремлением к деятельности. Во всех символах и картинах, в истории и художественных образах настоящего его восторженный взгляд прозревал величие; теперь он стремится его пережить и изобразить.

Но воля к величию сталкивается с мизерностью эпохи. Когда выступает Роллан, герои Франции уже ушли: Виктор Гюго, непоколебимо призывавший к идеализму, Флобер, ге-

* Мишель Бреаль считается основателем французской языковедческой школы (1832 — 1915).

роический труженик, мудрец Ренан — покойники; звезды соседнего неба — Рихард Вагнер и Фридрих Ницше зашли или омрачились. Искусство, даже серьезное искусство Золя и Мопассана, служит повседневности, оно отображает лишь испорченное, изнеженное время. Политика стала мелкой и осторожной, философия — школьной и отвлеченной, нет больше связующего начала в нации, сила веры которой, благодаря поражению, утрачена на десятилетия. Он хочет дерзать, но мир не хочет дерзновения. Он хочет бороться, но мир хочет спокойствия. Он хочет общения, но мир знает общение лишь в наслаждении.

И вот внезапная буря охватывает страну. Вскрылись глубочайшие недра Франции, вся нация в страстном порыве стоит перед духовной, 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 безучастных, нет холодных рассуждений, сильнее всего вопрос волнует лучших людей; два года вся нация пребывает в остром разногласии: виновен или не виновен; и это раздвоение — лучше всего оно описано в «Жане-Кристофе» и мемуарах Пеги — безжалостно врывается в семьи, разъединяет братьев, отцов, детей, друзей. Мы сегодня с трудом можем понять, как дело заподозренного в шпионаже артиллерийского полковника могло стать кризисом для целой страны, но страсть заставила отдельный случай перерасти в вопрос духа: перед совестью каждого стоял выбор между отечеством и справедливостью, и с бешеной мощью каждый искренний человек бросает в борьбу свои моральные силы.

Роллан был одним из первых в том тесном кругу, который с самого начала выступил за невиновность 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 очищения 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-Жюст и разыгранной в присутствии Золя, Шерер-Кестнера, Пикара, при страстном участии слушателей, он перенес проблему из временного в вечное. 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 слава в том, что в исторический момент он был одним из первых одиноких борцов.

В то же время предпринимает он с Пеги и со старым, вновь обретенным в борьбе товарищем юности Сюаресом новый поход, но не громкий, шумный, а кампанию, тихий и молчаливый героизм которой походил больше на крестный путь. Они болезненно ощущают испорченность, развращенность, банальность и продажность литературы, властвующей над парижской повседневностью: безнадежно было бы открыто бороться с ней, так как эта гидра держит в своей деснице все периодические издания, к ее услугам все газеты. Нет места, где можно было бы поразить насмерть это скользкое, разбухшее, тысячерукое существо.

Итак, они решают с ней 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 постепенно превращается в содружество. Больше десяти лет печатает в этих тетрадях Ромен Роллан все свои произведения, — всего «Жана-Кристофа», «Бетховена», «Микеланджело», все драмы, не получая — это единственный случай в новой литературе — ни

одного франка гонорара (а его финансовое положение было в то время далеко не блестящим). Но желая дать моральный пример, эти герои десять лет отказываются от рецензий, от распространения издания и гонорара, от этой святой троицы веры всех литераторов. И когда, наконец, благодаря поздней славе Роллана, Пегги и Сюареса, настанет час «Cahiers», это издание — нерушимый памятник французского идеализма, содружества человеческого и художественного — прекращается.

И еще, в третий раз, проявляется духовная страстность Роллана в одном начинании. В третий раз вступает он на час своей жизни в объединение, чтобы творить живое в живущем. Группа молодых людей, справедливо сознавая непригодность и развращенность 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, создает сам, из внутреннего побуждения ряд драм в духе французской революции и ее прославления. Жорес показывает французским рабочим его «Дантона», сопровождая представление вступительной речью, ставит и остальные произведения, но повседневная пресса, в тайном предчувствии враждебной силы, старается охладить страсти. И в самом деле, пыл остальных участников остывает, и быстро сломлен прекрасный порыв молодой группы: Роллан стоит одиноко, обогащенный опытом и разочарованием, но не утратив веры.

Страстный союзник всех движений, Роллан оставался внутренне всецело свободным. Он отдает свои силы стремлениям других, не увлекаясь ими безвольно. Все создаваемое им в сообществе с другими разочаровывает его: общее всегда омрачается, благодаря несовершенству всего человечества. Процесс Дрейфуса становится политическим делом. Théâtre du peuple погибает от соперничества, его драмы, посвященные народу, в один-единственный вечер сведены на нет, его

брак рушится, — но ничто не может пошатнуть его идеализма. Если современность не поддается воздействию разума, он все же не теряет в него веру, 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 одеяниями. 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 создает «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 основательной способностью забвения, применяемой с такой мастерской беспощадностью, как столица Франции. Никогда больше не упоминается имя отшельника, даже в кругах литераторов и поэтов, которые, собственно говоря, должны бы знать свои ценности. Попробуйте перелистать все журналы, антологии, историю литературы, — нигде не упоминается имя Роллана, который к тому времени 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 чужеземец в городе, духовную сущность которого он изображает выпукло и всеобъемлюще, как никто другой. Уже давно перешагнул он четвертый десяток, но еще не знает ни гонорара, ни славы, не приобрел власти и животворящей силы. Подобно Шарлю-Луи Филиппу*, Верхарну, Клоделю,

* Шарль-Луи Филипп — французский писатель-беллетрист (1873 — 1907).

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: трагедия 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 ненарушенная, 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 непроницаемой неизвестности, и, как из куколки, появляется потом окрыленное, одухотворенное мощью творение. Эти годы полны страданий, полны молчания и большого знания мира, знания человека, о котором никто не знает.

ПОРТРЕТ

Две комнатки, с ореховую скорлупу, в сердце Парижа, почти под самой крышей: на пятый этаж ведет деревянная лестница. Внизу тихо грохочет, словно отдаленная гроза, бульвар Монпарнас. Подчас задребезжит на столе стакан, когда внизу прогремит тяжелый автобус. Но из окон взор устремляется вверх низких соседних домов на монастырский сад, и весной мягкий 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, книги. Они возвышаются вдоль стен, они на полу, пестрыми цветами они попеременно с бумагами покрывают подоконники, кресла и стол; на стене несколько гравюр, фотографии друзей и портрет Бетховена. Близ окна маленький деревянный стол, на нем перо и бумага; два кресла, маленькая печь. Нет в тесной келье ничего представляющего ценность, ничего, что располагало бы к отдыху или к уютной беседе. Студенческая комнатка, маленькая крепость труда.

А за книгами он сам, нежный монах этой кельи, всегда в темной одежде, как служитель церкви, 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, борода скупой и мягкой, светлой тенью, ложится на тонкие губы. И все в нем тихо: голос, робко звучащий во время беседы, сутулая походка, в которой, даже когда он отдыхает, проступают 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 натуры 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 их синеве 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 темнице тела, в темнице тесных каморок! Написанные книги составляют его ничтожнейшую 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 по бумаге. Своим тонким, прямым почерком, мощно отбрасывающим буквы, он закрепляет мысли, идущие ему навстречу, собственные и чужие, мелодии былых времен и современности, начерченные в узких тетрадах, выдержки из газет, эскизы: собранное, накопленное богатство записанного им умственного материала неисчерпаемо. Пламя этой работы не угасает. Изредка он разрешает себе больше пяти часов сна, изредка прогулку в расположенном поблизости, в центре Латинского квартала, Люксембургском саду, изредка поднимается по винтовой лестнице на пятый этаж 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 действительное общение с миром, и свободные часы образуют те маленькие праздники среди длинного дня, когда он в сумерках ведет беседу с великими творцами музыки, приводит из других миров мелодии в это маленькое помещение, являющееся, в свою очередь, миром творческого духа.

СЛАВА

1910 год. Автомобиль мчится по Елисейским полям — излюбленному месту прогулок парижан, перегоняя собственный запоздалый гудок. Возглас — и неосторожный человек, пересекавший улицу, лежит под колесами. Окровавленного, поднимают пострадавшего и с трудом спасают еще тлеющую жизнь.

С особой ясностью таинственность, окружающая славу Ромена Роллана, выступит, если мы примем во внимание,

как мало значила бы в то время для литературного мира его утрата. Краткая заметка в газетах, что преподаватель музыки при Сорбонне профессор Роллан стал жертвой несчастного случая. Может быть, кто-нибудь вспомнил, что пятнадцать лет тому назад человек с этой фамилией написал подающие большие надежды драмы и музыкальные произведения, и во всем Париже, трехмиллионном городе, лишь маленькая горсточка людей узнала бы о гибели поэта. Еще за два года до своей европейской славы Ромен Роллан был безвестен, и это в 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 человека, которому она дается, и все же неотделимую от него, как судьба. Есть слава мудрая и глупая, слава справедливая и несправедливая, легкомысленная, сгорающая, как фейерверк, есть слава медленно достигнутая, тяжелая, робко следующая за творением, есть слава inferнальная, злая, всегда запаздывающая 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 поймашь лишь ее холодную тень, 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 памфлетом «*Foire sur la place*», 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, его целью была вера».

И слава любит этого человека, любящего ее издалека, не

навязываясь ей, она долго медлит, не желая нарушить его творчество, 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. Люди, преданные «Cahiers de la Quinzaine», вербуют новых людей. Без помощи прессы, исключительно благодаря действию незримо растущей симпатии, вырастают новые издания, появляются за границей переводы. Выдающийся швейцарский писатель Поль Зейпель пишет наконец в 1912 году его первую обстоятельную биографию. Давно уже Роллана окружает любовь, явившаяся прежде, чем его имя стало появляться в газетах, и академическая премия за оконченное творение является словно звуком фанфар, собирающих армию преданных ему на смотр. Сразу, почти на пятидесятом году жизни, нахлынула волна похвал. В 1912 году его еще не знают, в 1914 году он — мировая знаменитость. 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 приходит все же вовремя, она приходит до войны. Она как меч в его руках. В решающую минуту она дарит ему мощь и голос, чтобы он заступился за Европу, она высоко поднимает 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: тихо, но всегда движимая самыми сильными побуждениями, как будто отъединенная, но на самом деле больше чем чья-либо скованная 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 считать лишь игрой случая, что этот безвестный муж стал моральной силой именно в те годы, когда нам, как никогда прежде, стал необходим ходатай за наши духовные права.

С этим 1914 годом угасает личное существование Романа Роллана: жизнь его принадлежит не ему, а миру, его биография становится историей современности, она неотделима от его общественных действий. 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, подобно героической драме, создается его личное существование. С того часа, когда его излюбленной идее — объединению Европы — грозит гибель, он из тишины своего уединения выступает в полосу света, становится стихией времени, безличной силой, страницей истории духовной жизни Европы. И как невозможно отделить жизнь Толстого от его агитационной деятельности, так тщетной была бы попытка отделить здесь действующего человека от его действий. С 1914 года Роман 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.

Жан-Кристоф

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 возникает 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, упования — разочарованием, вера в себя — жалкой иллюзией. Все стремления к объединению 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 забиваются 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 самим не пасть. 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 означает для них — пробуждение упований, пробуждение той мистически жгучей веры, которая неугасимо пылает во всякой молодежи, в каждом подрастающем поколении, даже если для поддержания ее надо было перешагнуть через могилы отцов. Для этой молодежи поражение становится основным переживанием, самым жгучим вопросом существования их искусства. Молодежь сознает, что она ничто, если не будет в состоянии поддержать эту Францию, шатающуюся, выходящую из борьбы с открытыми ранами, истекающую кровью, если она не сможет исполнить своего назначения и дать этому разуверившемуся, разочарованному народу новую веру. Ее неизрасходованное чувство находит себе здесь применение, ее страсть — цель. Не случайно, что у лучших представителей побежденных народов зарождается новый идеализм, что у молодежи таких народов на всю жизнь есть лишь одна цель: утешить свой народ, освободить его от гнева поражения.

Но как утешить побежденный народ, как снять с его души тяжесть поражения? Поэт должен создать диалектику поражения, должен преодолеть духовное утомление иллюзией и

даже ложью. У этих юных поэтов есть два утешения. Одни указывают на будущее и говорят с ненавистью и скрежетом зубным: «В 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 задетую 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 бередя 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 не то что забыть свое поражение, но превратить его в моральную мощь, познать духовную ценность, духовный посев, взошедший 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 отвергнем 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, погруженных в траур, под сенью поражения, вскормленных безнадежными мыслями, воспитанных для кровавой, неизбежной и, быть может, бесполезной мести, ибо с малолетства первой вещью, которую они усвоили, было то, что нет справедливости в этом мире, сила попирает право. Такие открытия подавляют в конце концов 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 для французского народа один источник — мрак поражения — рождает две различные волны идеализма. Незримая борьба за душу нового поколения формируется в словах и книгах. Действительность стала на сторону Мориса Барреса. 1914 год победил идею Ромена 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 — новое возвышение, из разочарований — страстную веру.

ВОЛЯ К ВЕЛИЧИЮ

Рано он познал свое поражение. Герой одного из его первых произведений, жирондист Гюго в «Triomphe de la Raison», провозглашает свою пламенную веру в восторжен-

ном возгласе: «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) переживаний. Толстой, единственный творец, достойный тех гигантов, становится его учителем. Исторические хроники Шекспира, «Война и мир» Толстого, универсальность Гете, 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 достижение успеха сегодня.

Он изучает их жизнь, чтобы вдохновиться их мужеством, он изучает их творения, чтобы в той же мере вознести свои над будничным, над относительным. Почти религиозным становится его фанатическое стремление к абсолютному: он думает — не сравнивая себя с ними — всегда о недостижимом, о спустившихся 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 — никто со времени Рихарда Вагнера, из англичан — никто после Байрона.

Такое стремление к необычному не может быть осуще-

ствлено 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 стало известно миру, — его одинокий героизм, противопоставляющий себя и свои взгляды целой эпохе, — то уже четверть века тому назад безмянный, 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 себе отношения с театрами, обвиняя их в манифесте «*Le théâtre du peuple*» в банальности и в погоне за выгодой, он сознательно портит себе отношения с критикой, с такой остротой пригвождая к позорному столбу в «*Foire sur la place*» ярмарочные повадки парижского журнализма и французской стряпни искусства, с какой не отваживался ни один французский автор со времени «*Illusions perdues*» 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 Божию строили соборы в суетных городах, не думая о том, что окончание постройки может

перерасти за пределы их жизни. Эта смелость, черпающая силу в религиозном начале его натуры, его единственная помощница. И слова Вильгельма Оранского, взятые эпиграфом для одного из его первых творений, «Аэрта»: «Для сохранения надежды мне не нужно одобрения, 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 внимания на единичном, обособленном, на душевных или исторических эпизодах. Его творческую фантазию возбуждают лишь стихийные явления, великие «*courants de foi*», потоки 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 грунтовки и прежде всего монументальной архитектуры: обширных пространств для изобилия явлений и как бы ступенчатых террас для охвата широких горизонтов.

Поэтому Роллану нужно так много 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 эпи-

зоды 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 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 помрачение, политиканство, упадок и гибель, он замышляет цикл из десяти драм; для эпохи Возрождения — почти столько же, для Жана-Кристофа — три тысячи страниц; ибо ему, стремящемуся к справедливости, побочная 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 был противопоставлен только один француз — Оливье, если бы 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 — нужны Роллану широкие формы, и разумеется, всеобъемлющий круг, цикл, самая подходящая для его творчества форма. Каждое произведение этого цикла, каким бы законченным оно ни казалось, все же только сегмент, получающий глубочайший смысл лишь в соотношении с центром, с моральной точкой 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 — любимая и почти единственная форма Роллана, вечного музыканта.

Пять таких циклов охватывает Роллан в течение тридцати лет своего творчества. Не всегда он завершает 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 «Tragédies de la Foi», третьим «Théâtre de la Révolution», оба не закончены; но тут уже встречаются фрагменты бронзового литья. Четвертый цикл «Vie des hommes illustres», 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 завершение отчетливо обозначится лишь для потомков: гармоничное соединение многогранного существования, возвышенно всеобъемлющий жизненный круг в духе Гете, где жизнь и поэзия, слова и письма, высказывания и поступки сами становятся художественным произведением.

ЦИКЛ НЕИЗВЕСТНЫХ ДРАМ (1890—1895)

Двадцатилетний юноша, впервые оставивший стены парижского питомника, воспламененный гением музыки и захватывающей драматургией Шекспира, впервые ощущает в Италии мир как свободу, 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 итальян-

* Гобино, Жозеф-Артур — французский ученый, писатель и дипломат (1816—1882).

ские города, столетия. Не хватает только языка этим возвышенным воспоминаниям, 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, чьи папы были так же могущественны, как его художники, когда после многовекового забвения вместе с античными статуями в новой Европе воскрес 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 обнаруживают перед ним на сцене драматическую мощь Шекспира, его увлекает уже не только мечтательная симпатия к сказочно нежным женским образам, как в тесной мансарде Кламси, но и демоническая страстность сильных натур, прозорливая истинность познания 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 он сочинил свой гимн в честь Шекспира. И этот восторг превращается 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 повысившемуся критическому сознанию автора. «Орсино» (написано в 1890 году в Риме) — название первой драмы; за ней вскоре сле-

дует в халкионическом ландшафте Сицилии «Эмпедокл», написанный не под влиянием грандиозного творения Гельдерлина, о котором Роллан узнает только от Мальвиды фон Мейзенбург, и потом «Gli Baglioni» (обе в 1891 году). Возвращение в Париж не прерывает работу над драмами, 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», единственную, которую он признает и теперь, но рукопись ее роковым образом исчезла благодаря странной случайности. Потом он склоняется к темам родины, он создает «Tragédies de la Foi», «Saint Louis» (1893), «Jeanne de Pierne» (1894), также не изданные. «Aërt» (1895) — первая появившаяся на сцене драма, и одна вслед за другой идут четыре поставленные на сцене драмы: «Théâtre de la Révolution» (1896 — 1902), «Montespan» (1900) и «Les trois amoureuses» (1900).

До возникновения его настоящих произведений им создано двенадцать драм в почти анонимном труде, обширном, как все драматическое наследие таких художников, как Шиллер, Клейст или Геббель; ни одна из первых восьми драм не закрепилась даже в эфемерной форме постановки или печатного издания. Только Мальвида фон Мейзенбург, друг и знаток, публично свидетельствует в своих воспоминаниях «На склоне жизни 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 Франсез, отчаянно борется в театральном комитете за незнакомца, значение которого он, актер, чувствует лучше, чем литераторы. И все же «Орсино» и «Бальони» безжалостно отверга-

ются; только «Niobe» допускается к чтению в «Comité de lecture»*. 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 утопает в безвестности. Он не удостоивается даже ничтожной милости ее напечатания, и из дюжины драматических произведений, созданных не теряющим надежды художником в следующее десятилетие, ни одно не переступает порога национальной сцены, на которую ему почти удалось проникнуть еще в юношеские годы.

Мы не знаем ничего, кроме названия этих первых произведений, мы ничего не знаем об их ценности. Но по позднейшим 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, не увидевших света драм, их стройность — из героического фанатизма его неизвестных произведений. Всякое истинное творение появляется из темного перегнойя непризнанных творений. И больше, чем где-либо, расцветает творчество Ромена Роллана, благодаря такому великому самоотречению.

ТРАГЕДИИ ВЕРЫ («Saint Louis», «Aërt», 1895—1898)

Когда в 1913 году, через двадцать лет после их появления, Ромен Роллан переиздает свои забытые юношеские драмы под заглавием «Les Tragédies de la Foi», он в предисловии напоминает о трагических сумерках эпохи, в которую они

* Репертуарный комитет.

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 лежит тень поражения, и они должны 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 отзвука со сцены, без резонанса в народе, напрасный вопль, обращенный лишь к небу, верование в веру вечной жизни.

Это пламя веры братски соединяет столь различный по времени и по мыслям драматический цикл. Ромен Роллан хочет показать таинственные течения веры «*Courants de foi*», когда восторженность, как лесной пожар, охватывает целый народ, целую нацию, когда одна мысль внезапно передается от одного к другому, втягивая тысячи людей в вихрь мечтаний, когда душевный покой внезапно переходит в героическое смятение, когда слово, вера, идея — но всегда незримые, недосыгаемые — окрыляют отяжелевший мир и влекут его к звездам. Безразлично, какой идеей пламенеют души, будь то, как у Людовика Святого, царство Христово и гроб Господень, или родина, как у Аэрта, свобода у жирондистов — по существу она одна и та же; идеализм Роллана — 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*», — «настоящая жизнь — во взлете», 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 спасается от рабства в вечной свободе смерти, жирондисты погибают от кулаков черни, не знаменует утрату бодрости,

так как все они душой побеждают убогую эпоху. Они обладают истинной верой без надежды на награду в этом мире; они одинаково несут знамя одного и того же идеала в грядущие столетия, чтобы выставить его против грядущих бурь времени, крест ли на них или меч, фригийский колпак или опущенное забрало. 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 воды, торжество духа, побеждающего время и час, лишь бы он был проникнут верой.

Создать в нашу эпоху преемников этим павшим братьям по вере, направить идеализм, неукротимо брызжущий из неизбежного посева каждого юношества, 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 недостижимому, тот сильнее судьбы, и даже в земной гибели он торжествует над своим уделом, ибо трагедия его героизма зажигает новое воодушевление, которое поднимает опущенное знамя и проносит его сквозь века.

«СВЯТОЙ ЛЮДОВИК» (1894)

Это 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 воплотился в лирическое слово. В этом нежном жизнеописании нет и признаков страстности шекспировских сцен. Это героическая легенда о святом, в форме сценических картин, и тут вспоминаются слова Флобера в «Юлиане Гостеприимном»: «Написана по изображениям на церковных витражах нашей родины». Она написана нежными красками, которыми на фресках Пантеона Пюви де Шаванн рисовал французскую святую Женевьеву, охраняющую Париж, и мягкий лунный свет, окружающий ее образ, подобен ореолу доброты, витающему у Роллана вокруг чела самого благочестивого короля Франции.

Музыка «Парсифаля» тихо пронесется по этому произведению, 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 становятся в его присутствии слабыми, в нем лишь вера, но эта вера создает горы подвигов. Не к победе может и стремится он вести свой народ, он заставляет его подняться над самим собой, над собственной тяжестью, и представляющийся бессмысленной авантюрой крестовый поход пробуждает веру и дарит этим 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'il est écrasé par les choses, plus il semble les dominer davantage» (чем больше он подавлен событиями, тем больше он властвует над ними). И если ему, как Моисею, не дано узреть обетованную 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». Победенный в такой борьбе все же обретает высшее торжество: он привел слабые души к подвигу, в совершении 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 простирает свои гулькиевы своды над благочестивым хоралом. Что покорность побеждает силу, вера — мир, доброта — ненависть — эту вечную мысль, которая воодушевленно проповедовалась в бесчисленных словах и произведениях 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, облеченный здесь в романтическое одеяние собственного идеализма, становится нашим часом, нашим 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».

«АЭРТ» (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, страстный призыв к пробуждению. Сценические примечания, сопровождающие произведение, высказывают намерение обнаженно и ясно: «Возникшая из политических

и моральных унижений последних лет, пьеса изображает Третью республику в некой фантастической Голландии, рисует народ, потерпевший поражение и, что еще хуже, униженный им. Перед ним — будущее медленного упадка, 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 пытаются лицемерное окружение отвлечь его от высокого призвания стать энергичным наследником великого прошлого, — он непоколебим. Его учитель, мэтр Троянус, предвестник Анатоля Франса, в котором все качества: доброта, энергия, скептицизм, мудрость — достигают лишь невысокого 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, выжидателю и фанатику. Бледный брат Оливье, уже знающий цену всему, пылает юношеской страстью к неведомому: но это — чистое пламя, пожирающее себя в слове и в воде. Не он призывает действие, действие захватывает его.

И оно тянет за 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 Унру, где также мука вынужденного бездействия, подавленного стремления к героизму видит освобождение прежде всего в воинственной цели. Как это произведение, так и «Аэрт» именно своим пафосом отражает затхлость остальных, неподвижный, душный воздух лишенного веры времени. Среди серого материализма, в годы торжества Золя и Мирбо поднимает оно одиноко 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 величию — 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 осязаемой своей форме, в театре, больше, чем где-либо, потеряло связь с этическими и экзотическими силами жизни. Компания ревностных и продуктивных сочинителей пьес завладела парижскими театрами; проблемы, которые они разрешают, — это варианты прелюбодеяния, мелкие эротические конфликты, но никогда не касаются они общечеловеческих этических вопросов. Театральная публика, плохо направляемая газетами, укрепляясь в своей душевной вялости, хочет не собраться с силами, а отдохнуть, позабавиться, развлечься. Театр — все, что угодно, но только не «нравственное установление»,

как того требовал Шиллер и как настаивал Д'Аламбер*. От подобного сценического искусства не идет в народные глубины дуновение страсти, лишь на поверхности вздымаются волны от легкого ветерка: беспредельная пропасть 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 состояния, он сознает, что всякое драматическое искусство, отделенное от святого 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 Клас — единственный человек в окружении пленного принца, не удовлетворяющийся вялой покорностью, единственный, чье сердце возмущено позором родины. В других областях искусства уже осознана огромная сила народных глубин, Золя и натуралисты освоились с трагической красотой пролетариата; Милле, Менье изобразили пролетария в живописи и скульптуре, социализм освободил мощь коллективного сознания, лишь театр, искусство, оказывающее самое непосредственное воздействие на простого человека, изолировался в кругах буржуазии и отказался от огромных возможностей обновления крови. Он неустанно плодит и культивирует сексуальные проблемы, за своими мелкими эротическими играми он позабыл социальную мысль, самую стихийную мысль 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 найти мужские силы только в живом контакте с миллионной массой. «Seule la sève populaire peut lui rendre la vie

* Д'Аламбер — французский математик и философ, один из основателей «Энциклопедии» (1717 — 1783).

et la santé». Театр, если хочет быть национальным, не должен быть лишь предметом роскоши для десятитысячной верхушки: он должен стать моральной пищей масс и продуктивно влиять на плодотворность народной души.

Дать народу такой театр — стремление ближайших лет жизни Роллана. Несколько молодых людей без связей, без авторитета, сильных лишь страстностью и честностью своей молодости, пытаются осуществить эту великую идею среди огромного равнодушия города и вопреки тайной враждебности печати. В своей «Revue dramatique» публикуют они манифесты, ищут актеров, сцену, помощников, пишут пьесы, собирают комитеты, сочиняют специальные обращения к министрам, — со всей силой фанатического идеализма безнадежности работает эта горсть людей (о стараниях которой не знает город, не знает мир) над примирением зияющего контраста между буржуазными театрами и нацией. Роллан становится их вождем. Его манифест «Le Théâtre du peuple» и его «Théâtre de la Révolution» остались вечным памятником стремлениям, окончившимся временным поражением, но, как все его поражения, в отношении человечности и искусства ставших моральным торжеством.

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 кам-

нем всех ценностей. Его стойкая, вечно полная воодушевления сила должна быть обращена в силу положительную и утверждающую и своей мощью оздоровить искусство, ставшее в буржуазных условиях больным и малокровным.

Для этого необходимо, чтобы народ был не только случайной публикой, пользующейся мимолетным покровительством любезных антрепренеров или артистов. Народные представления в больших театрах, принятые в Париже со времени наполеоновского декрета, недостаточны. Для Роллана попытки Комеди Франсез, иногда снисходящей до постановки для рабочих произведений патетических придворных поэтов Расина и Корнеля, не имеют ни малейшего значения: народу нужна не икра, а здоровая, питательная пища, он требует для питания своего неразрушимого идеализма специальное искусство, специальный дом и главным образом специальные произведения, 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; пропасть между сценой и подлинным населением трехмиллионного города остается незаполненной, эти двадцать или тридцать представлений могут обслужить 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, специальный театр для народа! Но что предложить народу в его доме? 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, романтическую трагедию Гюго оттолкнул бы его здоровый инстинкт действительности. Шекспир, как самый человеческий, был бы ему ближе, но пришлось бы его приспособлять 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, которые сделаны достаточно хорошо, чтобы потрясти совесть виновных, но у народа вызвали бы вместо чувства освобождения лишь впечатление гнета. Анценгрубер*, подлинный народный поэт, слишком тесно связан с 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 разочаровании он неизменно черпает силу. Если народ не имеет пьес для своего театра, то долг, святой долг, дать их новому поколению. И ликующим призывом кончается манифест: «Tout est à dire! Tout est à faire! A l'oeuvre!»** В начале было дело.

ПРОГРАММА

Какие пьесы нужны народу? «Хорошие» пьесы в том смысле, в каком говорит Толстой о «хороших книгах». Драмы, всем понятные, но не банальные, пробуждающие дух веры,

* Анценгрубер — венский драматург и романист (1839 — 1889).

** Все предстоит сказать! Все предстоит сделать! За дело! (фр.)

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 человека, борющегося с могучими силами, с героической судьбой. «Долой сложную психологию, тонкие насмешки, темный символизм, долой искусство салонов и алькова», — 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 помещения, 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 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 воплощает смысл истории в гимн. Священны силы прошлого во имя душевной силы, 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 однородных характеров и различных черт, можно найти свой образ с недостатками и пороками, которых можно избежать. Но показывая преходящее, она учит глубже познавать долговечное».

Но что из прошлого до сих пор спасли для народа французские драматурги? — спрашивает Роллан. Забавный образ Сирано, надушенную фигуру герцога Рейхштадтского, вымышленную «Мадам Сан-Жен»! «*Tout est à faire! Tout est à dire!*» Это еще невозделанная 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, пережил Шекспира. Существование Франции коснулось высших вершин счастья и глубочайших глубин несчастья. Это удивительная *Comédie humaine*^{*}, сумма драм, каждая ее эпоха новая поэма». Это прошлое должно быть восстановлено, историческая драма Франции должна быть создана для ее народа. «Дух, возвышающийся над столетиями, возвышается для столетий. Чтобы создать сильные души, мы их питаем силами 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 иску-

* «Человеческая комедия» — общее заглавие цикла романов Бальзака (1799—1850).

ства, 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, Костюшки, будут нашими героями. Создадим в Париже эпопею европейского народа».

Таким образом, этот манифест Роллана, переросший тему театра, становится первым обращенным к Европе призывом, 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. Всегда в нем моральный стимул действеннее художественного, всегда он чувствует 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 задание там, где его

* Клоотс, Анахарсис — немец, перешедший во французское гражданство, философ, «Оратор рода человеческого», яркая личность Великой французской революции (1737—1794).

** Пэйн, Томас — английский литератор и политический деятель. В 1792 году провозглашен в Законодательном собрании французским гражданином, после чего выбран в Конвент (1737—1809).

требовали 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 свою свободу против натиска всех тиранов Европы». Первого мессидора он 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 вместе с тем он и в унаследованной им крови. Его прадед Боньяр сам в качестве «апостола свободы» принимал участие в боях, и в его дневнике запечатлено взятие Бастилии; другой родственник полвека спустя был убит в Кламси ударом ножа во время выступления против государственного переворота: фанатик-революционер, как и религиозный человек, хранит в душе своих предков. Спустя сто лет после 1792 года в опьянении воспоминаний, в порыве чистого поэтического энтузиазма, воскрешает он 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 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». Ни аксессуары, ни анекдотически игривые оттенки не должны смягчать этот могучий ритм стихии: «Моя главная задача заключалась в том, чтобы по возможности очистить события от всякой романтической интриги, лишь загромождающей и снижающей 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*: Трианон, беззаботность «ancien régime», 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 завядшей, золотой зеленью версальских садов.

«14 июля» — это подлинное вступление, фанфары. Быстро

поднимается волна. «Дантон» показывает кризис: в победе уже чувствуется моральное поражение, борьба между братьями. «Робеспьер» должен был изобразить начало падения. «Le Triomphe de la Raison» изображает разложение революции в провинции, «Les Loups» — в армиях. Чтобы разрядить напряжение, среди героических драм была задумана драма любовная — о судьбе жирондиста Луве, который покинул свое тайное убежище в Гаскони, чтобы навестить в Париже свою возлюбленную, и благодаря этому единственный избегает 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.

Созвучным музыкально-лирическому вступлению к этому симфоническому творению должно было быть небольшое заключение. В изгнании, в Швейцарии, вблизи Золотурна, встречаются потерпевшие в великой буре крушение 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: «Le 14 Juillet», «Danton», «Les Loups», «Le Triomphe de la Raison». Потом Роллан отказался от плана, которому народ, литература и театр остались чужды. 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.

«14 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 душевной 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, чудовищное взятие Бастилии совершается не как сознательное рассудочное действие, а в опьянении смятением, в экстазе.

Поэтому «14 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; и его произведение задумано не для театральных кулис, а скорее как представление под открытым небом. Построенное как симфония, оно кончается ликующими хорами, по поводу которых поэт выдвинул 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 живописи, 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 братству, к вечной победе над угнетением, то эта идея должна не отзвук найти в их душе, а вырваться из их собственного сердца. Крик «*Tous frères*» — «будем братьями» должен быть двойным хоралом и действующих лиц, и зрителей, охваченных святой волной «*courant de foi*» и присоединяющихся к потоку ликования. Из прошлого искра должна проникнуть в сердца живущих: опьянение должно их согреть и воспламенить. Отчетливо сознавая, что одним только словом не достигнуть такого воздействия, Роллан требует высшей магии — музыки, вечной богини чистого экстаза.

Он не нашел этой желанной толпы, не нашел 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, почти нищенски тихо, затерялся этот гимн радости в сутолоке многомиллионного города, забывшего, что эти дела творили его предки и что напоминает о них брат этих людей по духу.

«ДАНТОН»

В «Дантоне» изображен решительный момент революции, водораздел восхождения и угасания, поворотный пункт. Тем, что масса создала как стихийная сила, ревностно пользуются теперь отдельные лица, вожди, в честолюбивом стремлении осуществить свои идеи. Всякое духовное движение и в особенности каждая революция и реформация знают этот тра-

гический момент победы, когда сила переходит к людям, в различии политических стремлений раздробляется моральное единство, когда масса, короткой вспышкой завоевавшая себе свободу, теперь снова бессознательно подчиняется вождям этой свободы, личным интересам своих демагогов. Это — неизбежный момент внешнего успеха каждого духовного движения, когда благородные разочарованно отстраняются, а честолюбивые и беспощадные торжествуют. 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 была всем, а успех ничем, так как он знает, что сила идеи всегда в ее неосуществленности.

«Дантон» таким образом уже не драма революции, а драма великих революционеров: стихийная сила кристаллизуется в человеческие характеры. Замкнутость становится предлогом для столкновений, 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 *diva necessitas*, общая опасность уже не связывает товарищей, они познают свою отчужденность. Кризис революции разгорается как раз в мгновение ее торжества. Вражеские армии разбиты, роялисты, жирондисты разгромлены: теперь в Конвенте один восстает против другого. Великолепно обрисованы характеры. Дантон, славный гигант, полнокровный, добродушный, человеческий, страстный, как ураган, но не воистинный. 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 soûl des hommes. Je les vomis*» — «Я пресыщен человечеством. Я его выплевываю». Он тоскует по природе, по бездумному растительному существованию. Вместе с опасностью проходит его пыл, он любит женщин, народ, счастье и счастлив тем, что он любим. Революцию он создал из своего

темперамента, из человеческого стремления к свободе и справедливости: поэтому бессознательно любит его народ, он чувствует тот же инстинкт, который толкнул массы на штурм Бастилии, ту же беспечность, ту же кровь.

Робеспьер чужд массам, у него слишком холодный, слишком адвокатский стиль, но его догматический фанатизм, его не лишенное благородства честолюбие становится громадной силой, толкающей вперед, в то время как уже спокойно отдыхает веселая жизнерадостность Дантона. В то время как с каждым днем Дантон испытывает все большее отвращение к политике, холодная сосредоточенная страсть Робеспьера проникает все глубже к центру власти. Как его друг, фанатик добродетели, жестокий апостол справедливости, 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, связанное 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 при защите, но уже чувствуется, что он увлекает 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 «14 июля» главным действующим лицом, снижена в этой новой фазе революции до роли зрителя. Не героический инстинкт народа, а повелительный и неуверенный дух интеллигенции владеет часом. Если Роллан в «14 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 на Дантона по своему мощному красноречию Жорес 20 декабря 1900 года

в Théâtre Civique, на устроенном Cercle des Escholiers повторном представлении в пользу рабочих в своей вступительной речи, забытой на следующий 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 духовного направления Роллана: здесь впервые полностью развертывается диалектика поражения, тот мотив страстного признания побежденных, переоценки реального поражения в духовном торжестве, который, зазвучав еще в детстве писателя и давая резонанс во всех его переживаниях, является ядром его морального чувства. Жирондисты разбиты; 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 тяжко. И они идут на смерть, потому что знают, что их идеал бессмертен, что свобода народа — 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 поймет свободы в высшем ее смысле, что он не признает лучших людей: «Его тревожит каждый избранник, ибо он — носитель света, Так пусть поглотит его 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 от сброда, от жажды властолюбия и мстительности черни, не уважающей свободу. Намеренно изображены здесь суровые националисты, требующие от человека всего для отечества — убеждений, свободы, разума; намеренно фанатики идеи отечества выведены в образе плебея-санкюлота Обурдена, знающего только «изменников» или «патриотов» и раздражающего мир в своей вере и своем преступлении. Сила и эта 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 считает Роллан героем). То, что было затронуто в теме «Аэрта», теперь начинает идейно оформляться. И Адам Люкс, член майнцкого клуба, в святом экстазе бежавший во Францию, чтобы жить здесь для свободы (и которого свобода ведет на гильотину), этот первый мученик своего идеализма, был первым вестником из страны Жана-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 «Триумфе 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, злейший враг Дантона, не противится обвинению, он требует только, чтобы оно было предъявлено в рамках закона. Однако Робеспьер понимает, что проволочка обозначает 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, он честью жертвует ради необходимости, законом — ради отечества.

В «Волках» изображена оборотная сторона трагедии: человек, жертвующий собой охотнее, чем законом, разделяющий с Фабером из «Триумфа разума» «веру в то, что одна-единственная несправедливость делает несправедливым весь мир», человек, которому, как Гюго, другому герою драмы, представляется безразличным, «побеждает или побеждена справедливость, только бы не допустить ее нарушения». Ученый Телье знает, что его враг д'Ойрон несправедливо обвинен в измене: он его защищает, хотя сознает, что идет на гибель, что не может его спасти от патриотического гнева революционных солдат, для которых единственный аргумент — это победа. «*Fiat justitia, pereat mundis!*»*, 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 покроется грязью мое имя, лишь бы было спасено отечество», — отвечает ему Кенель. Патриотизм, массовая вера торжествует над героизмом совести, над верой в незримую справедливость.

Эта трагедия вечного конфликта, который в эпохи войны и угрозы отечеству почти неизбежно переживает каждый отдельный человек, поскольку он является, с одной стороны,

* Да свершится справедливость, хотя бы погиб весь мир! (*лат.*)

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, член подозрительного ненавистного 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 воплощено событие, волновавшее Францию от президентских покоев до рабочей каморки, и вечер 18 мая, вечер представления пьесы в театре de l'Оеuvre вылился в безудержную политическую демонстрацию. Золя, Шерер-Кестнер, Пеги, Пикар, адвокаты невинного, главные актеры известного всему миру процесса, были в течение двух часов зрителями драматической версии своего собственного дела. Из зноя политики Роллан, опубликовавший эту пьесу под псевдонимом Сен-Жюст, извлек сущность, моральную квинтэссенцию этого процесса, который действительно стал в высшем смысле очистительным процессом всей французской нации. Впервые он шел от истории в современность, но лишь для того, чтобы — как неоднократно с того часа — из временного спасти вечное, защищать свободу мнений от психоза массы, быть адвокатом героизма, который не знает иной инстанции — ни отечества, ни победы, ни успеха, ни опасности — кроме высшей — собственной совести.

ТЩЕТНЫЙ ПРИЗЫВ

Тщетным было обращение к народу. Тщетной была работа. Ни одна из драм не завоевывает больше, чем несколько вечеров, большинство из них уже на следующий день похо-

ронены враждебной критикой, равнодушием толпы. Тщетна также борьба друзей за «Théâtre du peuple». Министерство, к которому они неудачно обращались за содействием для создания парижского народного театра, дает закостенеть страстным стараниям, господин Адриен Бернгейм отправляется в информационную поездку в Берлин, он пишет отчет, отчет передается дальше, советуются, обсуждают, в конце концов прекрасное начинание гложет где-то в бумагах. На бульварах продолжают свое триумфальное шествие Ростан и Бернштейн, народ заполняет кинематографы, великий призыв к идеализму затихает неслышанным.

Кто завершит это огромное предприятие, какая нация откликнется, если собственная молчит? «Théâtre de la Révolution» остается лишь торсом. «Робеспьер», духовное соответствие «Дантону», уже набросанный широкими мазками, не воплощается в законченную форму, остальные сегменты большого творческого круга рушатся. Кучи материала, заметки, разбросанные записи, исписанные тетради, бумажный мусор — это обломки здания, которое должно было собрать французский народ в пантеоне 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, говорит Эккерману: «Я действительно некогда лелеял мечту, что можно создать немецкий театр, даже больше — лелеял мечту, что сам смогу способствовать этому и положить 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 (мало удавшееся произведение этих лет «*La Montespau*» не укладывается в ряд 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 единичной личности и всего мира.

«*Le temps viendra*» — 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 «Триумфе разума» стоял вопрос: «свобода или отечество», в «Волках»: «справедливость или отечество». Здесь поставлен другой вопрос: «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 душой. Кто познал, «сколько уже отжившего в войне», тому известно, что подлинную войну нельзя вести без ненависти, а он уже слишком зрел, чтобы уметь ненавидеть. Он знает, что нельзя бороться без лжи, нельзя убивать, не оскорбляя человечность, нельзя создавать военное право, цель которого — несправедливость. Его сковывает железный круг противоречий. «*Obéir à ma patrie? Obéir à ma conscience?*» — «Должен я слушаться своего отечества 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

остаться человеком, не размышляя, и не может оставаться солдатом со своей человечностью. Тщетно ищет он мягкости 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 любитель войны, тупые исполнители, сентиментальный эстет, закрывающий глаза на все неприятное и переживающий чужую трагедию как зрелище, а за всеми ними — дух лжи современных людей, цивилизация, — удачно придуманное слово, — которая прощает всякое преступление и строит свои 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: «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 единичной личности всегда сильнее эпохи. И все выше, все свободнее возносится эта вера. В прежних драмах он обращался к Франции, эта последняя пьеса — взлет к исповеданию мирового гражданства.

ДРАМАТУРГ

Неоспоримый и уже ставший историческим факт, что драматическое творчество, внешне столь же обширное, как творчество Шекспира, Шиллера или Гейбеля, творчество нередко увлекательное благодаря сценической мощи (как теперь это показали представления драм Роллана в Германии), не пользовалось никаким успехом и даже осталось незамеченным на протяжении более 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 скоростью увлекающая судьбу произведения так, что оно, как искра, попавшая в пороховую бочку, взрывает скопившиеся чувства, то многочисленными препятствиями задерживающая его дальнейший бег.

Очевидно, что-то в пьесах 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, возвышая динамику вечных идей над колеблющимися фактами, он стремится к полету, к окрыленной свободе чувства, к могучей энергии, он романтик и идеалист: не силы жизни, не бедность, не насилие, не 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 пашню. 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 вдохновителем его трагедий. Шекспир был лишь неопалимой купиной, первой вестью, он был воспламеняющей, увлекаю-

щей, недостижимой силой. Ему он обязан полетом, пламенностью, иногда и диалектической силой. Но внутренней формой он обязан другому мастеру, который в качестве драматурга почти неизвестен и поныне, — Эрнесту Ренану, автору философских драм, из которых особенно сильно повлияли на молодого поэта «Жуарская настоятельница» и «Священник из Неми». Изложение духовных проблем в драматической форме, вместо статей или формы платоновского диалога, глубоко заложенная справедливость и вместе с тем витающая высоко над конфликтом ясность — это наследие Ренана (который приветливо принял и поучал еще юного студента). К несколько героическому и даже злому скептицизму великого мудреца, для рассудочного чувства которого все людские дела оставались вечно возобновляющейся химерой, присоединилось еще новое свойство — пламенность еще не сломленного идеализма. Станный парадокс: самый верующий заимствует художественную форму у мастера осторожного сомнения. И тотчас же то, что у Ренана сдерживало, утомляло, 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 сценическое движение, ни красочность изображений не могут скрыть, что не чувства, не человек, а разум и идеи определяют здесь проблематику событий, и 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 рассудочно-

стью, сознательно стремясь пропагандировать свои идеи, в то время как Роллан лишь развивает полноту их противоречий. Они хотят убедить, Роллан стремится лишь возвысить людей с помощью движущей силы, присущей каждой идее; они преследуют цель определенного сценического воздействия, 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 — в качестве духовной арены буржуазной среды — проявил даже к математической трезвости Ибсена, к жестокому анализу Стриндберга и особенно к бесчисленным ремесленникам взрывчатых пьес: этот театр всегда был сколком с их мира.

Проблематика пьес Роллана была с самого начала осуждена на равнодушие со стороны буржуазной публики, так как она являлась политической, идеальной, героической и революционной проблематикой. Избыток чувства покрывает 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 Гете в Эрфурте: «La politique — voilà la fatalité moderne» — «Политика — вот судьба современности». Создатель трагедий 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 — прикованную руку, против них выпятил Филоклет лихорадочно трепещущую грудь. Для современного человека роковой силой является государство, политика, судьба масс, — которым единичная личность противостоит беззащитная, с распростертыми руками, — великие духовные бури, «Courants de foi», беспощадно увлекающие

жизнь индивидуума. Так же неумолимо играет мировой рок с нашей жизнью: война — самый мощный символ этой суггестивной власти душевной человеческой стихии над личностью, и поэтому все драмы Роллана разыгрываются во время войны.

Но греки всегда познавали богов в их гневе, и наше мрачное божество-отечество, кровожадное, как и те, мы познаем, чувствуем лишь во время войны. Пока не даст знать о себе судьба, человек редко вспоминает о могущественных силах, он забывает и презирает их, притаившихся во тьме, чтобы внезапно испытать на нас 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 в действительности это было предостерегающим криком Кассандры.

Драмы Роллана — в этом их трагизм и их величие — определили 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 à priori в его пьесах? Страхи Аэрта, конфликт жирондистов, тоже стоявших между двух фронтов, — разве мы с тех пор не пережили это всеми фибрами нашего существа? Был ли для нас с 1914 года какой-нибудь вопрос важнее, чем конфликт космополитических свободных 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 во мраке безвестности и впоследствии затемненные славой их младшего брата — «Жана-Кристофа»? Эти, по-видимому, стоявшие в стороне драмы еще в мирное время метили в самый центр будущей, еще не сформировавшейся сферы сознания. И камень, который строители сцены тогда презрительно отбросили, стал, быть может, фундаментом грядущего, широко задуманного, созвучного времени и все же героического театра, 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 сталкивает неизбежное общение с окружающим миром, и обращать умиротворенный и успокоенный мир наших мыслей только на образцовое.

Плутарх. Сравнительные жизнеописания

EX PROFUNDIS

Воодушевление 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 пробуждение этой веры в усталой, побежденной, безвольной эпохе. Двадцатилетний, тридцатилетний поэт хочет вдохновением спасти мир.

Тщетно стремление, тщетны дела. Десять лет, пятнадцать лет — о как легко округляют уста числа, как тяжело переживает их сердце! — прожиты даром. В разочаровании утопают горячие волны его страсти. Théâtre du peuple рушится, процесс Дрейфуса тонет в болоте политики, драмы погибают как

макулатура, «ничто не двинулось, ничто не шевельнулось», друзья разбегаются, и в то время как его ровесники окружены славой, Роллан 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 течет общественная жизнь. Мир вместо веры и духовной силы ищет прибылей и наживы.

Рушится и внутренний его мир. Брак, заключенный с верой и чистыми стремлениями, распадается: Роллан переживает в те годы трагедию, о суровости 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. Одинокое продолжает он борьбу за веру своей юности и, отверженный, непоколебимо остается со всеми связанным и оказывает всем помощь.

В своем уединении он перелистывает вечные книги. И так как в глубине всех голосов для человека звучит его 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, сопровождающих их существование. Они не только подвергались обычным испытаниям и разочарованиям, которые особенно сильно задевали их повышенную чувствительность, но и сама гениальность их, опережавшая современность на двадцать, пятьдесят, иногда и на несколько сот лет и потому создававшая вокруг них пустыню, осуждала их на отчаянные усилия, так что, не говоря уж о возможности победы, они едва-едва были живы». Значит, и герои человечества, на которых с благоговением обращены взоры потомков, и эти вечные утешители всех одиноких были «*pauvres 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 тогда

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 воспевавшееся им величие подвига, — это величие страдания. Немыслим Роллан, не извлекающий из познания, даже самого горестного, новой веры, не черпающий в разочаровании нового воодушевления. Как страдалец приветствует он всех страдальцев 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, ищет он связи при помощи великих примеров. «Жизнь тяжела, жизнь — повседневная борьба для всех, не удовлетворяющихся душевной посредственностью, большей частью она — печальная борьба без величия, без счастья, проведенная в одиночестве и молчании. Угнетенные бедностью, горькими домашними заботами, гложущими беспросветными задачами, губящими их силы, часто живут они разъединенные, без радости, без надежд, не имея даже утешения протянуть руку своим братьям по несчастью». Этот мост от человека к человеку, от страданий к страданиям стремится построить Роллан, чтобы показать безвестным людям, 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 свое объединение: оно — в великих мучениках страданий, которые даже под пытками судьбы не отреклись от веры в жизнь и своими страданиями 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 истекает священный поток серьезной силы и

мощной 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 безвестным 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: «Душен воздух вокруг нас. Старая Европа задыхается в тяжелой и нечистой атмосфере. Материализм, лишенный величия, давит на мысли... мир погибает в рассудительном и продажном эгоизме. Мир задыхается. Откроем окна. Впустим свежего воздуха. Вдохнем душу героев».

Кого Роллан называет героем? Уже не тех, кто ведет и вздымает 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 особую форму в мозгу и в крови каждого отдельного человека, часто превращаясь в свою противоположность. Истинное величие для него в одиночестве, в борьбе каждого отдельного человека с незримым: «Не тех я называю героями, чьи идеи или могущество восторжествовали. Героями я называю обретших 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 идола 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 саму жизнь. Кто избегает борьбы из боязни одиночества, тот побежден; кто избегает страдания и искусными украшениями прикрывает трагичность всего земного — тот лжец. Только искренний знает истинный героизм. «Я ненавижу, — восклицает 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 только один героизм на земле, и он заключается в том, чтобы познать жизнь — и все же ее любить».

Страдание не есть цель великого человека. Но это — его испытание, необходимый фильтр всякой чистоты, «самое быстрое животное, мчащее к совершенству», как говорит мейстер Эккегарт. Как искусство есть пробный камень страдания — «лишь в страдании обретается 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, утверждающее 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 поднимается 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 возвышенному взгляду в высь хочет научить Роллан страждущих, обретающихся во мраке своих мучений. Он

хочет им показать ту высоту, где страдание становится стихийным и борьба героической. «Sursum corda», «возвысьте сердца» — так начинается его гимн и заканчивается словословием 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 Ромена Роллана, его наставником и утешителем. И хотя он не раз изменял привязанностям детства, Бетховен 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 земной жизнью божественного; Роллан отправляется в Вену, осматривает там в доме Черного Испанца — «Шварцшпанирхаузе» — (с тех пор 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 бегством в музыку, во внутреннюю, беспредельную сферу: содрогаясь, постигает он величие «трагического Диониса» в нашем трезвом, жестком, угловатом мире.

Об этом бетховенском дне в Бонне Роллан пишет статью для «Rêvue de Paris» — «Les fêtes de Beethoven». Но он чувствует, что его воодушевление вырывается далеко за пределы повода; не останавливаясь на критических размышлениях,

оно разливается широким потоком в гимне. Не музыкантам растолковывать лишний раз музыканта, а всему человечеству — героического человека, вот что представляется ему необходимым. Показать героя Бетховена, 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 сядя за рояль тоскующей матери, и без слов утешает плачущую песней смирившейся печали. И когда мы устаем от вечной бесполезной борьбы с посредственностью в пороке и в добродетели, какое невыразимое благодеяние снова окунуться в этот чистый океан воли и веры. От него исходит заразительная бодрость жизненного мужества, 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 очерчивает круг его жизни и становится девизом всякой героической души. Через страдание — радость».

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 возвышенного неверующего, обнаруживает в письмах доброту, которую тщетно старался скрыть Бетховен за искусственной резкостью. Ни-

когда прежде человечность Бетховена не была так близка новому поколению, никогда еще не служил так победоносно героизм этого одинокого существования воодушевлению бесчисленного множества людей, как в той маленькой книжке, что призывала самых обездоленных к величайшему, на что способно человечество, — к энтузиазму.

Удивительная вещь: братья по страданию, к которым он обратился, тут и там рассеянные по миру, как будто услышали весть. Эта книга не имеет литературного успеха, газеты замалчивают ее, литература проходит мимо, но люди, неизвестные, чужие люди, осчастливлены ею, они передают ее из рук в руки, мистическая благодарность впервые объединяет приверженцев вокруг имени Роллана. Несчастные умеют прислушиваться к утешениям, и насколько 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, преданно следящих за его творчеством и сопровождающих его первые шаги на пути к славе «Жана-Кристофа». 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 изданием, и Шарль Пеги захватывающе описывает, как появление этой тетради, послужившей утешением в последние часы жизни Бернару Лазару (также великому безмянному 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 других горестях, столь же великие в другом 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 человека, преодолевшего страдание. Рожденный для полноты жизни, он словно призван возвещать красоту жизни: и вот судьба отнимает у тела благороднейший орган музыки, бросает общительного художника в темницу глухоты. Но дух изобретает новый язык, из темноты он извлекает свет, для других он творит гимн радости, которого не воспринимает его погибший слух. Однако физические страдания — лишь одна из многочисленных форм страдания, преодолеваемая здесь 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, как она есть».

Именно в этом трагедия Микеланджело. Несчастье не постигает его посреди жизни, а родится с ним, с первого часа бытия несет он в своем сердце гложущего его червя недовольства, который живет с ним все восемьдесят лет его жизни, пока не останавливается изъеденное сердце. Меланхолия — черная окраска всех его чувств: никогда не раздастся из его груди чистый звук — как неоднократно у Бетховена — золотой 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 осужденных первого круга дантовского ада, «отдающих-

ся своевольной печали», он достоин жалости как человек, но все же как человек с больной психикой, так как 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: он человек Сатурна, рожденный под мрачной звездой, но он не сопротивляется своей меланхолии, а с наслаждением питает ее. Он играет своей грустью: «*La mia allegrezza è la melancolia*» — «Меланхолия моя радость», и сам сознает, что «тысяча радостей не стоит одной муки». Сквозь темную штольню пробивает он скульптурным молотком бесконечный туннель 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 проникнута 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 будущность, в себя, недостаток мужества, недостаток радости. Мы знаем, на каких развалинах она построена, эта горестная победа». Он удивляется здесь творчеству и возвышенной меланхолии, но с тихим состраданием, а не с ликующим благоговением, как торжеству Бетховена. Свободомыслящий и рассматривающий религию лишь как форму помощи человеку, форму возвышения его, не примет он человеконенавистнического отречения от жизни, лежащего в основе христианства великого флорентийца. Микеланджело служит лишь примером того, сколько страданий может вынести смертный: но темная чаша весов судьбы остается тяжестью на его душе, нет в противовес ей светлой чаши — радости, которая одна только приводит к единству. Его пример являет величие, но величие предостерегающее.

Кто побеждает такое страдание в подобном творчестве, тот хотя и победитель, но победитель лишь наполовину: ибо недостаточно переносить 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, помятый автомобилем, сам был недалеко тогда от роковой гибели: выздоравливающий приветствует весть о смерти любимого учителя, усматривая в ней великий смысл и возвышенное напоминание.

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 совесть, его демон — страшное неумолимое стремление к правде. Беззаботность, низменную цель, ничтожное счастье неискренних людей он настойчиво отталкивает от себя, он, подобно факиру, вонзает себе в грудь шипы сомнения и среди мучений благословляет сомнения: «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 Рол-

лана 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 подлинную жизнь за случайной, и, чтобы достигнуть этой подлинной жизни, он разрушает свое благополучие. Прославленнейший 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, борец за незримое, выражающее больше, чем в состоянии сказать слова — счастье, радость и Бог, борец за ту последнюю истину, которой он ни с кем не может поделиться, кроме себя самого.

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 должен бежать в ледяную зимнюю ночь из своего богатого дома и, подобно нищему, умереть на большой дороге. В высочайшей сфере, к которой человечество в тоске обращает свои взоры, всегда веет морозный воздух горчайшего одиночества. Именно те, кто творят для всех, остаются наедине с собой, каждый из них — спаситель на кресте, каждый страдает за иную веру и в то же время за все человечество.

НЕЗАКОНЧЕННЫЕ БИОГРАФИИ

Уже на обложке первой биографии, биографии Бетховена, был объявлен целый ряд героических монументов: жизнеописание великого революционера Мадзини, для которого Роллан с помощью общего их друга Мальвиды фон Мейзенбуг

уже годами собирал документы, изображение героя — генерала Гоша, смелого утописта Томаса Пэйна. Первоначальный план охватывал значительно более обширный круг светил духовного величия, многие образы уже оформились в его душе; прежде всего Роллан собирался в более зрелые годы изобразить столь дорогой ему спокойный мир Гете, хотел поблагодарить Шекспира за переживания своей юности и добрейшую, слишком мало как человек известную Мальвиду фон Мейзенбург за столь значительную для него дружбу.

Все эти планы остались неоформленными (в следующие годы он создает скорее научные труды, как, например, о Генделе, Милле и маленькие опыты о Гуго Вольфе, Берлиозе). Разбивается и третий, широко задуманный творческий круг, снова большое начинание остается фрагментом: но на этот раз не сопротивление эпохи, не равнодушие людей заставляет Роллана отступить от намеченного пути, а глубоко человеческое, моральное сознание. Историк понял, что его глубочайшая сила — истина — несоединима со стремлением породить энтузиазм: в единственном случае — у Бетховена — можно было остаться правдивым и все же дать утешение, потому что здесь в возвышенной музыке душа очищается для восприятия радости. У Микеланджело уже потребовалось некоторое насилие, чтобы истолковать этого меланхолика от рождения, среди камней обратившегося в мрамор, как победителя над миром; и Толстой вещает больше об истинной, чем о богатой, шумной, полноценной жизни.

Взявшись за изображение судьбы Мадзини, Роллан, сочувственно изучая старческое озлобление забытого патриота, замечает, что ему пришлось бы либо отступить от истины, чтобы создать образец из этого фанатика, либо лишить людей веры в его героизм. Он познает, что существуют истины, которые необходимо скрыть из любви к человечеству, и вот ему самому приходится пережить конфликт, который был трагической дилеммой для Толстого: «...ужасный разлад между его неумолимым взором, проникающим в ужас действительности, и страстным сердцем, старающимся скрыть его

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. Та же самая здоровая, мужественная истина, которая одному представляется естественной, как воздух, которым он дышит, иной груди, расслабленной привычкой или добротой, — с ужасом замечаешь это — она 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 во время работы над своими произведениями: нельзя писать историю великого человека, будучи одновременно историком, стремящимся к истине, и другом людей, стремящимся к возвышению и совершенству. Разве то, что мы называем историей, — истина? Разве не является она в каждой стране легендой, национальным договором, разве всякий образ не очищен с умыслом сообразно 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 необходимое требование жизни. Никто из тех, кого мы якобы знаем, никто из наших друзей, кого мы любим, не таков в действительности, 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 останавливают его. Роллан оставляет «биографии героев»: лучше молчать, чем стать добычей «трусливого идеализма», приукрашивающего, чтобы не отрицать. Он останавливается на пути, который он признал непроходимым, но он не забывает цели — «защи-

щать величие на земле». Человечеству необходимы возвышенные образы, необходим миф о героях, чтобы верить в себя. И так как история рисует образы, которые способны дать утешение, лишь когда они приукрашены, то Роллан ищет героев в новой, в высшей истине: в искусстве. Он сам создает теперь образы из плоти современности, в сотнях форм показывает он каждодневный героизм нашего мира и посреди этой борьбы показывает 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 — Гёте о «Вильгельме Мейстере»

19 октября 1796 г.

СВЯТОЙ ХРИСТОФОР

На последней странице своего произведения рассказывает Ромен Роллан легенду о святом Христофе. Она известна: ребенок разбудил ночью паромщика, чтобы тот перенес его через реку. Улыбаясь, поднимает добродушный великан легкую ношу. Но пока он переходит поток, ноша все больше и больше давит на его плечи, ему кажется, что он 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 сам испытал. Взвалив на свои плечи тяжесть этой судьбы, тяжесть этого произведения, он думал, что расскажет про одну жизнь, но

по мере продвижения вперед задача, казавшаяся вначале легкой, становилась все тяжелее: он нес на своих плечах судьбу своего поколения, смысл всего нашего мира, весть любви, первобытную тайну творения. Нам, следившим за шагами художника, одиноко пробирающегося во тьме безвестности, без помощников, без одобрения, без дружелюбно манящего света, нам казалось, что он изнеможет под тяжестью. И неверующие провожали его со своего берега насмешкой, издевательствами. Но он продолжал идти, все десять лет, в то время как поток жизни разливался вокруг него все с большей страстностью, и в борьбе устремлялся навстречу неведомому берегу совершенства. С согбенной спиной, но с сияющим взором достиг он его. О длинная ночь тяжелого труда, по которой он шел одиноко! О дорогая ноша, принесенная им потомкам с нашего берега к еще не искоженному берегу нового мира! Теперь она в сохранности. Когда паромщик поднял взор, казалось, что ночь миновала, тьма рассеялась. Огненное зарево вставало на восточном небе, и с радостью он подумал, что настало утро дня, навстречу которому он нес этот символ былого.

Но это была лишь кровавая туча войны, пламя пылающей Европы, которое занялось и пожирало дух былого мира. Ничего не осталось от святого наследия нашего бытия, кроме этого завещания, которое сила веры перенесла с берега былого, спасая его для нашего смятенного мира. Пожар утих, снова настала ночь. Но слава тебе, паромщик, благодарность тебе, благочестивый путешественник, 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 сумрак отчуждения между народами. Он все же придет, новый день!

ИСПЕПЕЛЕНИЕ И ВОСКРЕСЕНИЕ

Ромену Роллану сороковой год, и жизнь его — покрытое развалинами поле. Знамена его веры, призывы к французскому народу и человечеству, разодраны бурями действительности, пьесы для театра похоронены за один-единственный вечер. Изображения героев, которые должны были возвышаться величественным бесконечным рядом от одного конца времени к другому, стоят покинутыми, три из них — одинокие торсы, другие раздроблены на эскизы и преждевременно разрушены.

Но еще горит в его душе священный огонь. В героическом решении он снова кидает созданные образы в горнило плающей груди, претворяет созданное в новые формы. Чувство справедливости не позволило ему отыскать великого утешителя своего времени в реально существующем, и он решает из могучего совершенства собственного творческого духа создать гений духа, который объединил бы все, что претерпели великие люди всех времен, героя, принадлежащего всем народам, а не одной нации. И вместо исторической истины ищет он высшую гармонию правды и вымысла в новом воплощении: он создает миф человека, он творит в наше время легенду гения.

И удивительно: вновь пробудилось все утраченное! Потонувшие мечты школьного времени, художественная мечта мальчика о великом художнике, восстающем против мира, видение на Яникуле чистого простака, явившегося в наше время, все это зашевелилось в его сердце. Похороненные образы его драм, Аэрт, жирондисты возникают в новом превращении, статуи Бетховена, Микеланджело и Толстого сходят из исторического оцепенения в современность. Разочарования стали опытом, испытания стали возвышением: и из мнимого конца создается истинное начинание, творение его творений — «Жан-Кристоф».

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Жан-Кристоф» уже издали 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, болеющего о мире. Еще нет ясных очертаний, нет осознанного стремления, кроме одного, что его герой должен быть художником, музыкантом, которого не понимает эпоха. И этот план распадается в числе многих других планов, мечта исчезает вместе с другими событиями юности.

Но он снова всплывает в Риме, когда долго подавляемая затворничеством и науками поэтическая стихия вырывается наружу в Роллане. Мальвида фон Мейзенбург много рассказала ему в те светлые римские ночи о трагической борьбе ее великих друзей Вагнера и Ницше, и Роллан познает, насколько вездесущи гиганты, скрытые лишь шумом и пылью часа. Невольно сливаются трагические переживания близких героев с фантастическим образом, и в Парсифале, этом чистом простаке, мудром жалостью, он познает 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, странствующий по свету и нашедший своего Бога в жизни, свободный земной человек, непоколебимый в вере во все великое и даже в то, что его изгоняет: в человечество. Уже вырисовываются контуры образа, уже становится ясной картина.

И опять годы труда после счастливых лет римской свободы подавляют ежедневно поднимаемыми камнями профессиональных занятий зародившееся в душе видение. Роллан переживает эпоху деятельности: у него нет времени для грез. И вот новое событие пробуждает дремлющие мечты. В бетховенском доме в Бонне он знакомится в низкой мансарде с жалкой молодостью художника, по книгам и документам изучает он героическую трагедию его жизни. И внезапно

осмысляется 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 ее любить». В грандиозной перспективе за давно любимым образом открывается новый горизонт: заря вечной победы в земной борьбе. Теперь образ Жана-Кристофа внутренне закончен.

Роллан знает теперь своего героя, но он должен научиться изображать его партнера, его противника, его вечного врага: жизнь, действительность. Кто хочет правдиво изобразить борьбу, должен знать противника. И он знакомится с ним в эти годы на собственных разочарованиях, на собственных опытах в литературном мире, в лживом обществе, в равнодушной толпе, он должен пройти через все чистилища парижских лет, прежде чем он может 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. Подобно прелюдии, начинает Роллан несколькими сценами из молодости 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 уже запечатлен план — пишет он несколько глав из пятого и девятого тома: творя, как музыкант, Роллан отдается по настроению отдельным темам, которые умелый художник вплетает в большую симфонию. Порядок является изнутри, а не извне; не в строгой последовательности, а как

будто по случайному влечению komponует он главы, то овеянные музыкой под влиянием ландшафта, то окрашенные внешними событиями (как это, например, прекрасно изображает Зейпель: бегство Жана-Кристофа в лес — в связи с уходом любимого учителя, Льва Толстого, приведшим его к смерти). 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, много в Париже, много в Италии, «Антуанетту» в Оксфорде; и 26 июня 1912 года после почти пятнадцатилетней работы заканчивает его в Бавено.

В феврале 1904 года в «Cahiers de la Quinzaine» появляется первый том «L'Aube», 20 октября 1912 года — последняя из семнадцати тетрадей, за которые Роллан — это единственный случай в художественной литературе — не получил ни одного сантима гонорара. Лишь после пятой тетради «Foige sur la place» 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 уже признанную славу. В пятьдесят лет стоит наконец Роллан на виду, его вестник Жан-Кристоф стал самым живым из живущих и странствует по свету.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ БЕЗ ФОРМУЛЫ

Что, собственно говоря, представляет собой «Жан-Кристоф»? Роман? Эта книга, широкая, как мир, *orbis pictus** нашего поколения, не поддается определению одним всеобъемлющим словом. Роллан однажды сказал: «Произведение,

* «Иллюстрированный мир», «Мир в картинках» — заглавие книги чешского педагога Амоса Коменского (1592—1671), популярного в XVII и XVIII вв.

которое можно всецело охватить одним определением, — мертвое произведение», и как правилен этот отказ от попытки заключить в слово из пяти букв это брызжущее жизнью произведение. «Жан-Кристоф» — попытка дать нечто целое, 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 просвет в эпоху, она — отображение целого поколения и вместе с тем вообразимая биография отдельного лица. «Поперечный разрез нашего общества», как назвал ее Граутофф, и религиозная исповедь одиночки, это критика (но продуктивная) действительности и творческий анализ неведомого, симфония в словах и фреска современных идей. Это ода одиночеству и Егоица* великой европейской солидарности, — всякое определение охватывает только часть и ни одно не характеризует целое. Моральный, нравственный акт не поддается литературному определению, и творческие силы Роллана непосредственно проникают во внутренний мир человека: его идеализм — это сила, укрепляющая веру, основная нота жизненности. Его «Жан-Кристоф» попытка справедливого желанья — познать жизнь. И попытка веры: полюбить жизнь. И то и другое заключается в его моральном требовании (единственном, которое он когда-либо предъявил свободному человеку): «Познать жизнь и все же ее любить».

Чем хочет быть эта книга, говорит сам ее герой, взирая на отчужденность раздробленного на тысячу частей искусства своей эпохи: «У Европы сегод яшнего 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 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

* Героическая (Третья) симфония Бетховена.

только для художников и литераторов, но и для всех тех, кто хочет знать о жизни и об эпохе, он хотел подарить изображение жизни в рамке нашей современности. Жан-Кристоф сам высказывает все желания своего творца: «Покажи обыкновенному человеку будничную жизнь: она глубже моря и шире его. Ничтожнейший из нас несет в себе беспредельность... Изобрази простую жизнь одного из этих простых людей... изобрази ее просто, как она протекает. Не заботься о слове, о художественных опытах, в которых истощается сила современного поэта. Ты говоришь со всеми, говори на их языке... Отдайся всецело тому, что ты творишь, думай, о чем ты думаешь, чувствуй, что ты чувствуешь. Пусть ритм твоего сердца определяет твои слова: стиль есть душа».

Книгой жизни, а не искусства должен быть «Жан-Кристоф», и он стал такой книгой, охватывающей человека как целое, ибо «l'art est la vie domptée», «искусство — это укрощенная жизнь». В центре ее не стоит, как в большинстве произведений эпохи, ни эротическая проблема, ни какая-либо другая. Роллан старается коснуться существеннейших проблем изнутри, «из спектра отдельной личности», как говорит Граутофф. Концентрация на внутреннем мире отдельного человека. Как он воспринимает жизнь или, вернее, как он учится ее воспринимать — вот основной мотив романа. Его можно таким образом назвать воспитательным в духе «Вильгельма Мейстера». Воспитательный роман стремится показать, как человек в годы странствий и учения изучает чужую жизнь и тем преодолевает собственную, как с помощью приобретенного опыта он превращает заученные, часто ошибочные понятия о вещах в убеждения, обращает мир внешнего бытия во внутреннее переживание. Как он из любопытствующего превращается в знающего, из страстного в справедливое.

Но этот воспитательный роман вместе с тем и роман исторический, «Comédie humaine» в духе Бальзака, «Histoire contemporaine» в духе Анатоля Франса, и, как эти последние, отчасти и политический. Но Роллан со своей всеобъемлющей

манерой изображает не только прагматическую историю своего поколения, но 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 вероисповеданий, и благодаря этому обнимает весь горизонт своего мира.

Но исторический роман вместе с тем и роман художника, роман музыкальный. Его герой не фланер, как герои Гете, Новалиса, Стендаля, но творец, и, подобно «Зеленому Генриху» Готфрида Келлера, его путь во внешнюю жизнь вместе с тем путь к его внутреннему миру, к искусству, к усовершенствованию. Рождение музыки, созревание гения тут изображено совершенно индивидуально и все же типично: в опыте дается не только анализ мира, но и мистерия сотворения мира, основная тайна жизни.

Но наряду с жизнью роман Роллана строит также мировоззрение и тем самым становится философским романом. Борьба за цельность жизни значит для Роллана искать ее смысл и начало, искать Бога, собственного, личного Бога. Ритм этого существования стремится к последней гармонии между самим собой и ритмом бытия, и из земного сосуда в громком гимне льется обратно в беспредельность идея.

Такая полнота содержания беспримерна; только в одном-единственном произведении: в «Войне и мире» Толстого нашел Роллан сходное объединение картины исторических мировых событий, внутреннего очищения и религиозного экстаза, такую же страстную ответственность перед правдой, и он изменяет высокую меру лишь в том, что переносит свою трагедию из дали войны в современность, наделяя Жана-Кристофа не военным героизмом, а героизмом незримой борьбы за искусство. Здесь, как и везде, его прообразом является самый человеческий из всех художников — художник,

для которого искусство было не конечной целью, а мостом к этическому воздействию, и его «Жан-Кристоф» стремится, в духе Толстого, быть не литературным произведением, а нравственным актом. И поэтому «Жан-Кристоф», эта героическая симфония, не укладывается в удобные формулировки. Эта книга вне привычных жанров и все же в гуще своей эпохи. Она вне литературы и все же является самым сильным ее проявлением. Она подчас выходит за рамки искусства и все же остается чистейшим его творением. Это не книга, а весть, не история и в то же время наша современность. Это больше, чем произведение: это каждодневное чудо человека, ощущающего себя, а тем самым и всю жизнь, как истину.

ТАЙНА ОБРАЗОВ

Роман сам по себе не имеет в литературе аналога. Историк в Роллане 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 исторической правдой, комбинирует отдельные частности в новый синтез. Его характеристики иногда скорее комбинации, чем измышления, он парафразирует, как музыкант, его творческий процесс в конце концов всегда музыкален, легкие отзвуки темы, но не полные повторения. Подчас представляется возможным уловить образ, как это бывает в злободневных романах, по его отличительным приметам, но вот он уже перешел в другой образ. И так, возникая из сотни элементов, каждый образ является постоянно новым.

Жан-Кристоф сам как бы образ Бетховена, — Зейпель превосходно назвал этуод о Бетховене «*gréface*» — предисловием к «Жану-Кристофу». И действительно, первые тома созданы по портрету великого мастера. Но скоро становится ясным, что в Жане-Кристофе заложено больше: квинтэссен-

ция всех великих музыкантов. Словно собраны все образы из истории музыки и извлечен корень из их суммы. Бетховен, самый великий, является лишь основным звучанием. На его родине, на берегах Рейна, вырастает Жан-Кристоф, его предки тоже фламандского происхождения, его мать тоже крестьянка, его отец — пьяница; помимо этого в его образе можно найти некоторые характерные черты Фридсмана 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 встают иные реминисценции, например, сцена в замке напоминает юность Моцарта, и маленькая авантюра Иоганна-Вольфганга с фрейлейн Каннабих здесь перенесена на Жана-Кристофа. 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: бегство в Париж от бунта, — как сказал Ницше: «от глубины своих инстинктов», — жалкие работы у маленьких 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

* Австрийский композитор, известный главным образом своими романами.

(Вагнер), музыкальная критика в «Марсии», 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, нередко в стихийных излияниях наводняющего мир мелодиями, то бросающего в вечность четыре песни в день, то внезапно умолкающего на месяцы, резкие переходы от счастья творчества к мрачной задумчивой бездеятельности, — этой трагической формой гения Жан-Кристоф обязан образу Гуго Вольфа. Если его физическая жизнь остается прикованной к более мощным образам Генделя, Бетховена, Глюка, то его духовный облик приближается больше 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 черты и немусыкантов: из «Правды и вымысла» Гете — встреча с французской труппой артистов, из смертного часа Толстого — бегство в лес (где сначала, в образе минутного помрачения ума, мелькает тень Ницше). Грация тематически является бессмертной возлюбленной; Антуанетта — намек на близкую фигуру, на трогательную сестру Ренана, Генриетту; в актрисе Маргарите Удон некоторые моменты напоминают судьбу Дузе, другие — артистическую манеру Сюзанны Депре. В Эмануиле черты характера Шарля-Луи Филиппа и Шарля Пеги смешиваются с вымыслом, в тонких намеках видны на заднем плане фигуры Дебюсси, Верхарна, Мореаса. И после выхода «Foire sur la place» почувствовали себя задетыми характерными типами депутата Руссена, критика Леви-Кера, газетного издателя Гомаша и торговца нотами Гехта многие, кого не имел в виду

Роллан, — с такой мощью были взяты типические портреты из более низких слоев действительности, которая в беспрерывных повторениях столь же вечна, как и редкие, чистые образы.

Но благородный образ Оливье как будто взят не из реального мира, а полностью вымышлен, и именно он кажется нам живее остальных, так как во многих чертах узнаем в нем автопортрет не столько судьбы, сколько человеческой сущности Ромена Роллана. Подобно старинным живописцам, он незаметно, под легким прикрытием, 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, эта ясная справедливость, которая отказывает себе, но никогда не уступает 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 толпящееся разнообразие контрастов объединяются лишь одним элементом: музыкой. И музыка в «Жане-Кристофе» — не только содержание, но и форма. Никким образом нельзя этот роман — лишь упрощение заставляет прибегать к этому слову — включить 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 создает античную трагедию: ее законы — это законы не рассказа, не декламации, а укрощенного 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 имеет лишь гениальную способность приспособливаться 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 сами звучащие как песня — каждый из них пронизан иной мелодией — и быстро замирающие, уступающие место другим настроениям, другим чувствам. Есть небольшие прелюдии в «Жане-Кристофе», представляющие собой чистое песенное искусство, нежные арабески и каприччио, остров звуков среди шумящего моря; и настроения, мрачные, как баллады, ноктюрны, полные демонической силы и грусти. Когда Роллан творит по музыкальному вдохновению, он становится в ряд 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; увлеченные чувства хотели бы избежать его, несмотря на то, что он возбуждает ум. В этом произведении еще ощущается исконный разлад между музыкантом и историком.

Но все же из духа музыки можно постигнуть архитектуру «Жана-Кристофа». Как бы пластично ни были разработаны все фигуры, они воздействуют лишь благодаря тому, что тематически вплетены в разливающую стихию звучащей жизни: существенным является всегда ритм, исходящий от них и сильнее всего льющийся из Жана-Кристофа, творца музыки. И нельзя понять внутренней архитектурной идеи произведения, если обратиться к чисто внешнему разделению

французского оригинала на десять томов, представляющему собой всего лишь разделение 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, как здесь эпико-героическая поэма построена в духе симфонического произведения, в духе Егоіса, как здесь форма обширнейшей музыкальной картины перенесена 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, беспредельной, в которой, странствуя, теряется каждая волна. Драматично вступают первые образы, тихо замирает мистический хорал: 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»), гимны к беспредельному и песни к природе, чистые, как песни Шуберта. Изумительно сливается все воедино, и изумительно вновь разделяется бушующий поток. Тихо замирает драматическое смятение, последние диссонансы растворяются в великой гармонии. И в последней картине возвращается (сопровождаемая незримыми хорами) мелодия начала; бушующий поток вливается обратно в беспредельное море.

Так кончается хоралом, обращенным к бесконечным силам жизни, возвращением в вечную стихию, Егоіса Жана-Кристофа. И эту вечную стихию хотел Роллан изобразить в форме, больше всякой иной приближающейся к беспредель-

ному: 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: и природа всегда самый истинный закон из всех законов искусства.

МИСТЕРИЯ ТВОРЕНИЯ

«Жан-Кристоф» не роман из жизни художника, он стал книгой жизни, потому что Роллан не разделяет по видовым признакам человека творческого и нетворческого, а видит в художнике самого человеческого из людей. По его понятиям, подлинная жизнь так же идентична с продуктивностью, как по понятиям Гете — с деятельностью. Кто замыкается в себе, кто не имеет избытка в своей натуре, кто не изливается, не переливается, кто не выплескивает через край своего «я» часть жизненной силы навстречу будущему, беспредельности, тот хотя и человек, но не подлинно живой. Есть умирающие раньше смерти и жизнь, выходящая за пределы личной жизни: не смерть проводит настоящую грань, отделяющую нас от «ничто», 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 созиданием: наслаждение любовью, гением, подвигом. Все они исходят из одной пламенности; совершается ли творение в сфере плоти или духа, всегда оно — бегство из тисков тела, низвержение в жизненную бурю, обожествление. Творить — значит убивать смерть».

Творчество — смысл жизни и тайна жизни. Если Роллан почти всегда избирает своими героями художников, то он это делает 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 созидания

вне времени и пространства из ничего (или из вселенной) является одновременно наиболее наглядным чувственно и наиболее таинственным духовно. Для Роллана художественное творчество — проблема проблем, потому что истинный художник — самый человеческий из людей. И везде углубляется он в темные лабиринты творцов, чтобы приблизиться к основному мгновению, к жгучему мгновению духовного зачатия, болезненных родов: он подслушивает Микеланджело, как тот сжимает свое страдание в камень, Бетховена, как он изливается в мелодию, Толстого, как он прислушивается к сердцебиению сомнения в стесненной груди. Каждому ангелу 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), собственно говоря, является единственным его стремлением все эти годы. Он хочет показать творца, творение, потому что он знает, что в этой мистерии заключен корень всей тайны жизни.

Рождение искусства в человечестве изобразил историк: теперь к той же проблеме в измененной форме, к рождению искусства в человеке приближается поэт. «Histoire de l'Opéra avant Lully» и «Musiciens d'autrefois» показали, как начинает пускаться росток музыка, «это бесконечное цветение в течение всех времен», 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 должен всегда повторить в символическом сокращении путь всего человечества) творческие силы возникают как мистерия. Роллану известно, что знание никогда не может раскрыть исконные тайны, у него нет слепой веры фанатиков, которые опошляют творение, 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 отшлифованное стекло не уловит того мгновения, когда кристалл срастается с кристаллом и цветок вырывается из почки. Ничего природа не

охраняет ревностнее, чем свою глубочайшую магию: 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 наступает буря (и чем богаче душа, тем больше подвержена она этим бурям) и рушатся плотины, тогда освобождаются демоны». Не по воле, а против воли разливаются 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 глубины крови, часто от отцов и праотцов. Эти силы проникают не через двери и окна его бодрствующего существа, а как привидения, сквозь атмосферу его бытия. Вдруг художник становится жертвой духовного опьянения, жертвой воли, независимой от его воли, «неисповедимой загадки мира и жизни», как называет Гете демонические силы. Как гроза, нисходит на него Бог, как бездна, раскрывается перед ним «*dieu abîme*», и он, обезумев, бросается в нее. По мнению Роллана, ни один настоящий художник не владеет искусством, а искусство владеет им. Оно — охотник, он — дичь, оно — победитель, он — всегда блаженно побежденный.

Творец таким образом существует до творения: гений предопределен. Чуждые силы, гнездящиеся в крови, пока еще дремлет сознание, являются ребенку как великая магия. Роллан изумительно описывает, как душа маленького Жана-Кристофа наполняется музыкой, прежде чем доносится первый звук до его слуха. 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, самое лучшее, что сказано о музыке, — когда маленький Жан-Кристоф с трудом взбирается на кресло, садится к черному волшебному ящику фортепиано 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 научится 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 событием, 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 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 изображены прекраснее муки отсутствия вдохновения, чем в «Жане-Кристофе»: душа подобна высохшей под солнечным зноем земле, и печаль 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 открываются шлюзы бесконечных источников, 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 превращает 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. Между творчеством и жизнью, которые боязливо стараются разграничить слабые, установил он связь в символической фигуре, ибо 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. Само имя его символично. Его не только зовут Жаном-Кристофом Крафтом*, но он являет собой силу, не сломленную, насыщенную крестьянской землей, брошенную судьбой в жизнь, как снаряд, мощно взрывающий все препятствия. Эта сила природы находится, по-видимому, в вечном разладе с жизнью, поскольку понятие о жизни отождествляется с понятием о существующем, покоящемся, установленном, наличном. Но, по мнению Роллана, жизнь — не покой, а борьба с покоем, она — творение, созидание, вечное восстание против силы притяжения «вечно вчерашнего». Именно гений, вестник нового, по

* Die Kraft — сила (нем.).

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, пользуются покоем, ему, родоначальнику, уготована буря. Он должен претворить жизнь в художественное произведение, он не может наслаждаться ею как художественным произведением, он должен 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 огненный меч воли. Иногда он устает и восклицает вместе с Иовом: «Не определено ли человеку вечно бороться 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 чудесно просветленный час высказывает прекраснейшее слово своей судьбы: «Я не ищу мира, я ищу 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 не по собственной воле, а послушный законам природы ниспадает в низины жизни. Даже во внешности выражается боевая сила его натуры: Жан-Кристоф высок, силен, почти неуклюж, у него тяжелые мускулистые руки и густая красная кровь, быстро возбуждаемая порывами страсти и вызывающая бурные вспышки. В его тяжелой, неуклюжей, но неутомимой походке чувствуется тяжелая сила 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 насильственно вызывает на борьбу. Он знает: «*Le génie veut l'obstacle, l'obstacle fait le génie*» — «Гений ищет препятствий, препятствия создают гения».

Но насилие всегда самовольно. 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 к каждому протесту, равнодушен к успеху или неуспеху. 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, так как только в борьбе чувствует он самого себя, чувствует бесконечно любимую жизнь.

Эта борьба Жана-Кристофа не остывает с годами. Ибо сколь крепка его сила, столь велика его неловкость. Жан-Кристоф не знает своего противника: с трудом изучает он жизнь, и именно то, что он изучает ее так медленно, клочок за клочком, — 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 его кости. Он — интуи-

тивный гений, но не психолог, он ничего не предугадывает, он должен все претерпеть, чтобы познать: «Он не обладал хищным взором французов и евреев, схватывающих мельчайшие лоскутки предметов и расщепляющих их. Как губка, он безмолвно впитывал в себя все. Проходили часы, иногда много дней, прежде чем он замечал, что все воспринял». Для него нет ничего внешнего, всякое познание он должен превратить 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 низкие приключения. А чтобы найти себя и своего Бога, ему надо прожить всю свою жизнь: лишь на другом берегу Христофор познает, что ноша его была благой вестью.

Но он знает, что «хорошо страдать, если силен», и потому любит препятствия на своем пути: «Все великое благостно, и высшее страдание граничит с освобождением. Угнетает, снижает к земле, неизлечимо разрушает душу лишь средняя мера горя и радости». Постепенно он познает своего единственного врага — свою собственную необузданность; он учится 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 учится любить своих врагов, потому что они ему помогли 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 отделился от всех предрассудков, он «свободен от всякой веры, всяких химер, свободен от предрассудков народов и на-

ций», и потому способен 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 в нежную всеобъемлющую мудрость. «Служить Богу и любить его — значит служить жизни и любить ее», — вот вера его свободного духа. Он предвидит 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, раньше нападавший бесцельно, сделался вождем, но собственная цель становится ему ясной, лишь когда смерть овевает его звучащей волной и он уносится в великую музыку, в вечный мир.

Героичность этой борьбы Жана-Кристофа обусловлена тем, что она ведется 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 условности 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 борьбе этой присуща такая трагичность благодаря ее одиночеству. Только для себя борется он за истину, так как знает, что каждый человек имеет свою собственную истину, и если он все же несет людям помощь, то не словами, а всем своим существом, изумительно объединяющим людей, благодаря огромной доброте. Кто соприкасается с ним — будь то вымышленные люди в книге или настоящие люди, читающие эту книгу, — возвышается от близости его существа, ибо сила, которой он побеждает, это та самая жизнь, что уделена всем нам. И любя его, мы с верой любим мир.

ОЛИВЬЕ

Жан-Кристоф — портрет художника; но каждая форма и каждая формула искусства и художника неизбежно являются односторонними. Таким образом Роллан противопоставляет ему среди дороги — «*nel mezzo del cammin*»* — партнера, француза — немцу, героя мысли — герою действия. Жан-Кристоф и Оливье — дополняют один другого, они по глубокому закону полярности поневоле друг друга притягивают, «они были чрезвычайно различны, но любили друг друга за эту различность, потому что были одной и той же породы» — самой благородной. Оливье настолько же — сущность духовной Франции, насколько Жан-Кристоф — отпрыск лучшей немецкой силы, они идеалы, оба созданные для самого высокого. Сливаясь в гармонии, как мажор и минор, чудеснейшими вариациями украшают они — суровый и нежный — тему искусства и жизни.

Внешне они — ярко выраженные противоположности — и в физическом и в социальном отношении. Оливье нежен, бледен, болезнен, он вышел не из гущи народа, как Кристоф, а из усталой, старой буржуазии, его душа при всей пылкости охвачена свойственным аристократии житейским 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 как бы убегает 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 при сопоставлении с наивным гением своего немецкого брата. Он — краса культуры, символ «*la vaste culture et le génie psychologique de la France*».

* Посредине жизненного пути (*ит.*) («Божественная комедия» Данте). — *Примеч. пер.*

Жан-Кристоф — пышный расцвет природы: в нем все 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 вынашивает в себе вечную борьбу ответственности, он спокойно наблюдает за игрой эпох с печально-скептической улыбкой своего учителя Ренана, который заранее знает неизменное возвращение всего дурного, вечную победу несправедливости и неправды. И поэтому он любит только человечество как идею, а не людей — несовершенное воплощение идеи.

На первый взгляд он кажется нам слабым, трусливым, недеятельным, и так же, почти гневно, смотрит на него его 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 мчится со своим германским, первобытно-языческим гневом навстречу препятствиям и попирает их; Оливье знает, что вытопанная 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. Презрение к несправедливости не склоняется ни перед каким успехом, он отказывается от кесаря ради Христа, ибо его свободный дух в глубине души таит чистейшее христианство: «Мне грозила бы опасность потерять свой душевный покой, а им я дорожу больше, чем по-

бедой. 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 этот героизм мысли не уступает героизму подвига, что идеалистический анархизм Оливье не менее смел, чем его стихийный мятеж. 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*», жаждой справедливости, и всякая несправедливость, даже давно минувшего времени, 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, их вечные национальные распри из-за власти печалят его, но они ему чужды; в то время как даже Жан-Кристоф собирается уехать и 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 бы значило предать свое отечество. Я принадлежу к армии духа, а не к армии насилия». Но грубое насилие мстит бессильному, оно уничтожает его глупо и грубо в банальной случайности. Только его идея, его настоящая жизнь пережи-

вает его, передав всему грядущему поколению его стойкую преданность идее.

В качестве чудесного борца за справедливость бессильный отвечает здесь насильнику, гений духа — гению дела. Глубоко солидарные в любви к искусству, в страсти к свободе, в потребности нравственной чистоты, оба героя одновременно «благотворейные и свободные» братья в ином смысле, 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 чередуется со страстными порывами ненависти, сознательная доброта Оливье мудра и подчас отвсечивает ироническим скепсисом. Но именно благодаря этой двойственности, этой взаимно дополняющей форме основного чистого стремления, они испытывают могучее влечение друг к другу: верующий здоровый дух Кристофа обучает одинокого Оливье радостям жизни, Кристоф, со своей стороны, учится у Оливье справедливости. Мудрый возвышается сильным, сильный очищается ясностью — это взаимное благодеяние должно послужить символом для обоих народов, стимулом возвышения духовной дружбы двух людей в духовный союз братских наций, соединения «обоих крыльев Западной Европы», чтобы европейский дух мог свободно воспарить над кровавым прошлым.

ГРАЦИЯ

Жан-Кристоф — творческая сила, Оливье — творческая мысль; лишь третья форма замыкает круг существования — Грация, творческое бытие, которое должно всего лишь сохранять красоту и ясность, чтобы быть самим собой. Как прежде, так и в данном случае имя объясняет символически 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: соратников и врагов на своем широком пути к миру. В Грации он встречает человека не напряженного, не раздраженного, не взволнованного, человека прозрачной гармонии, которую он бессознательно ищет годами в своей музыке. Грация — не пламенный человек, способный зажечь его, огонь внутренней чувственности давно утих в ней благодаря легкой усталости от жизни и сладкой лени, но и в ней звучит «музыка души», великая доброта, которая его братски сближает с людьми. Она не дает ему нестись вперед, — он уже и так далеко унесся, в его висках пробивается седина, — она предлагает ему лишь покой, «улыбку латинского неба», в котором его бурная тревога тихо тает, как плывущие на западном небе облака. 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 немецкого существа. 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 немецкая необузданность, французская ясность, нежная красота итальянского духа. В этом трезвучии растворяется его жизненная мелодия. Жан-Кристоф теперь гражданин всего мира, освоившийся со всеми ощущениями, странами и языками, он может войти в последнее единство всего живого: в смерть.

Это одна из самых спокойных фигур книги: Грация, «la linda»*, едва слышны ее шаги по взволнованным мирам, но ее улыбка, ее мягкая улыбка Моны Лизы вливается как про-

* Кроткая (ит.).

зрачный свет в духовно озаренное пространство. Без нее не хватало бы произведению и человеку великой магии «вечно женственного проникновения» в последнюю тайну. И с ее уходом остается еще 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 среди людей, путь художника, в конце концов — путь одинокого человека. Он вечно возвращается к себе, всегда к себе, все глубже забирается в лабиринт своего существа; кровь отцов и праотцов гонит его из беспредельности смешения задатков навстречу другой беспредельности — творчеству. Люди на его пути в конце концов — лишь тени и намеки, дорожные 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 так как он стремится ко всему многообразию жизни, то должен примириться с ее горькой частью — с человечеством.

Так помогают ему все: во многом его друзья, в еще большем его враги, ибо они увеличивают его жизнеспособность, они возбуждают его силу. Они помогают ему создавать произведения (а что же представляет собой истинный художник, как не творимое произведение?) своим желанием препятствовать ему, 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 своей дорогой 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 в начале творения «Жана-Кристофа», 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 пониманием в миг отчаяния, высокомерие госпожи фон Керих, глупость провинциалов вселяют в него новое отчаяние, приводя его к бегству, которое становится его спасением. Яд и лекарство страшно похожи друг на друга. Но ничто не остается бессмысленным для творящего человека, потому что он всему придает свой смысл, оживляя в произведении то, чем жизнь стремится затормозить его движение. 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 пересекающий его путь, для него — поощрение, пища, познание. Как раз для глубочайшего творческого одиночества нужны ему люди.

Правда, он долго не сознает этого, и вначале неверно судит о людях, потому что им руководит темперамент, а не познание. Сначала Жан-Кристоф воспринимает людей своим льющим через край 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 преувеличенной оценкой и презрением посте-

пенно устанавливается правильная мера. 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-Кер и по собственному побуждению подает ему руку. В этом примирении больше чем мгновенное сострадание: здесь смысл долгих странствований, великое познание, которое — слегка изменяя его старое изречение об истинном геройстве — становится его вероисповеданием: «Знать людей и все же их любить».

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. Наш неизбежный рок познавать сперва — а для многих и навсегда — свою страну только изнутри, чужую — только снаружи: лишь когда мы узнаем свою страну снаружи, чужую изнутри, в душе ее родных детей, только тогда мы учимся 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, начинает Жан-Кристоф, как и все, с предубеждения. Сначала он переоценивает Францию: он имеет свое заученное представление о художественно радостных, свободных французах и воспринимает свою Германию как страну ограниченности. Первый взгляд, брошенный на Париж, разочаровывает его: он находит только ложь, шумиху 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 приклеивать 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 каждый народ имеет свою 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 наедине со свободным миром своих мыслей».

Нужно прежде всего освободиться от всякого предубеждения, 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 подобное познание души душой связывает народы; а разъединяет их вечное недоразумение, заключающееся в том, что только свою веру они считают правильной, только свою сущность мериллом, что они высокомерно считают себя единственно правыми. Только национализм, коллективное самоощущение, «великая чума европейского высокомерия», которую Ницше называет «болезнью века», насильно 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, удивленный Жан-Кристоф узнает, «как похожи друг на друга порядочные люди во Франции и Германии». А лучшие, избранные,

Оливье, Грация, давно живут в той чистой сфере Гете, «где судьбу чужих наций ощущают 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, всеми он был разочарован, всеми благословлен. Все глубже познает он их образ. К концу странствий они для гражданина мира — лишь родина души, и музыкант в нем грезит о возвышенном творении, о большой европейской симфонии, где все голоса народов освобождаются от диссонансов и возвышаются в последнюю, в высшую гармонию человечества.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФРАНЦИИ

Изображение Франции в большом романе так значительно потому, что здесь страна рассматривается двояко: снаружи и изнутри, в ракурсе немца с точки зрения француза, и кроме того потому, что суждение Кристофа является не только созерцанием, но и обучением созерцанию.

Образ мышления немца в целом и частностях намеренно задуман типически. В маленьком родном городе он еще не видел французов, и его вскормленное лишь понятиями чувство — чувство веселой, слегка снисходительной симпатии. «Французы добрые малые, но безвольные», — приблизительно таково его немецкое предвзятое мнение: бесхребетные художники, скверные солдаты, лживые политики, легкомысленные женщины, но умные, веселые и вольнодумные. 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 свояченицей гетевской Филины, как будто подтверждает легкомысленное суждение, но уже при второй встрече с Антуанеттой он ощущает другую Францию. «Вы так серьезны», — удив-

ляется он тихой молчаливой девушке, которая здесь на чужбине мучится преподаванием в семьях зазнавшихся выскочек. Ее нрав совсем не соответствует старому предубеждению, что француженка непременно должна быть легкомысленной, высокомерной 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 — бежит из тесноты немецкой провинции на волшебную родину подлинного мирового искусства, в Париж.

Первым его ощущением по приезде была беспорядочность, и это впечатление уже не оставляет его. Это первое и последнее самое сильное впечатление, против которого постоянно восстает его немецкий дух: огромная сила тут раздробляется от недостатка дисциплины. Первым его проводником по ярмарке является мнимый «настоящий парижанин», один из тех людей, которые ведут себя больше по-парижски, чем парижане, — эмигрировавший немецкий еврей, Сильвен Кон, который здесь именуется 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*», надушенный, тяжелый, удушливый воздух. Он видит похвалы, помаду, стекающую по лбам наивных, слышит только крики восхваления и шум, но не видит настоящего произведения. 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 цвет 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 тще-

славными 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 изда-лека: это Сидония, крестьянская девушка, ухаживающая за ним во время болезни. Здесь он сразу познает, как спокойна и непоколебима, как плодородна и сильна эта земля, этот чернозем, из которого все чужие, 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 вдохновением — 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 хорошо знает, что ему долго придется ее искать, ибо они ее хорошо спрятали.

И вот — приходит встреча, являющаяся для него поворотом судьбы и познанием, он знакомится с Оливье, братом Антуанетты, подлинным французом. И как Данте, руководимый Вергилием, странствует по все новым кругам познания, 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 для себя. Он познает новый идеализм Франции, который от поражения окреп душой. Гнев и ожесточение — его первое чувство при этом открытии. «Я не понимаю вас, — повышая голос, говорит он кроткому Оливье, — вы живете в чудеснейшей стране, прекрасно одарены, обладаете человечнейшей душой и не знаете, что со всем этим делать. Вы позволяете горсти негодяев властвовать над вами и топтать вас ногами. Поднимитесь же, соединитесь, выметите свой дом!» 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 ясность, с другой — легкое смирение, та капля пессимизма в разуме, 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 оптимизмом и поэтому остаются изолированными и одинокими, одни из осторожности, другие из гордости. В них есть какой-то «дух домоседства», и Жан-Кристоф видит это лучше всего в собственном доме. На 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 себя объединить. Если их деятельность парализуется разумом, она все же остается свободной в их сознании, и таким образом они сохраняют, с одной стороны, способность пронизывать все революционное 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, вдохновляет к работе, что кажущаяся непоследовательность

мыслей — ритмическая форма постоянного обновления. Его первое впечатление, как у 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 в немцах, и другая свобода. И гражданин мира, который не хочет навязывать ни одной нации отпечаток 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.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ГЕРМАНИИ

И Германия изображена в этом романе двояко, но в противоположность Франции она дана сначала с точки зрения немца, а потом в перспективе француза, сначала изнутри, с 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 свой героизм в духовном, свою глубину в истине, и новая, опьяненная своей силой и великим разумом, который некогда в философском проявлении 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. Великое немецкое упование на Бога стало практичным и земным в мыслях о будущем нации, сентиментальным в искусстве и поверхностным в дешевом оптимизме императора Вильгельма. То поражение, что одухотворило идеализм Франции, будучи победой Германии, материализовало идеализм немецкий. «Что принесла победо-

носная Германия миру?» — спрашивает однажды Кристоф и сам себе отвечает: «Сверкание штыков, энергичную деятельность без великодушия, грубый реализм, насилие, соединенное с погоней за барышом: Марса в роли коммивояжера». С горечью познает Кристоф, что победа испортила Германию, — с искренней горечью, — ибо «к своей стране более требователен, чем к чужой, и больше страдаешь от ее слабости», — и неутомимый революционер ненавидит крикливость этого самомнения, военную надменность, грубый кастовый дух. И в столкновении с милитаризованной Германией, в конфликте с сержантом на танцевальном вечере в эльзасской деревне, стихийно вырывается протест художника, ненависть свободного человека против дисциплины, против грубости 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 беспорядке французов, на их скептической покорности судьбе учится он уважать немецкую энергию и жизненную силу своего оптимизма, который здесь старый народ мечтателей противопоставляет рассудочному народу. Правда, он не ошибается в том, что этот новогерманский оптимизм не всегда подлинен и что идеализм вырождается в насильственное стремление идеализировать. Он видит это на возлюбленной своей юности, банальной провинциалке, обожающей своего мужа как сверхчеловека и воспеваемой им как олицетворение добродетели, видит это на встретившемся ему чистейшем немце, старом преподавателе музыки Петере Шульце, этом нежном символе музыкального прошлого, видит сам 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 истиной и стремлением,

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 стороны именно за их контрастность. Каждая страдает от плохого распределения своих достоинств: 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 слишком широко проник в массы идеализм, он вылился в слащавую сентиментальность, расплылся в меркантильный оптимизм и только крохотный круг избранников в одиночестве сохранил полную свободу. Оба народа страдают от напряженных контрастов, 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, осчастливленные, испытали чувства Кристофа, который «чем больше обогащался германскими грезами, тем более нуждался в латинской просветленности». Оливье и Кристоф, связанные узами дружбы, мечтают об увековечении своих чувств в разных народах, и в мрачный час братского раздора наций француз шлет немцу до сих пор несбывшиеся слова: «Протянем друг другу руки: наперекор всей лжи и всякой ненависти, 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».

ИЗОБРАЖЕНИЕ ИТАЛИИ

Уже стареющий, усталый, изучает Кристоф третью страну грядущего 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: огонь ранее неведомого ему сияния итальянского ландшафта озаряет его, пронизывает, формирует его плоть и сама атмосфера делает его восприимчивым к наслаждению. Он сразу чувствует новый ритм жизни; здесь нет бурной силы Германии, нет нервного движения 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 еще ищут свою форму, а французы в непрерывной смене повторяют и обновляют ее, его привлекает здесь народ, который несет в себе ясную и выработанную традицию, который должен лишь оставаться верным своему прошлому, своему ландшафту, чтобы распустился тончайший цветок его существа: красота.

Правда, Кристофу здесь недостает 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 скована объединенная Италия, хотя и здесь есть идеализм, но он 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 поднимается достаточно высоко, чтобы осветить Европу, но он горит, чистый и прекрасный, в этих молодых душах, восприимчивых ко 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 северного, и лишь в трезвучии видит завершение 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 на идею о независимости и отчуждает ее от солидарности, так для Италии является опасностью ее красота, ибо она делает человека 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, по-видимому, нужно как можно больше объединяться с противоположностями, чтобы 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, которую двадцатидвухлетний Роллан впервые осознал на высотах Яникула: мечту о европейской симфонии, которую 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 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 оказываются первыми (правда, ради эгоистических целей), поощряющими его «Диониса», маленький Сильвен Кон — его парижский ментор, Леви-Кер — его злейший враг, Вейль и Моох — его самые услужливые друзья; Оливье и Антуанетта тоже в дружбе и во вражде всегда наталкиваются на евреев. На каждом перекрестке художника они стоят подобно путевым столбам, поставленным для указания пути к добру и ко злу.

Первое чувство Кристофа — сопротивление. Не втискивая своей свободной натуры в какое-нибудь массовое чувство ненависти, он все же обладает унаследованной от религиозной матери антипатией 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 заботятся о его произведениях, особенно когда в них есть что-нибудь 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 лишенные отечества — лучшие помощники в борьбе против национализма: «Евреи у нас почти единственные, с которыми свободный человек может поделиться чем-нибудь новым, живым. Остальные укрепились в прошлом, в мертвых вещах. Для евреев роковым образом вообще не существует этого прошлого или по крайней мере 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 живущее... Евреи в современной Европе самые упорные агенты всякого добра и 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, что я понят. Правда, из тех друзей у меня сохранилось немного, 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 их беспочвенность является тем оводом, что гонит «жалкий вьючный национализм» за пределы его духовной родины; их разложение взрывает уже умершее, «вечно вчерашнее», и поощряет новый дух, который они не в силах создать сами.

Лишенные отечества — лучшие помощники «доброевропейца» будущего. Многие в них отталкивает Кристофа; верующего в жизнь отталкивает их скептицизм, радостного — их ирония, человека незримых целей — их материализм, но сильный чувствует в них сильную волю, живой — живых, «бродильный фермент деятельности, закваску жизни». Утратившие отечество всегда быстрее, а во многом и глубже понимают безродного, свободный же гражданин мира в свою очередь понимает их последний трагизм, оторванность от всего, даже от себя самих. Он видит, что они ценны как средство, хотя сами ни в каком случае не являются целью, что они, как все нации и расы, должны быть связаны контрастом, что эти «сверхнервные, возбужденные натуры нуждаются в законе, который бы связывал их. Евреи, подобно женщинам, великолепны, пока их обуздываешь, но господство как тех, так и других было бы невыносимо». Их дух в такой 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 обога-

щения земного многообразия и следовательно для интенсификации жизни. Все имеет — стареющий Кристоф заключает ведь мир со светом — свой определенный смысл в целом, и каждый сильный звук в общей гармонии имеет свое значение. То, что в отдельности враждует между собой, помогает связывать целое, и для новой постройки необходимо разрушение, аналитический дух является предварительным условием для синтетического. И вот, Кристоф приветствует лишенных отечества в отечествах как помощников созидания новой всечеловеческой отчизны, он их включает в европейскую мечту, — навстречу ее отдаленному журчащему ритму жадно несется его свободная кровь.

ПОКОЛЕНИЯ

Таким образом ограда за оградой окружают стадо человеческое, и все их должен сокрушить подлинно живой человек, чтобы быть свободным: ограда отечества, отделяющая его от других народов, ограда языка, сжимающая в тисках его мышление, ограда религии, делающая ему непонятной всякую другую веру, ограда собственной природы, которая предрасудками и неверными представлениями закрывает путь к действительности. Ужасное разобщение: народы не понимают друг друга, расы, вероисповедания, отдельные личности не понимают друг друга, потому что все они разобщены, каждый переживает лишь часть жизни, часть истины, часть действительности, и каждый считает свой отрезок истиной.

Но даже свободный человек, — «свободный от иллюзий отечества, веры и расы», — даже он, полагающий, что избежал всех темниц, не спасается от одного круга: он связан со своей эпохой, прикован к своему поколению, ибо поколения — это ступени подъема человечества, каждое поколение возводит свои ступени над прежними, тут нет ни движения вперед, ни движения назад, каждое 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, надстраивая свои достижения, а совсем как люди, как нации — проникнуто враждебными предубеждениями в отношении соседей. И здесь вечный закон — борьба и недоверие; всегда следующее поколение отбрасывает то, что сделано настоящим, лишь третье и четвертое находят обратный путь к прежним; всякое развитие, по мнению Гете, — спираль, постоянно повышающееся возвращение, которое, поднимаясь ввысь во все суживающихся кругах, возвращается к тем же точкам. И поэтому вечна борьба от поколения к поколению.

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 имеют «возраст, когда приходится быть несправедливым, чтобы можно было существовать», они неминуемо должны изжить свое содержание идей, форм и культуры и так же мало способны заботиться о последующих, как прежние заботились о них. Здесь господствует вечный природный 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 (насколько бы он ни чувствовал себя противопоставленным ей).

В своем возмущении эпохой молодой одинокий Жан-Кристоф был, не сознавая того, выразителем общих идей: в его лице молодое поколение боролось против умирающего, было несправедливым в его несправедливости, молодым в его молодости, страстным в его страстности. И он состарился со своим поколением: он уже видит, как неотвратимо вздымаются над ним новые волны, разрушающие его творение. Вокруг него стали консервативными те, кто, как и он, были революционерами и ныне борются против новой молодежи,

как они в юности боролись со старыми: меняются лишь борцы, борьба остается прежней. Но Жан-Кристоф улыбается и приветливо глядит на молодых, ибо он жизнь любит больше, чем самого себя. Тщетно его друг Эмануил 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 сражает его опасным аргументом: «Зачем же искали мы меру жизни, как не для того, чтобы возвести ее в закон?» — он величественно указывает на вечную текучесть: «Они научились у нас, они неблагодарны, — таков порядок вещей. Но, обогащенные нашими усилиями, они заходят дальше, они осуществляют наши стремления. Если в нас еще сохранились остатки молодости, будем учиться у них и попытаемся омолодиться. Если же нам не удастся это, 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 эта текучесть, эта смена ценностей имеет свой собственный временной ритм. Прежде эпоха, стиль, вера, мировоззрение охватывали столетие, теперь они охватывают меньше чем человеческую 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 культурного преобразования представляет 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 его сын клеймит презрением. Двадцать лет — целая пропасть.

Это чувствует Кристоф, и это чувствует с ним поэт. 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 завещание неведомым наследникам, которые его истолкуют и исполнят на свой собственный лад. Истина принадлежит лишь тому, кто ее себе завоевал, каждому человеку, каждому поколению. «Vérité! Il n'y a pas de vérité. Il n'y a que des hommes, qui peinent pour la chercher. Respectez-vous les uns les autres»: «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 победят», 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 них 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 мучаются в страстных мечтах. 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 своей родиной, гордится своей религией, своей культурой, всем тем общим для них, что представляется им их сущностью, и из каждой 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 пылать. 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 в качестве прелюдии к великой войне наций уже произошли предварительные схватки. Европа, которая еще вчера была нерешительной и апатичной, подобно мертвому лесу, стала добычей пламени. Тоска по борьбе пылала во всех сердцах. Каждую минуту могла разразиться война».

«Так вот чем должно было кончиться физическое и духовное воскресение народов Запада! К кровавым бойням увле-

кали их токи страстной жажды подвигов и веры! Только наполеоновская гениальность могла бы поставить этому слепому богу определенную, сознательно выбранную цель. Но не было нигде в Европе гения подвига. Можно было подумать, что мир избрал самых незначительных людей, чтобы им управлять. 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 грозовая 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.





INTERMEZZO SCHERZOSO

Брюньон, скверный человек, ты смеешься, тебе не стыдно? — Что же 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.

Кола Брюньон

СЮРПРИЗ

Впервые эта взволнованная жизнь разрешает себе покой. Большой десятитомный роман «Жан-Кристоф» закончен, завершено европейское произведение. Впервые Ромен Роллан живет вне своего творения, свободный для нового слова, для новых образов, нового творения. Его ученик Жан-Кристоф ушел в мир, в качестве «самого живого человека, какого мы знали», как говорит Эллен Кей, — он собирает вокруг себя друзей, тихую, все растущую общину, то, что он возвещает, уже прошлое для Роллана. И он ищет нового вестника для новой вести.

Опять Ромен Роллан в Швейцарии, в излюбленной стране, между тремя излюбленными странами, в стране, которая была так благосклонна к 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 мощным явлением опрокидывает все планы. Незадолго до этого Роллан после многих лет опять был на своей родине в Кламси, воспоминания детства пробудились в нем при виде старого города, бессознательное чувство родины оказывает свое действие и требует от своего сына, изобразившего дали, собственного изображения. Он, со всей силой и страстностью из француза выбившийся в европейца и исповедавший это перед целым миром, чувствует настойчивое желание снова стать на творческий час совсем французом, совсем бургундцем, совсем нивернезцем. Музыкант, соединяющий в своей симфонии все голоса, самые сильные напряжения чувства, тоскует по совершенно новому ритму, стремится разрядиться в веселии. 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 времени.

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

БРАТ ИЗ БУРГУНДИИ

Им овладел совсем чужой парень, его земляк, с той же бургундской кровью, — так думает сначала Роллан: как метеор внезапно упала эта книга с веселого французского неба в его духовный мир. Но если внимательно прислушаться к этому человеку, то в конце концов и эта забавная книга представляется не отклонением, архаизирующей вариацией лейтмотива веры в жизнь Ромена Роллана: Кола Брюньон, бургундский буржуа, бравый резчик по дереву, пьяница, шутник, балагур, забавник, он — несмотря на ботфорты и рюши на воротнике — 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, потому что он уже исчез из нашего времени. Кола Брюньон — образ художника, лишенного демонизма, делающегося художником благодаря верности, прилежанию и любви, вырастающего из ремесла, из повседневной буржуазной профессии которого только его человечность, его серьезность, чистое благородство возносят на высоты искусства. В его лице Роллан вспомнил обо всех безымянных художниках, которые анонимно создавали каменные фигуры, порталы французских соборов, драгоценные замки, кованые гирлянды, обо всех неизвестных и безымянных, не врезавших в камень своего тщеславия и своих имен, но зато наполнявших свои произведения чем-то иным — ставшим ныне редким: чистой радостью творчества. Однажды, уже в «Жане-Кристофе», Ромен Роллан набросал маленький гимн буржуазной жизни старинных мастеров, совершенно растворившихся в своем

искусстве и тихой профессии, и издали намекнул на скромную фигуру, на стесненную жизнь Себастьяна Баха и его семьи. Уже там он указал на «*humbles vies heroiques*», 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 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, в которой заключено совершенство, а вместе с ним и вечность. Современный нервности художника противопоставлен чувственно-естественный художник-ремесленник, Гефест, божественный кузнец — пифийскому Аполлону и Дионису. 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 собой 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 и друга в борьбе против мучителей, старости, бедности, подагры. Но этот сын бургундского крестьянина борется с судьбой силой не менее действенной, 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 стойком, 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 последним смыслом героев Роллана. В качестве примера он всегда берет человека, который противится судьбе, богу, который не дает себя победить никаким жизненным невздам. Здесь его прельстила возможность развернуть эту борьбу не в демонически драматической сфере, а в обывательской среде, которую Роллан в своем чувстве справедливости ставит так же высоко, как мир гениев или толпы. Именно на примере маленькой фигуры показывает он величие. Пусть покажется комичным, что покинутый старик сопротивляется переезду в дом своей собственной дочери, или что он хвастливо разыгрывает равнодушные 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 он оставляет ему свободу; он любит свою жену, но все же 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 ко-

роль, и это дает ему юмор, свойственный только свободному человеку, которому принадлежит весь мир. У всех народов и во все времена лишь тот подлинно живой человек, 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 виноградной Бургундии 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 во всех нациях.

GAULOISERIE

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 выходит плохим, а самое легкое — прекраснейшим.

С художественной точки зрения «Кола Брюньон», быть может самое удачное произведение Роллана. Именно потому, что оно сразу вылилось, оно течет в одном ритме, нигде не задерживаясь на отдельных проблемах. «Жан-Кристоф» был книгой ответственной, книгой равновесия. Каждое явление эпохи требовало обсуждения, должно было рассматриваться со всех сторон, — и с лицевой и с обратной, каждая страна требовала справедливого к себе отношения. Энциклопедичность, стремление к исчерпывающей картине мира неизбежно требовали насильственного включения многого такого, что не поддавалось музыкальной обработке. Но этот роман построен в одной тональности, в одном ритме: как звук камертона раздастся первая фраза, и начиная с нее по всей книге проходит та же светлая мелодия, для которой поэт нашел здесь особенно счастливую форму: прозу и в то же время поэзию, которая, не становясь стихом, переливается во внут-

ренных рифмах, без деления на строки. Быть может, основной тон взят Ролланом у Поля Фора, но то, что у того в «Французских балладах» рифмами округлено в канцоны, здесь проходит по тактам 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 музыкально извлекает из него новый оттенок, не сравнимый со всеми известными нам формами. Впервые здесь целый роман дан в архаическом стихе, в жанре «Contes drôlatiques» 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 веселость других картин, не разрушая их: легко, как облака, проплывают настроения, и даже сквозь темнейшие тучи прорывается ясная жизнерадостная улыбка горизонта 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.

ТЩЕТНАЯ ВЕСТЬ

«Жан-Кристоф» был сознательным прощанием с поколением. «Кола Брюньон» — другое прощание, бессознательное: прощание со старой, беззаботной, веселой Францией. Этот «bourguignon sale»* 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.

* Бургундец — охотник до красного словца (фр.).

Беззаботный мир: поэт хотел пробудить его для мира, снедаемого заботами и гибельной 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 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, разбили и призыв к радости, смех мэтра Брюньона.





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*

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

ХРАНИТЕЛЬ НАСЛЕДИЯ

Второе августа 1914 года вьет Европу на части. С миром рушится и вера, которую братья по духу Жан-Кристоф и Оливье создали своей жизнью. Великое наследие осиротело. Полные ненависти могильщики войны гневными ударами лопаты закапывают во всех странах как 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 вымышленное 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 не было столь необходимо поднять ее знамя. 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 предсказание стало правдивым, он должен прибавить еще кое-что: себя самого. Он должен сделать то, что Жан-Кристоф сделал для сына Оливье: хранить священный огонь. Способ, которым он это сделал, стал для всех нас незабвенным примером духовного героизма, актом еще более чарующим, чем написанное им произведение. Мы увидели, как в его лице стремление Кристофа и Оливье к справедливости стало убеждением, полностью воплощенным в жизни, мы увидели человека, восставшего со всей силой своего имени, своей славы, своей художественной мощи против отечества и чужбины и устремившего взор к небу сверхвременной веры.

Роллан ясно сознавал, что твердость этого кажущегося естественным убеждения является тягчайшим подвигом в пору безумия. Но, как он писал одному из своих французских друзей в сентябрьские дни 1914 года: «Свою обязанность не выбираешь, она сама навязывается нам, и моя 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 любят, противостояли ему и даже в случае необходимости боролись с ним».

Мы наблюдали, как разгоралась эта героическая борьба среди борьбы народов, в течение пяти лет мы наблюдали чудо борьбы трезвого против безумия миллионов, свободного про-

тив рабства общественного мнения, любящего против ненависти, европейца против отечеств, совести против мира. И в этой долгой кровавой ночи, когда мы подчас изнывали при виде бессмысленности природы, единственным утешением и возвышением служило сознание, что величайшее насилие, разрушающее города и уничтожающее государства, остается все же бессильным против одного человека, если у него достаточно воли и душевной неустранимости, чтобы быть свободным: ибо вообразившие себя победителями над миллионами не могли подчинить себе одного: свободную совесть.

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

ПОДГОТОВЛЕННЫЙ

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, может быть, лишь извиняет других. Если мы сегодня заглянем в его произведения, то с удивлением заметим, что его построение с самого начала за многие годы работы устремлялось подобно грандиозной пирамиде к острию, к тому острию, в которое, привлеченная полярностью, ударяет молния: к войне. В течение 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 он видоизменял основную тему; едва ли в действительности найдется проблема, которой бы не коснулись, которой не разобрали бы в своих спорах Кристоф и Оливье, Аэрт и жирондисты. Идеино его творение — подлинное поле маневров всех мотивов войны. Поэтому Роллан внутренне был уже

подготовлен, когда другие только начинали разбираться в событиях. Историк уже установил 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 перед собой 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 он этого и не подозревал) сам стать существенным для этого часа. Символично, что именно учителя мудрости, систематические толкователи, философы с той или 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, «*vérités mortes*», — в то время как Роллан, в качестве систематика стоящий бесконечно ниже, со своей «*intelligence du coeur*», своей мудростью сердца предвосхитил познание «*vérités 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, глумясь над всеми предостережениями, дикая скачка последних десятилетий, лишь тот мог насильно вырвать свою душу из участия в вакхическом хоре и не накинуть на себя в опьянении хором и одурманивающими звуками литавр кровавую тигровую шкуру. Только 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 это противоречие его проблематики не проявлялось открыто и лишь во время войны стало 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, за небольшим исключением все были пацифистами или думали, что они пацифисты. Быть пацифистом значит быть не только другом мира, но и миротворцем, «*εἰρηνοποιός*», как сказано в Евангелии; под пацифизмом подразумевается активность, действенная воля к миру, а не только склонность к покою и уюту. Он подразумевает борьбу и, как каждая борьба, в час опасности требует самопожертвования, героизма. Но те знали лишь sentimentalный пацифизм, любовь к миру в дни мира, они были такими же друзьями мира, как и друзьями социального равенства, 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 Гёте: «Недостаток характера у отдельных исследующих и пишущих индивидуумов — источник всего зла нашей новой литературы».

Таким образом сознавал положение вещей не один Роллан, — 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 поэтов, 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 европейски мыслившей, а ныне патриотически настроенной интеллигенции. Борясь, как всегда с юных лет, за невидимое 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, бодрствующего человеческого человека среди безумия гонимых опьянением масс.

УБЕЖИЩЕ

Весть о начале войны застаёт Ромена Роллана в Вевэ, маленьком старинном городе на Женевском озере. Как почти каждое лето, он и это проводил в Швейцарии, излюбленной родине важнейших и прекраснейших его творений; здесь, где в одном государстве братски объединяются нации, 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 опасался 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 быть мертвым. 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 братство людей». И несколько дней спустя с еще более глубоким отчаянием: «Моя мука представляет собой такое нагромождение сконцентрированных мучений, что я не в силах дышать. Разгром Франции, судьба моих друзей, их смерть, их раны. Ужас перед всеми этими страданиями, душераздирающее участие к 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. Какое горестное отсутствие всякого божественного слова, всякого божественного духа, всякого морального руководства, которое по ту сторону резни могло бы создать 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 бесполезен там; тощий, нежный юноша не был принят на военную службу, еще меньше мог пригодиться пятидесятилетний. Создать же видимость какой-либо поддержки войны претило его совести, которая, воспитавшись на идеях Толстого, укрепилась в ясных собственных убеждениях. Он сознает, что и ему следует защищать Францию, но понимая ее честь иначе, чем канониры и кричащая о ненависти интеллигенция. «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, люди мысли — 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 кругозоре. Лишь здесь, в нейтральной стране, историк эпохи мог услышать все голоса, воспринять все мнения, — лишь отсюда можно было видеть сквозь дым пороха пары лжи, ядовитые газы ненависти; здесь господствовала свобода суждений и свобода высказываний. Год тому назад он показал в «Жане-Кристофе» опасную силу массового внушения, под влиянием которого во всяком отечестве «самые установившиеся 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 это второе незабвенное признание: «Я не хочу ненавидеть. Даже по отношению к моим врагам я хочу быть справедливым. 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, подтверждает 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, где веют ветры всех стран, где голос свободно перелетает границы, где никакие оковы не связывают речь, служит он своему незримому долгу. Совсем близко от маленьких кантонов в бесконечных кровавых волнах и

грязных валах ненависти пенится безумие войны; но и в буре магнитная стрелка человеческой совести непоколебимо направляется к вечному полюсу всякой жизни: к любви.

СЛУЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ

Служить родине, служа всему человечеству своей совестью, принять борьбу, поборов страдание с тысячей его мук, — вот что считает Роллан долгом художника. И он порицает стояние 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 незримо соединены, — в их бесконечных страданиях. Итак вступает он в ряды участников войны, но не с оружием в руке, а следуя примеру великого Уолта Уитмена*, отдавшего себя на войне служению несчастным в качестве брата милосердия.

Едва прошли первые битвы, как изо всех стран донеслись в Швейцарию крики ужаса. Тысячи не получающих 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, единственное интернациональное место, связующее нации. Как буревестники прилетели первые запросы о без вести пропавших, потом они стали бурей, морем: в набитых мешках притаскивали рассыльные тысячи и тысячи письменных воплей. И ничего не было подготовлено для такого прорыва земных страданий: Красный Крест не имел помещений, организаций, системы и главным образом работников.

Одним из первых, заявивших о своей готовности помочь,

* Американский поэт, певец природы и свободы (1809 — 1882). — *Примеч. ред.*

был Ромен Роллан. В маленьком деревянном закутке, в наспех освобожденном музее Рата, среди сотни девушек, студентов, женщин, не считаясь со временем и собственной работой, просиживал он ежедневно в течение полутора лет по шести, по восьми часов — рядом с руководителем, изумительным д-ром Феррьером, благодетельная доброта которого сократила для многих и многих тысяч муки ожидания, регистрировал письма, писал письма, производил как будто мелкую работу. Но как важно было каждое слово каждому в отдельности, в громадной вселенной чувствовавшему лишь собственную песчинку горя. Несметное количество людей хранит сегодня, не зная этого, сообщения о своих братьях, отцах и мужьях, писанные рукой великого поэта.

Маленький, грубо сколоченный письменный стол с простым деревянным креслом, в сколоченной из досок каютке, рядом со стучащими пишущими машинками, среди толчеи толпящихся, кричащих, торопливых, вопрошающих людей, — таково было поле борьбы Романа Роллана против бедствий войны. В то время как другие поэты, разжигая ненависть, стравляли народы, он пытался участием и заботами примирить или хотя бы облегчить частицу страданий миллионов людей своевременным успокоением 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 незабвенен.

И когда он был награжден Нобелевской премией Мира, он не оставил себе ни одного франка и отдал все целиком на облегчение европейского бедствия, дабы слово подтвердило дело, а дело — слово.

Esse homo! Esse poeta!*

* Вот человек! Вот поэт! (лат.)

Трибунал духа

Ромен Роллан был более подготовлен, чем кто-либо другой: последние главы «Жана-Кристофа» пророчески изображают грядущее безумие масс. Ни на один миг он не отдался 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 слой лоска 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 между самыми противоположными характерами перед идолом отечества, крах убеждений совести при первом дуновении действия, — было уже огненными буквами запечатлено в «Жане-Кристофе» как «Мене, текел, фарес».

Но все-таки, даже он, этот осведомленнейший человек, недооценивал действительности. Уже в первые дни с ужасом видит Роллан, в какой бесконечной мере превзошла все прежнее и все предположения эта война с ее средствами борьбы, ее материальным и духовным зверством, ее размерами и страстями; главным же образом видит он, что еще никогда ненависть европейских народов друг к другу (которые ведь уже тысячу лет непрерывно воюют то вместе, то один против другого), неистовствующая в словах и делах, не проявлялась так бессмысленно, как в этом двадцатом веке после рождества Христова. Никогда прежде в истории человечества злоба не захватывала столь широкие слои, никогда она не свирепствовала так зверски в среде интеллигенции, никогда не подливалось в огонь так много масла из стольких источников и труб духа, из канав газет, из реторт ученых. Все дурные инстинкты, казалось, усилились в миллионных

массах, милитаризуются даже свободные ощущения, идеи, ужасающая механическая система дальнобойных орудий смерти 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 кафедрах, в исследовательских институтах и лабораториях, в редакциях и в комнатах поэтов по единой незримой системе создается и распространяется одна лишь ненависть. Апокалиптическое предвидение пророка превзойдено.

Поток ненависти и крови, какого никогда не знала эта старая, до глубочайших недр насыщенная кровью земля, затопляет страну за страной. И Ромен Роллан вспоминает тысячелетний миф: он знает, что нельзя спасти растерянный мир, обреченное поколение от его безумия. Нельзя потушить мировой пожар дуновением человеческих уст, голыми земными руками. Можно лишь пытаться 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 драгоценности 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 возвышающийся над ними.

Посреди ужасающих сооружений генеральных штабов, техники, лжи, ненависти, мечтает Роллан о другом сооружении: о единении свободных умов Европы. 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 их народах и

обменивался бы возвышенными мыслями о своих нациях. Ибо глубочайшей надеждой Роллана было, что великие художники, исследователи не солидаризируются с преступлениями войны, не спрячут свободу своей совести за удобным «right or wrong — my country»*. Уже сотни лет все люди интеллекта, за немногим исключением, признают недопустимость войны. Из глубины Китая, борющегося с монгольской жадой власти, уже почти тысячу лет назад гордо взывал Ли Тай Пе:

«Проклятие войне! Проклятие делу оружия! Мудрецу нечего делать с их безумием».

И это изречение «мудрецу нечего делать с их безумием» проходит незримым припевом во всех высказываниях мыслящих людей европейской культуры. В письмах, написанных по-латыни, — на языке, символически свидетельствующем о сверхнациональном единстве, — великие гуманисты во время войны делятся своими заботами и философскими утешениями по поводу смертоносного безумия людей; от лица немцев восемнадцатого века яснее всех говорит Гердер: «Отечества против отечеств в кровавой борьбе — это самое ужасное варварство»; Гете, Байрон, Вольтер, Руссо объединяются в презрении к бессмысленной резне. Так и теперь, полагает Роллан, лучшие 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 страстности эпохи, но ценность духовных явлений измеряется не количеством: их законы не похожи на законы армии. И здесь приобретают глубокое значение слова Гёте: «Все великое и разумное существует только в меньшинстве. Никогда нельзя рассчитывать на то, чтобы разум стал популярным. Страсти и чувства могут стать популярными, но разум всегда останется достоянием нескольких избранных». Это меньшинство благодаря своему авторитету может

* Права или неправы — но моя страна (англ.).

стать духовной силой. И прежде всего оно может стать оплотом против лжи. Если бы руководящие свободные умы всех наций соединились, например в Швейцарии, и боролись бы там против всякой несправедливости, в том числе и творимой их собственным отечеством, то создалось бы наконец убежище, свобода для истины, одинаково поработенной и закованной во всех странах, Европа имела бы клочок общей родины, человечество — искру надежды. Выяснением согласий и разногласий лучшие умы могли бы дополнить друг друга, и это взаимное просветление людей, свободных от предрассудков, было бы светом для мира.

В таком умонастроении берется Роллан впервые 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 духовного объяснения, в то время как на полях сражения раскаленные пулеметы с всюду одинаковым ритмичным потрескиванием косят молодежь Франции, Германии, Бельгии, Англии, Австрии и России.

ОБЪЯСНЕНИЕ С ГЕРХАРТОМ ГАУПТМАНОМ

Ромен Роллан никогда не встречался с Герхартом Гауптманом. Он знал его произведения и любил в них страстное участие во всем человеческом, глубокую доброту, которой намеренно проникнут каждый отдельный образ. Однажды он попытался навестить его в Берлине, но Герхарт Гауптман был тогда в отсутствии. 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 автор брал на

себя ответственность восстать против борющейся Германии. Он пишет ему 29 августа 1914 года, когда глупая телеграмма агентства Вольфа, преувеличивая в смехотворном стремлении к запугиванию 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, Герхарт 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, вспоминаю и в этот час 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 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 над сближением духа 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 Аттилы?», — и потом, уже спокойнее, заклинает его не оправдывать духовно этих вещей: «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 приглашаю, вас и избранных людей Германии, среди которых у меня есть друзья, протестовать с величайшей энергией против преступления, вина за которое иначе пала бы и на вас». Роллан хочет, чтобы немцы, как и он сам, не солидаризировались бы с фактами

войны, чтобы они «не считали войну роком». Он надеется на протест немцев — правда, не зная, что тогда в Германии никто не имел и не мог иметь никакого понятия о политических событиях и что такой публичный протест был невозможен.

Еще более страстно отвечает Герхарт 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, ссылаясь на сообщения генерального штаба и как на высший авторитет правоты — на «самого кайзера».

Таким образом объяснение перешло из духовной сферы в политическую. С горечью отвергает Роллан со своей стороны 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 страстны, еще слишком сильно раздражен нерв эпохи, чтобы они могли найти друг друга. Еще царит в мире ложь, слишком густ туман на границах. Еще растет бесконечный прилив ненависти и заблуждений. Еще не узнают себя во тьме братья.

* Немецкий генерал, начальник генерального штаба в довоенное время, автор германского плана мировой войны.

ПЕРЕПИСКА С ВЕРХАРНОМ

Почти одновременно обращается Роллан и к немцу Герхарту 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 им был: 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 немецких поэтов» Анри Гильбо, написанном незадолго до войны, он говорил о «пламенности 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, для которого ненависть представлялась прежде низменным чувством. Как я люблю в этот час свое отечество или, вернее, ту кучу пепла, в которое оно превратилось». Роллан ему тотчас же отвечает: «Нет, оставьте ненависть! Ни для вас, ни для нас ненависть не должна существовать. Будем бороться с ненавистью еще больше, 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 и человеческие массы — священным опьянением. Европейская драма дошла до того апогея, когда становится несправедливым обвинять в ней людей. Это судорога природы... Построим ковчег, как те, свидетели потопа, и спасем остаток человечества».

Однако Верхарн почти отклоняет это предложение. Он сознательно остается при своей ненависти, хотя он ее не

любит; в посвящении самому себе своей прискорбной книги о войне он говорит, что вследствие наполняющей его ненависти чувствует, как словно умалется его совесть, и в тоске по прежнему чувству приятия всего мира посвящает эту книгу человеку, которым он некогда был. Тщетно вторично обращается к нему Роллан с чудесным письмом: «Как много вы, мой добрый и великий, должны были выстрадать, чтобы в такой степени 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 был ответственным 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 страдают и борются немало угнетенных и скованных душ... Тысячи невинных повсюду приносятся в жертву преступлениям политики! Наполеон не был совсем неправ, когда говорил: «Политика — рок современности!» Никогда античная судьба не была более 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, так как сгораю от печали и гнева. Я не стою около пламени, а объят им, я страдаю, я плачу. Я не могу иначе». Он остается верным 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 личность от поступка. Верхарн отказывается перейти «на сторону его заблуждения», но не отрекается от дружбы с Ролланом и под-

черкивает ее тем более, что во Франции уже «становилось опасным его любить».

И тут две великих страсти не понимают друг друга. И тут призыв был напрасным. Ненависть овладела всем миром, даже благороднейшими его творцами и изобразителями.

ЕВРОПЕЙСКАЯ СОВЕСТЬ

Снова, как много раз в течение своей богатой волнениями 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 имеет восторженных ораторов, готовых слепо оправдывать самые безумные его поступки, послушно скрывать его заблуждения, его преступления за наспех сколоченными моральными и метафизическими необходимостями, — лишь одна страна, общая для всех, 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 святой час былых дней, когда он получил письмо Льва Толстого, ставшее словно вестью для всей жизни. Толстой был единственным, кто в знаменитом возгласе «Не могу молчать» восстал среди войны в своем отечестве на защиту прав человека против человечества, единственным, кто выразил протест против закона, предписывавшего братьям убийство братьев. Теперь его чистый голос замолк, 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 среди 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 на то, 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 и за оживление слова делом. Недостаточно набросать лишь арабеску истории современности: если поэт переживает эпоху как центр 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 она забывает, 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 отречься, если 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 собственного мнения и безвольному растворению во мнении масс, встречают ликованием насилие, могущество, победу, не только как властителей часа, но и как смысл культуры, как жизненную силу мира, здесь неподкупная совесть резко восстает против всех.

«Всякое насилие мне ненавистно, — пишет Роллан в те решительные времена Жуву, — если мир не может обойтись без насилия, мой долг не заключать с ними соглашение, а выставить другой, противоположный принцип, уничтожающий тот. Каждому своя роль, каждый да будет послушен своему богу». Ни на одну минуту он не скрывает от себя, как трудна борьба, которую он затевает, но слово юности еще звучит в его груди: «Наш основной долг быть великим и защищать величие на земле».

Опять, как в былое время, когда он своими драмами хотел вернуть народу веру, когда он возвысил образ героев над ничтожным временем, когда он в работе молчаливого десятилетия призывал людей к любви и к свободе, — опять он начинает в одиночестве. Нет вокруг него партии, нет в его распоряжении газеты, нет власти. У него нет ничего, кроме его страсти и чудесного мужества, для которого безнадежность не острастка, а побуждение. Одинок 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 отыскать ее на ее собственном поле сражения. Но интенсивность его идей, сила 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 вызывая возбуждение в самых крайних формах гнева и 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 среди раболопной, смятенной эпохи.

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 было важнее всего, чтобы статьи, которые он опубликовал 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 и заклинания, но они являются результатом страсти, их язык поэтому неровен, и часто они посвящены случайным событиям. Их ценность чисто моральная, тут 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, когда будет читать эти статьи, собранные в томах «Au-dessus de la mêlée» и в «Les Précurseurs», оценить значение, какое они имели в ту пору для нашего мира? Нельзя измерить силу, не зная силы сопротивления, нельзя оценить подвиг, не зная принесенных жертв. Чтобы отдать должное моральному значению, героическому характеру этих воззваний, необходимо восстановить в памяти (ныне едва постижимое) безумие первого года войны, духовную эпидемию всей Европы, этот интеллектуальный сумасшедший дом. Надо представить себе, что принципы, 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, кажущуюся нам сегодня совершенно естественной, — «Au-dessus

de la mêlée» — прокурор назвал «подлой», что ее автор был в опале, что статьи 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 они за это время измельчены тысячами эпигонов. Мы же их знали 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 обнаруживающаяся 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 так 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 Герхартом Гауптманом открывает войну с ненавистью: она была решительным ударом молота для постройки незримого европейского храма среди войны.

Это заглавие с тех пор стало и боевым кличем и ругательством, но в этой статье над дисгармонией партийных перебранок впервые поднимается звучный голос непоколебимой справедливости, в утешение многим и многим все растущим тысячам.

Изумительно затушеванный трагический пафос одушевляет эту статью: таинственный отзвук часа, когда неисчислимое количество людей, в том числе и самые близкие друзья, истекают кровью. В ней потрясенность и потрясающее излияние души, свободное героическое решение объясниться с потерявшим рассудок миром. В гимне, обращенном к воюющей молодежи, появляется ритм: «О герои-юноши всего мира! С какой расточительной радостью отдают они свою кровь голодной земле. Как чудесные снопы жертв, косит их солнце этого великолепного лета. Все вы, юноши всех народов, которых общий идеал поставил друг против друга... как вы все мне дороги, вы, 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 великодушному согласию их 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 отравляют 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 отечествам 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 для себя сами воздвигнуть... 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 зна-

ет, как мало надежды на то, что эти слова могут заглушить шум тридцати миллионов потрясающих 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 тайге 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 могли бы пробиться несколько солнечных лучей разума. Дальнейшие его статьи стремятся внести ясность, создать светлое, чистое, удобное пространство; прекрасные статьи: «*Inter arma caritas*» (30 октября 1914), «*Les Idoles*» (4 декабря 1914), «*Notre prochain, l'ennemi*» (15 мая 1915), «*Le meurtre des élites*» (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 — насыщенный повседневный хлеб. Она не прекращается даже за час до заката мира».

Теперь поэт ясно понял свою задачу: бороться с войной было бы бессмысленно. Разум бессилен против стихии. Но он считает своим долгом бороться во время войны с тем, чем в своей страсти сознательно усугубляют люди ее ужас, — с духовной отравой 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 просто как естественное бедствие, подобное чуме или эпидемии, 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 вечно звериного; в частности, он борется с безвольным, легкомысленным приятием коллективной, построенной только на время этики, 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 привили ненависть — «il est si commode hair 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 она должна знать истину, но она ее скрывает, ибо по слабости, а часто и по расчету, присоединяется к общему мнению, вместо того чтобы с помощью своего авторитета руководить мнениями. Вместо идеала человечности, который она некогда исповедовала, и мира народов, она сознательно воскресила спартанские и гомеровские идолы героев, так же мало пригодные для нашего времени, как копья и латы вместо пулеметов. И главным образом она поощряет ненависть, которую великие люди всех времен считали низким и презренным явлением, сопровождающим войну, которую интеллигенция отвергла с отвращением, а борющиеся — рыцарски, эту ненависть она не только защищает всеми аргументами логики, науки, искусства, она ее превращает даже (пренебрегая христианскими словами Евангелия) в моральный долг, клеймя именем предателя отечества каждого, кто сопротивлялся коллективной враждебности. Против этих врагов свободного ду-

ха возвышает свой голос Роллан: «Они не только ничего не предприняли, чтобы уменьшить взаимное недоверие и ограничить 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 из вялости рассудка и души, из жажды славы или трусости, за выгоды или от слабости предался лжи.

Ибо ненависть интеллигенции была ложью. Будь она искренней, будь она страстной, она бы заставила 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 незнакомцев и желание «увековечить» ее были в такой же степени преступлением против духа, как и против плоти. Было сознательным обманом обобщать всю Германию в единый объект ненависти, объединять гонителей и гонимых в одном умонастроении. Существовала только одна солидарность: либо солидарность истины, либо 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 среди войны он делает попытку пригвоздить к позорному столбу ужасное сходство отравителей 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» «*servaux enchainés*», «скованные мозги» в мундирах различных стран танцуют под бичом негра Патриотизма одинаковый индейский военный танец; немецкие профессора и профессора Сорбонны в своих логических скачках

обладают пугающим сходством, а 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, так как 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 врагам, и смотрите: та же организация сердца среди жестокой организации оружия. Он печатает стихотворения с того и другого фронта: они выражают одинаковые чувства. Как некогда в своих «биографиях героев» он захотел показать страдальцам 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 изгнанниками 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 теплота жизни продолжает существовать и ничто не может ее разрушить». Непоколетимо продолжает он «l'humble réleginape», «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 даже войну, которой опасался, которую ненавидел с раннего детства, осмысляет по-новому: «Война имела 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 выходя за грани собственного глубочайшего убеждения, 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.

ПРОТИВНИКИ

С самого начала Роллан не сомневался, что в эпоху господства партийности ни одно стремление не может быть более неблагодарным, чем стремление к беспартийности. «Борцы 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 юстиция не имеет досуга, чтобы внимательно вести процессы, 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, для 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 говорит народная мудрость, готовить войну во время мира, то не менее необходимо готовить 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 не конфессиональная 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 навлекает на нас оскорбления, то эти оскорбления послужат нам во славу, которую мы оправдаем в будущем».

Видно, что Роллан заранее предвидел, что встретится с противоречиями. Но ярость нападок на него превосходит все ожидания. Первая волна приходит из Германии. Слова в письме Герхарту Гауптману: «Чьи же вы внуки: Гете или Аттилы?» — и некоторые другие встречают гневный отклик. Десяток профессоров и литературных болтунов чувствуют себя тотчас же вынужденными «проучить» французскую наглость, и в «Deutsche Rundschau» узколобый пангерманец открывает великую тайну, что «Жан-Кристоф» под маской коварной нейтральности является самой опасной атакой Франции на немецкий дух.

Этим взрывом ярости не уступают и французские, как только дошла до Франции статья «Au-dessus de la mêlée» 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 пригвозждали Роллана к позорному столбу, как губителя 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 ферейн «Neues Vaterland», 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, объединяются для бойкота, ни одна из парижских газет не осмеливается внести поправку, торжествуя объявляет один профессор: «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 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 неустранимого человека: тщетно оно посылает своих агентов за «материалом» и в ряде процессов «пораженцев» ясно имеет в виду Роллана, книгу которого тигр обвинительных процессов, лейтенант Морне, публично называет «abominable». Лишь авторитет его имени, неуязвимость его открытой жизни, одиночество его борьбы, которая никогда не связывается с сомнительными сообщниками, уничтожают заготовленный доносчиками и подстрекателями план — увидеть Роллана на скамье подсудимых рядом с авантюристами и мелкими шпионами.

С некоторым трудом — все это безумие было понятно лишь в чрезмерно возбужденной атмосфере катастрофической политики — можно ныне из этих брошюр, книг и памфлетов восстановить, в чем же, по мнению тех людей, заключалось патриотическое преступление Роллана. По собственным его произведениям даже самая богатая фантазия не могла бы себе теперь уяснить ни сущности «Cas Rolland», преступления Роллана, ни, тем более, ненависти всей француз-

ской интеллигенции, направленной 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», «не спорят о вещах, касающихся отечества». Молчать, если не можешь или не хочешь говорить так, как все, было первой аксиомой военной этики. Ваш долг — разжигать страсти солдат, их ненависть, а не вызывать их на размышления. Ложь, рождающая воодушевление, больше может пригодиться на войне, чем самая лучшая истина. Сомнения, вызванные размышлениями, — совершенно в духе католической церкви, — преступление против непогрешимого догмата отечества. Уже тот голый факт, что Роллан размышляет по поводу этих явлений времени, вместо того чтобы подтвердить тезисы политики, — не «attitude française», не патриотически-французский поступок, и дает право клеймить его как «neutre», как нейтральный. 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 мотор, чтобы до победы чувство справедливости было подавлено, как и слова Евангелия: «Не убий», и брошюра, направленная против Роллана, снабжена эпиграфом: «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», — эпиграф, который можно бы повернуть и в пользу человечества.

Третье преступление — больше всего угрожающее госу-

дарству — 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 драконовский посев ненависти и новых войн. И вот во Франции — совершенно аналогично немецким выражениям «Flaumacher» и «Schmachfrieden»* — у партий, желавших вести войну до победного конца, было изобретено ругательное слово «défatiste», «пораженец», прилагаемое ко всякому, кто произносил благоразумное слово в пользу примирения. И Роллан, всю жизнь борющийся за то, чтобы противопоставить грубому насилию высшее нравственное насилие, был заклеен как отравитель военной морали, как «initiateur du défatisme» — «инициатор пораженчества». Militarизм ощущал его как последнего представителя «умирающего ренанизма», как центр некоторой нравственной силы, и насильственно навязывал его идеям тот смысл, что француз здесь желает поражения Франции. Между тем он говорил 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, она видела бы своих заблуждающихся братьев, к которым, как только они обезврежены, необходимо проявить милосердие».

Даже на самые клеветнические нападения не отвечал Роллан. Спокойно дает он себя поносить и позорить, 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 давно ответили его собствен-

* Расхолаживатели, позорный мир (нем.).

ные образы: Оливье, свободный француз, ненавидевший лишь ненависть, жирондист Фабер, ставивший свою совесть выше патриотических аргументов, Адам Люкс, сердобольно вопрошавший своего противника-фанатика: «N'es tu pas fatigué de la 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 один против почти всей нации, он знает слова Шамфора: «Бывают эпохи, когда общественное мнение — самое скверное из всех мнений». И именно неумеренный гнев, истерическая, с пеной у рта вопящая ярость противников укрепляет его уверенность, ибо в этом призыве к насилию ему слышится внутренняя неуверенность в своих 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 встать на его сторону. Итак, Роллан казался один 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 подстрекатели 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 стояли на стороне оклеветанного в своем отечестве, смелая женщина Марсель Капи подняла знамя и назвала свою книгу «*Une voix de femme dans la mêlée*». 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. Один из них Пьер Жув, автор патетических сборников стихов «*Vous êtes des hommes*» и «*Danse des morts*», пылая гневом и экстазом доброты, страдая от несправедливости мира, 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 воспринимающий драматичность момента, более рассудительный, но чистый и добрый, как Жув, пишет возвышенную картину Европы; Шарль Бодуэн — вечную доброту; Франс Мазерель, бельгийский гравёр по дереву, вырезает на досках свою общечеловеческую печаль, грандиозный изобразитель своей эпохи, он человечнее в своих нарисованных протестах, чем все книги и картины; Гильбо, фанатик социального переворота, боец против всякой власти, основывает ежемесячник «Demail», единственный действительно европейский орган печати; Жан Дебри борется в своем «Feuille» против партийности романской прессы и против войны. Клод де Маге основывает «Tablettes», которые, благодаря смелым статьям и рисункам Мазереля, становятся самым живым журналом, какой когда-либо видела Швейцария. Возникает маленький остров независимости, к которому изредка со всех сторон мира доносятся приветы издалека: лишь здесь среди кровавого угара чувствовалась европейская атмосфера.

Но самым удивительным в этой сфере было то, что благодаря Роллану и братья враждебной стороны не были исключены из этого духовного объединения. В то время как каждый, зараженный истерией массовой ненависти или из боязни 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 о жизни и смерти своих близких по крови. 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 тайные мысли, с которыми связывают

братские узы, то эти узы священны, и именно в час испытания не следует их рвать. Как труслив был бы тот, кто не признал бы их, послушный 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 могли мы защищаться против ненависти, более смертоносной, чем война, ибо она отравляет ее раны и так же вредит пострадавшему от нее, как и тому, кто ее вызвал».

Неизмеримо много дал Роллан друзьям и бесчисленным незаметным, стоящим в тени товарищам своим смелым и свободным поведением. Прежде всего он дал пример всем исповедующим те же взгляды, но рассеянным где-то во мраке, всем, кому нужна была кристаллизующая сила, чтобы оформить и просветлить их души. Эта примерная жизнь, своей прямою 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 было под угрозой всяких подозрений, делали его еще пламеннее, и в иные незабвенные часы мы опьянялись беспрецедентной исключительностью нашей дружбы. Мы, десятка два находившихся в Швейцарии французов, немцев, русских, австрийцев, итальянцев, принадлежали к немногим среди сотен миллионов, открыто и без ненависти смотревшим друг другу в глаза, обменивавшимся сокровеннейшими мыслями, — мы, маленькая группа под его сенью, были тогда Европой, наше единение — пылинка в мировой буре — было, быть может, семенем

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, сочетавшего нас нежной, мудрой и благостной рукой, мы бы никогда не нашли свободы и уверенности в себе. Каждый любил его по-своему, но все одинаково преклонялись перед ним: французы перед чистейшим духовным выражением 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 стороны нашей человечности. Около него мы чувствовали себя в сердце подлинной Европы: и кто приближался к нему, кто прикасался к ядру его сущности, тот приобретал, как говорит древнее сказание, новую мощь для борьбы с Гераклом, античным символом грубого насилия.

ПИСЬМА

Все, что давало в те дни общение с Ролланом 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 находили ответ: в сотнях и сотнях писем распространял Роллан в ту пору весть о братстве и чудесно исполнил 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 он

один на себя в эти пять лет войны. Если кто-либо на белом свете восставал против своего времени или против лжи, если кто-нибудь требовал помощи, нуждался в совете в вопросах совести, к кому он обращался? Был ли в Европе еще кто-нибудь, к кому так доверчиво устремлялись бы люди? Неведомые друзья Жана-Кристофа, безымянные братья Оливье, томившиеся где-нибудь в провинции и не имевшие вблизи никого, с кем могли бы поделиться своими сомнениями, кому могли они довериться, кроме того, кто первый принес им благодетельную весть! И они приносили 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 только 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 постоянную 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 произведение в ту пору посвящали себя идее европейского примирения, то действительная помощь Роллана была им обеспечена.

Эти сотни и тысячи писем 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 в один ряд с прекраснейшими стихотворениями 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 рассеивалось между чужими и далекими, составляет сущность его бытия, и он может сказать вместе со своим Кола Брюньоном: «Это мое лучшее произведение — те 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»* 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 твердыми принципами, определенной нормой отношений 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

* Уклоняющиеся от военной службы по моральным и религиозным мотивам (фр.).

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 морального образа действия: 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, если он сознательно действует по велению своей природы, и тот, кто берется за оружие для виду и, следовательно, обманывает государство, спасая свою свободу ради пропаганды идей. 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 веру. 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 неценна, 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 сознательно. 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 моральным поступком. «Первый долг быть и оставаться вер-

ным 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 были 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 свое сердце 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 количества 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 церквей, нетерпимым традиционализмом отечеств... Человечеству нужны люди, которые показывали бы, что те, кто его любят, 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 изучать, 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 че-

ловец, 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 соединена со всем миром и проявляется в тысяче видов деятельности, она излучает теплоту и распространяет ее: но как одиноки в конце концов пять лет добровольного изгнания! В маленькой комнате гостиницы в Вильневе, на берегу Женевского озера, живет Роллан в трагическом уединении: маленькое помещение чем-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»* посещают его как революционера и единомышленника. Каждое письмо прочитывается, перед тем как попадает в его руки, каждый разговор по телефону передается, каждое посещение прослеживается: как пленник невидимых сил живет Ромен Роллан в стеклянной тюрьме.

Можно ли поверить сегодня тому, что последние два года войны Роллан, к словам которого прислушивается весь мир, не имел органа, где бы он мог опубликовать что-нибудь большее, чем несколько случайных обзоров, не имеет издательства для своих книг. Родина от него отрекается, он

* Провокаторы.

«Fuoguscito»* средневековья, изгнанный за стены родного города, 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, некоторые из новых дружеских связей, особенно с более молодыми людьми, которые из чутких натур превратились в политиков, ослабевают: вокруг него становится все тише, тем тише, чем громче шумит внешний мир. Нет с ним жены, которая поддержала бы его, даже лучшие его товарищи — книги — в недосыгаемой дали; он знает: один лишь час, проведенный во Франции, лишил бы его свободы слова. Родина — стена, убежище — стеклянный дом! И так он живет, самый безродный из всех безродных, «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, вести 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 этот важнейший, этот интимнейший документ своей

* Изгнанник.

жизни везти 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 будущее узнает то, что он сам так увлекательно показал на примере Бетховена и других героев, — какой ценой собственных разочарований была куплена благостная весть, завещанная им всему миру, узнает, что идеализм, возвышавший тысячи людей, идеализм, над которым любят издеваться сверхумники, называя его легкомысленным и банальным, сам возвысился 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 начал 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 дальше и дальше бушует он по вновь

захваченным 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 ушел от всякого участия в общественной деятельности. Он сказал свое слово, он посеял ветер и пожинал бурю. Он не устал действовать, не отказывается от своей веры, но он чувствует бессмысленность беседы с миром, который не хочет 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: для него ясно теперь, что люди больше всего на свете боятся правды. В этом начинает он внутренне давать себе отчет, занявшись большим романом, сатирической драмой, другими поэтическими произведениями и деятельной 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 Гете Эккерману, — ибо и заблуждения проповедаются 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*»* объясняет он свое молчание и свою новую позицию. Он пишет: «Если в течение года я хранил молчание, это произошло не от того, что вера, которую я исповедовал в «*Au-dessus de la mêlée*», была потрясена (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 общеизвест-

* «Дорога, поднимающаяся зигзагами в гору» (фр.).

ности 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 наций, люди, сумевшие защитить свою моральную свободу, свой разум, свою веру в человеческий разум, мы, души, среди молчания, гнета и страданий не перестававшие надеяться, 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. У края бездны несчастий, в которую низвергается теперь Европа, каждый, кто водит пером, должен заботиться о том, чтобы не умножить страдания мира новым страданием, чтобы не прибавить в жгучий поток новый повод для ненависти. Две новые задачи представляются 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 «Précurseurs», написаны в новой тональности. Гнев уступил место великому состраданию: как у солдат всех армий на 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 на дали, шагает через столетия, чтобы при помощи сравнений познать истину, и для утешения пытается найти смысл в бессмыслице. Для него человечество, совершенно в духе Гете, представляет собой вечно восходящую спираль, где эпохи, поднимаясь 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.

Эти статьи «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 глашатаев духовного единения. Надеяться на массы слишком поздно. В призыве к «заклан-ным народам» он лишь сострадает миллионам, которые без-вольно служат чужим целям и чье святое жертвоприношение не имело другого смысла, кроме красоты героической жертвы. Его надежда обращена только на избранных, на редких свободных людей, спасающих весь мир высокими примерами душ, в которых отражается вся истина, хотя и не воздей-ствующая на эпоху, но все же свидетельствующая о своей вездесущности во все времена. Этим людей он объединяет в своих изображениях 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 он 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 сици-лийских муз до сегодняшнего дня мудрецы всегда познавали человеческую истину и все же были бессильны против безумия мира, но истина сквозь века переходит из рук в руки в бесконечной цепи, не утрачиваясь и оставаясь нерушимой.

Таким образом и здесь над мрачнейшей в его жизни по-корностью судьбе еще сияет мягкий свет надежды, заметный, правда, лишь избранным, умеющим поднять взор от времен-ного 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» немощного сокрушения о своей беспомощности перед безумием 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 равновесие своего «я» в тяжелые дни. 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, которой незачем было писать, так как мир ее переживал. Задуманная как веселая пьеса, она в процессе писания стала горше, саркастичнее, пожалуй даже циничнее, чем предполагал автор, словно само время сделало ее острее, язвительнее, безжалостнее, чем он сам 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 ко-

медия в процессе ее создания. Все, что Роллан видел перед собой: дипломаты, интеллигенция, певцы войны (выступающие здесь в комическом образе танцующих дервишей): пацифисты на словах, идолы братства, свободы, даже сам 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 саму насмешку, разнузданный смех, поражает в заключение гневный удар палкой. Ибо Полишинель, резонер пьесы, единственный разумный в толпе 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 деда, 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 одиноки 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 непохожа эта трагикомедия хаоса на произведение из

блаженных времен «douce France»! 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 фарс прибегает к самым сумасбродным курбетам, тщетно остроты обгоняют одна другую: неизменно тяжесть чувства с болью влечется обратно на окровавленную землю. И ни в одном произведении, ни в одном патетическом призыве, 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 в дисгармонии: даже самое резкое чувство претворяет он в более мягкую гармонию. И вот горькому фарсу гнева противопоставляет он год спустя нежную идиллию любви, словно мягкий набросок акварельными красками, свою очаровательную новеллу: «Пьер и Люс». Если в «Лилюли» была показана химера, смущающая мир, то здесь Роллан открывает другую, более возможную иллюзию, которая преодолевает 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. Сар-

казм 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 свободомыслящего человека», который Роллан 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 жизни, Роллан из глубоких страданий воздвиг свое произведение 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 поднимаемся мы от заблуждений и слабости к просветлению. В известном смысле

это — религиозная книга, история обращения, современное «житие» очень простого, буржуазного человека или, точнее, как указано в титуле, — история мысли. 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 сначала назвал свое произведение «roman méditation» и озаглавил «L'un contre tous» — «Один против всех», сознательно перевернув заглавие Ла Бозси* «Le Contr'un», но, предвидя возможность недоразумений, отказался от первоначального заглавия. В обрисовке духовного характера художественная концепция стремилась восстановить давно забытые традиции, размышления старых французских моралистов, стоиков 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

* Французский писатель XVI века.

силе всеобщей лжи. Он хотел показать, что с виду самое простое оказывается как раз самым трудным в подобные эпохи болезненного возбуждения чувства солидарности: остаться тем, кто 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. У него туманный идеализм посредственности, он воспевает 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, воспевает прекрасную современность и еще лучшую будущность нашего старого космоса.

В этот тихий дом предместья ударяет воспламеняющая молния: весть о войне, Клерамбо едет в Париж: и едва коснулась его горячая волна энтузиазма, как уже улечиваются 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, — и мы все это пережили, — как Клерамбо и с ним и все посредственные натуры, не сознаваясь в том, ощущают в глубине души 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 прежде.

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

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, скрывавшиеся под молчанием, его начинает мучить произнесенное. Он запирается в своей комнате: впервые он остается наедине со своей совестью. Он начинает спрашивать себя, где правда, и в течение долгой ночи проходит 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 кожу въелись 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 жиз-

ни, больше того — как саму 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 мире 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 набрасывается на наглеца, который хочет вырваться из-под его власти и остается свободным от его 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 свободомыслящего человека» 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, исчерпывающее сведение счетов с миром, подобного которому не производил ни один художник. Только улетучилась 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 не хватает 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 темном рабстве 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, вненациональным 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 произведение, возникшее из кажущегося смирения, не служило более чистым выражением вечного идеализма своего творца.

Таким образом Роллан к образам своих земных борцов присоединяет самый возвышенный: образ мученика за свои убеждения. Из буржуазного мира, из мерки среднего челове-

ка вырастает трагедия, и именно в том заключается изумительное моральное величие, излучаемое этой книгой печали, ее утешение, что каждому, не только гению, но даже самому простому человеку можно 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, он возносит в изображении этого человека к высшей жизненности, к жизненности морального подвига, который не в силах истребить ни люди, ни смерть.

ПОСЛЕДНИЙ ПРИЗЫВ

В течение пяти лет Роллан боролся против безумия своего времени. Наконец сломлена огненная цепь, сковывавшая измученное тело Европы. Война окончена, перемирие заключено. Люди больше не убивают друг друга, но продолжает неистовствовать их трагическое ожесточение, их ненависть. Пророческое постижение 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 готовит новое насилие и новое унижение. Где простодушный идеализм видел конец всех войн, там подлинный идеализм, рассматривающий не людей, а идеи, видит новый 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, заступ-

ником абсолютной справедливости, к Вудро Вильсону, встреченному по прибытии в Европу ликованием 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 не было эпохи, когда моральная 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: «Вы один, господин президент, на чью долю выпала сомнительная честь руководить судьбами народов, 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, в ваших руках судьба 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 примирителя!»

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 злобный дух и «нет победителей, есть лишь побежденные».

МАНИФЕСТ О СВОБОДЕ МЫСЛИ

Но снова и снова, после всех разочарований, обращается непоколебимый к последней инстанции — к духу солидарности. В день заключения мира публикует Ромен Роллан манифест в «Юманите». Он сам его составил, под ним подписываются единомышленники из всех стран: манифест должен стать краеугольным камнем незримого храма в рушащемся мире, убежищем для всех разочарованных. Мощной рукой еще раз поднимает 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 для будущего!

Для этого вспомним прежде всего разруху, к которой привело почти полное отречение интеллигенции всего мира и ее добровольное порабощение разнузданным силам. Мыслители и художники прибавили к пламени, сжигавшему душу и тело Европы, несметное количество отравленной ненависти. Из арсенала своих знаний, своей памяти, своего воображения они извлекали старые и новые доводы для ненависти, доводы исторические, научные, логические и художественные; они работали над уничтожением взаимного понимания и любви между людьми. Занимаясь этим, они обезобразили, опоганили, уронили, опозлили 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 этой дикой свалки изнуренные, обнищавшие и в глубине души (хотя они и не сознаются себе в этом) стыдятся и чувствуют себя униженными припадком своего безумия, — теперь вместе с ними унижена также и Мысль, скомпрометировавшая себя участием в их борьбе.

Вперед! Освободим разум от этих 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 заблудившееся человечество. Наша задача и наш долг — удержать этот опорный пункт и указывать на Полярную звезду в буре страстей темной ночи. Не будем выбирать среди этих страстей высокомерия и взаимного уничтожения: откинем их все. Мы обязуемся служить лишь свободной истине, не знающей ни границ, ни рубежей, чуждой всяких национальных и кастовых предрассудков. Разумеется, мы не безучастны к человечеству. Мы для него работаем, но для него в целом. Мы не знаем отдельных народов. Мы знаешь лишь Народ — единый, повсеместный, — который страдает и борется, падает и вновь поднимается 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 и многообразный, 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 подняться в укрепившейся вере! Снова — в который раз! — Ромен Роллан — великий побежденный в окружающем мире. 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 человеческим, 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 преображением 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 леньность сопротивляется во мне этому соблазну, — я считаю, что сейчас не наступило еще время для нового округления. Каждая жизнь имеет 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 циклично в виде все более широких концентрических окружностей, как жизнь Роллана, — я пытался показать это в своей книге, — то правильнее предусмотрительно выждать, пока эти окружности заполнят всю площадь 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-Кристо-

фа», попытка оценить объем и замысел этой всемирной книги. Как раз потому, что фундамент уже укреплен и ясен, следует подождать и по старому обычаю строителей прикрепить развешивающийся венк 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 завершенному творению: он покажет, как старое начинание еще раз неожиданно подверглось благодаря событиям эпохи новым изменениям, а эпоха, в свою очередь, получила новое истолкование при помощи этого творческого начинания.

* * *

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 свое время, в дни самого тяжелого кризиса своей жизни, он вызвал образ Бетховена, божественного страдальца, творящего великое именно из своих страданий. Так в дни раздора послал он в мир братьев двух наций, Жана-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 — Махатма 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-исторического значения. 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 от соли-

даризации 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 сплачивает 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 претворить 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 попасть первым в тюрьму в качестве духовного мученика своих идей. Таким образом подвиг Ганди стал в художественном (но не вымышленном) изображении Роллана прекраснейшим военным эпосом нашей эпохи, живым примером, брошенным европейской цивилизации, 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 цивилизаций. В «Жане-Кристофе» Роллан требовал только необходимого единения Европы, но его «Ганди» выходит далеко за сферу За-

* Американский писатель (1817 — 1862).

пада 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 приводит 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 «Théâtre de la Révolution», 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, желая 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 мыслей, и такими они оставались, пока не наступило их время, их действительность, сделавшая их остро актуальными и даже раскрывшая нечто пророческое в их формах. Должен был настать лишь миг, когда снова возникло моральное столкновение личности и

нации, и каждое слово, каждый образ этих драм стал символическим: 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 иным целям и облекаясь во внешне различные формы, все революции, все перевороты идут одной и той же дорогой. Они медленно нарастают, грохочут, высоко возносятся, благодаря возбуждению масс, людей, которые думали руководить ими, порождают столкновения между чистой идеей и профанирующей действительностью. Но все же основной ритм остается неизменным, ибо он в своем глухом гневе, в стремлении к разрушению и в конечном угасании слишком бурно разгоревшегося пламени, общечеловечен, почти космичен.

Таким образом, обновляя 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 стихией, с бурей, с грозой. Теперь он неожиданно сам увидел подобную грозу, надвинувшуюся 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 возбуждении толпятся судьбы, в которых опытный взор найдет остроумное сочетание истории со свободным вымыслом. Жером де Курвуазье обладает чертами гениального химика Лавуазье и в то же время душевным величием другой великой жертвы революции — Кондорсе. Его жена напоминает одновременно и жену Лаву-

азье и героическую любовницу Луве; Карно в свою очередь представлен строго исторически, так же как и рассказ бежавшего жирондиста. Но правдивее всякой правды — сама атмосфера, ужас культурных, нравственных людей перед кровью, которой требуют их собственные идеи, ужас перед низким грубым человеческим зверством, которое неизбежно сопутствует каждой революции как атакующей силе, в опьянении запахом крови, всегда убивающей собственный идеал. Тут трепет бесчисленных чувств, вечная бессмертная боязнь молодой жизни за собственную жизнь, невыносимость состояния, когда слово уже не принадлежит душе и тело не принадлежит отдельному человеку, а подпадают, и тело и душа, 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 невидимые силы, витают, воспламеняя и заклиная, над низкой и смертоубийственной борьбой людей.

Никогда Роллан не был более метким, более интенсивным драматургом, чем в этой пьесе. Здесь все сведено к самым узким, 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 его 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 показать нам непосредственно смысл 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 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 мужчины. 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 мира 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 приложил всю свою энергию, чтобы борьба простой, безымянной, анонимной 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 обширной 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 закостеленой 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 неподчиненной мужу и не растворилась в совместной брачной жизни. Невольно это требование приводит на память замечательные слова Гете 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, огражденный мир и должна теперь в одиночестве 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: «Лето». 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 проходит здесь свободная женщина; едва разрядилось напряжение душевной борьбы с мужем, как вырастает новая забота — удержать и сохранить для себя ребенка, быстро развивающегося, тоже 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 преисподним, 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 наметил здесь произведения этого неутомимого художника, вышедшие за последние шесть лет, — не следует забывать — все это 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 знаниями, чтением, общением с людьми, путешествиями и музыкой. Но даже перечисленные мной опубликованные произведения (с учетом непрерывно ведущегося дневника) еще не исчерпывают всей суммы его художественных начинаний: растрчивая себя в творческих формах, он вместе с тем собирает для себя плод идей в книгу духовного познания, которая называется «*Voyage intérieur*» 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 завершается 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, как в бесчисленных других формах и проявлениях своей богато прожитой жизни, он все еще непоколебимо стоит лицом к лицу с уделенной ему задачей как духовный вождь, как ваятель сердец, как защитник всякого горячего верования. И ничего мы так не желаем к шестидесятому дню его рождения от полноты нашего благодарного сердца, как того, чтобы эта героически борющаяся и всегда побеждающая сила сохранилась неизменной для него и для нас — молодежи для примера, людям в утешение, ему самому для завершения поставленной себе задачи.



РОМЕН РОЛЛАН

(Речь к шестидесятилетию)

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

Вы могли тысячекратно убедиться, что в своих поисках люди всегда тяготеют к определенной личности. Вы видели: одни обращаются к Рудольфу Штейнеру, другие — к графу Кейзерлингу, третьи — к Фрейду, четвертые — еще 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 натуры, 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 уверенность. 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, какое сильное воздействие оказал 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 удивив-

тельное 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 в книгах — книги вы можете прочитать и без меня, — хотелось бы поговорить о личности Роллана и о ее формировании, ибо, как говорит Ницше, человек становится тем, что он есть.

Я хотел бы рассказать вам о жизненном пути Роллана, о силах, питавших его жизнь и творчество, рассказать в соответствии с мыслью Шопенгауэра: «Героический жизненный путь — это самое большое, чего может достичь человек». Исходя из такого понятия героизма, я хотел бы изложить вам наиболее существенные моменты жизни Роллана, не вдаваясь в частности и стараясь, по возможности, раскрыть предначертание, 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, неизбыточную и самовозрождающуюся потребность в гармонии. Ромен Роллан и есть такой глубоко музыкальный человек. Это музыка первой научила его рассматривать все народы как некое единение чувств. Однако музыку он воспринимает не только чувствами, 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 Гете, одной из тех, для кого величайшим событием жизни был не 1870 год, а 1832-й — год смерти Гете, да еще, быть может, 1848-й. Благодаря своей дружбе с Рихардом Вагнером, с Ницше, с Герценом, с Мадзини Мальвида фон Мейзенбург выросла в высочайших сферах духа. Эта престарелая женщина была последней хранительницей печати, душеприказчицей великих идей, провозглашенных двумя последними мыслителями, чье воздействие простиралось далеко за пределы Германии, — великих идей Вагнера и Фридриха Ницше. Эту престарелую женщину связала с двадцатидвухлетним Ролланом дружба, какая обычно встречается только в книгах, дружба трогательная, нежная, доверительная. Итак, одно свойство было заложено в нем с юности: видеть нации не снизу, не глазами туриста, не в сутолоке второразрядных отелей, среди дорожных неудобств и случайных встреч, а сверху — на уровне великих людей, выдающихся творческих натур. Он научился героическому видению, научился видеть в каждой нации цвет ее. Эту веру он хранил вечно и неизменно: судить и оценивать каждую нацию перед лицом мира или, скажем, бога надлежит по ее взлетам, а не по случайным поворотам политики и данного часа. Потом вечер в Байрейте, он слушает «Парсифаля» из ложи недавно умершего Вагнера. Вместе с Мальвидой и Козимой Вагнер он стоит у могилы Вагнера, и непосредственно из этой героической атмосферы молодой студент возвращается во Францию. Возвращается во Францию, и первое чувство, испытанное им на родине, —

испуг. Он застаёт оживление — то, что он называет «ярмаркой на площади», — оживление в университетах, среди художников. Но за внешним оживлением он видит странную подавленность, причина которой открывается ему очень скоро. Это отзвук незабытого поражения. Ибо каждое поражение — я уже раньше говорил об этом — поначалу в той или иной мере подрывает доверчивость народа. Молодежь неделями, месяцами, годами жила в величайшем напряжении 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 выдвигает 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, 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 ценилась на вес золота и который, безусловно, имел высокое, неоспоримое право ответить: «У меня нет времени, мое время слишком драгоценно». Роллана и потрясло, 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 саморасто-

чительства; 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 транссубстанции или заводить речь о таинственном переселении в Роллана души Толстого. Но это единственное ободряющее письмо, несомненно, породило тысячи и тысячи роллановских писем, и таким образом, независимо от книг, выпущенных Толстым и Ролланом, разошлось по 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, развлечься; 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 по-новому переставил декорации, а самим энтузиазмом. Этот свет идей, привнесенный Шиллером в театр, дал свои плоды. Быть может, он вызвал освободительную войну, а также сорок восьмой год! На некоторое время он пронизал нацию энергией. Такого же рода энергию Роллан хотел вернуть театру. Он обратился к народу. Вместе с Жоресом он создает «Народный театр». Но, едва лишь начав приготовления, Роллан обнаруживает, что для этого театра нет пьес: есть пьесы, трактующие эротические проблемы, есть развлекательные, есть исторические, но нет таких, которые вселяли бы силу. И тогда этот совсем еще молодой человек по склонности своей ко всякого рода безнадежным предприятиям решает сам писать для своего театра. За какие-нибудь несколько лет он пишет от десяти до пятнадцати пьес, которые должны послужить желанной цели; сюжеты для своих пьес он черпает из наиболее могучего источника энергии — 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 преотлично 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 — спра-

ведливость 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 успеха, нет издателя — словом, нет ничего. И он берется за десяти-томный роман, то есть за дело совершенно безнадежное. Нет никакой надежды, что роман в десять томов, даже если удастся довести его до конца, сможет быть напечатан и опубликован. Вдобавок Роллан умышленно усложняет себе задачу, а именно: избирает своим героем немца. Конечно, в тогдашней Франции случалось, что немца делали действующим лицом романа, однако лишь в качестве незначительного, второстепенного персонажа, эпизодической, полушутливой фигуры, ничтожного чудака. Но вывести немца как воплощение нового Бетховена, как образец выдающейся творческой личности — это заранее обрекало роман на полный провал во Франции. Я повторяю: огромный труд, затраченный Ролланом на эту книгу — одни подготовительные работы заняли пятнадцать лет, — не имел ни малейшей надежды на успех. Прибавьте к этому еще и третий фактор — о таких вещах следует говорить без обиняков — деньги. Ибо истинный энтузиазм художника, его самоотверженность в большинстве случаев всего отчетливей, надежнее и ощутимее проверяются его отношением к деньгам. Во 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 суетя, не пытаясь 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 европейского масштаба, произведение, в котором говорится не об итальянцах и французах, не об одной какой-нибудь литературе, а о нашей европейской нации и нашей общей судьбе. И действительно, здесь впервые проявилась в полной мере европейская идея Роллана, мысль о том, что о 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

* Квиетизм — религиозное учение, доводящее идеал пассивного подчинения воле Бога до требования быть безразличным к собственному спасению; переносн. — созерцательность, бездействие. — *Примеч. ред.*

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

Что в них говорилось? Что хотел сказать Роллан? Чем он сумел так взволновать всех? Во-первых, он выступил на защиту прав личности: пусть все мы граждане своего государства и принадлежим ему, пусть мы должны всегда следовать его велениям, пусть государство располагает имуществом нашим и нашей жизнью, все равно в нас самих остается последний рубеж, то, что 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 задушевнейшие 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, — в этом он повторяет мысль, более резко выраженную Ницше, который точно так же отвергал всякое насилие в области духа. Вот из-за чего Роллан главным образом и оказался в одиночестве; он не верил, будто победа способна раз и навсегда осчастливить какую-нибудь из европейских наций, ибо постоянно рассматривал Европу как некое единство, войну же — как своего рода пелопоннесскую войну, когда греческие племена взаимной враждой ослабляли друг друга, а Македония и Рим дожидались, пока те достаточно ослабнут, чтобы напасть на них и захватить богатую добычу.

Время подтвердило справедливость недоверия к победе. Оно горько разочаровало Роллана и всех, вместе с ним надевавшихся, что из грандиозных событий, из мук и потрясений 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, большая, чем натиск любых страстей. Роллан хотел показать, как с помощью новых форм энергии можно добиваться великих исторических решений, не проливая кровь миллионов людей. Для этой цели он и обратился впервые к великой борьбе Ганди против Англии. И поистине удивительно, как повторяются вехи жизни, которая сама стала произведением искусства. Уже после того, как Роллан написал книгу о Ганди, чуть ли не год спустя, он узнал об удивительном совпадении: оказывается, точно так же, как сам он лет двадцать пять — тридцать назад обратился из Парижа с письмом к Толстому и Толстой поддержал его в жизненной борьбе, так и Ганди, безвестный индийский адвокат, живший тогда в Африке, в колонии Наталь, в минуту душевного смятения написал письмо Толстому, и Толстой помог ему ответным письмом. Так два человека, один на Востоке, другой на Западе, занятые в различных жизненных сферах, сошлись на одной идее, одной мысли, одном имени. Из этого мы видим, как огромная духовная сила может снова и снова претворяться в земные свершения.

Это бегство через континент, обращение от Европы к Востоку, к новой сфере — чтобы почерпнуть новые силы — представляется нам последним подъемом, последним взлетом Роллана, и поступок этот на первый взгляд беспримерный. Однако мы знаем ему подобные, потому что история, история человечества, человеческого духа, не есть холодный регистратор фактов или беспристрастный летописец событий, история сама великий художник. И как всякий художник, она находит высочайшую радость в уподоблении. Она для всего отыщет подобие, возвышенную аналогию. Так случилось и

здесь. Позвольте мне на минуту вспомнить о другом человеке, который нам дорог, — об Иоганне Вольфганге 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 заполняет 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.



СОДЕРЖАНИЕ

БОРЬБА С БЕЗУМИЕМ. <i>Перевод П. и Е. Бернштейн</i>	5
Предисловие автора	7
Гёльдерлин	20
Священный сонм	20
Детство	25
Портрет тюбингенского периода	30
Призвание поэта	33
Миф о поэзии	40
Фантом или вдохновение	48
Вступление в мир	56
Опасная встреча	59
Диотима	70
Соловьиная песнь во тьме	77
Гиперион	79
Смерть Эмпедокла	86
Поэзия Гёльдерлина	93
Падение в бесконечность	103
Пурпурный сумрак	111
Скарданелли	118
Воскресение в современность	123
Ге́йнрих фон Клейст	126
Гонимый	126
Изображение неизображенного	129
Патология чувства	133
Жизненный план	145
Честолюбие	151
Пробуждение к драме	156
Мир и сущность мира	164
Новеллист	169
Последняя связь	174
Страсть смерти	178
Музыка заката	183
Фридрих Ницше	188
Трагедия без партнеров	188
Двойственный облик	192
Апология болезни	196
Дон Жуан познания	207
Страсть к правдивости	214
Преобразования в самого себя	223
Открытие Юга	232

Бегство в музыку	241
Седьмое одиночество	247
Танец над бездной	251
Воспитатель свободы	259

РОМЕН РОЛЛАН. Жизнь и творчество. Перевод П. Бернштейн . . . 263

О черк жизни	265
Жизнь — художественное произведение	265
Детство	266
Школьные годы	269
Ecole Normale	272
Весть издалека	276
Рим	279
Посвящение	283
Годы учительства	285
Годы борьбы	288
Десятилетие тишины	292
Портрет	293
Слава	295
Отзвук в эпохе	298
Д р а м а т и ч е с к и е п о б е г и	299
Творчество и эпоха	299
Воля к величию	302
Циклы творчества	305
Цикл неизвестных драм	307
Трагедии веры	310
«Святой Людовик»	312
«Аэрт»	314
Обновление французского театра	316
Призыв к народу	318
Программа	320
Творец	323
Трагедия революции	325
«14 июля»	327
«Дантон»	328
«Торжество разума»	331
«Волки»	332
Тщетный призыв	334
Настанет время	336
Драматург	338
Б и о г р а ф и и г е р о е в	343
Ex profundis	343

Герои страдания	346
Бетховен	348
Микеланджело	351
Толстой	353
Незаконченные биографии	354
Жан-Кристоф	358
Святой Христофор	358
Испеление и воскресение	360
Происхождение произведения	361
Произведение без формулы	363
Тайна образов	367
Героическая симфония	370
Мистерия творения	373
Жан-Кристоф	377
Оливье	382
Грация	385
Жан-Кристоф и люди	387
Жан-Кристоф и нации	389
Изображение Франции	391
Изображение Германии	395
Изображение Италии	397
Лишенные отечества	399
Поколения	402
Последний взгляд	406
Intermezzo scherzoso	408
Сюрприз	408
Брат из Бургундии	410
Gauloiserie	413
Тщетная весть	414
Совесть Европы	416
Хранитель наследия	416
Подготовленный	418
Убежище	421
Служение человечеству	424
Трибунал духа	426
Объяснение с Герхартом Гауптманом	429
Переписка с Верхарном	432
Европейская совесть	434
Манифесты	436
Над схваткой	438
Борьба с ненавистью	441
Противники	445
Друзья	450
Письма	454

Советчик	456
Одиночество	459
Дневник	460
Предвестники и Эмпедокл	461
«Лилюли» и «Пьер и Люс»	465
«Клерамбо»	468
Последний призыв	474
Манифест о свободе мысли	476
Заключительный аккорд	478
Дополнение (1919—1925)	479
Ромен Роллан (Речь к шестидесятилетию)	
<i>Перевод С. Фридлянд</i>	490

СТЕФАН ЦВЕЙГ

**Собрание сочинений
в десяти томах**

Том пятый

Редактор

И. Шурьгина

Художественный редактор

И. Марев

Технический редактор

Г. Штובה

Корректоры

Н. Кузнецова, И. Сахарук

ЛР № 030129 от 02.10.91 г.

Подписано в печать 26.03.96 г. Уч.-изд. л. 26,9.

Цена 21 900 р.

Издательский центр «ТЕРРА».

113184, Москва, Озерковская наб., 18/1, а/я 27.