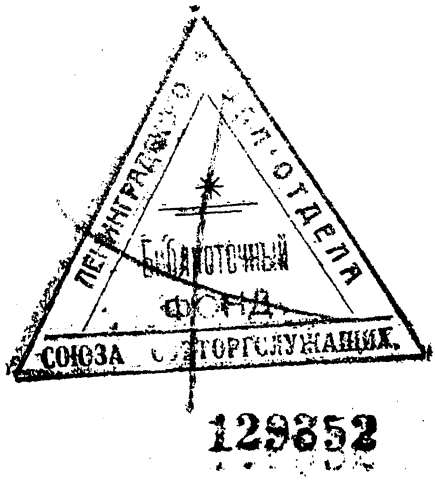
А. Г. ГОРНФЕЛЬД

РОМАНЫ И РОМАНИСТЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ФЕДЕРАЦИЯ»
МОСКВА—1930

Пров. 1955

Обложка работы
худ. Б. Б. Титова

«Мосполиграф» 14-я тип.
Варгунихина гора, д. 8.
Главлит № А 45956.
Зак. № 2573. Тираж 3.000.
Фосп. № 260.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР
546
56
ИСКЛЮЧЕНО

СОДЕРЖАНИЕ

Центральная натура Германии (Г. Э. Лессинг) 5
«Вертер» Гете 20
Иоганн-Петер Эккерман. 61
Фридрих Шиллер 100
Последний менестрель (Вальтер Скотт) 128
Повесть о невинных жертвах («Повесть о двух городах» Диккенса) 156
Шарль де-Костер 172
Конрад-Фердинанд Мейер 205
Тенденция «Девяносто третьего года» Гюго 237
Роман отщепенца (Жюль Валлес) 252
Фромантэн и «Доминик» 276
«Эпикуреец и эстет» (Анатоль Франс) 286

ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАТУРА ГЕРМАНИИ

(К двухсотлетию со дня рождения Г. Э. Лессинга)

Годовщину эту надо отметить не потому, что Г. Э. Лессинг—почтенная литературная знаменитость, память о которой подобает воскресить по юбилейному поводу, но потому, что, несмотря на века, отделяющие нас от его деятельности, он остается неумирающим участником нашего культурного бытия. «Центральной натурой Германии» назвал его Тургенев и тем не только хорошо определил значение его явления, но и правильно уяснил основную причину его необычайной плодотворности. Были в Германии писатели гораздо более даровитые, но не было более своевременного, более необходимого, более сознавшего духовные потребности своего народа и более способного дать им полное выражение.

I

Немецкая литература начинается с Лессинга: до Лессинга есть только история немецкой литературы. Это значит: живым для читателей остается только то, что написано Лессингом и после него. До него есть почтенные имена и видные деятели, работа которых была необходима для создания великой литературы. Но эта

работа осталась подготовительной. Нужны были произведения этих предшественников для своего времени; однако они не перешли за его пределы — и правильно сказал Лессинг о наиболее прославленном из них:

Всякий охотно похвалит Клопштока.
Но кто его станет читать? Никто.

Этот необходимый во всяком литературном развитии период чтимых, но не читаемых завершен Лессингом — с него начинается в немецкой литературе новая эпоха. Предтеча великих, он первый большой писатель этой эпохи. К тому же, независимо от переворота, совершенного им в родной литературе, он первый немецкий писатель, получивший общеевропейское признание и оказавший влияние на судьбы других европейских литератур. И независимо от его исторического значения — он первый немецкий писатель, сочинения которого дожили до нашего времени не только в литературных обзорах, не только на полках библиотек, но в руках читателей, которых продолжают занимать и образы героев Лессинга и вопросы, поставленные в его произведениях: и его драма, и его критика, и его публицистика. На всем этом, конечно, отразилось время, отделяющее нас от него, но меньше всего можно назвать устарелым самое главное в его произведениях: их основные идеи, их мужественный пафос, их высоко-воспитательную тревогу о правде.

Меньше всего эта жажда правды была чисто умственной жаждой отвлеченного теоретика. Прелесть духовного облика Лессинга в том, что он в своей литературно-научной работе был жизненным практиком. Он пришел во время — как некая историческая необходимость. Это был великий XVIII век, век освобождения и просвеще-

ния; переворот назрел во всех областях и, конечно, это был не только литературный или научный переворот. Все сливалось здесь в одну освободительную мысль, и в каждой из разнообразных областей, за которые в связи с этим брался Лессинг—в драме, в эстетике, в археологии, в критике театральной и критике богословской—везде он имел одну общую основную цель: освежить духовную атмосферу, дать своим соплеменникам возможность и пути самостоятельного творческого развития. Везде он был публицистом, всему хотел и умел дать общественную, социальную окраску.

В каждой биографии Лессинга говорится, что он освободил немецкую литературу от французского влияния; но дело, конечно, не в этом подвиге мнимого национализма: дело в возврате к творчеству реальному и самобытному, к народным истокам самостоятельного создания. Не образы французской классической драмы глушили немецкую литературу: ее недугом был прежде всего холодный педантизм, знавший только ремесленное подражание любым образцам—французским или каким иным. Нет для искусства ничего пагубнее рассудочного подчинения отжившим «классическим» канонам, а в таком подчинении была немецкая литература начала XVIII века. К этому присоединялась отупляющая, по истине мещанская узость кругозора и кружковая скудость интересов: одни педанты восхваляли других педантов за хитроумное воспроизведение мертвенных шаблонов или укоряли в мелочном отступлении от их непререкаемости. Освежающей бурей в этой затхлой атмосфере были выступления Лессинга. В противоположность столь сходному с ним по значению и направлению деятельности, а частью и по натуре, Белинскому,

Лессинг был не только теоретиком искусства, но и его практиком. Он имел возможность учить не только критикой чужих созданий, не только эстетической теорией, но и образцами своего художественного творчества, в свое время производившими громадное впечатление и сохранившими впоследствии свою свежесть.

Подавленные впечатлением, три с половиной часа сидели в безмолвии зрители на первом представлении «Мисс Сары Сампсон»,—сидели и заливались слезами. Мы далеко ушли от этой слезливой впечатлительности, и трагедия Лессинга—первая из его больших драм—порядком устарела для нас. От нас ее образы отошли в своей реальности, как гомеровские герои. Но франкфуртские немцы 1755 года были правы в своем «трепете и восторге», были правы, когда увидели здесь себя. Это была первая «мещанская драма» Германии, то-есть первый, хоть и слабый, проблеск того тяготения к художественной правдивости, которое получило столь мощное выражение в дальнейшем развитии искусства, в реальной драме и романе XIX века. И это не только первые веяния реализма: не даром «мещанская драма» является нам предвестником позднейшего социального искусства. Не только у отвергаемых им великих французских классиков, но и у Шекспира, величие которого он выдвинул и уяснил с неведомой до тех пор силой и отчетливостью, Лессинг находил все высокие чувства неизменно присущими лишь высоким особам—царям и героям. В «Саре Сампсон» впервые возвышенные трагические страдания были показаны присущими «низшим» классам, которые здесь устами своего поэта заявили свое право на равенство, на место в духовном—и не только духовном—развитии. И каждое новое худо-

жественное создание Лессинга было новым шагом на этом пути—новой победой его правды. «Минна фон Барнгельм» лишь поверхностному взгляду представляется тенденциозно-националистической. Национализм в комедии силен и отчетлив, но он есть, главным образом, выражение реалистических устремлений поэта. Важно не то, что в пьесе одобрен Фридрих Прусский; это не помешало прусскому резиденту в Гамбурге добиваться ее запрещения; важно то, что автор, изображая немцев, изображает именно немцев, а не людей «вообще». Уже не отвлеченные «маски», Филинты и и Оронты с их недействительными именами являются пред нами, а встречаемые в повседневной жизни современники и соплеменники автора. Зовут их так, как зовут окружающих Лессинга немцев, те же здесь нравы и положения, та же живая простота речи в диалогах. Бойко и трогательно, забавно и серьезно все, что раскрывается пред нами в этой веселой и умной пьесе. Это первая немецкая комедия, немножко, правда, путанная в развитии действия, но до сих пор внушительная и забавная своими острыми репликами.

И первая немецкая трагедия, достойная этого названия, есть также создание Лессинга. Действие «Эмилии Галотти» не стремится к бытовой реальности, которая и не бывает задачей трагедии. Но здесь впервые обнаружена настоящая свобода от застывшей «классической» формы с ее якобы обязательными «тремя единствами». здесь действие направляется не слепым роком, а характерами действующих лиц, обрисованных убедительно и наглядно. В волнении и сострадании, порождаемом в нас их судьбой, мы не можем отказать и второстепенным и даже подчас отрицательным лицам пьесы. Не

случайно после самоубийства гетевского Вертера у него нашли на столе развернутый экземпляр «Эмилии Галотти»—это свидетельствует о могучем впечатлении, произведенном трагедией на лучших людей эпохи. И ведь не только неопределенно-скорбным настроением связан Вертер с миром этой трагедии: в негодующих тонах заклеймены в ней гнусная разнузданность и преступный произвол того самого высокородного общества, от которого претерпел обиду и Вертер. Выродившийся абсолютизм мелких немецких князьков получил тяжелые удары в трагедии, обновлявшей литературную форму, но и врезавшейся в общественную борьбу. В центре этой борьбы—в несколько другом ее отражении—стоял теперь Лессинг. Обличаемый фанатиками в неверии, отражая яростные обвинения в политической неблагонадежности и, наконец, попросту лишенный полицейским приказом права спорить в печати со своими противниками, он после многолетнего перерыва опять вернулся к художественному созданию и ответил им лучшим своим произведением.

До сих пор Лессинга чаще всего называют автором «Натана Мудрого»—и в самом деле, нигде его освободительный пыл не подымался до такой высоты. Со смелостью, до сих пор удивляющей, он решился воплотить свои заветные мысли о религиозной терпимости в образе еврея, считавшегося в те годы не только вместилищем всех пороков, но и воплощением вероисповедного фанатизма. Он возвеличил этого парию, он поставил его морально выше прочих действующих лиц драмы, особенно выше католического «князя церкви»—и выразил в знаменитой «Притче о кольце», рассказанной Натаном, всю нравственную красоту подлинной терпимости. Нет

нужды напоминать, что эта терпимость человека взглядов определенных и даже боевого их приверженца, не имеет ничего общего с вялостью и безразличием. Чем сильнее жаждет человек приобрести сторонников, тем меньше нужны ему единомышленники из-под палки. Фанатики вроде пастора Геце, доносившего на Лессинга и отразившегося в «Натане» в фигуре изувера-патриарха, смешивают недоступную им широту с безразличием, но по существу между ними нет ничего общего.

II

Эта простая мысль была бы мертва, если бы не нашла привлекательного воплощения в критической деятельности Лессинга. Широк и внимателен ко всякому воззрению, ко всякому проявлению личности был он в этих боевых статьях, создавших немецкую критику, освеживших эстетику, острым шипом врезавшихся в затхлое богословие лютеранских церковников. Но это именно боевые статьи; политика была та форма, в которой мыслил Лессинг. Книги его от первой до последней написаны человеком, не только с совершеннейшей отчетливостью сознавшим свои воззрения, но и с нечеловеческой энергией отстаивающим их в непрестанных нападениях на противников. Это была настоящая война. Если Лессинга об'являли причиной того, что тщеславный и крикливый враг его профессор Клоц умер, потрясенный уничтожающими атаками блестящего противника, то, с другой стороны, после смерти Лессинга в церковных кругах уверяли, что его унес чорт.

Было из-за чего бороться; поводы казались мелкими, спор касался вопросов литературных и эстетических, даже археологических. Но великое общественное осво-

бождение было существом этих с виду эстетических препирательств — и вел их никто иной как преобразователь великой литературы, представший потомству как подлинный вождь поколения. Мелкими кажутся те людишки, репутации которых победоносно ниспровергал Лессинг в своих критических работах, но в свое время этим людям принадлежал высший авторитет, под гнетом которого немецкая литература увязала в жалком подражании. Твердо и умело расчищал Лессинг дорогу новой поэзии, творя неумолимый суд над дилетантами, поддерживая даровитую молодежь и руководя ею, отчетливо формулируя основные начала теории искусства и критики. Время было неподходящее: нищей, взбудораженной войнами и усобицами, Германии было не до эстетики, но силой и правотой своей Лессинг сумел привлечь широкие круги читателей к своим выступлениям — и воспитал свою публику. Он раскрыл всю противоестественность французского драматического догмата, уяснил непонятое еще реалистическое искусство Шекспира и греческих трагиков, указал на нелепость клопштоковой слезливости и виландовой фантастики. Школой новой правды были эти статьи молодого писателя—и прежде всего школой высокого вкуса. Забыты книги, о которых писал Лессинг, давно забыты раздутые знаменитости, уничтоженные им, но и до сих пор поучительны его оценки и характеристики. Они поучительны тем более, что в дальнейшем оказались основанными не только на преходящей суб'ективности вкуса, но получили научное обоснование и утверждение в больших эстетических трудах Лессинга. Замечательна вескость мысли, присущая этим трудам. Это не курсы и обзоры—это легкие, разрозненные беседы и, однако,—

какой охват, какая полнота! Предмет, обсуждаемый в «Лаокооне»—отношения между поэзией и изобразительным искусством—не волнует нас теперь ни в малой степени; пьесы, обсуждаемые в «Гамбургской драматургии» едва известны специалистам. Но каждый критик, каждый теоретик литературы, каждый рядовой читатель, чувствующий потребность от непосредственного наслаждения искусством перейти к углублению в его смысл и назначение, находит достойный материал для размышления в этих необходимых в общем образовании книгах. Даже после полутора-векового блестящего развития критической литературы книги Лессинга остаются образцом настоящей художественной критики, научно обоснованной, суб'ективно чуткой, тонко убедительной, смелой в суждении о старом и, что еще труднее и рискованнее, смелой в суждении о новом.

Напомним еще раз: это всегда не только художественная, но и общественная критика,—не только критика, но и публицистика. И в последней стадии своей,—столь рано прерванной,—работы Лессинг прямо вышел за пределы литературных и театральных оценок и в вынужденной полемике из-за опубликованного им атеистического сочинения одного своего умершего друга решительно вступил в область критического богословия. От критики театра к критике библии—таков путь Лессинга. И здесь он—провозвестник позднейшего свободного научного отношения к религиозному преданию, и здесь он—надо употребить слово, испещряющее всякую характеристику Лессинга—один из первых. Первый критик Германии, автор первой немецкой комедии и первой немецкой трагедии, первый немецкий писатель европейского значения, первый теоретик нового

европейского театра, первый эволюционист в оценке библейского повествования: всегда этот замечательный человек в первых рядах начинателей новой культуры. И не только первый, благополучно сделавший свое историческое дело, ушедший в завершенное прошлое и вспоминаемый лишь по торжественным дням, но до сих пор— наш действенный современник. «Возвращаться к Лессингу,— правильно сказал один из его ценителей—значит итти вперед». Нам комичен чеховский провинциальный театрал Шебалдин, при первом знакомстве спрашивающий собеседника: «Изволили читать «Гамбургскую драматургию?» Но этот смешной вопрос русского культурного обывателя через сто лет после смерти Лессинга—только отголосок этой его общеобязательности. Это относится и к критическим и в еще большей степени к художественным его произведениям. Можно так или иначе судить о непосредственной занимательности Лессинга для современного читателя, можно спорить о значительности его дарования для наших дней,— одно остается бесспорным: Лессинг классик, в круге общего образования он неизбежен. Неизмеримо расстояние между ним и Шекспиром, но «Натана Мудрого» так же нельзя не знать, как «Гамлета». Так Лессинг оказывается в некотором отношении равным самым великим—и это особенно поражает всякого, кто знаком с его жизнью и творчеством.

Он ведь не был ни удачлив в личной жизни, ни гениален,— но сделал то, что и гениальному пролагателю путей должно было удаться лишь в особенно благоприятной обстановке. А между тем обстановка эта была такова, что у менее бодрого человека легко опустились бы руки.

III

Человека богато одаренного, победоносно боровшегося за то, что он считал истиной, и пользующегося непреходящим посмертным признанием, мы не решимся назвать неудачником; но тем больше славы в победе Лессинга, что личная жизнь его сложилась очень тяжело. Сын пастора, он должен был стать пастором, и религиозная догма занимала слишком большое место в его начальном воспитании. В университете отцовская воля принудила его учиться богословию, потом медицине—и родители пришли в ужас, когда узнали, что сын-студент не только увлечен театром, но и водит компанию с актерами. Трудно было добиться своего, но Лессинг упорствовал в своем театральном беспутстве, к которому присоединилось и литературное—и ему пришлось защищаться от возмущения родителей. «Не понимаю, почему сочинитель комедий не может быть хорошим христианином...—писал он отцу:—А что если бы я написал комедию, удовлетворяющую господ богословов? Что если бы я сочинил комедию против вольнодумцев?» Такой комедии он не написал, с богословами вступил в яростный бой, сам стал вольнодумцем, создал немецкую драму, создал немецкую критику—и даже хорошим сыном остался, несмотря на то, что пришлось огорчать почтенных родителей. Но жить было трудно. Он был попеременно журналистом, стихотворцем, генеральским секретарем, герцогским библиотекарем, редактором, заведующим репертуаром, театральным критиком, переезжал из города в город и не мог добиться устойчивого обеспеченного существования. Всю жизнь он мечтал об образовательном путешествии, но знал одни скитания и переезды под гнетом необходимости. Он

мечтал о семье, но, долгие годы прождав возможности соединиться с любимой женщиной, отделенной от него сперва ее браком, потом нищетой, он потерял ее после года счастливой совместной жизни. Он хотел быть отцом, но сын его прожил лишь несколько часов—Лессинг считал, что, умерев, малютка сделал очень умно; при этом тяжелые роды унесли в могилу и мать. Счастье всегда бывало недолгим промежутком в существовании Лессинга. У него были приятели и единомышленники, до известного момента они были достойными соратниками в его борьбе за просвещение, но он неудержимо шел вперед—и в эпоху самых острых столкновений, когда вся клика—не только лютеранские изуверы, но и лютеранские либералы накинулись на него, он стоял—как было хорошо о нем сказано—«одинокий как лев» и если остался победителем, то только благодаря своему мужеству, разумному и самозабвенному. Сын своего времени, он простодушно хотел видеть в прусском короле просвещенного властелина, ведущего свой народ по путям свободы, однако Фридрих не только обманул его ожидания, но и выказал к нему личное пренебрежение. «Беден как Лессинг» до сих пор говорят в Вольфенбюттеле, том самом городишке, где Лессинг в должности библиотекаря наследного принца получал в год 600 талеров в то самое время, когда на возлюбленную старого герцога уходило в год шестьдесят тысяч. Много сил он затратил на театральное дело в Гамбурге, но немцы не хотели ходить в немецкий театр—они не прошли еще школы Лессинга—и горькое разочарование ждало его на этом пути. Он умирал всего 53 лет от роду, захваченный глубокой тоской, и в одном из последних писем писал приятельнице:

«Хотел бы ничем не быть, ничего не хотеть, ничего не делать кроме того, чего требует преходящее мгновение... Но я слишком горд, чтобы чувствовать себя несчастным и, стиснув зубы, несусь с моим челном по воле ветра и волн». Это говорилось в те дни, когда дописывались последние строки «Натана Мудрого», где высокая гуманность соперничает с самым радостным, миру открытым оптимизмом. И в самом деле, чем иным могла питаться эта сверхчеловеческая энергия Лессинга, как не его неисчерпаемой верой в себя, в жизнь. Не даром уже четырнадцати лет от роду в новогоднем поздравительном послании отцу, Лессинг умело доказывал, что «хваленый золотой век» никак не может быть отнесен к далекому прошлому человечества. Это убеждение руководило им всю жизнь: он связал свой жизненный путь с будущим—и это сделало его зачинателем в столь различных областях духовной жизни.

Он не был ни великим художником, ни великим мыслителем,—надо признать это во всей полноте. Но тут же надо признать, что дело его поистине гениально. «Лессинг отказывался от высокого звания гения,—сказал Гете,—но непреходящее влияние его творений свидетельствует против него». Больше ста лет прошло с тех пор, как сказаны были эти слова, меньше всего можно считать завершенным круг непреходящего влияния Лессинга,—и все же мы видим, как прав он был в своей самооценке, подсказанной ему не только его рассудительной глубиной. Его дарований было бы мало для совершения того, что он сделал, если бы их не удесятеряла возвышенность его натуры. Его нравственные качества окрыляли его умственную силу. Не раз говорили, что он был замечательным писателем потому,

ЭКЗЕМПЛЯР
БИБЛИОТЕКА

что был замечательным человеком, не раз называли его «сокровищницей нравственной силы» и т. д. И в самом деле до сих пор познакомиться с личностью, отраженной в его сочинениях и письмах, значит восхититься его умственной непреклонностью, его спокойно-неподкупным стремлением к исследованию неуясненного, его духовной свободой. Он не знал и не хотел знать готовых, от других воспринятых истин—он жил исканием истины. До сих пор с почтением и признанием цитируется его знаменитое изречение, что если бы ему был предоставлен выбор между готовой истиной и ее исканием, то он выбрал бы последнее. Это не потому, что его прельщало безответственное колебание между разными учениями, не потому, что часто удобнее быть скептиком, чем приверженцем какой-либо доктрины, но потому, что Лессинг до конца понял все нравственное и образовательное значение самостоятельного мышления и критического отношения к миру унаследованной традиции. Он был суров в своих исканиях и беспредельно самоотвержен; он не боялся разрыва с кем бы то ни было—от своего врага по недоразумению Вольтера до своего друга—тоже по недоразумению—Николаи. Он бросался в бой, не думая о последствиях,—его умственной честностью определялся каждый его шаг.

И все же мощь этого человека, не считавшегося с окружающим миром, была в его теснейшей связи с этим миром; его историческое дело велико не только потому, что он стоял головой выше своих современников, но и потому, что он был в известном смысле равен им, был выразителем назревших в них стремлений. Это возвращает нас к определению Тургенева: мы видим, как он был прав, назвав Лессинга «центральной

натурой Германии». В громадном культурном перевороте, который переживала в его эпоху его родина—все ее творческие порывы как бы стекались к Лессингу, чтобы здесь получить окончательное и победительное выражение; и под пером великого агитатора кристаллизовалось в отчетливые и волнующие положения то, что в смутной форме бродило в общественном сознании его великой страны, его освободительной эпохи. Оттого он и пережил эту эпоху—и от создавшего его народа и класса перешел к другим, выступившим затем на историческую арену. Ибо—как сказал один из тех великих, кому довелось воплотить в жизнь заветные мысли Лессинга, как сказал по другому поводу Шиллер: «кто был нужен лучшим людям своего времени, тот жил для всех времен». И хотелось бы, но трудно представить себе то время, когда идеи, воплощенные в «Натане Мудром», станут отжившими и когда устареет высокая проповедь Лессинга.

«ВЕРТЕР» ГЕТЕ

В общем облике поэта различные стороны его существа определены для нашей мысли различными его созданиями. Гете, обращенный к вечности, воплощен для нас всего полнее в историческом «Фаусте»; Гете, обращенный к истории, отражен лучше всего в неисторическом «Вертере». Среди его произведений это самая отчетливая страница его биографии; это наиболее яркий отпечаток его современности; это наиболее звучное его слово в истории его времени. Оттого углубленное понимание «Вертера» в особенно сильной степени требует не только размышлений, но и простого знания о нем: о том, из чего и для чего он был создан, о том, чем он стал для поэта и для мира. Недаром, подойдя уже во второй половине «Правды и поэзии» к своей юношеской повести, Гете говорит, что лишь в этой части своей автобиографической работы автор чувствует некоторое облегчение, ибо лишь здесь эта книга становится тем, чем она собственно должна стать. «Она задумана не как нечто самостоятельное, ее назначение скорее—заполнить пробелы биографии писателя, восполнить недостающее и сохранить память о попытках забытых и исчезнувших. Но раз уже сделанное не может и не

должно быть повторяемо; и тщетно стал бы теперь поэт вызывать лишенные былой ясности силы души, тщетно стал бы требовать от них воскрешения тех радостных впечатлений, которые так усладили для него пребывание в долине Лана[1]. К счастью, добрый гений в свое время позаботился об этом и принудил его еще в дни сильной юности «схватить все недавно прошедшее, изобразить и отважно предать известности в благоприятный час».

В этом отношении «Вертер» является источником многообразнейших вопросов, материалом для обсуждения различнейших сторон в создании и бытии художественного произведения.

Ибо прежде всего в богатствах всемирной литературы едва ли есть произведение, отношение которого к подлинной изображенной в нем действительности нам было бы известно так полно и так точно, как здесь. «Вертер» есть сплошное повторение действительности, сплошная портретная галлерея, и разнообразные материалы дают нам возможность судить о том, что понадобилось поэту из этой действительности, чтобы выразить в слове свое существо, и как преобразилось сырье жизненного материала в творческом воссоздании поэта. Не много прибавил Гете к безыскусственному повествованию о том, что было в самом деле, и однако великое художественное произведение, созданное таким образом, в основе ничего общего не имеет с летописным пересказом: как и должно, факты жизни остаются у земли и ничем кроме материала не являются.

---

[1] Вецлар, где происходит действие «Вертера», расположен на Лане.

I

О действительных событиях, лежащих в основе «Вертера», Гете рассказал через сорок лет после создания повести, в «Правде и поэзии», не очень точно; однако, его письма из этой эпохи, равно как письма и воспоминания других его героев, дают нам возможность представить себе всю совокупность лиц и отношений, достаточно ясно изображенных в «Вертере».

Летом 1772 года, работая при имперском суде в Вецларе, Гете познакомился здесь с советником ганноверского посольства Кестнером и сдружился с ним. «Он выделялся,—говорит он о Кестнере,—спокойным и ровным поведением, ясностью взглядов, определенностью в действиях и словах. Его бодрая деловитость, его неустанное прилежание настолько выдвигали его в глазах начальства, что он мог рассчитывать на предстоящее повышение. Ободренный этим, он обручился с девушкой, совершенно соответствовавшей его складу и его желаниям». Двадцатитрехлетний Гете произвел на Кестнера самое значительное впечатление. «Он одарен различными талантами,—пишет последний приятелю:—это человек подлинно гениальный, и притом с характером. Его воображение необыкновенно пылко, и потому он выражает свои мысли по преимуществу в образах и сравнениях. Он и сам часто говорит, что выражается всегда не так, как надо, что ему никогда не удается найти подходящее выражение, однако, он надеется, что с годами научится находить форму для своих мыслей и высказывать их именно в той форме, в какую они сами собой отливаются. Он порывист во всех своих проявлениях, однако, часто обнаруживает большую власть над собой. Его образ мыслей благороден. Сво-

бодный от предрассудков, он поступает, как ему вздумается, не заботясь о том, нравится ли это другим, принято ли это, согласно ли со светскими приличиями. Он ненавидит всякое насилие. Он любит детей и охотно забавляется с ними. Он очень своенравен; в его обращении, в его внешности есть многое, что могло бы сделать его приятным, однако, у детей, у женщин и у многих других он пользуется большим расположением. К женщинам он относится с глубочайшим уважением. Свои взгляды на некоторые основные вопросы он высказывает лишь весьма немногим и не любит тревожить спокойные представления других людей. Он ненавидит скептицизм, стремится к истине и к ясному пониманию известных основных вопросов; ему даже кажется, что он уже вполне уяснил себе самое важное из них, но, сколько я мог заметить, этого еще нет. Он не ходит в церковь, ни к причастию, молится тоже редко, для всего этого, по его словам, он недостаточно лжив. Иногда он относится к известным вопросам спокойно, иногда же, напротив, совершенно выходит из себя. К христианской религии он питает глубокое уважение, но не в таком виде, в каком представляют ее себе наши теологи. Он верит в будущую лучшую жизнь. Он стремится к истине, но считает, что гораздо важнее непосредственно чувствовать истину, нежели уметь доказать ее... Одним словом, это очень замечательный человек».

В характеристике этой для нас важно не то, что она соответствует действительности, которая известна нам также из других источников; важнее то, что она написана человеком, который знал Гете в эпоху, изображенную в «Вертере», но не знал еще «Вертера»; она

показывает, как просто и естественно отлились в образе героя духовные свойства его создателя.

С невестой Кестнера Гете познакомился, не зная, что она уже помолвлена. Ему пришлось, как это изображено и в «Вертере», отвезти ее на загородный бал, и он вместе со своей двоюродной сестрой и еще одной барышней заехал за нею в дом Немецкого Ордена, делами которого управлял ее отец, Г. А. Буфф. Весьма вероятно, что он застал Шарлотту Буфф именно в том виде, в каком изображает эту первую встречу повесть: милая девушка в самом деле была как бы второй матерью для своих братьев и сестер. «Потеряв не так давно мать,— рассказывает Гете в своей автобиографии,—она, руководя многочисленной семьей малолетков, выказала себя чрезвычайно деятельной и поддерживала отца в его вдовстве, так что будущий супруг мог ожидать от нее того же для себя и своего потомства и рассчитывать на неслыханное семейное счастье. Однако, и всякий, не сосредоточиваясь эгоистически на этих практических соображениях, не мог не видеть в ней привлекательную женщину. Она принадлежала к тем, кто, не возжигая пламенной страсти, рожден для того, чтобы во всех возбуждать приятные чувства. Стройное, изящное сложение, ясная, здоровая природа и вытекающая отсюда веселая жизненность, непринужденность в заботе о повседневных нуждах,—все это соединялось в ней. Лотта была непритязательна в двух смыслах: прежде всего по своей природе, более склонной к всеоб'емлющему благоволению, чем к отдельным привязанностям; затем она решила вручить себя человеку, который, будучи достоин ее, был готов связать на всю жизнь свою судьбу с ее судьбою. Атмосфера радости

окружала ее... Новый пришелец, совершенно свободный от всяких обязательств, не чувствуя себя связанным в обществе девушки, которая, будучи уже невестой, не могла толковать внимание, оказываемое ей, как ухаживание, и потому имела возможность лишь радоваться этому, плыл спокойно по течению; однако вскоре он почувствовал себя настолько втянутым и скованным,— что соединялось с дружественным и доверчивым отношением юной четы,—что перестал узнавать себя»... Так рисует старый Гете свои былые отношения к Лотте в тонах мягкой, для всех участников успокоительной близости. «Она любила его общество, он вскоре не мог обойтись без ее присутствия... и вскоре они стали неразлучными спутниками. Так пережили они чудесное лето, подлинно немецкую идиллию... Они сближались все больше, и мимолетные домашние недоразумения легко улаживались нерушимой любовью».

II

В общем это верно, но, пожалуй, книга о «Вертере», современница событий, излагает их точнее, чем поздний рассказ поэта. Еще лучше они отразились в современных письмах и дневниках, особенно в сообщениях Кестнера.

Все чаровало Гете в Лотте: ее красота, ее неисчерпаемая жизненность, ее бодрая деловитость, ее душевная тонкость, ее задорная веселость, ее материнская умелость. Увлеченный прекрасной .девушкой, поэт, подобно своему герою, сначала совершенно отчетливо знал, где надлежит ему остановиться в отношениях к ней; но слишком велик был соблазн, слишком неестественно было положение. Уже заговорили в чопор-

ном обществе об этом странном сочетании, и приятель Гете заметил ему, что, будь он на месте Кестнера, ему бы это тоже не нравилось: «Чем это может кончиться? Этак ты, чего доброго, отобьешь ее у него». Но Гете слишком хорошо понял сразу Лотту и слишком высоко ценил ее. «Я, видишь ли, настолько наивен,— ответил он,— что вижу в этой девушке нечто совершенно особенное; если бы я обманулся в ней, если бы оказалось, что она, словно всякая другая, держит подле себя Кестнера, чтобы тем заманить другого, то первый момент, убедивший меня в этом и сблизивший нас, был бы моментом нашей разлуки». И все же эта возвышенная ясность духа должна была временами изменять увлеченному молодому человеку. «Его спокойствие,— рассказывает Кестнер,— было очень потревожено; не раз происходили удивительные сцены, вследствие которых Лотта возвышалась в моих глазах, а он, как друг, становился мне еще дороже; однако, при этом я не мог в глубине души не удивляться тому, какие странные перемены производит любовь даже в сильнейших и во всем прочем чрезвычайно самостоятельных людях. Большею частью мне становилось его жаль, и во мне возгоралась внутренняя борьба, так как, с одной стороны, я думал, что, пожалуй, неспособен дать Лотте столько счастья, сколько дал бы ей он, а, с другой стороны, мысль потерять ее была для меня невыносима». Через два месяца влюбленный поэт дал смутному недовольству Кестнера повод вылиться в определенную форму. Он не удержался и поцеловал Лотту, та рассказала об этом жениху и следствием была «маленькая размолвка», приведшая Лотту к решению охладить пыл поклонника. На другой вечер Гете

был принят настолько «равнодушно», что не замедлил уйти. На утро Лотта послала его с поручением в соседнюю деревню; он принес ей оттуда цветы, которые тоже не удостоились внимания. Он понял это, швырнул их и заговорил, по своему обыкновению, иносказаниями. Вплоть до полуночи гулял он в этот вечер, разговаривая с Кестнером. «Необычайный разговор,— вспоминает последний:— он был раздражен и предавался всяческим фантазиям, над которыми мы, в конце концов, смеялись, прислонившись к стене, залитой лунным светом. На следующий день Лотта еще отчитала Гете, об'явив ему, что кроме дружбы ему рассчитывать не на что; он был при этом бледен и очень удручен». В дело вмешался было приятель Гете Мерк; но тщетно он обращал внимание поэта на другую, достойную его любви, девушку, тщетно уговаривал его и старался увезти его с собой. Через две недели, в день своего рождения, Гете — как и его герой — получил от невесты и жениха маленькое (Ветштейновское) издание Гомера, которого охотно читал во время прогулок. Состояние его становилось все тягостнее, борьба все напряженнее, он сознавал необходимость отречения, но не мог еще совладать с собой, пытался бежать, но не находил сил. Он промучился еще две недели и, наконец, бежал. Последний вечер он провел с Лоттой и Кестнером, и провел в разговорах о будущей жизни. «Мы непременно свидимся т а м,— сказала она на прощание,— и во всех образах узнаем друг друга».— «Я ухожу по доброй воле, но все же если бы мне пришлось сказать «прости навек», я бы этого не вынес. Прощай. Мы увидимся снова».—«Верно, завтра»,— ответила Лотта шутя, так как в последнее время

часто слышала от него при прощании торжественные слова. Она не знала, что это подлинная разлука. В записке, оставленной ей, Гете говорит: «Конечно, я надеюсь приехать снова, но бог знает, когда это будет. Лотта, каково мне было слушать ваши речи, зная, что я вижу вас в последний раз. Нет, не в последний раз, но все-таки завтра я уезжаю. Какой дух навел вас на этот разговор! Если бы я смел сказать все, что чувствовал! Ах, для меня дело шло об ином мире, о вашей руке, которую я поцеловал в последний раз. Эта комната, в которую я больше уже не вернусь, и милый отец, который проводил меня в последний раз!.. Теперь я один и могу плакать. Я оставляю вас счастливыми, остаюсь в ваших сердцах. Мы снова увидимся, но не завтра, а это все равно, что никогда. Скажите мальчикам (братьям Лотты, с которыми он очень сдружился): он уехал. Больше не могу».— «Все уложено, Лотта, и уже светает,— писал он на другой день (11 сентября),— еще четверть часа и я уеду. Я забыл у вас картинки, раздайте их детям, и пусть это послужит мне извинением в том, что я пишу, когда мне не о чем писать. Ведь вы все знаете; знаете, как я был счастлив эти дни, знаете, что я еду к самым милым и дорогим людям... только зачем уезжаю я от вас! Но этого не переменить, такова уж моя судьба, что ни сегодня, ни завтра, ни послезавтра я не могу сказать того, что прежде так часто прибавлял ко всякому следующему дню. Будьте всегда веселы, милая Лотта, вы счастливее сотен людей, только не будьте равнодушны, а я, милая Лотта, счастлив тем, что читаю в ваших глазах уверенность в том, что я не переменюсь. Прощайте, тысячу раз прощайте».

А на Лотту, согласно свидетельству Кестнера, эти записочки произвели сложное впечатление. Она была огорчена внезапным от'ездом друга и всплакнула. «Однако она была довольна, что он уехал, так как не могла доставить ему того, чего он хотел. Мы говорили только о нем одном; я тоже не мог думать ни о чем другом».

Этот от'езд не был, однако, разрывом; это бегство не было отказом от любви. Нежные дружеские отношения продолжали связывать Гете с милой девушкой, отданной другому. Оживленная переписка между ним и Кестнером полна излияний, в которых есть, что угодно, кроме отречения от неизменного чувства. Когда Кестнер, занятый службой и предстоящей свадьбой, стал менее исправен в переписке, Гете привлек к ней мальчика Ганса, старшего из братьев Лотты. Узнав от него, что Кестнер заказывает во Франкфурте кольца, через какого-то знакомого,— конечно, не через Гете, из уважения к его чувствам — Гете вызвался исполнить это поручение и был чрезвычайно требователен в переговорах с золотых дел мастером. Пересылая кольца «Шарлотте Буфф, по прозванию милой Лотте», он писал: «Пусть память обо мне будет в вашем счастьи так же неразлучна с вами, как это кольцо». Кестнеру он писал: «Пусть это будут первые звенья в той цепи блаженства, которая должна вас приковать к земле. Я ваш по-прежнему, но отныне совсем не стремлюсь видеть ни вас, ни Лотту. И силуэт ее в день свадьбы будет удален из моей комнаты и вернется в нее лишь тогда, когда я узнаю, что она имеет ребенка. Тогда наступит новая эра, и я буду любить не ее, а ее детей — правда, чуточку из-за нее, но это не важно, и

если вы меня пригласите в кумовья, то дух мой двойственно опочиет на мальчике или совсем поглупеет над девочками, если они окажутся похожими на мать... Итак, будьте счастливы и отправляйтесь в путь. Во Франкфурт вы, ведь, не заедете: это хорошо; если бы вы приехали, я бы уехал».

Гранатовое колечко Лотты, присланное для мерки, он оставил у себя, «как лучшее из своих сокровищ», а к силуэту ее, приколотому к стене, ежечасно обращается с лаской и приветом. «Вчера вечером, дорогой Кестнер, в полусвете сумерек я целый час болтал с Лоттой и с вами. В темноте я хотел ощупью найти дверь — рука моя нащупала бумагу — это был силуэт Лотты — сделалось очень хорошо на душе; я пожелал ей доброго вечера и вышел». Силуэт этот должен был быть схоронен в день венчания Лотты, назначенного на 14 апреля 1773 года, но и после свадьбы он остался на месте; к нему присоединился лишь другой мучительный сувенир — свадебный букет Лотты, который, по просьбе ее обожателя и друга, прислали ему.

III

Этот культ был некоторой самозащитой; продолжая итти все дальше, обманывая себя тем, что Лотта жена другого, Лотта мать чужого ребенка, все еще в известном смысле его Лотта, Гете отстранял от себя ту полную безнадежность, которая была бы слишком невыносима, то беспредельное отчаяние, которое уже угрожало бы самым основаниям его здорового духа, его зиждущего бытия.

Таких угроз было не мало. Не только несчастная любовь удручала в это время Гете. Мир раскрывался

перед ним приветливый и сочувственный: шумный успех «Геца фон Берлихингена» мог убедить его в его поэтическом даровании; он был молод, отважен и жаден к жизненным впечатлениям. И все же он — как это часто бывает в его годы — чувствовал себя глубоко несчастным. Ни в общественной жизни, ни в родительском доме, ни в основах своего существа он не находил настоящей точки опоры. Он чувствовал в себе громадные силы, но столь же ясно он должен был чувствовать, что силам этим негде развернуться. Гнет государственный был так же тягостен, как гнет общественных условностей; за внешним эффектом, произведенным трагедией о Геце фон Берлихингене, молодой поэт имел все основания ощущать глубокое непонимание; самое направление, принятое его творчеством в «Геце», начало возбуждать в нем сомнения. Он чувствовал себя безнадежно одиноким, и подчас самоубийство казалось ему надлежащим исходом из бессмыслицы жалкого и бесцельного существования. Много лет спустя, вспоминая об этом настроении — Гете писал Цельтеру: «Прекрасно помню, какой решимости и какого напряжения сил стоило мне в то время бороться с волнами смерти». Он обстоятельно рассказывает в своей автобиографии, какому подробному и деловому обсуждению подвергал он различные способы самоубийства. Повеситься или отравиться, утопиться или просить верного оруженосца покончить с постылой жизнью господина: все это было перебрано в пламенном воображении и обдумано в настойчивой мысли поэта, который, в конце концов, восхитился примером императора Оттона, покончившего с собою — после веселой пирушки с друзьями — при посредстве острого кин-

жала. В коллекции оружия у Гете был и остро отточенный драгоценный кинжал. Не раз перед сном он клал подле себя страшное оружие и, «прежде чем потушить свечу, пытался всадить себе в грудь тонкий клинок дюйма на два».

В этих условиях, в этом состоянии духа в ноябре 1772 года Гете получил известие о том, что его знакомый, член его веймарского кружка, юный Ерузалем покончил с собой. Карл-Вильгельм Ерузалем, состоявший в Вецларе на службе в брауншвейгском посольстве, был знаком Гете еще с Лейпцига. Он был сын известного своими богословскими трудами священника, которого связывала близкая дружба с Лессингом. Молодой Ерузалем был серьезный, сосредоточенный, образованный человек, интересовавшийся литературой и искусством. Его дипломатическая служба была полна неприятностей; он не ладил с посланником и получал выговоры от двора. Его самолюбие было чрезвычайно задето тем, что, вследствие чопорности тогдашней немецкой аристократии, ему, как лицу не принадлежащему к дворянству, пришлось вскоре по прибытии в Вецлар, будучи в гостях у графа Вассенгейма, узнать, и в чрезвычайно неприятной форме, что доступ в высокое общество для него закрыт, единственно по причине его не-дворянского происхождения. Его пламенная любовь к чужой жене была отвергнута очень решительно, и муж любимой женщины, его добрый знакомый, секретарь Гердт, просил его не бывать в его доме. Он взял у Кестнера пистолет, якобы на дорогу, и застрелился.

Это известие, за которым следовало обстоятельнейшее сообщение Кестнера обо всех подробностях пе-

чального события, было моментом перелома в самоубийственных замыслах поэта. Чужая смерть дала окончательную победу жизни над смертью. Эта победа — как оно и должно быть — была победой творчества. Уже и раньше жизненные стихии в существе Гете были сильнее этого юношеского и неглубокого тяготения к самоубийству. Он не терзался тем, что ему не удавалось воткнуть в свою грудь смертоносное лезвие: он «посмеялся над собою, отбросил все ипохондрические кривляния и решил жить». Но это было не все; мало было отказаться от самоубийства в действительности — надо было разделаться с ним в глубине души, надо было воплотить его в творческих образах, поставить его пред собою, как нечто выделенное, нечто отделенное, чуждое. Так об'ективировать самоубийство значило раз навсегда и окончательно преодолеть его. «Я решил жить. Но, чтобы делать это радостно, я должен был осуществить поэтический замысел, где было бы выражено все, что я перечувствовал, передумал, перефантазировал по поводу этого важного предмета. Я подбирал для этого элементы, уже не один год бродившие во мне; в моем воображении я представлял себе все случаи, в которых чувствовал себя удрученным и угрожаемым; но ничто не отливалось в законченную форму, мне недоставало события, фабулы, в которую все это могло бы воплотиться».

IV

Таким событием и явилась внезапная гибель Ерузалема: по сравнению Гете, она была тем ничтожным толчком, от которого сразу превращается в глыбу льда вода в сосуде, давно доведенная до точки замерзания,

но без этого толчка остающаяся в жидком состоянии. Однако, литературная форма, в которую должны были отлиться события, еще не определилась. По началу поэт склонялся больше к драме, затем остановился на излюбленной в эту эпоху форме — на романе в письмах, который после произведений Ричардсона и Руссо казался естественным и чуть не неизбежным воплощением тонких душевных переживаний современного человека. Первая часть этого романа была, в сущности, готова: достаточно писал он в свое время близким о Лотте Буфф и своем влечении к ней. Медленно и неровно зрело художественное творение в душе поэта. В «Правде и поэзии» он говорит, что написал «Вертера» в четыре недели, но надо помнить, что эти четыре недели относятся к февралю 1774 года, а Ерузалем покончил с собою в октябре 1772. Больше года прошло между последним толчком, оформившим смутные замыслы поэта, и напряженным воплощением их в слове. Много пережил за это время Гете. В течение этого года Лотта обвенчалась с Кестнером, и оживленная переписка поэта с молодыми супругами продолжалась все в том же тоне ничем ненарушимой дружбы к мужу и беспредельной нежности к Лотте, от любви к которой, хотя бы и безнадежной, не хотел и не мог отказаться поэт. За это время он потерял верного и любимого друга — девицу Руссильон, и горько жаловался Кестнеру на одиночество и тоску. Но, наконец, в начале 1774 года, его решительно подвинуло к работе одно испытание, печальное, но также оказавшееся необходимым для образа его Вертера. Он был дружен с семьей писательницы г-жи Ларош, и когда старшая ее дочь вышла замуж за франкфуртского коммерсанта

Брентано, богатого, но малообразованного и грубого человека, близость с поэтом была подлинной отрадой для молодой женщины, привыкшей к тонкой духовной атмосфере в родительском доме. С ним — по язвительному замечанию Мерка — Макса Ларош забывала запах сыра и масла, которым торговал Брентано, и чувствовала себя в родной обстановке. Гете развлекал пятерых ребятишек ее мужа, вверенных ее попечению, занимался с нею музыкой и меньше всего помышлял перейти в своем дружественном внимании к молодой женщине границы дозволенного. Но торговец селедками иначе оценил эти отношения; в порыве ревности он не замедлил довести поэта до совершенной невозможности бывать в его доме. Гете так был удручен этим оскорблением, что не нашел в себе силы сообщить о разрыве друзьям и продолжал в письмах к Кестнеру и другим рассказывать о продолжении своих дружественных сношений с домом Брентано[1]. Но именно под влиянием этого потрясения он окончательно прочувствовал последние настроения своего Вертера и бросился к работе. «Так как я,— рассказывает он,— не только бесстрастно созерцал то, что произошло с Ерузалемом и со мною, но был сходными переживаниями доведен до страстного волнения, то естественно, что я вдохнул в мой замысел весь тот пламень, который уничтожает все различие между поэзией и действительностью. Я заперся у себя, отказался допускать к себе друзей и таким образом устранил из своего внутреннего

[1] Более тридцати лет спустя Гете, встретившись с дочерью Максимилианы Брентано, юной Беттиной, был с ней в большой дружбе, запечатленной в знаменитой его переписке с нею («Briefwechsel mit einem Kinde»).

мира все непосредственно не относящееся к делу. Наоборот, я обнял мыслью все, имевшее какое-либо отношение к моему замыслу и прошел всю мою недавнюю жизнь, из содержания которой пока не сделал никакого художественного употребления. При таких обстоятельствах, после столь долгих и сложных тайных приготовлений, я в четыре недели написал «Вертера», не набросав предварительно никакого плана, не разработав какой-либо части».

Есть основание думать, что если в первой половине романа воспроизведены — хотя и в художественной обработке — подлинные письма поэта из Вецлара, то во второй половине большая доля принадлежит созданию воображения. «Он употребил в этом случае оригинальный прием, который является в высшей степени характерным для его манеры работать и рисует нам тот особенный фантастический мир, в котором он жил. По его словам, он вызывал в своем воображении кого-нибудь из своих знакомых, просил его сесть, а сам начинал ходить пред ним взад и вперед, останавливаясь по временам, и обсуждал с ним тот предмет, который в эту минуту занимал его мысль». По согласному мнению исследователей, удивительное разнообразие вертеровских писем зависит именно от того, что в этих мысленных беседах различное их содержание обсуждалось с несколькими лицами, тогда как в самом произведении все они обращены к одному только другу, поверенному всех тайн.

Черновая была готова, и поэт с изумлением стоял пред своим законченным созданием. «Так как я написал эту повестушку довольно бессознательно, точно в припадке ясновидения, то, перечитывая ее уже испра-

вленной и улучшенной, я сам мог только удивляться». Лишь очнувшись от этого творческого сна, он — в половине марта — заметил, что уж две недели не отвечал на письмо Лотты, и в об'яснение своего молчания написал ей: «Это от того, что все это время ты более, чем когда-либо, была со мною и во мне. Я скоро напечатаю это для тебя. Все хорошо, милая: потому что разве мне не становится хорошо уже при мысли о вас? Я все тот же, и твой силуэт попрежнему приколот в моей комнатке... В том, что я глупец, ты не сомневаешься, и мне стыдно сказать еще что-нибудь: ибо, если ты не чувствуешь, что я тебя люблю, то зачем я люблю тебя?» 26 апреля Гете писал Лафатеру: «Великое участие примешь ты в страданиях милого юноши, изображенного мною. Мы шли с ним рядом, не сближаясь. Я смешал его судьбу с моими ощущениями — получилось своеобразное целое». Поздравляя Кестнера с благополучными родами Лотты и благодаря за предложение быть крестным отцом, он предупреждает, что в изображение известных обстоятельств он ввел чужие страсти и что это не должно пугать его друзей. В августе он писал Лотте: «Скоро я пришлю тебе нечто — молитвенник или ларчик для драгоценностей — назови это, как хочешь,— чтобы утром и вечером укреплять тебя в добрых воспоминаниях о любви и дружбе».

Неправильно, однако, было бы полагать, будто весь 1773 год, во время которого в глубинах души поэта неслышно зрел образ его героя, был полон только его порывистым влечением к Лотте. Всесожигающего пламени уже не было в этой любви. Понемногу ослабело ее напряжение, и она ждала лишь художественного воплощения, чтобы окончательно из бурной страсти об-

ратиться в милое воспоминание. В ноябре 1772 года Гете писал еще Кестнеру: «Да, Кестнер, конечно, я ушел во-время. Вчера, когда я лежал на диване, меня обуяли висельные и виселицы весьма достойные мысли». А в январе 1774 года, непосредственно пред началом работы над «Вертером», он рассказывал о своей франкфуртской жизни в совершенно иных тонах. «Сегодня на катке разгулялись,— пишет он приятелю,— треск, шум, грохот, в конце концов — трах, и господин рыцарь вывалялся, как свинья... Вчера ужинал дичью и паштетами, выпили, как следует, и до часу ночи сидели меж гурий и наслаждались амурами... Возвращаюсь домой, звоню, является маленькая Кати — ты еще знаешь меня,— о, господи,— дверь открыта, я сердечно взял ее за головку и... измял ее чепчик». Не о вертеровской мечтательной тоске, не о самоубийственном отчаянии говорит эта безоглядная жизнерадостность всепобеждающей молодости. И не только бесшабашный разгул был здесь, но и напряженная творческая работа; достаточно указать на произведенную за это время переработку «Геца фон Берлихингена», сделавшего его автора вождем мятежной литературной молодежи. «Вертер» был написан; но не в четыре недели, отданные работе над ним, Гете перестал быть Вертером, а много раньше.

Наконец, в сентябре 1774 года книга напечатана, первый полученный автором экземпляр отправлен Лотте, второй — г-же Ларош. В октябре — на лейпцигской книжной ярмарке «Страдания юного Вертера» вышли в свет в издании Вейганда, без имени автора, разоблаченного, впрочем, издателем в ярмарочном каталоге. Второе издание потребовалось немедленно вслед за первым.

V

Среди великих произведений литературы есть более ценные и, конечно, более долговечные, чем «Вертер», но ни одно из них не вызвало при самом своем появлении большего шума, ни одно не произвело на современников более широкого впечатления. Роман распространился с необычайной для того времени быстротой. Одни не знали меры в хвалениях, другие неистово обличали его, третьи злостно издевались, но читали его все — сперва все образованные немцы, потом все образованные народы. Перепечатки следовали за перепечатками, подражания за подражаниями; невероятно количество пародий, продолжений, переработок, инсценировок, перепевов; до сих пор исследователи наталкиваются на произведения, так или иначе связанные с «Вертером», несмотря на то, что итоги этому литературному потоку как будто давно подведены. Внешними проявлениями сильнейшего впечатления, произведенного «Вертером», была полна не только литература, не только сцена, но и действительная жизнь. В течение целого ряда лет модным для молодых франтов был английский костюм Вертера—его синий фрак, желтые жилет и брюки, высокие сапоги с отворотами; в память милого праха ставили урны; во славу его распевали гимны, и песни о нем из уст уличных певцов перешли в уста народа. Наконец, насчитывают целый ряд самоубийств, с большим или меньшим правом относимых к влиянию «Вертера». Вполне национальный по образам, по настроениям, по сильному языку, составившему эпоху в развитии немецкой прозы, роман вскоре получил громкую известность за границей, где появились многочисленные переводы и подражания. О

том, насколько эта известность была не только широка, но и устойчива, показывает, например, то, что спустя десять с лишним лет, Наполеон в египетском походе читал «Вертера», которого перечел семь раз и помнил так хорошо, что еще в 1808 году в разговоре с Гете указывал ему на недостаток в композиции романа — давно, впрочем, замеченный и исправленный самим поэтом.

Все эти внешние проявления служат лишь слабым признаком того глубочайшего впечатления, которое роман Гете произвел на людей своего времени. Это впечатление трудно даже себе представить, не зная душевного склада этой эпохи. Это было своеобразно возбужденное время, порывистое и искреннее, бурно стремившееся к простоте и искренности и тяжко страдавшее в узах условности. Вслед за гнетом изысканной неестественности рококо, освежающей бурей пронеслось по Европе творчество Руссо и Стерна. В Германии, тогда наивной и простодушной, пасторальная сентиментальность одного и сентиментальный юмор другого нашли отголосок в особой чувствительности, пылкой и слезливой. Смутно бродили в культурной массе какие-то освободительные порывы, какие-то душу освежающие запросы, какие-то томительные настроения, и все это ждало и требовало об'яснения, выражения, образов и решений, дающих если не точность категорического ответа, то хоть ясность определенного вопроса. Откликом на все это смутное брожение, его порождением и его уяснением, его отражением и его формулой явился «Вертер». Людям своего времени он дал изображение их существа, из их смутных мечтаний он перевел их образ в область реальности, из мира

действительности он вознес его в мир идеала. Он теоретизировал и опоэтизировал их. Вот основная причина глубокого впечатления, произведенного «Вертером» на современность, впечатления, о котором мы имеем возможность судить по тому несравненному волнению, с которым говорят о нем современники. Публицист Реберг, в общем далеко не безусловный поклонник Гете, утверждая, что «Вертер» был эпохой не столько в литературе, сколько в воззрениях и нравах, рассказывает, через сорок лет после появления «Вертера», что, прочитав роман, он в течение четырех недель заливался слезами не над судьбою Вертера, но над своей судьбой, сотворившей его созданием, менее возвышенным, чем Вертер. Эти слезы ярко характеризуют эпоху. Та немецкая чрезмерная чувствительность, которая так долго была предметом насмешек, а затем обратилась в маловероятную легенду, в самом деле отличала культурное общество Германии того времени в необычайной степени. Мы имеем целый ряд рассказов о том, с какой преувеличенной восприимчивостью относились тогдашние немцы к своим заурядным радостям и печалям, как легко заливались слезами люди, которые в соответственном случае в наших условиях сочли бы более достойными уместную сдержанность и, по крайней мере, наружное спокойствие. Позже, в описании французской кампании, Гете писал: «Вертер ни в коем случае не был причиной болезни, возбудителем горячки, он лишь вскрыл зло, таившееся в юных душах. За время долгого и счастливого мира создана была на немецкой почве в пределах общенародного языка прекрасная литературно-эстетическая культура; но так как все при этом было сосредоточено

во внутреннем мире, то вскоре к этому присоединилась известная сентиментальность, происхождение и развитие которой нельзя не отнести к влиянию Иорика-Стерна. Возникло нечто вроде бурно-пламенного аскетизма, который, за отсутствием у нас юмористической иронии британцев, необходимо должен был выродиться в мучительное самоистязание». И в самом деле, чем-то вроде самоистязания дышит то эстетико-моральное блаженство, которое доставил чувствительным немцам «Вертер» и которым спешили заразить своих читателей популярные немецкие критики. «Кто не чужд чувства,— говорит критик журнала «Iris» Гейнзе,— и кто способен чувствовать то, что прочувствовал Вертер, у того—едва он вздумает выразить это—исчезают мысли, как легкий туман под лучами солнца. Сердце человеческое так переполняется всем этим, и голова—это лишь источник слез. О, жизнь человеческая, сколько пыла, и муки, и блаженства можешь ты вместить!..»—«Точно сновидение наполнило всю мою душу, и в чудное летнее утро, в прелестнейшем своем наряде, витает предо мною природа, рождая сочувствие в груди моей и возбуждая глубочайшие порывы к восхитительнейшим радостям; и вот, очаровательная девушка дает мне эти радости—вплоть до опьянения нектаром—точно я сотрапезник Зевеса,— и башни и горы, и небеса и земля, все колышется предо мною, и вот рушатся эти башни и горы, и небо и земля надо мною и подо мною, и ужас и содрогание охватили меня:— вот, несравненный Гете, вот, знаток сердца человеческого, вот что было со мною, когда я прочитал «Страдания Вертера»,— говорит Ширах в «Magazin der deutschen Kritik» (1775, I). Эти восторженные отзывы, в упоении переступающие границы вразумительного, да-

леко не исключение. Да и как могли они быть исключением, когда дело в Вецларе дошло до особого культа на могиле Ерузалема. Собравшись здесь вечером, молодые люди и дамы пели заупокойные гимны и заливались слезами, а в полночь, в черных одеждах, с зажженными свечами в руках и черными покрывалами на лицах, они стояли вокруг его могилы и возглашали: «Ты страдал, ты боролся». Потом были речи, в которых доказывалось, что самоубийство по несчастной любви — подвиг, достойный подражания. В заключение могила самоубийцы была засыпана цветами, и только вмешательство полиции воспрепятствовало повторению печально-нелепого торжества. Слезливый век нашел свое воплощение, и естественно, что это воплощение показалось ему и высшим оправданием.

VI

Наряду с исступленными хвалениями были и голоса возмущенные и протестующие, были и издевающиеся скептики. Если впечатление, произведенное «Вертером», в самом деле не во всех отношениях можно назвать благодетельным, если по отзыву даже столь разумного судьи, как г-жа Сталь, «Вертер» «вызвал больше самоубийств, чем величайшая красавица мира», если еще в тридцатых годах прошлого века мать, потерявшая сына, покончившего с собой, могла винить в этом не без некоторого основания роман Гете, то естественно, что люди его времени, твердо стоявшие на точке зрения жизнеутверждающего догмата, не могли не отнестись к роману с отрицанием, доходившим подчас до ярости. Догмат церковный или догмат либеральный, он являлся в довольно примитивном и пошлом виде в сочинениях,

направленных против Гете, но в этом непонимании было свидетельство некоторой самозащиты, некоторой, хоть и туповатой, устойчивости общественной мысли, которая не может оставить проповедь самоубийства—или то, что ей представилось такой проповедью—без решительного протеста. Застрельщиком в церковно-протестантской кампании против «Вертера» явился знаменитый обер-пастор Геце, прославленный своей обскурантской полемикой с Лессингом. С обычным размахом гамбургский страж священных устоев не только обличает «Вертера» в вредности, но призывает «дражайшее начальство» положить властной рукой предел этим злоупотреблениям, ибо, по его убеждению, «такие книги как «Вертер», порождают не только самоубийц—что было бы не так важно—но убийц, отравителей и т. д., вплоть до цареубийц вроде Равальяка и Клемана; при свободном распространении таких сочинений, во что должно обратиться христианство? В Содом и Гоморру!»—Не столь пламенны по форме, но столь же отрицательны по существу были отзывы, исходившие из другого лагеря. Фридрих Николаи, либеральный журналист, заслуги которого ценились бы выше, если бы пошлое филистерство не умалило их значения, счел своим долгом также предостеречь своих читателей от лжеучений «Вертера», но избрал для этого оружие, менее мрачное и потому, быть может, более действительное, чем громы проклятий и воздействие доноса. Он написал «Радость юного Вертера»—мелковатую пародию, не лишенную некоторой основательности там, где она обличает крайности «гениальной» эпохи, но в общем так же тяжеловесно-пошлую и самодовольную, как и все, выходившее из-под пера берлинского «узурпатора немецкой

критики». В пародии Николаи Вертер стреляется тогда, когда Лотта еще не обвенчана с Альбертом, который решил уже уступить ее Вертеру, и потому, посылая ему пистолеты, зарядил их пузырями, наполненными куриной кровью. Выстрелив, Вертер залит этой кровью и ждет рокового конца, но пришедший к нему Альберт об'ясняет ему, что ему не грозит ни неминуемая гибель, ни разлука с Лоттой. Вертер женится на Лотте, и их брак приносит ему не радости, а «страдания Вертера-супруга». Но Альберт, вернувшийся из путешествия, водворяет мир и благополучие в семье, и тут-то начинаются подлинные «радости юного Вертера». Пародия Николаи наделала не мало шума, вызвала, в свою очередь, не мало возражений и ответов, в том числе маленькую и незначительную анти-пародию самого Гете, которого этот плоский пустяк волновал больше, чем можно было ожидать. Волновало его и то, что ему была приписана одна стихотворная шутка, написанная одним из «бурных гениев», Г. Л. Вагнером, и направленная против хулителей «Вертера». Гете вынужден был даже в газете заявить, что он не автор этой сатиры «Прометеев Девкалион и его рецензенты», где, между прочим, Николаи выведен в образе орангутанга.

Оставляя в стороне исступленные восторги одних и тупые обличения других, надо сказать, что в общем современная критика отнеслась к «Вертеру» чрезвычайно внимательно. Лучший отзыв был напечатан в журнале того же Николаи и принадлежал другу Гете, Мерку, который, между прочим, старался смягчить здесь недоразумение, вызванное пародией Николаи, и высказал по поводу романа несколько веских и прозорливых суждений. Он предлагал всем современным не-

мецким поэтам видеть в романе пример и поучение в том, что и ничтожнейший клочок действительности должен быть изображен на основании этой действительности, наблюдаемой во-вне или внутри нашего существа. Так оценил Мерк и реализм, и поэтичность создания Гете, и в сопоставлении с ним узким и несправедливым кажется отзыв величайшего—не только среди современников—немецкого критика Лессинга. Не стоит останавливаться на предположении, что его настроили против романа его дружественные связи с несчастным Ерузалемом, «Философские статьи» которого вскоре после его смерти были изданы Лессингом. Здесь собраны рассуждения о том, что «нельзя об'яснить чудом появление речи у первого человека», «о природе и происхождении общих понятий», «о свободе» и т. п. В молодом и многообещающем авторе этих интересных работ Лессинг мог, конечно, не видеть того слабого пасынка жизни, который неизбежно должен был сам положить ей конец. Но, так или иначе,— факт самоубийства Ерузалема был перед ним, и если Лессинг ошибочно усмотрел в «Вертере» как бы некоторую апологию самоубийства, то протест его жизненной натуры был направлен не только против Гете, ни и против одного из прообразов его Вертера. Он с удовольствием прочитал роман Гете, но,—пишет он Эшенбургу,—«что если это тепличное создание принесет больше несчастья, чем пользы? Не полагаете ли вы, что оно нуждалось бы в маленьком охлаждающем заключении? В нескольких намеках насчет того, как Вертер дошел до столь причудливого характера, как другой юноша, сходный по природе, сумел уберечь себя от этого? Ибо тот или иной лично примет поэтическую красоту за мо-

ральную и сочтет хорошим то, что так сильно привлекает наше сочувствие. А ведь это не верно. И если бы дух нашего Ерузалема остановился на этой точке, я чувствовал бы к нему почти презрение. Думаете ли вы, что римский или греческий юноша так и по этой причине лишил бы себя жизни? Разумеется, нет. Они умели совершенно иначе оберегать себя от любовного неистовства; и во времена Сократа такое «порабощение богом любви», побуждающее к поступку столь противоестественному, простили бы разве какой-нибудь девчонке. Создание таких мало-великих, презренно-достойных оригиналов—дело христианского воспитания, столь великолепно обращающего физическую потребность в духовную. И потому, любезный Гете, еще одну главку в заключение, и чем циничнее, тем лучше».

Так враги и друзья, хвалители и порицатели сосредоточились на моральной стороне произведения и еще уже: на печальном его финале. О высокой художественной ценности, о жизненности образов, о простоте средств, которыми достигнуто сильнейшее впечатление, не было речи; громадного значения «Вертера» в истории языка, в истории литературной формы никто не мог заметить. Много лет спустя, вспоминая об эпохе «Вертера», Гете, не без горечи говорил об этом непонимании. Сенсацию, произведенную романом, он совершенно основательно ставил в связь с условиями времени. «Действие этой книжки,— говорит он,— было велико, можно сказать, громадно, главным образом потому, что оно пришлось ко времени. Как достаточно клочка тлеющего трута, чтобы взорвать большую мину, так и здесь взрыв, происшедший в читательской среде, был так велик потому, что юный мир сам уже подко-

пался под свои устои, и потрясение было столь сильно потому, что в каждом вырвались наружу его преувеличенные требования, неудовлетворенные страсти и воображаемые страдания». И с великолепной отчетливостью намечает автор то, что удручило его в свое время в отзывах современников: «Нельзя требовать от публики, чтобы она творение духа приняла духовно. В сущности, внимание было привлечено лишь содержанием, лишь сюжетом, и это я мог заметить даже на моих друзьях; вновь появился исконный предрассудок, согласно которому книга значительна тем, что ставит себе учительные цели. Между тем, правдивое изображение действительности не имеет никакой цели: оно не одобряет, не порицает,— оно развивает помышления и действия в их последовательности и тем освещает их и поучает». Рассказав о своем равнодушии к рецензиям и об обмене язвительностями с Николаи (в брошюре которого поэта, однако, обрадовала премилая гравюрка знаменитого Ходовецкого), Гете продолжает: «Подготовленный ко всему, что могло быть высказано против «Вертера», я нимало не огорчился этим множеством возражений; однако, я не подумал при этом о той невыносимой докуке, которая грозила мне со стороны душ внимательных и благорасположенных: ибо вместо того, чтобы тот или иной высказал мне какую-либо любезность касательно самой книжки так, как она есть, все они гуртом хотели ясно и точно знать, что тут правда и что вымысел; это меня очень сердило, и я отвечал на такие вопросы чрезвычайно невежливо... Ибо для того, чтобы дать на них ответ, пришлось бы вновь расчленить мою повестушку, над которой я размышлял так долго, чтобы связать поэти-

ческим единством разнообразные ее элементы,— расчленить и разрушить ее форму, что было связано если не с уничтожением, то с бесплодным рассеянием ее подлинно истинных составных частей».

Огорчили поэта и те благожелательные его читатели, которые о действительности, изображенной в его романе, знали не слишком мало, а слишком много. Это были супруги Кестнер. В сущности, Гете, рисуя свою любовь к Лотте, не имел в виду дать портрет подлинной Лотты: он создал ее образ из разных впечатлений, в этом образе можно было найти сходство с разными девушками; но всю жизнь преследовали поэта вопросы и изыскания, кто же есть подлинная Лотта. Бестактная брошюра с разоблачением действительных лиц и мест, составленная проживавшим в Вецларе лейтенантом Брейтенбахом, вышла в свет через год после «Вертера» и выдержала два издания. Естественно, что Лотта и Кестнер были неприятно задеты всем этим, оскорбительно было это вторжение общественного внимания в их линую жизнь, и они не могли не сказать об этом своему другу. Кестнер был, кроме того, недоволен тем, как изображены в романе Лотта и он,— изображены неверно, неблагоприятно. Кестнер писал об этом Гете, жаловался и в письме к одному приятелю на Гете, которому «нет никакого дела до мнения света, поэтому он не может стать в положение тех, которые не могут и не должны быть так же равнодушны к этому мнению, как он». Но художественные цели, всецело владевшие поэтом, не могли остановить его перед соображениями столь мелкого значения; он не собирался быть ни портретистом, ни обличителем, и не был им ни в малой мере. «О, вы неверующие, о, маловерные,—

писал он чете Кестнеров:—если бы вы могли прочувствовать тысячную долю того, что «Вертер» дал тысячам сердец, вы не задумывались бы над расценкой вашей доли, в него вложенной».

VII

Все же и некоторая основательность недовольства Кестнеров, и иные соображения побудили поэта внести в одно из последующих изданий «Вертера» несколько мелких, но по существу довольно значительных, изменений. Это произошло очень не скоро, так как не легко было изменять то, что отлилось с такой стихийной легкостью в законченную, можно сказать, неизменную, форму. До некоторой степени помогло то, что Гете, покончив с произведением, так сказать стряхивал его с себя и становится по отношению к нему в известном смысле сторонним наблюдателем. Уже в 1777 году, заглянув в «Вертера», он нашел здесь все «новым и чуждым», через три года он перечитал его — и удивился. Переработка казалась ему, «деликатным и опасным» делом и лишь в мае 1783 года он пишет Кестнеру, что предполагает, «не трогая того, что наделало столько шума, поднять Вертера на несколько ступеней выше».—«Я предполагаю при этом так осветить Альберта, что не понять его существа сможет пламенный юноша (т. е. Вертер), но не читатель». В ответе Кестнер указывал на частности, которые ему представлялось желательным оттенить в интересах его и Лотты. Закончив переработку, Гете в августе 1786 года писал г-же фон Штейн, что справился, наконец, с труднейшей своей задачей. Эта новая редакция «Вертера», появившаяся в первом томе первого собрания сочинений Гете

(1787), заключает немногие, но существенные изменения. Прежде всего ослаблена сложность мотивов самоубийства, которую ставили в вину автору читатели столь значительные и столь различные, как Гердер и Наполеон; последний во время своего знаменитого разговора с Гете (в 1808 году в Эрфурте) не знал,— а сам поэт почему-то не сказал ему,— что мотив оскорбленного самолюбия был значительно ослаблен в подлиннике уже тогда, когда во французском переводе, включенном в походную библиотеку императора, еще сохранена была первоначальная редакция. Нелепое оскорбление со стороны чванных дворян не исключено совершенно, но основной причиной самоубийства Вертера является все-таки его безнадежная любовь. Для того, чтобы противопоставить мучительной нерешительности тонко-чувствующего Вертера грубую действенность простого человека, чтобы оттенить благородство Вертера столь обычным в людях эгоизмом, безоглядным и стихийным, был введен эпизод с батраком, который для своей безнадежной страсти не знает другого исхода, кроме бессмысленного убийства счастливого соперника. По-новому освещены в новой редакции личность Альберта и характер его отношений с Лоттой. Теперь Кестнер мог считать себя удовлетворенным; ни малейшей тени не падает на тот его поэтический образ, в котором его обессмертил Гете.

VIII

Три момента обычно считаем мы основными в художественном облике величайшего поэта Германии; это— «Вертер», «Фауст», и лирика Гете. «Вертер», конечно, наименее устойчивое из этих созданий; однако, и по-

теряв несравненную первоначальную силу, он до сих пор сохраняет и поэтическую свежесть для читателя непосредственного, и историческую прелесть для читателя осведомленного, черпающего очарование также в аромате эпохи. До сих пор удивительны в «Вертере» и нежность письма, прозрачной акварелью оживляющего тяжелую трагедию мысли и любви, и стройность композиции, вносящей жизненную последовательность в литературную форму, столь вялую и назойливую, как вереница писем, и определенность человеческих образов, не теряющих своей отчетливости и убедительности, несмотря на чрезвычайную сдержанность в выборе средств, коими они изображены. Все это сыграло громадную роль в развитии немецкой литературы своего времени. Переворотом был уже язык «Вертера», простой и вместе глубокий, свободный и, однако, точный. Нигде до тех пор содержание более напряженное и разнообразное не было передано в форме более прозрачной и сжатой. Для произведения автобиографического «Вертер» необычайно об'ективен, для произведения об'ективного он необычайно сердечен. В узких рамках глубоко-личного романа здесь искусно дано разнообразие жизни, правда, замкнутой в тесном кругу, но широко открытой всей пестроте впечатлений. Здесь и глубокие мысли о цели бытия, и непосредственные прелести этого бытия, и уют повседневной жизни, и графский салон, и сельская корчма, и пестрые переливы в настроении природы. И все это сплавлено в одно целое, все вытекает из одного источника, все неукоснительно ведет к неизбежному исходу. Этот источник есть личность Вертера, этот исход есть его гибель. В этом смысле рассказ о Вертере есть подлинная тра-

гедия: не потому, что трагична судьба героя, но потому, что судьба эта есть неумолимый вывод из его личности.

Личность эта не только поэтически-обаятельна, не только человечески-привлекательна: к ней невозможно отнестись без внимания и уважения; недаром Вертера так любили и уважали все, с кем он встречался на жизненном пути—от детей и простонародья до лиц много старше его и возрастом и общественным рангом. «Мужем будь и вслед за мной не шествуй»—взывает из преисподней дух Вертера к преклоняющейся пред ним душе[1]. И, однако, если Вертеру не достало последней мужественности, сила которой преодолела бы его скорбные испытания, то лишь мелкое самодовольство может позволить себе смотреть на него свысока. Слабый Вертер по силе своих чувств есть человек замечательный.

Его выдающиеся способности соответствуют напряженности и разнообразию его духовных интересов. Он не гениален, но это чрезвычайно даровитый, умственно отзывчивый человек, стоящий на высоте просвещения своего времени. Как будто бездеятельный в обычном смысле слова, он, по существу, напряженно деятелен; он только отвергает пошлую бесплодную работу, которую могла предоставить ему современная жизнь, и не в силах сам создать себе иную работу; но душа его в вечном действии, в вечном горении. Безбрежный мечтатель, неспособный к примирению с оскорбительной для прекрасной души действительностью, он меньше

[1] Последний стих стихотворения Гете «Из страданий юного Вертера» (1775). Этот стих в одном из первых изданий служил эпиграфом — впоследствии устраненным—ко второй части романа.

всего мечтатель бесплодный. Так настойчива его жажда истины, так глубоки его порывистые искания, так многообъемлющ захват его умственных запросов, так тонка его восприимчивость, что и в своей жизненной неудаче он остается образом сильным, возвышенным, не только привлекательным, но и жизнеутверждающим. Десяток слабых соблазнился его печальным концом, но тысячи сильных нашли высшее поучение в его чистоте, в его гуманности, его беззаветной любви к истине, к красоте, к людям, к природе, к справедливости.

С этим человеком произошло то, что не могло не произойти, что неизбежно происходит с такими людьми:

Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них, —

как сказал русский поэт, в героях которого через три четверти века чувствуются отзвуки вертерова идеализма. Вертер погибает не от того, что любимая им женщина принадлежит другому; нужно быть безнадежным филистером, как Николаи, чтобы представить себе Вертера счастливым супругом, общеполезным деятелем, практическим работником. Вертер мыслим только в своем стремлении к недостижимому, столь же беззаветном, сколь безнадежном, и то, что он представлен в реальной обстановке мягким, уступчивым, как будто склонным к самоотречению и примирению человеком, может ввести в заблуждение, но по существу лишь оттеняет ту основную черту его, которую в разное время называли различно, в наши дни называли бы максимализмом. У Вертера может нехватить воли добиться своего, и от этого он погибнет, но погибнет непримиренный и непримиримый.

и этот трепет, то ослабляемый, то усиливаемый поэтом, не оставит нас вплоть до роковой развязки.

Вертер полон радости жизни, когда мы узнаем его; легкий налет «мировой скорби» тем менее смущает его в его юношеской свежести, что в душе его нашла оправдание утешительная возможность добровольно расстаться, когда это окажется нужным, с земным бытием. Так он встречается с девушкой, в которой сразу сосредоточиваются для него все прелести этого бытия. Он слишком привык жить в мире мечты, чтобы серьезно считаться с тем, что она обручена с другим. Он сблизился с ней, он сдружился с ее женихом, он не видит необходимости уехать. Но понемногу внутренний горизонт его омрачается; он начинает ощущать всю уродливость своего положения и уже тяжко страдает под ее гнетом. Мысль о смерти всплывает—и устраняется решением уехать. От'ездом и заканчивается первая часть романа. Переходы в настроении героя так же превосходно обоснованы в ней, как использованы для поддержания постоянно напряженного внимания читателя. Он все время поглощен потребностью угадать, что будет дальше. И во второй части также увлекательно это предвидение исхода—и неуверенность в нем. Вертер уехал, Вертер на посольской службе, он как будто успокоился—не надолго, конечно. Педантизм его начальника, высокомерие ничтожного общества, пустота окружающей жизни—все это из едва достойных внимания мелочей постепенно сгущается в свинцовую тучу, гнет которой не дает устояться едва родившейся уверенности, что все может обойтись благополучно. Оскорбление, нанесенное Вертеру чванной аристократией на приеме у графа, решительно подрывает эту уверенность.

Вертер раз'ярен, он подал в отставку и собирается уйти на войну. Кратковременный отдых у князя—кратковременное успокоение, напряженное и насильственное,—и резкое решение: что бы то ни было, он вернется к Лотте. Он вернулся, он встречен с прежней лаской. Но он уже не тот, что был: в разлуке страсть дозрела в нем до предела. Лотта и Альберт те же, что были раньше, а Вертер в каждом движении их видит перемену. Они, во всяком случае, не кажутся ему счастливыми, и мысль, что другой не дал Лотте того счастья, которое он, Вертер, призван ей дать, охватывает его со всей силой безвыходности. С религиозным упоением сосредоточивается он на мечте об уходе из этого мучительного мира. Темнеют дни, надвигается мрачная осень, и все мрачнее становится в одинокой, отчаявшейся душе. Случайный порыв, случайное излияние сердец—и бездна окончательно разверзлась пред Вертером. Он видит, что Лотта любит его, может любить, и не хочет; эта недоступность уже отвоеванной женщины скрепляет его решение последней нерушимостью. Через сутки после этого последнего свидания он застрелился.

Он пал потому, что здесь психология стала логикой; он пал потому, что его печальная гибель была предначертана в его прекрасном существе. И, самоубийца из-за безнадежной любви, не больше, он в нравственном своем величии равен тем, кто отдал жизнь свою за святое дело. Ибо дело его лишь имеет видимость личного; чуткий читатель всем своим существом ощущает, что, хотя Лотта нужна Вертеру для себя, но нужна она тому Вертеру, которому для себя ничего не нужно. Основательно отметил еще Шерер, что в «Вертере», как в сочинениях Руссо, веет дух поистине революционный.

В своем индивидуализме, в искании своего лучшего я, в своей высоте, в своей красоте Вертер весь для других, для мира ближнего и дальнего. И оттого, погибая, он остается в наших глазах победителем, героем, существом высшего порядка.

Превосходно почувствовал в «Вертере» эту высоту Достоевский. «Самоубийца Вертер,— говорит он в «Дневнике писателя» (1876, I),— кончая с жизнью, в последних строках, им оставленных, жалеет, что не увидит более «прекрасного созвездия Большой Медведицы», и прощается с ним. О, как сказался в этой черточке начинающий Гете! Чем же так дороги были молодому Вертеру эти созвездия? Тем, что он, созерцая их, каждый раз сознавал, что он вовсе не атом и не ничто перед ними, что вся эта бездна таинственных чудес божьих вовсе не выше его мысли, не выше его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а, стало быть, равна ему и роднит его с бесконечностью бытия... и что за все счастие чувствовать эту великую мысль, открывающую ему, кто он,— он обязан лишь своему лику человеческому».

Это равенство высшему, это гордое самосознание, это человеческое достоинство есть основная черта Вертера. У тысячи мелких и средних людей хватает воли и в случае рокового соблазна не поддаться и не кончать с своей печальной жизнью; но им нечего величаться перед Вертером. И в своем падении он принадлежит к высочайшим образцам человеческого существа, к лучшим достижениям долгого и трудного пути от первичного зверства к прекрасной человечности. И недаром не только его создателем, но и моделью для него был гениальный поэт, личность которого мы признаем во-

площением всесторонней человеческой завершенности. Недаром ни об одном своем творении не сказал Гете, как о Вертере, что питал его как пеликан, своею кровью...

В глубокой старости, оценивая заново «Вертера» и от естественной связи его с чувствительной эпохой восходя к первичным вековечным основам в образе своего героя, Гете видел в нем нечто большее, чем отражение времени. «Едва ли у меня была необходимость,— говорил он Эккерману (2 янв. 1824 г.),— черпать мою личную юношескую тоску из общих воздействий моего времени и из разных английских писателей. Меня захватывали и волновали условия моей личной жизни, и ими вызванное душевное состояние было той почвой, на которой создан был «Вертер». Я жил, я любил, я глубоко страдал. В этом все дело. И пресловутый «век Вертера», если вдуматься, есть, собственно, эпоха не в развитии человеческой культуры, а в жизни каждого отдельного человека, которому приходится с его прирожденным, естественным тяготением к свободе приспособляться к ограниченным формам устаревшего мира. Помехи в счастии, тормозы в деятельности, неудовлетворение в желаниях—недуги не того или иного века, а человеческого бытия, и печально было бы, если бы всякому не приходилось в его жизни переживать такое время, когда бы ему не казалось, что «Вертер» написан исключительно для него».

Такое время бывает в жизни не только личной, но и общественной. Полтора с лишним века тому назад такое время—мы это видели—переживали не только ровесники автора, но чуть не все просвещенные его современники. Мы далеко отошли от этой слезливости,

от этой чувствительности, от этой первичной формы «мировой скорби». Но через три четверти века после «Вертера» Герцен, в общем несправедливый к нему, все же сознавался, что «горькими слезами плакал над его последними письмами, над подробностями его кончины». И скорбный образ, созданный далекой эпохой, остается с нами. Как не упал он с неба, как имел он предшественников—среди которых достаточно в литературе назвать «Гамлета»—так имел он и потомков. Не мимолетным порывом была душевная буря, поднятая им; через ряд высоких поэтических образцов докатываются ее волны до нас, на орлиных крыльях несет его до сих пор вся громада, именуемая творческой личностью Гете. В этом смысле не устарел и не устареет «Вертер». Как его создатель, напоив его в юности своей кровью, по-новому с умилением вернулся к нему в старости, так каждый из нас прильнет к этому роднику высоких чувств и мыслей: прочувствует его в юности, чтобы в раздумьи вновь остановиться над ним на склоне лет.

ИОГАНН-ПЕТЕР ЭККЕРМАН

Писатель прожил долгую жизнь; свой облик запечатлел он в своем творчестве и свои воззрения высказал в своих сочинениях. Но нам мало этих сочинений. Проходят годы,—оказывается, некто любящий и внимательный, живший подле большого человека, записал то, что слышал от него в ежедневном с ним общении. Эти записки возбуждают в нас живейший интерес. Почему? Казалось бы, с нас совершенно достаточно того, что Пушкин и Байрон, Гете и Толстой сказали в своих книгах, однако записи Смирновой или Медвина, Булгакова и канцлера Мюллера привлекают наше внимание и задевают наше чувство едва ли не в той же мере, как и подлинные сочинения больших писателей.

Конечно, этот интерес об'ясняется не самостоятельным значением мыслей и суждений, высказанных большими художниками в их устных беседах. Большой поэт, в сущности, исчерпывается для нас его сочинениями. Неисчерпаемы эти сочинения, неизмерим их смысл, безгранична их способность углубляться — и мы жадны ко всему, что дает нам возможность углубить мысль писателя-художника, раздвинуть смысл того, что им сказано, понять полнее его личность, чтобы совер-

шеннее познать его творчество. Живой Пушкин, Пушкин переписки, Пушкин разговора, Пушкин в своих действиях и судьбах — для нас только комментарий к книгам Пушкина.

Бессмертие великих творений не есть ни некая отвлеченность, ни некое мистическое преображение; это продолжение творчества писателя в нашем творчестве; это живая деятельность позднейших поколений, возбужденная живительной мыслью поэта; это бесконечное видоизменение и обогащение содержания в пределах той неизменной формы, которую создал для своей мысли писатель. Это читательское творчество питается представлением об общем облике писателя; лучше всего углубляет оно его произведения тогда, когда об'единяет их в одно неразрывное, стройное целое, когда в каждом слове писателя находит подтверждение основной мысли о нем, когда все новое, что мы узнаем о писателе помимо его произведений, кажется новым и в то же время известным, неожиданным и в то же время необходимым, когда книга о писателе, написанная человеком, знавшим его и записавшим высказанные им мысли, не только кажется продолжением его произведений, дополнением к собранию сочинений, но дает его самостоятельное изображение, совпадающее с его знакомым нам обликом, основанное, однако, на совершенно иных материалах и потому по-новому убедительное.

Такую книгу написал Иоганн-Петер Эккерман о Гете. Это не только суждения великого поэта о разнообразнейших предметах, записанные его верным поклонником; это портрет Гете в последнее десятилетие его жизни, портрет привлекательный и убедительный. Раз-

говоры Гете записывались многими. Свод их, составленный Бидерманом, обнимает десять томов и среди тех, кто имел счастье общения с великим поэтом, были люди и умнее, и наблюдательнее, и глубже Эккермана. Но только его книга получила и до сих пор сохраняет исключительное значение в многотомной гетевской литературе; она не только говорит о Гете, она рисует его живой образ посредством его живого слова; Эккерману удалось не только записать разговоры Гете, но слить их в подлинно-художественное произведение. Его имя увековечила его искусная безыскусственная книга, хотя прочно и навеки забыты его попытки и старания проявить себя чем-либо в области искусства; остался лишь его слабый, серенький облик, запечатленный в его книге и в его жизни, любопытный не только потому, что он был в течение целого десятилетия чуть не ежедневным собеседником Гете. Он сам рассказал о ней в предисловии к своей книге.

I

Он вышел из низов и вырос в нищете. Сын бедного крестьянина, деревенского разносчика (род. в 1792 г. в Винзене под Гамбургом), он до четырнадцати лет пас коров, собирал хворост, продавал желуди и изредка ходил в школу. Случайность натолкнула его и его родителей на мысль, что он пригоден на нечто лучшее: с табачной обертки он срисовал лошадиную голову, и его пожилые родители пришли в такой восторг от его рисунка, что он и сам уверовал в себя и начал своими средствами упражняться в рисовании. Сперва он копировал тетрадь образцов для рисунков на посуде, полученную от местного горшечника, потом на него

обратили внимание высокие особы из местечка — начальство светское и духовное — и предложили ему учиться живописи. По началу его родители испугались; живописец был, по их понятиям, маляр (по-немецки и тот и другой называются Maler) — и ремесло это казалось им опасным, а в Гамбурге есть и семиэтажные дома. Напугался и мальчик и отказался от художественного призвания, но покровители его уж не оставили; ему позволили присутствовать на уроках барских детей; он был способен и любознателен и полюбил учение. Ему хотелось в гимназию, но до поры до времени пришлось служить. Он поступил в писаря к одному судейскому и так наловчился, что вскоре стал помогать тяжущимся в их делах, писал им деловые бумаги. Французское завоевание заставило его переменить службу, а война за освобождение поставила в ряды действующей армии. Добровольцем проделал он поход 1813 года, летом 1814 года в преследовании вытесненных из Германии французов оказался во Фландрии, и здесь новые художественные впечатления напомнили ему о его забытом призвании.

Пред картинами великих фламандских мастеров, произведшими на него громадное впечатление, он опять почувствовал тяготение к живописи и опять попытался учиться ей. Не избалованный жизнью, он при нужде преодолевал всякие физические трудности и, решив, что учиться ему следует у ганноверского художника Рамберга, гравюры которого как-то очень понравились ему, восемнадцатилетний Эккерман немедленно по окончании войны взял свой узелок на спину и зимою по снежному пути пошел пешком в Ганновер. И на этот раз из живописи его ничего не вышло. И Рамберг не

счел его бездарным и согласился учить его, и у приятеля он нашел радушный прием и приют, и службу он получил недурную в военной канцелярии, но, очевидно, способностей к живописи у него все-таки не было. Один из товарищей по студии Рамберга обратил его внимание на литературу об искусстве. Он прочел Винкельмана, прочел Менгса, но тут одно литературное впечатление изменило весь его жизненный путь. В его руки попала книга Теодора Кернера «Лира и меч», и этот сборник патриотических стихотворений открыл пред ним новый мир. Он не только «подобно Кернеру пылал ненавистью к долголетним угнетателям» родины, он сам пережил освободительную войну; в нем были живы воспоминания о боевых столкновениях, ночных привалах, тяжелых переходах, и боевая лирика Кернера нашла в нем тот пламенный отклик, на который он был так способен. Ему показалось, что и ему дано выразить в поэтическом слове то, что волнует его душу; он попытался писать, и стихотворение его на возвращение солдат из похода имело неожиданный и широкий успех в городе. Напечатанное автором в сотне экземпляров и ходившее по рукам в городе, оно было перепечатано в газетах, положено популярным композитором на музыку и доставило юноше ряд новых знакомств. Его хвалили, его ободряли, ему советовали развивать свой талант, учиться, читать поэтов. Он прочел Клопштока и Шиллера и удивился их гению, но удивление это было холодно. «Путь этих талантов,—говорит он,—был слишком далеким от существа моей природы». Это кажется немного смешным: имя Эккермана, конечно, было бы забыто еще при его жизни, если бы его литературная производительность

ограничилась его поэтическим творчеством. Но, «если великое дозволительно сопоставлять с малым», то некоторая правда есть в этом противоположении сухого проповедника и «сентиментального» классика простодушному, наивному, непосредственному мальчику. И причина его холодности к большим поэтам вскрылась для него с совершенной ясностью при новом и могучем литературном впечатлении: при знакомстве с произведениями Гете. Здесь он нашел свое, родное, здесь он нашел себя и навеки прилепился душою к этому миру великих образов. «Я читал и перечитывал его песни,— рассказывает он,—и счастье, невыразимое в словах, проникло в меня. Как будто теперь лишь какое-то пробуждение дало мне возможность сознать себя и окружающий мир; мне казалось, что в этих песнях выражено мне собственное, мне доселе неведомое существо».

Многому научил юношу Гете, многое сознал он лишь теперь и прежде всего болезненно ощутил пробелы своего образования. Он знал уже, что надо учиться серьезно, систематически, не чему-нибудь и как-нибудь; он брал частные уроки, но это было трудно и медленно, а время шло, и когда Эккерман утвердился в мысли, что должен пройти надлежащий полный курс учебного заведения, ему было далеко за двадцать. Он, однако, не отступил пред препятствиями, и как характерно для Германии, не расставшейся с догматами эпохи просвещения, что настойчивому самоучке удалось добиться своего; его военное начальство разрешило ему совместить службу с посещением классической гимназии, а его директор не побоялся вне всяких правил принять почти двадцатилетнего молодого человека в учебное заведение. Сообразно своим знаниям Эккерман оказался

в предпоследнем классе, и странным казался этот взрослый человек на школьной скамье рядом с мальчиками, которые—за редкими исключениями—почтительно и предупредительно относились к своему необычайному старшему товарищу. После недолгого пребывания в средней школе Эккерман поступил в геттингенский университет. Добыть средства на этот новый шаг было не легко, но он издал сборник своих стихов, и не при помощи издателя, а посредством довольно распространенного в те годы способа,—по предварительной подписке, об успехе которой позаботились его друзья. Военное начальство с прежней благожелательностью не только отпустило своего канцеляриста в университет, но и определило ему двухлетнюю стипендию на продолжение образования. Образование это, сообразно обстоятельствам, не могло отвечать только идеалистическим запросам поэта и словесника, оно должно было—так говорили все—обеспечить ему хлебную карьеру; поневоле Эккерман поступил на юридический факультет,—но, конечно, долго здесь не мог выдержать; через год он был уже филологом. Наряду с поэтическими опытами его начала привлекать и теория литературы. Пройдя тяжелый путь литературного самоучки, он захотел притти на помощь начинающим и неопытным писателям, а также дать некоторое руководство для оценки поэтических произведений. Все эти теоретические размышления и указания должны были опираться на данные поэтического творчества Гете; делая создания обожаемого поэта основой своей научной системы и мерой критической оценки иных изданий, Эккерман следовал влечению своего вкуса и возводил достоинства поэзии Гете в общеобязательную норму. Так в мае

1823 года была закончена работа под названием Beiträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Goethe, и было вполне естественно, что прежде чем приступить к изданию, Эккерман решил узнать мнение самого Гете о его сочинении. Это была уже не первая попытка войти в сношения с великим поэтом. Уже в первый год своего студенчества Эккерман послал Гете тетрадку своих стихотворений вместе с кратким автобиографическим очерком и был не только осчастливлен благосклонным ответом, но слышал также от приезжих из Веймара, что Гете выразил о нем хорошее мнение и собирается отметить его стихи в своем журнале «Искусство и Древность». В виду всего этого, Эккерман решился лично предстать пред олимпийцем, и в мае 1823 года, по старому своему обычаю двинулся пешком в Веймар. «На пути этом, очень изнурительном, по причине великой жары, я не раз в глубине души переживал утешительное впечатление, что стою под особым руководством благостных существ и что это путешествие будет иметь важные последствия для моей будущей жизни».

Этими словами заканчивается автобиографическое введение, предпосланное Эккерманом его «Разговорам с Гете». Молодой пешеход, изнывавший от жары по дороге в Веймар, конечно, и сам не думал о том, в сколь великой мере осуществятся его смутные предчувствия. На всю жизнь он остался в Веймаре, стал веймарцем, связал свое имя с тем Веймаром, самое название которого обозначает не только город, но целый культурный мир, целую творческую эпоху. 10 июня он был принят Гете, пришелся великому поэту по душе, и с тех пор по день кончины Гете был почти

ежедневным его собеседником, сотрапезником, сотрудником. Многое о своей жизни здесь он рассказал в своей книге, как ни мало выдвигает он в ней свою скромную особу; необходимо, однако, кой в чем дополнить и продолжить его рассказ.

II

Бездомным бедняком пришел Эккерман в Веймар; почтенным гражданином, гофратом и отставным наставником великогерцогских детей, с литературным именем и интереснейшими знакомствами умер он после тридцатилетнего пребывания здесь. Всем этим он был обязан Гете; кой-чем он заплатил за внимание великого поэта, кой-что—немногое—потерял, скрывшись и умалившись в лучах великого светила, но очень многое он получил здесь, много больше, чем можно было ожидать. Для Гете он явился тем, в чем как раз нуждался поэт в это время. Предстояла трудная, кропотливая работа над изданием полного собрания сочинений, разбросанных, требовавших пересмотра, сводки и т. д., и тяжелым гнетом лежало это многолетнее литературное наследие на привыкшем к великой точности и добросовестности авторе,—которому шел восьмой десяток. Знания, да и способности Эккермана были не велики, но для заведывания этим обширным литературным хозяйством он казался в высшей степени пригодным, и Гете, сразу предложив ему остаться в Веймаре для работы у него, не ошибся: то, чего от него ожидали, Эккерман исполнил добросовестно и умело. Он сделал больше. Разумный ученик, увлекший учителя своим восхищением, он не раз был полезен Гете своими суждениями о его работах и, главное,

той настойчивостью, с которой он понукал Гете осуществлять его замыслы, продолжать начатые произведения. Вторая часть «Фауста» и автобиография Гете были лишь разрозненными отрывками, когда он сблизился с Эккерманом, который неустанно направлял мысль поэта от его естественно-научных трудов к поэтическому творчеству. Не раз в дневниках Гете с признательностью отзывается об этой любящей требовательности своего поклонника. «Своим разумным участием, которое он принимает в уже созданном и уже задуманном, Эккерман превосходно умеет выжимать (в подлиннике сильнее—extorquiren) из меня литературные произведения»—писал Гете в 1830 году канцлеру Мюллеру. Чего бы ни ждал первоначально Гете от Эккермана, он нашел в его лице не только секретаря—и если Эккерман не хотел впоследствии считаться секретарем, то только потому, что в его представлении секретарь писателя был недалек от писаря. «Я столько же был секретарем Гете,—гордо заявлял он через десять лет после выхода своей книги,—сколько Шелли был секретарем Байрона. Все время, пока я жил в Веймаре и бывал в доме Гете, секретарем его был Ион, молодой человек с хорошим почерком, писавший под диктовку Гете и переписывавший рукописи начисто. Мое отношение к Гете отличалось своеобразием и нежностью. Это было отношение ученика к учителю, сына к отцу, скудного просвещением к просвещенному. Временами я виделся с ним лишь раз в неделю, когда навещал его по вечерам; иногда я видел его каждый день за обедом, то в большом обществе, то tête à tête. Наши отношения однако имели и некоторую практическую основу. Я принимал участие в редактировании его старых бумаг, я помогал

ему в издании собрания его сочинений, начатого в 1826 году в 45 томах; я сотрудничал также в «Искусстве и Древности». Он отблагодарил меня за это тем, что ввел меня в свой круг и сделал участником духовных и физических радостей высшего образа жизни. Но так как я не обладал состоянием, позволяющим вести такую жизнь в Веймаре, то вначале я нашел заработок в том, что преподавал немецкую литературу молодым англичанам, приезжавшим сюда, а с 1829 года сделался учителем английского языка и литературы при наследном принце».

Не все было так гладко и утешительно, как изображает Эккерман в этом письме. С молодости настойчивый и деятельный, но духовно не самостоятельный, он понемногу потерял здесь ту малую способность проявить себя в жизненном строительстве, какою обладал вначале. Он состоял при Гете и этим исчерпывалось его назначение. Уходя в Веймар, он оставил в Ганновере невесту, которая решила терпеливо ждать счастливого времени, когда «ее Эккерман» станет на ноги и сможет сочетаться с ней законным браком. Этого пришлось ждать долго и переписка молодых людей показывает, что не все смотрели на отношения Гете к его поклоннику так радужно и благодушно, как сам Эккерман. Здесь не было ни насилия, ни тем менее эксплоатации, но, конечно, нетерпеливая и стареющая Иоганна Бартрам была права, когда в сердитых письмах доказывала жениху, что жизнь при Гете дает ему незаслуженно мало и что в неопределенной должности поклонника он не выбьется на дорогу. Напрасно Эккерман убеждал невесту: «Не он мой, а я его должник; я ему обязан всем, что знаю, в его бесценной близости я

ежедневно коплю сокровища знания и обогащаюсь его опытом... Счастье, испытываемое мною от все более глубокого сближения с Гете так велико, что его не мог бы мне возместить ни один человек». Гете, в самом деле, давал Эккерману многое—и не только своим общением с ним, не только в области знаний. Он создал своему поклоннику общественное положение, он доставил ему легкую работу—потому что веселые разговоры с молодыми англичанами были занятием не обременительным; он доставил ему возможность бывать ежедневно в театре, пламенным любителем которого был Эккерман. Когда в 1825 году философский факультет Иенского университета по случаю юбилея Гете предоставил ему право дать докторскую степень двум кандидатам, избранником поэта оказался Эккерман. При всем этом, однако, материальное положение Эккермана оставалось очень неустойчивым, и не раз уже сам Эккерман находил довольно решительные слова в суждениях о Гете, который все-таки не заботился о том, чтобы обеспечить достойное существование своему обожателю. Время шло, с прибытия Эккермана в Веймар прошло уже семь лет—и за эти семь лет он не добился ни литературного имени, ни материальной обеспеченности, ни возможности жить своей семьей. Наконец, он сделал отчаянную попытку. Летом 1830 года, отправившись с сыном Гете в Италию, он написал отсюда поэту, что больше не вернется в Веймар. С полной откровенностью он рассказал в длинном письме, что думает о себе, о своем характере, о своих способностях, замыслах, надеждах. Со многим сроднился он в Веймаре, многое полюбил, но ему представляется, что некий ангел стал у врат милого города с огненным мечем

и не дает ему вернуться к прежней неопределенной хлопотливости и бессодержательной суете его обычного бытия. Он не хочет больше обучать молодых англичан, не хочет вообще быть учителем: устное слово — не его призвание. Сильным и свободным он чувствовал себя в области литературы, и потерянным он считает каждый день, не отмеченный несколькими написанными им страницами. «Все мое существо влечет меня к воздействию на более широкие круги, к приобретению литературного имени, литературного влияния. Правда,—в несколько забавном самообольщении прибавляет он—литературная слава сама по себе едва ли стоит труда: я имел случай видеть, что она может быть чрезвычайно обременительна и неудобна; но в ней хороша та несомненность, с которой она деятельно-стремящегося человека убеждает в том, что его воздействие нашло надлежащую почву, а эта уверенность есть божественное чувство, возвышающее душу и дающее силы и мысли, без него недостижимые».

Из этой исповеди и этой отчаянной попытки вырваться из заколдованного круга веймарского бытия, как и следовало ожидать, ничего не вышло. После непродолжительного пребывания во Франкфурте, осенью того же года Эккерман был опять в Веймаре, в той же роли, с теми же видами и замыслами. Гете даже не убеждал его вернуться: оно само так вышло. Некоторое значение имела здесь скоропостижная смерть сына Гете; Эккерман не счел себя в праве огорчать удрученного потерей старца еще своим отсутствием.

Кое-что, впрочем, может быть, сделал Гете; и с этой стороны неудачный бунт Эккермана можно, пожалуй, считать не совсем бесплодным: еще в Франкфурте он

получил сообщение, что великая герцогиня веймарская назначила ему постоянное содержание; он вернулся и через год почувствовал себя настолько устроенным, что, наконец, решился жениться. Его соединение с любимой девушкой, столь долго жданное, было непродолжительно: всего полтора года прожила с ним молодая жена и умерла весною 1834 г. от родов, оставив одинокому Эккерману сына, впоследствии недурного живописца.

III

В этом письме-исповеди из Милана, которым Эккерман об'яснял Гете всю назревшую для него необходимость расстаться с веймарским безделием, он среди своих планов и замыслов, не забыл о той литературной работе, которая, казалось ему, держала его до сих пор в Веймаре. Это была понемногу осуществляемая мысль дать другим понятие о том Гете, которого не знали его читатели и хорошо знали его окружающие, особенно верный Эккерман—о том Гете, который проявлялся в непринужденной устной беседе.

Мысль об этом была внушена, вероятно, появившимися в 1824 году «Разговорами с Байроном» Медвина, и если среди окружающих Гете был человек, пригодный для воспроизведений устной беседы поэта, то это был именно Эккерман. Гете не был с ним интимно близок—слишком велика была между ними разница лет, культур, общественных положений—но он был с ним непринужденно прост, общителен, дружественно разговорчив, не глубоко откровенен, но широко открыт. С другими—и более близкими—он был более сдержан, более настороже, менее свободен. Своей детской ясностью, простодушием, жадным вниманием к словам учи-

теля Эккерман подкупал его, заставлял его высказываться там, где Гете с другими промолчал бы или был бы лукаво двусмыслен. И с самого первого дня их знакомства Эккерман не только записывал разговоры, которые охотно вел с ним и при нем благосклонный Гете, но еще с 1824 года время от времени он представлял свои записи на усмотрение поэта и удостоился его одобрения и поощрения. «Вы создадите нечто долговечное,—сказал ему Гете,—и литература будет вам благодарна. Я вижу, что пребывание здесь не совсем вам по душе, но все же—пошутил он—вам легче, чем Шатобриану, который для того, чтобы написать хорошую книгу, потрудился и с'ездил в Америку».

В одном только не согласился Гете с предположениями Эккермана: несмотря на то, что материала набралось достаточно и что материал этот в некоторых частях был освещен не только, так сказать, утверждением, но и поправками Гете, своего согласия на напечатание этой книги о себе поэт не дал. Раньше он как будто колебался; в его дневниках есть отметки о том, что он просматривал записи Эккермана и разговаривал с ним об издании их. Не мудрено, что восторженный Эккерман еще в 1826 году сообщил невесте, что книга его—которая появилась лишь через десять лет—вскоре выйдет в свет одновременно на трех языках и «доставит ему известность не только в Германии, но во Франции и Англии». Всему этому суждено было осуществиться лишь много позже. Правда, Гете был доволен записями Эккермана, и, несомненно, предполагал просмотреть всю рукопись, но через несколько дней после возвращения Эккермана в Веймар, великий старик, потрясенный смертью единственного сына, опасно зане-

мог, затем о работе Эккермана не было речи, а весною 1832 года Гете не стало.

Теперь Эккерман мог приступить к завершению своего труда. Правда, духовное завещание Гете, делавшее его литературным душеприказчиком поэта, возлагало на него приятные, но сложные обязанности по изданию посмертных сочинений и полного собрания; однако он добился своего и сравнительно быстро подготовил книгу к печати. Быстрота эта имела и особые причины. Уже сговорившись с издателем, Эккерман узнал, что канцлер фон-Мюллер, авторитетный и высокопоставленный приятель Гете, собирается издать свою книгу разговоров с Гете; это соперничество очень испугало Эккермана, но страх его, нелепый во всех отношениях, оказался совершенно неосновательным и потому, что канцлер Мюллер не торопился: книга его сделалась достоянием широкого круга читателей лишь в 1870 году. Другая причина поспешности была глубже, но также мало основательна. Как Эккерман писал издателю, он считал «нынешнее состояние нашей литературы особенно благоприятным для появления «Разговоров с Гете». Эта уверенность рисует очень хорошо ограниченность того мира, в котором пребывал в эти годы оторванный от живого литературного движения Эккерман. Выступления и лозунги «молодой Германии» потрясли немецкий культурный мир; только что появилась «Жизнь Иисуса» Дав. Фр. Штрауса—и шумная полемика вокруг этой книги захватила внимание немецких читателей, переживавших, так сказать, свои «шестидесятые годы» и хоть не на долго, но далеко отошедших от надлежащего внимания к глубине и красоте классического творчества Гете, и, главное, от понимания его личности.

Так или иначе на пасхе 1836 года в издательстве Брокгауза вышли первые два тома книги Эккермана с почтительным посвящением его «высокой» покровительнице великой княгине Марии Павловне, в то время герцогине саксен-веймарской. О ее отношении к книге поспешил Эккерман известить Варнгагена фон-Энзе, сообщая ему о знаках внимания со стороны герцогини: «Она вовлекает меня теперь в свой тесный кружок, что вносит приятное разнообразие в мою монотонную жизнь, рассеивая мое обычное, часто очень ипохондрическое настроение». На книгу Эккермана Варнгаген фон-Энзе откликнулся очень сочувственной критической заметкой, за которой следовали другие одобрительные отзывы. Не было того шумного успеха, на который напрасно рассчитывал автор, вложивший в свою книгу так много любви, внимания и надежд; но в общем он не мог жаловаться на критику; о нем писали и за-границей, а философ Вейссе авторитетно высказал, что «в господине Эккермане мы имеем один из редких случаев, в которых полнейшее углубление прирожденного таланта в чужой дух, исчерпывающее воспроизведение пошиба, стиля и форм этого духа является как бы природным предзнаменованием, как бы подлинным призванием личности».

Вообще избранники мысли и духа отнеслись к книге Эккермана с надлежащим вниманием: от Карлейля до Грильпарцера, от скульптора Рауха до педагога Дистервега, многие оценили в ней то, что впоследствии закрепило за ней высокое место в литературе. И даже в среде «молодой Германии» далеко не все разделяли мнение Берне, нашедшего в книге Эккермана только «идолопоклонство»; большое впечатление про-

извели «Разговоры» на Лаубе, кой-чем из них воспользовался Гуцков в полемике против школы Уланда.

Но этому литературному успеху ни в малой степени не соответствовал успех на книжном рынке и, стало быть, в широкой читательской среде. Издание в 1500 экземпляров разошлось в течение полугода, но следующее расходилось медленнее; лишь через двадцать с лишним лет потребовалось третье издание. Переводы тоже заставили себя ждать; английский—в виду немецких симпатий Карнелля и английских связей Эккермана—появился через три года; французский—лишь через четверть века,—но зато с предисловием Сент-Бева. Теперь книга Эккермана переведена на все европейские языки, даже на турецкий.

Одобрительные отзывы о книге побудили Эккермана подумать о ее продолжении. Он использовал не все материалы, скопившиеся у него; он увидел, что всякое сообщение о словах и суждениях великого поэта-мыслителя ценится литературным миром очень высоко. К тому же теперь он мог рассчитывать на новые материалы, а именно на записи своего приятеля Сорэ, который жил в Веймаре до приезда Эккермана и также внимательно заносил в свой дневник то, что слышал от Гете.

Фредерик-Жак Сорэ родился в 1795 году в Петербурге, где отец его был придворным живописцем; учился он в Женевском университете, сперва на богословском, потом—возмущенный нетерпимостью женевских теологов—на естественном факультете. Когда в 1822 году четырехлетнему наследнику саксен-веймарского престола понадобился воспитатель, мать принца, великая княгиня Мария Павловна, знавшая семью Сорэ по Пе-

тербургу, пригласила его. Он прожил при веймарском дворе до 1836 года, в должности личного секретаря великой княгини и в высоких чинах. Возвратившись затем в Женеву, он жил здесь почтенным научным и политическим деятелем и умер в 1865 году. Он был, по словам Эккермана, «свободомыслящий республиканец» и вплоть до смерти Гете был в хороших отношениях с поэтом. Тесной дружбы между ними не было, не было и покровительственной интимности со стороны Гете. Для этого Сорэ был слишком самостоятелен и очень далек от того беспредельного преклонения и преданности, которые отличали Эккермана. Он знал цену Гете; сам поэт, он глубоко уважал великого поэта и мыслителя, и поэтому записывал то, что слышал от него при частых встречах и беседах. В доме Гете он был всегда желанным гостем. Как людей одного круга, их сближали не только общие житейские и общественные интересы, но и совместная научная работа. Знающий естественник, Сорэ приводил в порядок кристаллографические коллекции Гете и перевел на французский язык его «Метаморфозы растений». Приятель и ученик парижского физика Ж. Б. Био, учение которого о поляризации света противоречило взглядам Гете, он был решительным противником гетевской теории цветов и кто знает, как чувствителен был поэт в этой части своих научных убеждений, не может не удивиться устойчивости добрых отношений между Гете и Сорэ, которому его глубокое уважение к Гете не мешало прямо посмеиваться над промахами неудачной теории цветов. Французские записи Сорэ сжаты, суховаты, отрывочны и при всей безыскусственной правдивости лишены той жизненности, которою отличается передача

Эккермана. Но, конечно, получив в свое полное распоряжение ту часть дневника Сорэ [1], которую тот счел возможным передать для включения в третью часть «Разговоров», Эккерман охотно воспользовался ими для заполнения пробелов в своих материалах, тем более, что Сорэ начал вести свои записи годом раньше Эккермана и не раз бывал в обществе Гете в отсутствии Эккермана, которого не всегда и приглашали на приемы «его высокопревосходительства».

IV

Работа над третьей частью тянулась долго. Эккерман и раньше не просто переносил свои записи в книгу; теперь, работая над остатками своих материалов и выдержками из чужого дневника, он не мог исполнить все это очень быстро. Но, конечно, не этими затруднениями об'ясняется то, что третья часть появилась лишь в 1848 году, через двенадцать лет после первых двух. За это время ушла целая жизнь; в повседневных хлопотах и мелочах опять угасла временная производительность Эккермана, и он опять, обманывая себя, носился с разными поэтическими замыслами и литературными предположениями, не осуществляя их. С 1838 г. он был назначен придворным библиотекарем и в этой должности, обеспеченный и уважаемый, жил старым бобылем в Веймаре до конца своих дней. Едва ли можно — как делали иногда — винить Гете в том, что Эккерман не проявил себя в литературе ничем самостоятельным кроме «Разговоров». Правда, Гете, отделываясь снисходительными одобрениями, едва ли вы-

[1] Полностью французский текст дневников Сорэ напечатан в сводном издании Бидермана Goethes Gespräche.

соко ценил поэтическое дарование своего поклонника; обещанная заметка о стихах Эккермана так и не появилась в «Искусстве и Древности», и едва ли мнение поэта изменилось бы, если бы он познакомился с полным собранием стихотворений Эккермана, появившимся в 1838 году и никакого успеха не имевшим. Арнольд Руге в органе молодой Германии «Hallische Jahrbücher» отметил их с оскорбительным пренебрежением, но еще убийственнее для них было смиренное оправдание их бытия, которого просил Эккерман в письме к Варнгагену фон-Энзе: «все понять значит все простить»,—напоминает он. Поистине — не велика цена поэзии, которая нуждается в таком понимании. Не рассчитывал на поэтическую производительность Эккермана и Гете, который, в связи с теоретической книгой Эккермана, некогда сблизившей их, скорее видел в нем критика; в этом направлении он толкал его и был недоволен его вялостью. В январе 1828 года Гете с обычной лаконичностью заносит в свой дневник: «Позже—д-р Эккерман. Подбодрял его к более существенной производительности. До сих пор, слишком поддаваясь своим обстоятельствам, он, хоть и усердно занятый своим делом, уклонялся от известной духовной деятельности». Но подбадривания эти—кроме разве тоскливой неудовлетворенности и лишенных значения драматических опытов—никакого успеха не имели и не могли иметь. Появление «Разговоров с Гете» было в этом смысле новым испытанием для Эккермана. Он стал известен, но эта известность обязывала; даже расположенные к нему критики, удивлявшиеся мастерству, с которым он схватил манеру Гете, склонны были утверждать, что этим умелым воспроизведением чужих слов ограничивается

его искусство, что ни на что вполне самостоятельное он и не способен. Горько жаловался он на это в письме к Варнгагену фон-Энзе, написанном вскоре после появления «Разговоров»:—«Я наметил ряд различных новых поэтических и литературных замыслов, требующих, однако, для своего осуществления более крепкого здоровья, каковое я надеюсь обрести на Нордернее. Освободившись и, по исполнении долга по отношению к Гете, став на свои ноги, я должен проявить себя, чтобы отвратить от себя глупую болтовню о незначительной личности и отсутствии творчества, исходящую от моих завистников и врагов и оказавшую известное действие даже на очень почтенных людей, не знающих меня. Если бы людям было вполне ясно, что я дал в моих «Разговорах», то они пришли бы к иному обо мне мнению. Ибо без творчества как мог бы я написать книгу, которая запечатлена жизнью и не могла быть основана исключительно на воспоминаниях и впечатлениях. И затем, если бы я был столь незначительной личностью, как полагают некоторые, каким же образом Гете, пройдя чрез мой дух, мог бы сохраниться, не потеряв своего достоинства и величия,—ибо в этом-то ведь не отказывают моей книге. Раз у писателя есть определенные мысли и воззрения, то это, полагаю, есть творчество, совершенно независимо от того, пишет он в стихах или в прозе. Да, конечно, один может состряпать целый том стихов без всякого творчества, а другой ничего не напишет кроме предисловия или одной статьи — и проявит в них высшую степень творческой способности. Все дело в том, чтобы созданное было жизненно и действенно... И, конечно, важно здесь не количество, а качество. Беранже за всю жизнь написал

два-три томика стихов, Бюргер тоже,—а кто скажет, что их произведения лишены творчества. Мне идет сорок третий год, и я надеюсь, добившись теперь более обеспеченного существования и более крепкого здоровья, совершить еще не мало. В первую очередь я предполагаю понемногу познакомить читателей с тем, что накопилось у меня за последние годы в области поэзии и прозы. При этом я чрезвычайно рад завязавшимся между нами отношениям, так как за последнее время слишком болезненно испытал, как тягостно замкнутое одиночество».

Кажется, Эккерман убеждал в этом письме не столько других, сколько себя. Кой в чем он и был прав—единственная книга его есть несомненно произведение подлинного творчества, но не считая упомянутого уже сборника стихов—дополненного издания 1821 года—Эккерман вплоть до смерти не заявил себя в литературе ничем существенным. Кой-что несущественное было: время от времени в журналах или сборниках, издатели которых в рассчете блеснуть именем живого участника великой эпохи, обращались к Эккерману с соответственной просьбой, появлялись мелочи за его подписью: заметка, двустишие, афоризм, письмо из Веймара. Одна серия афоризмов была настолько удачна, что Генрих Лаубе, тогда (1844) редактор «Zeitschrift für die elegante Welt» счел своим долгом выступить с некоторым публичным извинением пред Эккерманом и заявить, что эти умные замечания о поэзии, драме, романе, о назначении человека, говорят о духовной самостоятельности и о творческом усвоении пошиба и воззрений Гете. Эккерман ответил большим благодарственным письмом, где сообщал интересные данные о своей

работе над «Разговорами». По окончании третьей части он думал заняться четвертою, которую предполагал посвятить сплошь беседам с Гете о второй части «Фауста». Два небольших отрывка—не больше печатной страницы—сохранилось от этой ненаписанной книги. Один из важнейших эпизодов второй части «Фауста» был переделан Эккерманом для сцены, и его трехактная переработка: «Фауст Гете при дворе императора» была поставлена в Веймаре. В конце тридцатых годов он написал также, по просьбе Брокгауза для его «Энциклопедического словаря», характеристику Гете, очень любопытную, но уделявшую естествоиспытателю больше внимания, чем поэту.

Всевозможные литературные интересы заменяли в эти годы Эккерману собственное творчество, создавая для него самого иллюзию какой-то созидательной деятельности. Звание «друга Гете» пристало к нему, создавало ему авторитет и заваливало его хлопотами. Пусть ядовитые насмешники из молодых, вроде Августа Левальда, именовали его «мамелюком Рустаном при мирном Наполеоне[1], он, огорчаясь этими несправедливыми издевательствами, все же чувствовал себя недурно в роли некоторого хранителя великого наследия, продолжателя

[1] Не раз трунил над Эккерманом и Гейне, при всем глубочайшем уважении к Гете, находивший, что некоторые хвалители великого поэта наделали больших глупостей; «в этом отношении на границе смешного стоит г. Эккерман, человек, впрочем, неглупый». Задолго до появления «Разговоров» Гейне («Италия», I, т. XXVI) писал: «Некий г. Эккерман как-то написал книгу, в которой он совершенно серьезно уверяет: если бы господь бог при сотворении мира так обратился к Гете: «Любезный Гете, я, слава богу, кончил дело, я создал все, кроме птиц и деревьев и ты сделал бы мне одолжение, если бы вместо меня создал бы эти мелочи», то Гете сделал бы и животных и растения совершенно в духе прочего творения, а именно: птиц создал бы пернатыми, а деревья

великих стремлений, покровителя и судьи молодых дарований; он поддерживал деятельную переписку со многими представителями литературного мира, особенно с теми, кого еще отметил Гете в своих беседах с ним. Возрастало понимание Гете, переходя в национальный культ, и естественно, что к Эккерману с тем или иным делом, просьбой, предложением, обращались все, имевшие какое-либо отношение к Гете; такие люди как Александр Гумбольт, будучи в Веймаре, считали необходимым познакомиться с ним. Однако, несмотря на сложные общественные связи, лично Эккерман становился все более и более одиноким. Старый Веймар, можно сказать, умер; кружок Гете рассеялся. «С каждым днем— говорится в одном письме Эккермана—мы становимся здесь духовно бедней и я был бы чрезвычайно рад пожить некоторое время в Берлине, чтобы вновь подбодриться и освежиться общением с большими людьми». Он жил с подрастающим сыном, занятый его воспитанием и вместе с мальчиком отдаваясь своей старой страсти к птицам, о которой он так интересно рассказывал Гете. Маленькая квартирка его была обращена в подобие зверинца, заполненного птичьими клетками, откуда неизменно неслось немолчное чириканье, кар-

---

зелеными. В этом замечании есть правда, и я полагаю даже, что подчас Гете лучше справился бы с делом, чем сам господь бог, так, например, он сделал бы г. Эккермана тоже пернатым и зеленым. Поистине, промах мироздания в том, что у г. Эккермана на голове не растут зеленые перья и Гете постарался исправить это упущение тем, что прописал Эккерману докторскую шапку из Иены и собственноручно надел ее на него».

Наконец, в поэме «Тангейзер» мы находим строфу:

А Веймар почтенный, приют вдовых муз,
Льет слезы, судьбу проклинает
И ноет доселе, что Гете уж нет,
А Эккерман все процветает.

канье, свист, и клекот; по столу прыгал ручной сокол, под потолком носились летучие мыши; здесь не было слишком чисто и благовонно, но было весело. Подросток-сын, который впоследствии сделал себе имя в живописи, именно, как изобразитель животных, сидел и рисовал крылатых питомцев отца во всех видах, а сам Эккерман неизменно сидел в комнате в пальто и шляпе, потому что очень боялся простуды, а птичий двор его требовал притока свежего воздуха. Дошло до того, что некогда столь охотно бывавший у герцогини гофрат Эккерман, получив как-то приглашение, не мог явиться на прием: его парадную одежду с'ела моль. Сочувственные некрологи проводили его на место вечного успокоения весною 1854 года; но действительно близких людей там не было.

«Он был простой, скромный, благожелательный человек, сразу располагавший к себе,—говорит современник, близко знавший его: он никогда не забывал своего низкого происхождения, несмотря на ту высоту, на которую подняли его внимание и общество Гете. Не так это просто: от ухода за свиньями в степной глуши возвыситься до кабинета Гете, из оборванного мужицкого мальчишки стать наставником кронпринца и другом величайшего поэта своего века. Это во всяком случае предполагает незаурядную духовную силу, необычное тяготение к просвещению. Но, конечно, впоследствии, счастье или случай сделали много для Эккермана. Удачей, выпавшей на его долю, он обязан не особому знанию людей и света, не искусству умело устраивать свои дела. Наоборот, он довольно беззаботно плыл по течению, куда угодно было судьбе, не противясь ее воле. В известном смысле он был и остался ребенком

и без противоречия позволял другим делать с собою, что им угодно».

V

И все-таки несомненным творчеством запечатлен тот единственный труд, с которым навеки связано имя И. П. Эккермана, и именно в этом творческом начале все значение его книги. Это не сборник рассказов о Гете, не подбор его интересных суждений и замечаний, не сырой материал; это жизненный, убедительный и правдивый портрет великого поэта. Ошибочно видеть в этом лишь случайную удачу. «Я уверен—с полным правом заявляет Эккерман в предисловии к своей книге,—что беседы эти не только уясняют многие различные вопросы жизни, искусства и науки и заключают бесценные поучения, но что эти непосредственные очерки с натуры необходимы для окончательного завершения образа Гете, сложившегося в нас на основании его многообразных произведений. Я далек от мысли, что схватил все внутреннее существо Гете. Этот необычайный дух, этого необыкновенного человека можно сравнить с многогранным брильянтом, в каждом направлении излучающим иной цвет. И как он в различных обстоятельствах и с различными людьми был всегда иной, я со всей скромностью могу в этом ограниченном смысле сказать: это—мой Гете. И указание это относится не только к тому, каким он предо мной в действительности являлся, но и каким я мог его воспринять и воспроизвести. Мы имеем в этих случаях дело с некоторым преломлением в чужой индивидуальности, и очень редко бывает, чтобы при прохождении чрез другую личность не было утрачено известное своеобразие и не примешалось нечто чужеродное».

Эккерман сам рассказывал о том, как шла его работа в двух различных ее слоях: в записях и в обработке. Несмотря на то, что мысль о соединении бесед Гете в цельную книгу заняла его с первых лет сближения, настолько, что этой будущей книгой он об'яснял себе и другим свое пребывание в Веймаре, он все же прав, когда указывает, что записывал, в сущности, не для других, а для себя: «Это собрание бесед и разговоров с Гете возникло главным образом из присущего мне природного стремления усваивать себе посредством закрепления в письменном слове всякое жизненное впечатление, которое представляется мне ценным или замечательным». Но именно потому, что записи делались не для печати, а для себя, они вышли далеко не полными и не систематичными. «Когда я перебираю в памяти необычайное богатство его суждений, которых счастливым слушателем я был в течение десяти лет, и смотрю на то немногое, что мне удалось записывать из всего этого, то я кажусь себе ребенком, который, подставив ручонки, пытается схватить потоки благостного весеннего дождя, тогда как струйки уносятся сквозь его пальцы... Часто проходили целые месяца под несчастной звездой, когда нездоровье, дела и тысячи всевозможных забот о повседневном бытии не давали записать ни строчки; затем восходили благоприятные созвездия, и здоровье, досуг и охота писать, соединившись, давали мне возможность сделать приятный шаг вперед. И затем когда же при долгом сожительстве с человеком не овладевает нами подчас некоторое равнодушие, и где человек, всегда умеющий так ценить настоящее, как должно!»

Подлинные записи Эккермана не дошли до нас, но дневники Сорэ сохранились и, сличая их с текстом книги Эккермана, а также имея в виду некоторые его сообщения, исследователи приходят к заключению, что записи его дневника были не только случайны, но и кратки, отрывочны, туманны для постороннего: нечто вроде мнемонических заметок, смысл которых раскрывается во всей полноте лишь для того, кто их сделал. К 11 марта 1828 года относится длинная беседа в десять печатных страниц о разнообразных предметах, и мы знаем со слов Эккермана, что он изложил ее лишь в 1842 году, стало-быть через четырнадцать лет, и что основой его изложения была следующая запись в его дневнике: «Вторник, 11 марта. Вечером у Гете, интересный разговор, продуктивность, гений, Наполеон, Пруссия». Это все; очевидно, какую громадную роль играли в изложении память и воображение, и, конечно, воображение больше, чем память, и, конечно, воображение это должно быть названо творческим. Эккерман имел все права на гордое заявление: «Я могу назвать эту книгу моею с таким же основанием, с каким может это сказать о своем сочинении какой бы то ни было писатель». Он признает, что содержание было дано, но форма всецело принадлежит ему. Да и содержание должно было быть для него не чуждым, если предстояло проникнуть в его существо и воспроизвести с должной правдивостью во всех подробностях. «Многие думали, что книга моя есть создание хорошей памяти, механически отражающей полученные впечатления. Правда, я могу похвалиться, что обладаю этим даром в степени, вполне удовлетворяющей меня. Но если бы значение памяти здесь было в самом деле таково, как

некоторые склонны полагать, и вся книга была обязана своим происхождением только этой способности, то в результате получилось бы нечто, лишенное высшего смысла, подобное пошлой реальности фотографии. Предо мной было великое и мелкое, общедоступное и недосягаемое, все в случайном смешении, как оно представляется в повседневной жизни. Но высшие цели руководили мною, и если я ничего не выдумал и все передал с совершенной правдивостью, то все тщательно отобрано мною. Поэтому я воздерживался от непосредственного записывания полученных впечатлений, но выжидал дни и недели, пока затеряется мелкое и останется лишь более значительное... Я бывал иногда в положении скульптора, который, имея перед собой левую руку и правую ногу античной статуи, должен по этим осколкам восстановить всю статую. Тускло мелькал передо мной предмет изображения и долго надо было вглядываться, пока с должной ясностью вновь выступали его основные черты и снова складывались в должное сочетание, согласно законам духовной кристаллизации. Конечно, это было не легко, и целый месяц приходилось иногда тратить на один разговор. Восемь лет я работал над первыми двумя томами. Я выбирал часы, и писал только тогда, когда чувствовал себя в надлежащем настроении; я изображал героя, и образ его должен был сохранять свою высоту. Для того, чтобы быть правдивым, образ Гете должен был явиться во всей мягкости его помышлений, в совершенной ясности и мощи его духа, в присущей ему величавости высокой особы,— поистине это была не легкая задача. Я поставил себе целью, скрыть всякое искусство и дать чистое впечатление простой безыскус-

ственной природы. И это удалось мне в такой степени, что, высоко оценивая мое произведение, его автора, отступившего на второй план, не только не заметили, но подчас относились к нему с некоторым пренебрежением. Книгу почтили причислением к лучшим произведениям немецкой литературы, автора же не причислили к немецким писателям. Я мог бы спокойно и с известной иронией присоединить все это к прочим моим злоключениям, ибо я-то ведь не стал оттого ни на волос ниже. Но это отзывалось на моем отношении к работе, мешая продолжать ее с той охотой и любовью, которая, как все мы знаем, необходима для завершения ценного труда».

Внимательное изучение книги Эккермана показывает, в какой степени он был прав, как далек он был от добросовестного стенографа, с механической точностью записывавшего в течение девяти лет то, что говорил Гете.

Самое богатство и содержательность бесед могут служить доказательством того, что Эккерман часто сводил в один разговор то, что обсуждалось неоднократно,—не потому, конечно, чтобы Гете в один вечер не мог блеснуть этим взрывом мудрых суждений, вековечных изречений, великолепных определений, но потому, главным образом, что не безгранична была восприимчивость слушателя и никакая память не могла бы закрепить столь продолжительные и содержательные беседы за один раз. Мы имеем свидетельства и самого Гете; в его дневнике, под 15 июля 1827 года, мы находим запись:

«Д-р Эккерман. Остался после других. Разговор о таланте Байрона. Повторено старое, указано новое».

Таким образом, темы возвращались, суждения повторялись и обновлялись, и все это лишь понемногу складывалось в мысли Эккермана в типичную гетевскую беседу, какой она могла быть. Дело было не в том, чтобы восполнить жизнеописание Гете новыми фактами и собрание его сочинений новыми рассуждениями, а в том, чтобы из этих рассуждений выросло для читателя нечто живое. Сознательным и умелым стремлением Эккермана об'ясняется художественная законченность как отдельных разговоров, так и всей его книги. «Скромный и тихий слушатель Гете был создателем, а совсем не об'ективным репортером, он не столько историк, сколько поэт»,—замечает один из исследователей и приводит любопытный пример. Под 27 октября 1823 года мы находим рассказ о том, как Гете впервые показал Эккерману свою «Мариенбадскую Элегию». Эккерман говорит, что под глубоким впечатлением, произведенным на него стихотворением, он не мог сказать ничего, и был рад, что Гете «таким образом отдалял мое суждение, потому что впечатление было слишком свежо и преходяще, и я не мог бы тотчас сказать что-либо достойное внимания». На самом деле, Гете в своем дневнике с удовольствием отметил, что Эккерман, едва ознакомившись с «Элегией», сделал тотчас несколько тонких замечаний о ней. Таким образом, Эккерман ради художественного эффекта, столь соответствующего настроению «Элегии», умалил свою роль, принизил свое суждение, но усилил впечатление своего рассказа. Так поступает он не раз, свободно обращаясь с действительностью, перетасовывая подробности, ради отчетливости целого, перенося действие из комнаты на воздух, подготовляя читателя к нарастающему впечатлению. В его рассказе есть укло-

нения от действительности, вольные и невольные. Кой-что он запамятовал, кой-что перепутал, кой в чем его, быть может, ввел в заблуждение Гете. Так, например, неточно сообщение о том, что Шиллер в процессе творчества возбуждал себя спиртными напитками или что Гете за первые десять лет пребывания в Веймаре не создал ничего поэтически значительного и т. п. Но и в мелочах, и в основных чертах Эккерман был правдив настолько, насколько это возможно в изображении, соединяющем простейшую правду действительности со сложностью художественной правды. Именно этот пафос художественного ощущения жизни владел им, когда он, скрываясь за своим отчетом, широкими и уверенными чертами рисовал образ великого поэта посредством его слов, и именно об этой работе вдохновения рассказывал он своему читателю в предисловии к третьему тому «Разговоров».—«Мое положение было трудно—говорит он.—Я был как моряк, который не может плыть с любым ветром, дующим сегодня, но вынужден с великим терпением, подчас недели и месяцы, выжидать попутного ветра, дувшего много лет назад. В те годы, когда я имел счастье работать над первыми двумя частями, я в известном смысле всегда имел попутный ветер, потому что в ушах моих еще звучало недавно сказанное слово, и живое общение с замечательным человеком неизменно дарило меня вдохновением, как на крыльях несло меня к цели. Теперь же, когда уж много лет прошло с тех пор, как умолк этот голос и в далекое прошлое ушла радость этого личного общения, необходимое вдохновение навещало меня лишь в те часы, когда мне дано было углубиться в себя и в невозмутимом сосредоточении оживлять прошлое, так

что передо мною вновь вставали великие мысли и великие черты, подобно горным вершинам, далеким, но четким и освещенным солнцем. Так рождалось во мне вдохновение из упоения великим; отдельные черты размышления и устного выражения воскресали в такой свежести, точно я вчера пережил все это. Живой Гете являлся предо мной; вновь слышал я особенный, милый звук его голоса. Я вновь видел его вечером в черном фраке и при звезде в его комнатах, залитых светом, шутящим, смеющимся и весело беседующим в кругу гостей. Вот, в хорошую погоду, он сидит в экипаже, рядом со мной в коричневом сюртуке и синей шапочке, с светло-серым плащем на коленях; его лицо покрыто загаром, здоровым, как свежий воздух, его разговор остроумно непринужден. Или вечером при свечах в его кабинете, он сидит за столом в белом фланелевом халате, мягкий, как настроение счастливо прожитого дня. Мы говорили о высоком и о прекрасном, он раскрывал предо мной лучшее, что было в его существе».

Этот Гете в самом деле воскрешен в книге Эккермана, и в этом значение «Разговоров». Для своего времени они были чрезвычайно важны. С чувством поистине благоговейным, Эккерман верил в Гете, и он сумел оправдать эту веру, показать, сколько в ней глубокой внутренней правды и сообщить ее другим. Это было нужно именно в те годы, когда появилась книга Эккермана. Мы знаем, как относилось поколение Берне к Гете, «великому человеку в придворной ливрее», высокомерному и бесчувственному консерватору, «ни единого теплого словечка не замолвившему за свой народ», педанту, ограниченному в своем творчестве глу-

бокой безыдейностью и т. п. Эту мелкую легенду — создание мелкой мысли — о недоступном тайном советнике, об олимпийце, подобострастном пред высшими и надменным к низшим, разрушил Эккерман. Он называет Гете «ваше высокопревосходительство», но за необходимой условностью этого обращения он умело показывает все духовное величие, пред которым всякие условности настолько мелки, что невозможно тревожить себя мыслью о них. Не благодушного, не приятного, не по-нашему милого человека рисует он, но прежде всего большого, настолько большого, что стушевываются все наши повседневные требования, столь законные по отношению к людям нашего уровня и столь неуместные по отношению к гению.

VI

Нет нужды останавливаться на содержании разговоров, на богатстве тем, на меткости отдельных замечаний, на глубине характеристик. Здесь как в микроскопе отразилась та беспредельная широта умственных запросов Гете, для которой у русского читателя нет более емкого воплощения, чем классические стихи Боратынского:

Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашел ей предел.
Все дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных созданья,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упованья...»

Никарагуасский канал, борьба Греции за освобождение, нравы певчих птиц, нравственное назначение человека, новый роман Манцони, энтелехия и демонизм, лучший способ постройки шоссе и геологический спор

между нептунистами и вулканистами,—все это занимает великого поэта, обо всем он хочет знать, обо всем думает. «Он стремится все дальше и дальше,—восклицает однажды изумленный Эккерман:—он все хочет учиться и учиться». И эта неутомимая умственная жажда,—не бесцельная любознательность всем интересующегося дилетанта: это естественное движение могучей мысли, сила которой в твердом сознании своих пределов и возможностей. Оттого при всей необычайной полноте познаний Гете, в его беседах с Эккерманом поражает не глубина его знаний, но глубина суждений. Замечательна его спокойная уверенность, что он говорит лишь о том, что знает. Всего интереснее в этих беседах, конечно, то, что относится к художественному творчеству, к литературе и пластическим искусствам. Суждения, высказанные здесь Гете и об отдельных поэтах и об общих началах поэтического создания, не только достойно становятся рядом с критической прозой Гете, но составляют необходимое к ней дополнение. Не даром судья, столь взыскательный как Буслаев, которому ведь доступно было все ценное в этой области, называл книгу Эккермана своим эстетическим евангелием. И все же хочется сказать, что важнее частностей в содержании «Разговоров» их общий дух. Не то важно, как маститый Гете смотрел на склоне лет на то или иное явление общественной или литературной жизни, как освещал он тот или иной вопрос поэтики или политики, истории или современности, естествознания или философии. Гете не оракул и не божество, даже для благоговейного Эккермана; здесь и там он ошибался, подчас судил неправильно, подчас с старческим упорством отстаивал свои—особенно естественно-науч-

ные—заблуждения. И эти заблуждения, и это упорство ничтожны пред лицом глубокой, ясной, творческой мысли, которой запечатлены слова Гете. И всего ценнее одна необходимая сторона этого творчества: неизменный пафос мысли, неистребимая жажда истины. В Гете-творце, как он рисуется в книге Эккермана, всего привлекательнее его увлечение творчеством, своим и чужим. «Молодая Германия», реалистическая, гуманитарная, революционная, противополагала себя размеренному, бесстрастному, консервативному классицизму. А между тем, если где горел огонь истинного сочувствия молодости, ищущей, зиждущей, открывающей, то это именно в душе великого старца, как его понял и изображал Эккерман. «Неустанная деятельность, неутомимая потребность в новом знании и новом стремлении, страстное углубление во все проблемы, поставленные текущим днем, неисчерпаемое богатство в усвоении и воспроизведении, воодушевленная защита юности,—все это делает эккерманова Гете символом вечно творческой мощи человеческого духа. И этот герой—говорит проф. Гоубен—является пред нами смертным человеком; в радости он доходит до горделивого упоения и в конце концов все же падает под ударами горести. Эккерман показывает нам его в домашнем уюте и в блеске министерского приема, здоровым и недужным, отцом семейства, человеком высшего света; он рисует изящную самоуверенность придворного и прирожденную самостоятельность франкфуртского патриция, который совершенно не считает себя польщенным тем, что ему дарована дворянское достоинство. Глубокий мыслитель, увлекательный оратор, верный друг, внимательный советник, разумный руководитель, гневное божество и

насмешливый Мефистофель; все эти стороны гетева существа в действительной живости проявляются в этой единственной в своем роде книге... Ко всему многообразию оттенков в его настроении подходит Эккерман с необычайно тонкой восприимчивостью; с чрезвычайной остротой охватывает его взгляд самое характерное в положении... «Сокровенность дневника с откровенностью письма» соединил он, по словам одного критика, в своих «Разговорах». К этим достоинствам присоединил он дар закреплять в словах неуловимую прелесть преходящего мгновения. Его книга неизменно носит печать глубоко-личного переживания, и эта внутренняя жизненная сила служит порукой неограниченной долговечности книги. Эккерман был мастером слова, которое самостоятельно принимало у него гетевский пошиб, и в школе Гете он научился искусству изображения, которое все непосредственно-близкое располагает в известном художественном отдалении. «Когда он изображает, как Гете, поглощенный прелестью этого мгновения, забавляется с ним в саду стрельбою из лука, нам кажется, что пред нами один из бессмертных эпизодов Гомеровых сказаний, и когда он рассказывает, как стоит у праха усопшего Гете,—пред нами поэтический образ захватывающей внутренней силы».

Ценитель строгий и своенравный, Ницше назвал книгу Эккермана лучшей немецкой книгой; он причислял ее к сочинениям Гете, относя к тому немногому, что стоит перечитывать в немецкой прозе. Но ни для немецких, ни особенно для русских читателей книга Эккермана не должна быть книгой Гете, ибо высшее ее значение в том, что она есть книга о Гете; и она раскрывает те его стороны, которые не так уяснены его собствен-

ными сочинениями. И мы знаем, что надо знать живого поэта, чтобы углубить смысл его творений. По отношению к Гете это особенно уместно в России. Обычно он кажется русскому читателю слишком высоким; он возносится в отвлеченную высоту, теряя при этом связь с землею. Его больше уважают, чем любят, и легко твердят о нем кощунственные пустяки, которые давно преодолела и отвергла его родина. Его не ощущают у нас, как живого носителя великой души, тем более, что русским читателям неизвестно почти ничего из обширной литературы воспоминаний и писем, восстановляющей живой образ Гете: ни книга Беттины фон-Арним, ни прочие разговоры Гете, ни его переписка. Исключением является книга Эккермана,—переведенная, дважды изданная и, быть может, не до конца забытая. Хорошо бы вновь сделать ее доступной читателям. Знакомство с Гете не начинается с нее. Наряду с другими выразительными изображениями поэта она скорее должна быть завершением этого знакомства или точнее—так как оно никогда не станет исчерпывающим—одной из ступеней в восхождении на ту духовную высоту, которая связана с постижением творчества и личности величайшего поэта Германии.

ФРИДРИХ ШИЛЛЕР

Из великих поэтов Шиллер самый спорный. Спорят о нем, спорят из-за него. Спорят народы, спорят общественные классы, спорят сменяющиеся вкусы. Каждая годовщина какого-нибудь события в жизни Шиллера неизменно становится поводом для его переоценки, для новых споров о его значении в современности. Самое возникновение этих споров в известной степени решает вопрос о значительности Шиллера: поэт, о жизненности которого яростно спорят через столетия после его смерти, очевидно, доказал свою жизненность.

Шиллер умер, работая над драмой из русской жизни. Последние строки, найденные на его письменном столе,— монолог Марфы из неоконченной трагедии «Дмитрий» (Самозванец). Ранее героями его трагедий были: немка Луиза Миллер, итальянец Фиеско, испанец Карлос, француженка Жанна д'Арк, чех Валленштейн, шотландка Мария Стюарт, швейцарец Телль; лучшие страницы его лирики тесно связаны с греко-римским миром. Сюжеты составляют лишь оболочку поэзии, но даже с этой внешней стороны в поэзии Шиллера прежде всего бросается в глаза ее всечеловеческий, интернациональный характер. И разные народы считали

его своим, ибо все легко находили в себе особые точки соприкосновения с Шиллером, легко утверждали свою особую близость к нему. Уже французское Национальное собрание «принимая во внимание, что мужи, своими произведениями или своим мужеством послужившие делу свободы или подготовившие освобождение народов, не могут почитаться чуждыми народу, коему его просвещение и мужество даровали свободу»,—постановило в 1792 году даровать звание французского гражданина, среди нескольких иных лиц, также «господину Жилю немецкому публицисту», под которым подразумевался Фридрих Шиллер. А наш Достоевский полагал, что этот же Шиллер «у нас гораздо национальнее и гораздо роднее варварам русским», чем французам: «у нас он в душу русскую всосался, клеймо в ней оставил, почти период в истории нашего развития обозначил». Это, конечно, не мешает знаменитому испанскому романисту Пересу Гальдосу утверждать: «из всех великих поэтов ни один не может в такой степени считаться нашим, как Шиллер... Во множестве эпизодов его великолепных драм Шиллер является нашим, чуждым холодному дыханию севера и охваченным пламенем испанского вулкана». И, наконец, соотечественники поэта считают его настолько своим, настолько насквозь немцем, что подчас склонны в этом отношении отдавать ему предпочтение пред Гете. «Если Гете—говорит один из виднейших исследователей Шиллера—принадлежит всему миру, то Шиллер, несмотря на все переводы на чужие языки, лишь у нас перешел в плоть и кровь. Его идеи были всемирные, всечеловеческие, его чувства немецкие и только немецкие, его драмы идут на театрах всей Европы, но они одухотворены биением

немецкого сердца. О Шиллере более, чем о Гете можем мы сказать гордое слово: он был наш!»

Препираться о том, чей был Шиллер, дело, конечно, ненужное: как всякий большой поэт, он был всенароден. Было бы нелепым и бесцельным пустословием оспаривать Шиллера у его родичей. Будем все же помнить, что на нем выросли и воспитывались большие русские люди; даже угрюмый Писемский в своей автобиографии нашел для Шиллера восторженные слова: «поэт человечности, цивилизации и всех юношеских порывов». И никогда не забудется возглас того из наших писателей, кто по своей натуре, по неумирающему пылу общественного пафоса, по своей вечной юности больше всех похож на Шиллера,— воодушевленный возглас Белинского: «Да здравствует великий Шиллер, благородный адвокат человечества, яркая звезда спасения, эманципатор общества от кровавых предрассудков предания. Да здравствует разум, да скроется тьма».

И вкусы поколений спорят о Шиллере. История литературы есть история перемежающегося общественного спроса, и время от времени там и здесь неизбежно раздается голос отрицателя. Бывают времена, когда усталое общество отворачивается от борьбы с «кровавыми предрассудками предания», когда меньше всего оно склонно ценить в поэте «эманципатора и благородного адвоката человечества»— и тогда для своего эстетического брюзжания оно охотно находит пищу в Шиллере. Шиллер легкая добыча для таких людей, для таких настроений. Разнесенный по хрестоматиям, опошленный школьной долбилкой, он временно теряет силу художественного воздействия, он начинает казаться

только патетическим педантом, рассудочным проповедником—и является Ницше и презрительно обзывает Шиллера «моральным барабанщиком». Кто ценит художественное явление по его поверхностным формам, тот без труда находит в Шиллере пищу для порицания. Достаточно перелистать «Разбойников», чтобы в этом произведении двадцатилетнего юноши наткнуться на крикливые тирады, на жизненные невероятности, на мертвый для нас пафос отдельных слов, на всякие бессильные ухищрения неопытного пера. Элементарный немецкий учебник литературы, расходящийся в десятках изданий, как общепризнанную истину, сообщает подрастающим поколениям, что «ранним драмам Шиллера чужда правдивость характера, и в развитии действия изложение их напыщенно и грубо до дикости» и т. д. И однако,—после целого века критики, после мощного развития реального романа, после великих завоеваний художественной правды в художественной литературе XIX века, никакая крикливость, никакие неестественности Шиллера не помешали Льву Толстому прямо отмахнуться от этой «вздернутости». На вопрос артиста Южина-Сумбатова,—какая из пьес мирового репертуара нравится ему больше всех, он ответил: «Разбойники» Шиллера. Театру нужно то, что просто и сильно, без завитушек».

Так оказался своим для Толстого поэт, в произведениях и воззрениях которого так не трудно найти многое прямо противоположное взглядам и творчеству Толстого. Толстой был великим реалистом, а к Шиллеру не случайно пристала кличка великого идеалиста, Толстой был сторонником служебной роли искусства, теория Шиллера подчиняет мораль искусству—и все-

таки Толстой легко находит в Шиллере нужное, близкое, свое.

Также спорят о Шиллере или точнее из-за Шиллера целые мировоззрения, группы, классы. Нет немецкого шовиниста, который не ссылался бы на Шиллера, как на полное и победительное воплощение «истинно-немецкого духа». Германия Шиллера и Германия Бисмарка для него нечто совпадающее до конца. Празднество столетия рождения Шиллера в 1859 году обратилось в националистическое торжество и бурнопламенную пропаганду политических замыслов и начинаний, вскоре осуществленных Пруссией. Нет в Германии протестантского пастора, который не уверял бы себя и паству, что в Шиллере можно обрести все высокие начала его религиозного мировоззрения. Но велика в этой сфере конкуренция, и профессор Альфред фон-Бергер [1] с решительностью, достойной более подходящего применения, заявил, что никак нельзя изображать Шиллера поборником протестантской точки зрения, так как «многократно, в наиболее зрелых и ясных своих творениях, он выразил сокровеннейшие тайны католического ощущения» глубже, чем это делали католические поэты. Но права на Шиллера заявляют с совсем другой стороны, и даже подробный анализ нереволюционности Шиллера все же дает Каутскому возможность закончить свою характеристику поэта утверждением, что «Шиллер стал поэтом немецкого рабочего класса», что «до сих пор не было еще поэта, который бы превзошел его в этом и вытеснил бы его из сердца рабочих; именно пролетариату принадлежит поэтому право его чествовать».

[1] Не смешивать с Карлом Бергером, автором одного из лучших биографических трудов о Шиллере.

Так заявляют свои права на Шиллера люди, разделенные классом, тенденциями, вкусом: все находят в нем свое, все чувствуют свою особую близость к нему. Кто же он, столь близкий столь разным? Нет ли в нем той плоской широты, той бессодержательной всеобщности, которая всем мила, всем угождает, потому что не имеет своего лица, которая годится на все вкусы, потому что не имеет своего вкуса?

Эту мысль надо отбросить с самого начала. Все сильное, все великое в Шиллере коренится в его самостоятельности, в его своеобразии, в его художественной непреклонности. Он был выразителем запросов своего класса, своего времени, он говорил на языке своего народа и потому воплощал собою его тенденции, но во всем этом всегда он был самобытен. Этот творец великой «драмы о народе» всегда говорил в своих творениях самое интимное, что мог сказать о себе. Творец великой «драмы для народа», он всегда творил и для себя: для того, чтобы в массовых борениях понять, осмыслить, выразить свои личные борения. Как Шиллер общедоступен не за счет глубины своих образов, так он обще-необходим не за счет своей художественной честности и гордости.

Кто же он был и чему учил?

Он провел неспокойную, тяжелую и короткую жизнь, мало отмеченную пестротой внешних событий,— за которой так часто скрывается бесцветность внутреннего мира,— но тем более неровную, беспокойную и тяжелую для того, кто не был создан ни для тоски мещанского однообразия, ни для уличного шума беспокойной прославленности. Гете рассказал нам, что одно предположение устроить Шиллеру публичное чествование вы-

звало в нем такое отвращение, что он чуть не заболел от этой внутренней тошноты. Он вышел из среднего общественного слоя, несчастье которого в том, что он не может иметь самостоятельного бытия и что его не считают своим ни высшие, ни низшие. Обстоятельства гнали его «вверх» по социальной лестнице, но мысль о карьере, о снискании внимания у высших классов была ему бесконечно чужда. Его деды были булочниками, его отец из фельдшеров добрался до какого-то чина, сам он—со своим лекарским дипломом—был только интеллигентом. Когда он был уже признанным великим поэтом и занимал почетное положение в Веймаре, он не мог бывать при веймарском дворе (где группировались понимавшие его друзья), потому что не был дворянином, и это право встречаться в общем кругу с друзьями даровал ему только дворянский диплом, которым его почтили и которому он оказал незаслуженную честь. Он провел нездоровую юность сперва под слишком тяжелой рукой отца, потом в герцогском «питомнике рабов», в атмосфере угодливости и взаимного шпионства, в казарменной обстановке, гнет которой юноши пытались уравновесить буйными выходками своеволия и разнузданности. Он всегда был беден,—и всю жизнь страдал от этой бедности, ибо высокую гордость отмечали все его знавшие в его характере, как в его взгляде и его осанке,—а нищета родительского дома была еще отрадой в сравнении с тем временем, когда для него снисходительно создавали ненужные ему должности и когда датский герцог—хоть и очень деликатно—обеспечил ему существование на три года. Когда обстоятельства его поправились, расстроилось его здоровье, всегда неустойчивое

и необеременяемое. Он был нервозен и, прилежный работник, нуждался для подлинно творческой работы в возбуждении,—остром, преходящем и оставляющем мучительную и разрушительную угнетенность. Он не получил надлежащего образования: из него то хотели сделать пастора, то юриста, то врача; он учился многому и многое сделал не только в художественном творчестве, но и в науке. Однако тяжело ему дались и не могли его удовлетворить его знания—и он болезненно чувствовал себя самоучкой. Но он все преодолел — и величие его дарования лучше всего проявилось в том, что дало выражение величию его натуры. За всеми его метаниями, за тягостной борьбой пред лицом успехов, которые подчас били больнее, чем бесплодные порывы, в нем всегда было нечто первично-чистое, возвышенно-твердое, окрыленно-захватывающее. С себя и с своих товарищей писал он «распущенных молодых людей», из которых составилась шайка «Разбойников». Но, слабый и подчас жалкий, он был сильнее своего Карла Моора. И из разнузданного юноши вышел учитель жизни.

Сам он придавал своей поэзии именно такое учительное значение. Не в теории, но в осуществлении: в теории, наоборот, он умно и тонко доказывал, что запросы практической нравственности—и именно в воспитании—должны быть подчинены самостоятельным требованиям искусства. Но в конечном счете это имеет в виду именно высшие требования нравственности. Бесконечно далекий от того, чтобы видеть задачу поэзии в моральных или политических поучениях, в поэтически замаскированной агитации, в этом виде неизменно бесплодной, он не понимал поэзии вне ее высшей цели: вне руководства человеком. Он никогда не хотел и не

мог быть только художником. Как ни могучи были в нем чисто художественные стремления, его тяготение к познанию и к форме, его вдохновляло не наслаждение чистым творчеством, а радость поучения, радость руководительства человеческими душами. Надо углубиться в истоки шиллеровой поэзии, надо войти в подробности его душевной биографии, надо уяснить себе историю его произведений, чтобы с совершенной ясностью встала истина: всякое, даже мельчайшее произведение Шиллера по существу говорит не столько о том, что на свете есть и было, сколько о том, что должно быть, о том, что для этого надо делать, как для этого надо жить. Даже разгульные солдаты в «Валленштейне» поют у него:

И если ты жизнью своей не рискнешь,
То ты, брат, и жизни нигде не найдешь.

И всегда и везде, проповедник, провозвестник, учитель, он учил отдавать жизнь за то, чтобы найти жизнь, подлинную, достойную, единственно-человеческую.

В противоположность своему великому соратнику, создателю интимной душевной лирики, Гете,— он почти не умел прямо говорить о своей внутренней жизни. Его лирика поражает этим отсутствием узко-личных мотивов. Лирика—та поэзия, где художник дает не изображение других, а непосредственное признание в своих внутренних движениях, конечно есть законный род искусства: поэт говорит о себе потому, что в себе нашел лучший материал для изображения, лучший предмет для своей творческой работы. Кто смеет отнять у него это право? Но в этом напряженном внимании к себе, в этом исключительном воспроизведении тончай-

ших оттенков и переходов своих настроений все-таки ощущается какая-то доля невнимания к другим, какая-то переоценка своих душевных богатств. Будем благодарны судьбе за этот драгоценный и иногда тяжелый для его носителя эгоизм: без него мы лишились бы величайших созданий личной лирики, но он есть, он должен быть присущ самым крупным представителям этого изысканного и в то же время самого простого вида поэзии. Нет его у Шиллера, нет у него личной лирики. Он никогда не занимает нас своими мимолетными настроениями, своими узко-личными радостями и горестями: и только то, что связано с великими идеями мировой и исторической жизни, захватывало его настолько, что выражалось в поэтическом вдохновении. Просто писать о себе, и только о себе—петь, как птица поет,— он был неспособен; он превосходно сознавал это и жалел об этом. Прочтя чудесную песенку Миньоны у Гете—такую нежную и непосредственную, как тихое утро, как запах фиалки—Шиллер так остро ощутил свою неспособность создать что-либо в этом роде, что писал своему другу Кернеру: «В сравнении с Гете я был и всегда буду поэтическим оборванцем».

Разумеется, стихотворений, в которых он выражает свои чувства и настроения, у него сколько угодно. Но чем вызваны эти чувства? Не их самодовлеющим проявлением, а жизнью мысли. Вот что имеет в виду обычное название, так охотно прилагаемое к нашему поэту: Шиллер есть поэт-философ, поэт мысли по преимуществу. Даже там, где чувства, заполняющие все существо юного поэта, обычно заполняют и его творчество, Шиллер никак не может остаться в пределах своих личных переживаний; от ограниченности своей

личной жизни, которую ему не дано сделать общезначимой, он неизменно спасается на высотах жизни общей—иногда общественной, но чаще мировой. Он влюблен, он обращается «к Лауре», но у него вырывается не нежное любовное стихотворение, а вдохновенная «фантазия»— философия любви. Как сила всемирного тяготения сдерживает и об'единяет мир материи, так любовь, по взгляду молодого поэта, скрепляет в единое целое внутренний мир. «На любви основан мировой закон», провозглашает поэт, называя всякое— и материальное—сочетание элементов любовью. Радость сочетается с горем, надежда с отчаянием, тоска «братски» соединяется с наслаждением—и от этого союза рождаются «золотые дети»—слезы успокоения. То же парное сочетание видит поэт и в «царстве зла», где «наши пороки враждуют с небом и любовно соединяются с адом, грех со стыдом, величие с опасностью, гордость с падением, похоть со своей «сестрой»— смертью». Вот какие мысли бродят в этом влюбленном, вот какие вопросы рождает в нем любовь. Здесь есть рассудочность, удивляющая в том пламенном «певце свободы», каким обычно является читателю,— а особенно театральному зрителю,— Шиллер-драматург. Но не надо обманываться: здесь есть и теплота, есть и порыв разума, есть возвышенное настроение, отраженное в возвышенной форме. Известные стихии сложной творческой жизни здесь отражаются, пожалуй, отчетливее, чем в его драмах. Драмы отразили деятельное участие Шиллера в жизненном, в общественном строительстве; в стихотворениях находят выражение больше созерцательные его тяготения Жизнь, полная лишений, разочарований, страданий, сделала его героем и аскетом. Он учил борьбе,

учил жизненному оптимизму и самоутверждению, он создал песню «К радости», и в ее Бетховенском музыкальном воссоздании у нас нет более могучего гимна жизненному восторгу, личному, а главное,— коллективному. Но созерцательная меланхолия давно отражала его мировоззрение; он был полон скорби о недолговечности высочайших ценностей жизни и для себя лично видел исход лишь в самоотречении, в покорности судьбе—и в работе.

Исследователи отмечали внешнее разнообразие его лирики. То это обширные стихотворения философского, чуть не научного содержания, раскрывающие пред нами целый мир идей, то законченные и тонкие воплощения одной основной мысли, то полные глубокого нравственного, а иногда и общественного смысла картинки из жизни мифической и исторической, то, наконец, удивительно сжатые, сильные двустишия, где с значительностью мысли соперничает блеск воплощающей ее формы. И эта форма не случайная удачная оболочка, она вытекает из существа содержания, из этого исключительного умения поэтизировать научную, отвлеченную мысль, казалось бы, совершенно непригодную для поэзии: непригодную у других, не у Шиллера.

Мы привыкли думать о Шиллере как о поэте. Но он был и выдающийся мыслитель, оставивший след в науке, которой уделял особое внимание: в науке об искусстве. Профессор истории, он имел на это звание больше прав, чем Гоголь — и больше успеха на кафедре. Правда, его исторические труды и для своего времени не представляли ничего примечательного; но его эстетические и философские статьи, сжатые и содержательные, занимают почетное место в истории немецкой

философской мысли. Его попытка теоретически связать художественное творчество с человеческой игрой до сих пор обсуждается, как одно из ценнейших об'яснений искусства. И надо было быть одновременно настоящим ученым и великим поэтом, чтобы, трактуя в поэзии о предметах, доступных только науке, не выйти за пределы поэзии, а, наоборот, создать величайшие образцы ее в этом роде. Конечно, не изысканная поэзия философского раздумья сделала имя Шиллера столь известным в широких кругах читателей. Если уж не покидать круга его лирических стихотворений, то это сделали его баллады. Такие произведения, как «Художники» или «Прогулка», всегда найдут немногочисленных вдумчивых любителей, но «Ивиковы журавли», «Порука», «Перчатка», «Поликратов перстень», «Торжество победителей»— вот вещи всем известные, всем доступные, всем что-либо дающие. И когда исступленному Мите Карамазову нужны глубокие и окрыляющие слова, чтобы воплотить в них исповедь своего горячего сердца, он начинает с того, что декламирует брату —«Элевзинский праздник» Шиллера. И в устах бесшабашного и несчастного армейского офицера в русском губернском захолустьи слова баллады звучат лишь с новой задушевностью и возвышенностью. Это—мера их общедоступности, это свидетельство того, как мало такая общедоступность имеет общего с пошлостью. Как нечто глубокое, много говорящее, какую-то важную истину захватывающее, запечатлелись эти стихи,— откуда знает их Митя Карамазов?— с школьной скамьи, из хрестоматии. Они могли бы износиться, опошлиться, опротиветь— но этого нет, и мы всегда найдем в «Кубке» или «Жалобе Цереры» новую пищу, новую форму для наших

чувств и мыслей. Эти стихи не поддались времени; их благородство пронесло их через ряд поколений и испытаний. Выдержав это «испытание пошлостью», они бессмертны.

И все же не на этих захватывающих созданиях учительно-философской, повествовательно-исторической лирики основана всемирная слава Шиллера и не в ней залог вечной устойчивости его поэзии: и для истории литературы и для современности Шиллер прежде всего великий мастер драмы. Он начал с драмы и кончил драмой, и в драме получили его личность, его взгляды, его созидательное мастерство наиболее полное выражение. Здесь и до сих пор наиболее полное проявление его жизненности, ибо если литературой увлекаются тысячи, то театр увлекает сотни тысяч. А Шиллер был не просто театральный писатель: он создал новую, свою, особенную «Шиллеровскую» драму—какой не было до него и какая живет до сих пор и в его театральном воздействии и в его литературном влиянии. Его творчество, конечно, определялось исторической обстановкой. Социальные предпосылки диктовали ему идеологию его произведений, литературное развитие подготовило соответственные формы и настроения. Шиллер не упал с неба, он нашел, что было нужно его творчеству, в общественной атмосфере, в литературе всемирной и немецкой. У греческих трагиков сумел он научиться их могучей простоте, у Шекспира—его жизненному реализму, у классиков французской трагедии—их великолепной театральной отчетливости. От Ж. Ж. Руссо шло всеохватывающее тяготение к естественности в жизни и искусстве, к свободе в быту, в общественно-государственном строе, в литературных формах. И в

более узком кругу, в недавнем прошлом немецкой литературы были у Шиллера учителя и предшественники. На высоту морально общественного руководительства была поднята поэзия Клопштоком и им же создана стихотворная речь, достойная высокого идейного содержания. Судьбы и испытания простых людей—не королей и мифических героев—в прекрасной прозе повседневного языка сделал предметом трагедии Лессинг, обновитель и вождь новой литературы, критический учитель поколений, глубоко народный, равно как Гердер, которому это проникновение национальной стихией не помешало быть истинным апостолом гуманного интернационализма. И, наконец,—чтобы заключить важнейшим—немецкая литература уже была охвачена обновительным пылом «бури и натиска», уже была проникнута всеопределяющим воздействием Гете. Шиллеру было 12 лет, когда появилась «мещанская» драма Лессинга «Эмилия Галотти», 14—когда вышел «Гец фон Берлихинген» Гете; годом спустя появился «Вертер». В 19 лет он читал «Народные песни» Гердера и атеистические «Фрагменты неизвестного» изданные Лессингом,—а «Разбойники» Шиллера были написаны всего через два года после «Натана Мудрого» Лессинга. Таковы некоторые факты того литературного развития, на почве которого созревало драматическое дарование Шиллера. Но все чужое было усвоено для того, чтобы, перегорев в самостоятельной мысли, сложиться в совершенно своеобразное целое. Предшествуемый столь многими, он ни на кого из них нимало не похож. На шумливый возглас критика, об'явившего тотчас вслед за появлением «Разбойников», что у немцев есть теперь свой Шекспир, совершенно основательно ответил позд-

нейший исследователь: «Гораздо важнее то, что у немцев есть свой Шиллер». Но к этому правильному замечанию надо прибавить, что если Шиллер есть у немцев, то не только для немцев: всю европейскую драму он поднял на высоту, которой она не знала со времен Шекспира. И это не случайно: именно у Шиллера драма перестала быть драмой для чтения и сделалась—после долгого промежутка—подлинной драмой для театра. Никто даже из великих предшественников Шиллера, ни французские трагики, ни Гете, не были в такой степени театральными писателями, как Шиллер. Он не просто писал для театра; он, можно сказать, мыслил в театральных формах. Надо знать и помнить, что бурнопламенный, увлекающийся, непосредственно изливающийся в своей поэзии Шиллер, каким он кажется поверхностному читателю, каким подчас его являют неразбирающемуся зрителю необузданно-пламенные монологи его героев, был наивен и непосредствен где угодно, кроме своего творчества. Меньше всего был он таким в своем драматическом мастерстве. Пред лицом читателя, пред лицом театральной публики это был сосредоточенно-холодный мастер, сознательно и умело пользовавшийся всеми ухищрениями искусства для произведения должного эффекта. Гибель на плахе и стрельба в родного сына, канонада и музыка, ужасы подземелья и великолепные финалы «под занавес», поражающие неожиданности и необходимое наказание порока — все, что было по душе тогдашнему театральному зрителю, умело и охотно применял Шиллер в своих драмах. Но, занимая поверхностным, он захватывал глубоким. От «Разбойников» до «Вильгельма Телля» его драматическое творчество проделало большой и изви-

листый путь, но всегда и везде он превосходно чувствовал драму, понимал законы ее действия, строил ее развитие на умело подобранных сюжетах и характерах. Ради опыта классической формы в «Мессинской Невесте», ради отвлеченной групповой характеристики в «Вильгельме Телле» он отказался от ярко очерченных фигур, запечатленных чисто личными особенностями,— но в других драмах—от Моора до леди Мильфорд, от Мавра до Елизаветы Английской, от Веррины до Мортимера, от Толбота до Валленштейна,—какая галлерея отчетливых, навеки запоминающихся индивидуальных образов. А ведь кроме отдельных героев, столь неизбежных для драматурга, пред Шиллером был всегда неустранимый носитель его художественных, и не только художественных интересов: коллектив, масса. Студенческая ли вольница или народ, восставший за свободу, солдатский лагерь или польский сейм, толпа революционных заговорщиков в «Фиеско» или хор бесстрастных старцев в «Мессинской Невесте»—всегда если не основным героем, то действенной средой драмы является у Шиллера та или иная группа.

Это внимание к массе связано прежде всего с искусством Шиллера, который хотел массу занять массой— но конечно не одни художественные соображения придали массе невиданное до сих пор значение в драме Шиллера—и в искусстве слова вообще. Шекспир и Гете были ведь великими «презрителями масс»—и лишь XIX век в драме Шиллера, а затем в романе Вальтер-Скотта осознал художественную значительность человеческого коллектива. Это отвечало всему творческому облику Шиллера. Он ведь представляет собою,—как правильно заметил Метерлинк,—«средний тип великого

поэта»: «приступая к его чтению, как будто знаешь наперед, что он скажет. Он не приносит ничего неожиданного, но то, что сказал бы всякий, он скажет лучше, чем кто бы то ни было. Во всемирной литературе среди гениев более исключительных, более могучих, более оригинальных, более глубоких, более проницательных он всегда служит знаком высшего под'ема лирического здоровья». Если мы неопределенное «лирическое здоровье» заместим более ясным и понятным здоровьем морально-социальным, то мы сможем принять эту похвалу, несмотря на легкую долю яда, в ней заключенного. Да, в творчестве Шиллера есть это здоровое начало и связано оно с той почвой, которою питалось его искусство. То, что он—в согласии с природой своего дарования—шел прежде всего к публике, есть отражение того, что он, как говорят теперь, нуждался для своего творчества в широкой социальной базе. Оттого он всегда был отголоском современности, оттого он искал громкого, открытого выражения того, что носилось в воздухе, что уже назрело в общественном сознании, но ждет своего сильного провозвестника. Хорошо было замечено, что его маркиз Поза говорит так, как не могли говорить при дворе Филиппа Испанского в XVI столетии, а так, как мог бы ораторствовать пламенный свободолюбец эпохи Шиллеровой молодости. Пусть это верно,—но разве нужна была здесь Шиллеру историческая правда, разыскание которой никогда не бывает целью исторической трагедии. Молодое поколение XVIII века жаждало тех обличений гнилого строя и гнилой морали, которые оно услышало в «Разбойниках» и в особенности в «Коварстве и любви», тех требований свободы, которыми окрылены монологи мя-

тежных швейцарцев,— и Шиллер наполнил свою поэзию отзвуками общественности, отзвуками внеличных запросов эпохи, народа, класса.

Это была мятежная эпоха, и если бы даже мир не был потрясен французской революцией, ощущение невыносимости феодальной неволи созрело в среде, в которой своим был Шиллер. Но это ощущение дозрело лишь для слова, а не для действия; мало того: отрицание революционного действия сказалось и в творческом слове. Часто говорят, что Шиллер сам отказался от бурных идеалов своей юности; «из социалиста сделался консерватор и тем закончил круговорот своего развития», говорит один из лучших его биографов. Это неверно. Как Шиллер не был социалистом, так не пришлось ему стать консерватором. Его взгляды усложнились, но в этом усложнении не было отречения. Он ведь никогда и не думал, как временно думал его Карл Моор, что нужно сперва разрушить, а потом строить: он знал, что строительство идет об руку с разрушением и потому никогда не боялся творческого разрушения. Он понял, что нет свободы вне закона, но он не потерял из вида, что не все законы дают свободу: некоторые отнимают ее у одних, чтобы отдать другим. И о той силе, с которой он умел ненавидеть такие законы, свидетельствует сила, с которой его творения до сих пор внушают эту ненависть. Спорить не приходится: Шиллер не был революционером. Но отчетливость этого утверждения не должна скрывать от нас истинного Шиллера. Да, от почтенного звания, поднесенного ему Конвентом, он отказался, а звание веймарского надворного советника принял охотно. Он не был революционером: в этом требовательные

революционеры сходятся с нетребовательными консерваторами. В этом смысле нет нужды ни замалчивать, ни преувеличивать, как делают иногда, разницу в воззрениях Шиллера до и после казни Людовика XVI: он, правда, возмутился ею, но ведь и раньше он, в сущности, достаточно возмущался тем, что неизбежно несет с собою бунт, мятеж, революция.

На исходе XVIII века мятеж везде был темой дня— но часто темой теоретической. Однако эта тема поглощала внимание художника Шиллера в течение всей его недолгой жизни. Борьба против власти или борьба за власть есть основной мотив чуть не всех его драм. Бунт идейного разбойника против гнусности лицемерного строя («Разбойники»), попытка переворота в маленькой аристократической республике («Фиеско»), подготовительные шаги популярного генерала-авантюриста к захвату власти («Валленштейн»), кровавый конец побежденного претендента на престол («Мария Стюарт»), столкновение свободолюбивого наследника с реакционным отцом-самодержцем в дни отпадения его богатейшей провинции («Дон-Карлос»), народное восстание крестьянской демократии против иноземных насильников («Вильгельм Телль»), происки отважного самозванца с целью добиться власти в стране, клокочущей и безвластной («Дмитрий»)—вот неизменный сюжет Шиллера, необходимый фон, и больше чем фон, на котором развертывается личная трагедия его героев. Но не даром это трагедия: гибелью, а не победой увенчивается она, и это не только гибель героя. Уже в «Разбойниках» герой, задумавший разрушить мир, чтобы на обломках его построить новое царство свободы и красоты, должен пасть жертвой своих преступлений,

своей безнравственной среды, своих моральных противоречий. В «Фиеско» вождем и средоточием революционного действия оказывается человек, в конце концов предающий дело республиканской свободы и потому гибнущий от руки подлинного революционера. В «Коварстве и любви» дана жесточайшая и с натуры списанная обличительная картина нравов той придворной знати, которую Шиллер имел возможность наблюдать лично. Но здесь нет революционных героев, нет ни тени революционного действия: Луиза Миллер вместе со своими близкими может страдать и возмущаться, терпеть и гибнуть,—и это все: дальше этой мятежной гибели не идет ее общественный протест. Гибнут и Дон-Карлос со своим другом маркизом Позой с их бессильной благожелательностью в бездеятельном и безнадежном столкновении с непреоборимой и законной деспотией. И гибель Дмитрия начинается с того момента, как он, уже узнав о своем самозванстве, продолжает «незаконную» борьбу за престол, в конце концов достающийся все же «народному избраннику» Романову, возвеличенному в трагедии. Из восставших Шиллеровых героев не гибнут только швейцарцы; победа венчает их борьбу за свободу, такую законопослушную борьбу, такую монархически-покорную, таким множеством оговорок обставленную, что и революционной назовет ее далеко не всякий. Но и эта умеренность представлялась Шиллеру—то-есть его предполагаемому читателю—настолько недостаточной, что он ввел в драму целый эпизод с Иоанном Паррицидой только для того, чтобы сказать: всем народом позволительно восстать против угнетателей, перешедших «меру угнетения», но нельзя бороться за свой престол. Законно убить

фогта Геслера, но незаконно убить императора Альбрехта. И в лирике—например, в «Песне о колоколе»—если Шиллер говорил о революции, то лишь для того, чтоб отмежеваться от ее ужасов, чтобы направить власть имущих к своевременной реформе—во избежание революции. Понятно, что отношение Шиллера к террору во Франции вызвало замечание Меринга: «кто поздними актами раскаяния проявляет антипатию к революции, свидетельствует этим, что он ее никогда не понимал». Понимал или не понимал,—он ее не хотел. И вот, после детального изучения как жизни и творчества Шиллера, так и воздействия на него его классовой принадлежности, тот же Меринг любезно отмечает все, что «свято чтит пролетариат в наследии Шиллера», и утверждает, что «пока рабочий класс ведет горячую борьбу за великие деяния современности, он всегда будет охотно прислушиваться к звучному голосу этого борца, который в своем смелом сердце черпал неиссякаемое мужество побеждать все препоны отмирающего мира». Так убежденный революционер с полной готовностью и увлечением признает во всем ее размахе революционность нереволюционера-Шиллера. Не удивительно после этого, что глубочайшее ощущение революционной действенности Шиллера мы находим у людей, которые также в ней заинтересованы—только с другой стороны. Гете рассказывал Эккерману, что как-то познакомился на водах с русским князем Путятиным, который однажды на прогулке сказал ему между прочим о «Разбойниках»: «если бы я был господом богом и в момент сотворения мира вдруг почувствовал, что в этом мире когда-нибудь будут написаны «Разбойники» Шиллера, то я бы отказался от сотворения мира». Гете

смеялся, и хохотали его собеседники—но ведь оголтелый русский реакционер был прав; через сто лет он находит поддержку у своих идейных противников: «Если нашему политическому мышлению—говорит Каутский—Шиллер может дать немного, то для образования политического характера его влияние неоценимо... В силу своего революционного темперамента он является поэтом всякого подымающегося класса, на который он—также по неопределенности своего поэтического идеала — может возбуждающе влиять через сто лет после своей смерти. Ибо его идеал свободы поддается новому толкованию в смысле новых, далеких от его времени целей, а в его духовном под'еме, мужестве и настойчивости всякий черпает веру в себя и надежду на свою силу».

Это и есть то, что выше шиллеровского искусства или, точнее, живое начало этого искусства,— то, что мы называем особым «шиллеровским» складом, то, что у нас с таким единодушным пылом оценили и консервативный брюзга Писемский и «неистовый» революционный энтузиаст Белинский. «Поэт человечности и цивилизации», говорит один; «благородный адвокат человечества» восклицает другой. В этих восклицаниях сосредоточено то, чем прежде всего дорог своим читателям Шиллер.

С гениальной силой художественного воздействия он соединяет никогда не оставляющую его возвышенность мысли, неистребимое тяготение и ничем незаглушаемый призыв к высокому делу. О чем бы он ни говорил, он говорит о самом важном, о самом главном—и к этому важному направляет все существо своего читателя. Это возвышенное настроение, этот «души высокой строй»

есть отчетливейшая особенность Шиллера. Здесь нет поверхностного оптимизма, бессодержательной и безответственной идеализации действительности, благодушной и бездеятельной уверенности в том, что все на свете обстоит благополучно. Но здесь все проникнуто иным, глубоким оптимизмом: неискоренимым убеждением, что «зло часто торжествует, но никогда не побеждает». Отличительная черта этого оптимизма есть его действенный характер. Это настроение бойца, который охотно отдает свою жизнь за общее дело, ибо он проникнут уверенностью, что эта жертва не бесплодна, что это дело победит. Пусть на чей-нибудь взгляд ограничена политическая философия Вильгельма Телля, но не даром—еще до убийства Геслера—видит народ своего будущего освободителя в этом смелом и самозабвенном человеке, отдающем себя спасению другого. В него верят—и не ошибаются в том, что он, если надо, со спокойным мужеством умрет в борьбе с насильниками. Он любит жену и детей, он любит жизнь, но любит не для себя: он растворен в общем и жив сознанием будущей победы общего дела. Это настроение маркиза Позы. Пока он только уговаривает деспота Филиппа, но оттого так увлекательны и для грядущих поколений и для других классов его речи, что за ними стоит и высокое самоотвержение и высокая вера в освобождение Нидерландов. И Позе легко умирать: он знает, что умирает не бесцельно и не бесследно. И он прав: он пал, сраженный предательской пулей инквизиции, но из-за гроба он сломил инквизицию—и не только испанскую. В тысячах перипетий многовековой борьбы за освобождение остается воспитательным его пафос. Это пафос свободы. Певцом

свободы называли Шиллера особенно часто. Если не самыми долговечными, то самыми популярными—а для великого это залог долговечности—его страницами остаются те, где с несравненной силой он ставит на недосягаемый пьедестал высшие, конечные цели человеческого общежития, подлинное человеческое существование, достойное и свободное.

Свободным рожден человек — и свободен всегда,
Хотя б он в цепях родился,—

таково «слово веры» Шиллера. В его время, в его условиях добиваться свободы значило убеждать властных насильников в ее общеполезности, безопасности, необходимости. И Шиллер убеждал, и своих героев иногда заставлял делать то же. Но замечательно: деспота, преклонившегося пред чьей бы то ни было проповедью свободы, мы так и не найдем у Шиллера—проповедь неизменно оказывается бесплодной—и оттого драмы его пламенно зовут не к разговорам о свободе, а к борьбе за нее. Трудно, невозможно учесть в каких формах и в каких размерах проявляется воспитывающее и руководящее влияние того или иного художественного произведения.

Но мы знаем — освободительный пыл Шиллеровых драм выдержал испытание времени, выдержал критику политических противников Шиллера: по их признанию, он нужен им.

«Сердце его,— писал Белинский о Шиллере — вечно исходит самой живой, пламенной и благородной кровью любви к человеку и человечеству, ненависти к фанатизму религиозному и национальному, к предрассудкам, кострам и бичам, которые разделяют людей и

заставляют их забывать, что они братья друг другу». В этих мимоходом брошенных словах одного великого энтузиаста о другом, намечены и главное идейное содержание произведений Шиллера, и основная причина их неувядающей действенности. Он не просто внимателен к людям, не холодно отвергает фанатизм религиозный и национальный: он исходит кровью любви и ненависти. Это не случайно сказано о Шиллере. Он был из тех немногих, кого возвышает жизнь, возвышает все дурное и все хорошее, что она дает. От невзгод, от бедности, от унижений, от недуга Шиллер становится еще деятельнее, еще благороднее, еще чище. Чем громче его имя, чем сильнее его дарование, тем он требовательнее к себе. Уже закончив «Телля», уже признанный мастер, он писал в письме: «чувствую, что постепенно овладеваю искусством театра». Вот каковы его требования, вот как мало ему легкого непосредственного вдохновения. Он говорит о поэте: «доблестями прошедших поколений он воспламеняет будущее; неподкупный страж, он сидит пред дверью бессмертья». Такая высота даром не дается; она требует напряженного и всеохватывающего чувства ответственности перед собой и перед окружающим миром, требует неустанной работы над собой и своими созданиями—и не даром Гете говорил о furchtbares Fortschreiten, о страшном по своему натиску, вечном движении Шиллера вперед. Он всегда рос, всегда безжалостно и самоотверженно обновлял свои воззрения. С высоты этого «страшного продвижения» надлежит рассматривать всякие оттенки и перемены во взглядах Шиллера, и с точки зрения этой героической диалектики надо оценивать его личность.

Лучшее, что может быть в поэзии,—это личность творца, это сам поэт. Старая школьная теория поэзии учила, что поэт должен в своих произведениях «воплощать идеалы». Требование не плохо,—если намечен надлежащий (и единственный) путь к этому эстетическому совершенству. «Лишь из возвышенного духа—отвечает всем своим существом Шиллер—может изойти возвышенное создание». Не в книге надо «воплощать идеал», но прежде всего в жизни: лично подняться до него, себя облагородить до всеоб'емлющей «прекрасной человечности».

Нам чужда теперь эта устаревшая морально-эстетическая терминология, но личность Шиллера дает нам возможность сообщить ей надлежащее содержание. Всю жизнь—иногда ошибаясь, но неизменно возвышаясь—трудился над собою Шиллер. Работа над саморазвитием захватило его настолько, что надолго он почти отказался от поэтического творчества. Между «Дон-Карлосом» и «Валленштейном» двенадцать долгих лет, заполненных серьезной научной работой. Много ли поэтов, совместивших столь страстную преданность своему искусству, как своему долгу, столь возвышенный взгляд на его назначение—и столь самозабвенную способность отказаться от большого творчества до исполнения других, более важных требований. И наградой было то, что наивысшим образом, остающимся у нас после углубления в создания Шиллера, является он сам. Как ни значительны вековечные идеалы свободы и гуманности, получившие плоть и кровь в произведениях Шиллера, как ни привлекательны жизненные и трагические образы, им созданные, все же не в этом об'ективном мире страстей и помыслов величие Шиллера, а в нем

самом. «Не отыскивать в жизни величие, а вложить в нее это величие должен поэт с возвышенным умом», говорил Шиллер, и никто лучше него не выполнил этого завета. И возвышеннейшим, увлекательнейшим героем своих произведений остается он сам,—героем мысли, героем страданий, героем общественной борьбы. Пройдут века, новые формы человеческого общежития сменят наш ветхий мир, та свобода, о которой молил у деспота-Филиппа Поза, воплотится в новом обществе,—а Шиллер все останется бессмертным, и новые помыслы и запросы также легко вольются в его произведения и освежат их новой идейностью. Ибо то, о чем он говорит, есть нечто неизменно желанное, но по существу своему недостижимое, так как всякий достойный человеческий идеал повышается и отдаляется по мере достижения.

Таким вечно стремящимся представляется Шиллер читателю, сумевшему оценить его. На портретах любят с известной условностью изображать его восторженным юношей, с решительно сжатыми губами, гордым челом и открытым лицом в рамке закинутых кудрей. В этой условности,—находящей опору в подлинных изображениях поэта,—есть правда поэтического образа, правда символа. Ибо в каком образе человек служил жизни, в том он и живет в нашем представлении. «Так—говорит Гете по другому поводу—Ахилл навсегда останется для нас в образе вечно стремящегося юноши». Воплощением человеческой молодости, самоотверженной в порывах борения, разрушающей, чтобы строить, и творческой в мятежном разрушении навсегда останется для нас Шиллер в своих творениях.

ПОСЛЕДНИЙ МЕНЕСТРЕЛЬ

Сто лет тому назад, не задолго до смерти своей и Вальтер Скотта Гете говорил об английском романисте: «Это громадный талант, не имеющий равных себе, и поистине нет ничего удивительного в необычайном впечатлении, производимом им на читающий мир». Байрон писал в дневнике: «Вальтер Скотт, конечно, самый удивительный писатель наших дней... Я ничего не читаю с таким увлечением, как его сочинения». В восторженной статье того времени Виктор Гюго сравнивал Вальтер Скотта с Наполеоном. Любимцем и учителем был он для Пушкина, и критик пушкинской эпохи Вяземский, называя его «может быть превосходнейшим писателем всех народов, всех веков», говорил о «лихорадке любопытства, тоски, жадности, увлекательности», вызываемой чтением его романов.

Едва полвека прошло с этих восторженных отзывов— и Георг Брандес, следуя общему голосу, мог закончить характеристику Вальтер Скотта словами: «В силу безмолвной, но весьма красноречивой критики нашего времени, этот писатель, некогда столь влиятельный, стал любимым автором подростков лет четырнадцати. Всякий взрослый его читал, но ни один взрослый не

читает». Новые полвека отделяют нас от этого уничтожающего суждения знаменитого критика. Казалось бы, за эти пятьдесят лет писатель, столь чуждый духу нового времени, должен бы совсем выйти из читательского обихода и сохранить свое место в лучшем случае в подробных обзорах истории английской литературы среди классиков, почитаемых, но не читаемых. Однако, этого нет; и в Англии, и во всех культурных странах не уменьшается читательский спрос на Вальтер Скотта, сочинения его постоянно выходят в новых изданиях, не только строгая наука занимается им, но и популярная критика не перестает задумываться над ним как над живым, то-есть вечным явлением литературы. Как бывало в истории, внуки исправили ошибку отцов, вернулись к суждению дедов,— вернулись, конечно, по-другому, по-своему.

В свое время Вальтер Скотт сыграл чрезвычайно важную роль. О его значении в судьбах европейского романа не спорят. Он был одним из важнейших зачинателей того могучего движения, которое в начале прошлого века преобразило лицо европейской литературы. История находит подходящих людей, когда они ей нужны, и о современности переворота лучше всего свидетельствует личность и жизнь его важнейшего деятеля. Переворот был настолько неизбежен, что совершить его смог и поэт, столь же мало склонный к революции литературной, как и к политической. В этом и только в этом смысле интересны для нас жизнь и личность Вальтер Скотта; они должны занять нас лишь в той мере, в какой отразились на его творчестве и литературной судьбе. Важно не то, что вслед за своим отцом он был адвокатом, что почти от рождения был

хром, что был хорошим мужем и отцом, что был счастлив, получив звание баронета, и так далее. Важно не то, как жил и умер тот Вальтер Скотт, который в 1832 году похоронен в родном углу после 61 года трудовой жизни. Важно, кто был тот писатель, который через столетия после своей смерти живет для нас в своих книгах, в воспоминаниях восторгавшихся им современников, в обширном влиянии, оказанном им на всемирную литературу.

I

Вальтер Скотт жил, работал и учился; романы его—столь же создания накопленных им знаний, сколько его поэтического вдохновения. Но с этими оговорками надо признать замечательную его особенность: он не развивался. Поэтом он был в детстве; ребенком, первобытной натурой, ясной и несложной он остался в зрелых творениях своей старости.

Превосходным рассказчиком он был уже в младенчестве. Трудно сказать, что было поразительнее в ребенке: твердая и точная память или живое воображение. Ему было лет шесть, когда он уже следил за ходом северо-американской революции. Коренной шотландец, он уже был пламенным патриотом. «Мое политическое настроение—рассказывает он—сильно поддерживалось тем, что при мне рассказывали о жестокости казней в Горной Шотландии после битвы при Куллодене. Кой-кто из наших отдаленных родичей погиб при этом, и я помню, что питал за это к герцогу Кумберлендскому недетскую ненависть». О его поэтической пылкости в эти годы рассказывает одна приятельница его матери. Он читал ей вслух стихи: это было описание

кораблекрушения: «Его волнение росло вместе с бурей». «Мачта сломалась!—восклицал он:—вот унесло ее водой, они все погибнут». Исполненный волнения, он обращается ко мне со словами: «Это слишком печально, лучше я прочитаю что нибудь повеселее». При всей живости он был в этом возрасте послушен, приветлив, ласков со всеми и ровен, как и всю жизнь. Но приступы ярости вызывало в нем насилие над другими, над покорными, особенно над животными. Он родился в шотландской семье, где жива была память о былой шотландской самостоятельности, и рос среди исторических воспоминаний, преданий, народных баллад. Все это не только жадно схватывала его память, но перерабатывала по-своему его детская фантазия. В годы, когда другие дети составляют коллекции из тех или иных предметов—монет или, в наше время, почтовых марок,—он собирал произведения народной поэзии и у него уже хранилась пачка тетрадей с записанными им народными сказаниями и песнями. Так же внимателен он был к природе, главным образом все же потому, что она была сценой, на которой разыгрывались исторические события. В пятнадцать лет он уже об'ездил всю горную Шотландию, столь известную своей красотой—и впоследствии всякое описание природы, которые так часты и так прекрасны в его произведениях, всегда основано на точнейшем ее изучении в действительности. В школе он был умелым рассказчиком и сам вспоминает, как в свободные дни любимой его забавой было уйти куда-нибудь с одним приятелем, разделявшим его вкусы, и поочереди рассказывать друг другу самые фантастические истории. Это были по преимуществу рассказы из рыцарских времен с при-

ключениями, битвами и волшебствами. «Они тянулись изо дня в день, и мы никогда не заботились об их окончании». Читал он, конечно, очень много; сперва он увлекался поэзией, но затем художественная литература стала его удовлетворять меньше, чем подлинные, не вымышленные исторические сообщения, которые часто для живой мысли представляют то преимущество, что их достоверность не мешает им быть необычайными—подчас до сказочности. Громадное впечатление на него произвели «Памятники древней поэзии» в собрании Перси, так как здесь он увидел, что предметом научного изыскания и уважения могут служить те самые народные песни, которые с детства были для него источником неизменной и—ему смутно казалось — не совсем пустой радости. Он учился многому — и в средней школе с ее латынью и греческим, и в университете, где пришлось заниматься не только правоведением, но и математикой. Однако впоследствии он был очень недоволен своим общим образованием, и скромный, как всегда, высказывал — в поучение юношеству—сожаление, что в свое время «пренебрег возможностью приобрести знания»: «в течение всего моего литературного пути я был стеснен своим невежеством и в настоящую минуту отдал бы половину доставшейся на мою долю известности за возможность утвердить вторую половину на устойчивой основе научного знания».

Между тем, не говоря уж о том, что он был вполне образованным человеком,—он, например, знал до восьми языков—он, в сущности, уже был, сам того не зная, ценным научным работником. В истории родного края он был осведомлен как немногие, его коллекции и за-

лиси множились; в конце концов к ним начали присоединяться и собственные стихотворные произведения в духе народно-исторической песни. В немецкой поэзии конца XVIII века он как будто наткнулся на указания того, что может извлечь самостоятельное творчество современного поэта из мира древних преданий и истории. Он даже перевел с немецкого балладу Бюргера «Ленора» (известную у нас по «Светлане» Жуковского) и драму Гете «Гец фон Берлихинген», где общий дух далекого прошлого представлен в той исторической яркости, какой не знают и исторические трагедии самого Шекспира. За переводами следовали более смелые попытки самостоятельного творчества. В 1802 г. вышел сборник записанных Вальтер Скоттом народных «Песень шотландского порубежья», где в конце приложены и собственные произведения собирателя, принятые сочувственно критикой. Громкий успех имела вышедшая затем «Песнь последнего менестреля» (бродячего певца). Успех этот не был неожидан для автора, который понял уже, как жаждет поэтической простоты и естественности читатель, переросший искусственную поэзию в духе греко-латинских классиков. Здесь решилась судьба Вальтер Скотта: окрыленный ободрением читателей, он отдался литературе. Лучшие ценители и широкие читательские слои поддерживали каждый новый его шаг на этом пути. Одна за другой следовали его исторические поэмы, в которых не без основания видели первообраз нашумевших вскоре затем поэм Байрона. И именно в этой области гениальный соперник вскоре затмил Вальтер Скотта. После легкой размолвки в хорошую взаимную приязнь отлились их отношения—и религиозный В. Скотт нашел

слова защиты для посвященной ему атеистической поэмы Байрона «Каин». Но вскоре после первых выступлений Байрона Вальтер Скотт отказался от стихотворной поэзии... «Благоразумие побудило меня—писал он впоследствии—спустить паруса пред могучим гением Байрона... Изображением страстей и глубоким знанием человеческого сердца он согнал меня с поля».

Пред Вальтер Скоттом раскрывалось другое поле, более свойственное его силам. Давно уже урывками работал он над романом, где хотел, как он говорил, изобразить старые шотландские нравы и обычаи—и вот в 1814 году появился без имени автора «Уэверли или Шестьдесят лет тому назад». Знаменательный промежуток времени: ведь и «Капитанскую дочку» и «Войну и мир» отделяют от событий, изображенных в романе, тоже приблизительно шестьдесят лет,— время, когда исторический роман может быть основан не только на документах прошлого, но и на живых его отголосках.

Успех романа о последней борьбе Шотландии за самостоятельность оказался неслыханным. Правы были читатели или нет, все в романе показалось новым, необычайным, чарующим. О романе писали журналы и говорили все образованные люди, сперва в Англии, затем во всей Европе. Издания следовали за изданиями, к ним присоединялись многочисленные переводы, и очевидно было настойчивое желание читателей видеть новые произведения прославленного автора. Не знаешь, что более удивительно: та энергия или та легкость, с которой Вальтер Скотт удовлетворял это требование читателей. Он садился утром к письменному столу и писал сколько полагалось без пе-

редышки и напряжения—точно кто-то диктует ему его создания—и, не перечитав, отправлял работу в типографию. В шесть недель был написан новый роман «Гей-Меннеринг», первое издание которого в количестве двух тысяч экземпляров разошлось на другой день по выходе в свет. С тех пор в течение шестнадцати лет—вплоть до смерти—не прекращалась бурная производительность романиста, не иссякало его неисчерпаемое вдохновение. Не говоря о работах научно-литературных, исторических, публицистических, один за другим выходили исторические романы, убеждавшие читающий мир, что первое нашумевшее создание автора было далеко не лучшим. Слава его росла; так как он упорно отказывался раскрыть свое имя и романы выходили под именем «автора Уэверли», то его обычно именовали «Великим незнакомцем», и это вполне соответствовало ореолу величия, которым был окружен его образ, столь же таинственный, сколь привлекательный. Виднейшие деятели всех отраслей культуры и политики искали знакомства с ним. Соплеменники и единомышленники так же восторгались им, как иностранцы и противники его весьма определенного политического мировоззрения. И это понятно: не часто в истории литературы деятельность писателя так отчетливо отвечала общественному спросу. В европейском читательском мире назревало в это время напряженное внимание к жизни народной и национальной, к своему историческому прошлому. Гражданином мира охотно именовал себя человек XVIII века, ученик французских революционных философов. Предвосхищая далекое будущее, он знал, что отдельные национальности—временная ступень человеческого сожительства, и ве-

рил, что, в сущности, человечество уже об'единено в братское мирное целое. Эта вера погибла в крови наполеоновских войн—и израненные народы вернулись к первичному, в сущности, первобытному ощущению племенного единства: надо не заноситься, углубиться в судьбы своего народа, в его былые испытания, в его творчество. Навстречу этой тяге к прошлому шли романы Вальтер Скотта. Он вернул европейскому читателю его историю. На громадных живописных полотнах, полных невиданных красок, он раскрыл пред ним целый мир былых людей, былых нравов, событий, одежд, столкновений, героев: всего, что смутно реяло пред читателем, как далекое воспоминание о родном прошлом. И так как здесь была не только история в поэзии, но и поэзия в истории, то для читателя Вальтер Скотта его романы легко вышли за пределы ограниченного национального ощущения: всякий европеец, всякий внимательный читатель почувствовал, что здесь пред ними не эпизод из английской истории, но рассказ о его собственной истории, о его личной душевной жизни. Отсюда размах славы Вальтер Скотта в его время. «Слепая фортуна—говорит Карлейль—изливала на него все дары, он был любимцем королей и крестьян и всех средних классов. Все европейские народы с нетерпением ждали каждого его романа, как радостного урожая. Редко литературная слава подымалась так высоко и никогда не распространялась так широко».

Вместе со славой шло богатство. «Автор Уэверли» был пайщиком издательства, в котором выходили его книги, приносившие ему больше ста тысяч рублей в год. Это дало ему возможность осуществить свои мечты—стать чем-то вроде тех старинных вождей шот-

ландских кланов (родовых подразделений племен), которых он с такой вдохновенной любовью воспевал и воскрешал в своих романах. В местах, запечатленных воспоминаниями прошлого и им прославленных, он купил землю, выстроил там замок и жил там в неустанной работе, однако и в барской роскоши, наполняя дом рыцарской стариной, перенося в современность быт средневекового феодала, гостеприимного и пышного. Гости всяких положений и профессий стекались в замок Абботсфорд, где не прекращались приемы и празднества в честь толпы посетителей—знатных и простых, бар и обывателей, писателей и любопытных. Среди окрестных помещиков щедрый и благородный владелец Абботсфорда выдавался своим отношением к фермерам, крестьянам, слугам. И ни эта несвоевременная пышность, ни широта, с которой благородный баловень своего таланта помогал окружающим, не привели бы к катастрофе, печально вторгшейся в его легкую, светлую жизнь. Но с известной деловитостью в нем уживалась поистине детская доверчивость. Вследствие зависимости от одного лопнувшего банка, обанкротилось в 1828 году книжное дело его друзей, издававшее его сочинения и давно привлекшее его в число ответственных пайщиков. Удовлетворить кредиторов мог теперь только он—и он не остановился пред необходимостью уплатить колоссальный чужой долг, доходивший до миллиона рублей. Он отдал все, что имел, а так как этого далеко не хватало, то последние годы жизни он посвятил этой уплате. В скромных условиях существования он работал с еще более невероятной производительностью—и добился того, что его кредиторы не только выражали ему признательность

за его честную расплату при его жизни, но получили все следуемое им до копейки с процентами, когда его наследники вслед за его смертью продали авторское право на собрание его сочинений.

Драматический эпизод, в котором знаменитый писатель выказал столько же мужества, сколько благородства, не стоил бы упоминания, если бы он не представлялся нам отражением некоторой основной черты личности Вальтер Скотта и, что еще важнее, его созданий. Во всякой биографии и характеристике Вальтер Скотта говорится, что, рассчитываясь с кредиторами, он поступил «как истинный рыцарь». Для биографов это только хвалебное слово; они плохо отдают себе отчет в том, что оно глубже, чем им кажется, и что в нем не только похвала, но и характеристика. Средневековый рыцарь есть прежде всего человек своего рода, классовое чувство обострено в нем до чрезвычайности. Хорошо или дурно он относился к крестьянину или горожанину, он не выходит из ощущения, что это другая порода; представителей ее можно ценить, но с ней непристойно смешиваться. С таким же чувством родового достоинства и родового почтения он смотрит наверх, на своего короля. У него есть честь, выработанная его классом: это честь рода; у него есть мораль,—классовая мораль. Эта гордость позволяет почтительно попросить у короля стаканчик, из которого только что пригубило его величество, и Вальтер Скотт был в отчаянии, когда, вернувшись с высочайшего приема, обнаружил, что, присев, раздавил в заднем кармане всемилостивейше пожалованный ему стаканчик. Эта честь заставляет итти в солдаты, когда родина ведет войну, и хромой Вальтер Скотт был, в

качестве вольноопределяющегося, ротным квартирмейстером. Эта мораль приказывает платить долг чести— Вальтер Скотт беспрекословно подчинился. Он всю жизнь ощущал себя представителем рода, человеком клана,— а чего ему в этом отношении не давала действительность, то он восполнял по мере возможности—и фантазии. Оттого он в политике был консерватором, и довольно крайним, оттого и замок себе строил, и честолюбию старался основать баронский род Скоттов, оттого создавал в своем обиходе видимость давно умершего быта, играя роль рыцаря; столь несвоевременная для начала XIX века первобытная психология естественно возродилась в человеке простодушном, часто по-детски наивном и на протяжении всей своей жизни сохранившем эту детскую ясность и в повседневных отношениях с людьми, и в сложных сплетениях своего творчества. Он выражал чувства и мысли своего общественного слоя, но не случайно именно в нем этот слой нашел своего выразителя. Заглавие его первенца «Песнь последнего менестреля» есть как бы заглавие всего собрания его сочинений. Вдохновенный кланом и клановым чувством, он в новых условиях жизни, в новой литературной форме оставался как бы первобытным народным певцом, на барском пиру, сказителем, рассказчиком от старины дошедших преданий. Слушателем было уже не высокородное рыцарское общество, а буржуазная Европа; но это не меняет дела: она восторженно приветствовала певца исторической старины, которую она считала общей. Певец же, как оно бывает в истории, хоть и зачинал новое, однако всей душой был обращен к старому. Мы знаем, как мало собирался он быть революционером,

но переворот назрел, и «последний певец» стал создателем новой песни: история делала руками Вальтер Скотта то, что должна была сделать чьими бы то ни было руками.

II

Здесь первая причина восторгов, вызванных Вальтер Скоттом: он пришелся ко времени. Он, конечно, не упал с неба. Все развитие литературы и общественности вело к его появлению—и чрезвычайно интересно проследить сколь многое даже из незаметных частностей в романе Вальтер Скотта было подготовлено его предшественниками—и как он возвысил то, что получил от них. Мерою этого повышения служит различие в их судьбе. Кое-кто из предшественников Вальтер Скотта тоже имел в свое время и шумный успех, и широкий круг читателей, но в наши дни о них помнят лишь историки литературы, а Вальтер Скотт не выходит из рук читателя. Их было не мало, этих предшественников романа Вальтер Скотта, так захватившего современников. Был увлекательный роман приключений, стремившийся занять читателя неожиданностью крутых поворотов в судьбе героя. Был героико-галантный роман, возвеличивавший отважного в подвигах и настойчивого в любви несуществующего и отвлеченного придворного и рыцаря. Был роман плутовской, следивший за ловкими проделками смышленого проходимца, по необходимости спускавшийся с высот дворянского героизма к бытовым мелочам, к повседневной жизни городских и деревенских низов. Был роман семейный, внимательный к родовым связям героя, к жизни семьи в целом. Был роман ужасов, ро-

ман сенсационный, орудовавший сверхестественными явлениями, таинственными незнакомцами, замковыми темницами и заветными кладами. Был, наконец, в зачатке роман исторический. Всем этим материалом, всем этим обширным арсеналом художественных средств, форм, сюжетов, образов, всем, что отложилось в его памяти, как приемы и способы писательства, умело воспользовался Вальтер Скотт для того, чтобы по-новому рассказать о старине. В основных линиях его роман есть в сущности роман приключений, каким до него умело развлекали и увлекали читателей английские романисты Смолет, Фильдинг, Дефо и другие. Как и у них, герой Вальтер Скотта по тем или иным причинам скитается по свету, наталкивается на всевозможные опасные и забавные приключения и, наконец, после всяких трагических и комических испытаний, возвращается в родную среду и упрочивает свое положение в мире к полному успокоению и удовлетворению читателя. Война и политика—естественная стихия этих приключений и испытаний. Так же как в галантно-героическом романе французов Скюдери и Кальпренеда, возвращается никем не узнаваемый герой Вальтер Скотта на родину; героиня похищена, страдает, томится в заключении; герой ее спасает в час страшнейшей опасности. Те же странствия встречаем мы здесь и там, те же столкновения между старыми и молодыми, между прошлым и настоящим, между порабощенными народами и чужеземными насильниками, то же внутреннее просветление героя под влиянием роковых испытаний, пережитых им на протяжении романа, тот же переплет придворных интриг, политических заговоров, тайных махинаций. Однако, во всем этом как-будто

заимствованном и шаблонном—какое множество самостоятельного изобретения, усложнения, утончения. История героя привлекает здесь не только из голого интереса к его приключениям: он сам становится нам дорог; мало того: этот интерес к нему теснейшим образом связан с интересами политическими и общественными. Не одна судьба героя и прочих действующих лиц решается в развязке, но и исход целого исторического конфликта; решение этой частной судьбы есть решение целой племенной судьбы, целой национальной жизни. Пред нами роман исторический не только потому, что в нем выступают лица известные в истории, что события ею отнесены к прошлому, что в нем изображен старый быт и люди говорят на старом языке, но и потому, что исторически значительно самое течение его сюжета, историческими должны быть названы большие события в нем свершающиеся и отражающиеся. И эта историческая вескость событий особенно оттеняется тем, что герой романа Вальтер Скотта обычно—второстепенный исторический деятель или же, если он занимает видное в государственных летописях место, то характеризуется в подробностях своей частной жизни, в особенностях своего повседневного поведения: не в событиях, но в быту. Этого раньше не было. Доблестного человека, идеализированного героя, как видел и изобразил его Вальтер Скотт, мы также очень часто встречаем у его предшественников. Чуть не в каждом главном деятеле его романа мы открываем то что-то вроде Тома Джонса—героя романа Фильдинга, то Грандисона—героя Ричардсона, чаще же всего мы находим здесь смесь того и другого. Часты и очертания других недавних героев: бездушно-

го соблазнителя Ловеласа (из Ричардсона) или Фильдинговского Партриджа, типа вроде Санчо-Пансы—смеси верности и трусости, самоотвержения и эгоизма и т. д. В прошлом встречаемся мы и с обликом неизменной героини Вальтер Скотта, равно чарующей читателя и героя романа своей нежной женственностью, как и стойким мужеством в тяжких испытаниях. И второстепенные образы, рассеянные в романах, составляющие их связующую ткань и подчас более жизненные, чем главные действующие лица, в своей колоритной реальности также подготовлены недавней литературой. Здесь и продувной проходимец из плутовского романа, и добродушно-скаредная старуха-служанка, и ученый педант, и придворный интриган, и властный насильник, и суровый отец. В общем рисунке не новы и другие действующие лица, но ново разнообразие их оттенков, поражавшее такого судью, как Виктор Гюго, нова тонкость и интимность их характеристик, делающая живых людей из этих общих, утвердившихся в литературе, всем принадлежащих типов. Подчас они сложны и, в согласии с природой человеческой, противоречивы. Это уже не типы только: в каждом есть черты его личности, и с этими чертами он остается в нашей памяти как отдельное существо. Впоследствии Вальтер Скотту не раз ставили в вину, что он не с'умел вложить в своих исторических героев историческую душу, что его средневековой Айвенго в сущности лишь переодетый в рыцарский доспех идеализированный британский юноша XIX века, что его придворный времен Возрождения носит все черты современности, что его прелестные девушки,—выросли ли они в замке XVIII или в гетто XII века,—одинаково милы и одинаково чужды

печати своего времени. Отчетливо видна эта печать лишь там, где личность видного исторического деятеля уже очерчена во всем своеобразии в документах и предании, в общем представлении и даже поэзии; поэтому особенно психологически ясны и исторически выразительны у него такие фигуры, как Людовик VI французский, Ричард Львиное Сердце, Яков I, Елизавета Английская. В этом указании есть правда, хотя какой же из потомков способен вполне скинуть с себя наследие веков и с математической точностью возродить в своей поэзии чувства и мысли человека прошлого? Поэт делает это лишь в той степени, в какой это воскрешение удовлетворяет его современников. Ведь и Толстой изображал себя в Пьере Безухом и в Андрее Болконском: разве этим сводится к нулю исторический характер героев «Войны и Мира»? А главное: отдельно, быть может, не вполне историчны герои Вальтер Скотта, но историчны их группы.

Собирательной души этих групп, этой коллективной психологии, можно сказать, не знала литература до Вальтер Скотта. Среди этих групп надо прежде всего отметить так называемое простонародье, людей из народа; они изображены во множестве и разнообразии и это разнообразие подсказано не только художественным, но и чисто человеческим вниманием. Это любовное внимание к народу отметила в Вальтер Скотте еще Жорж Санд. Он был тори (консерватор), покорный в своем мировоззрении интересам своего класса, однако сухая ограниченность этого классового своекорыстия смягчалась в нем не только личной добротой, но и клановым чувством. Старинный клан об'единял ведь в своей рамке всех, и господина, и про-

столюдина, и первобытной мысли тот и другой казались разделенными законным общественным неравенством, но по человечеству, по природе сходными и равными. И это дало возможность Вальтер Скотту при всем его—иногда бюевом—консерватизме дать в своих романах богатейшую галлерею простонародных фигур, не только ярких, но и привлекательных, подчас даже величественных, умом и нравственной красотой, мужеством и верностью не уступающих излюбленным им феодалам и дворянам, чаще же затмевающих их. Среди людей своего класса Вальтер Скотт нашел не мало отрицательных образов, в народных же характерах заключена для многих главная прелесть его романов. Не только в качестве политика, но и в качестве изображения он был националистом—но то, что в политике было враждебно нам и плетворно, внесло новую и освежающую струю в литературу. Он любил родную Шотландию и ее народ, и он первый дал литературе собирательный образ той народной группы, к которой относил себя. В шотландском народном складе он удачно отметил своеобразное сочетание высокого морального самоотвержения, часто, к сожалению, подсказанного сектантским фанатизмом, и житейской практичности, доходящей до хитрости. Конечно, не только черты родного племени схватил и закрепил Вальтер Скотт. Хорошо было сказано, что он является саксонцем с Седриком (в «Айвенго») и шотландцем с Квентином Дорвардом. Можно добавить, что и сарацина он также хорошо изобразил в султане Саладине, как и средневекового еврея в Исааке. Эта национальная психология не очень глубока у него—да и вообще ведь глубина ее очень преувеличена; во всяком случае одежду,

обычаи лучше схватывала колоритная кисть этого живописца, который изображал душу эпохи и народа лишь постольку, поскольку о них сам говорил их бытовой наряд. Но этот бытовой наряд он знал прекрасно, и его люди умеют носить этот наряд. Они воплощают эпоху, поскольку сливаются с ней, как ее подробности. И их быт увлекает нас, как и их жизненный путь. Это дается не только отдельными фигурами и сюжетом, но и искусством рассказа.

В этой области литературного мастерства Вальтер Скотт сделал особенно много. Нам, избалованным великими созданиями его преемников, он может казаться медлительным, но современников он должен был поразить стремительностью действия в романе. Он научил сразу вводить читателя в поток событий, как личных, так и исторических, сразу каким-нибудь необычным положением завлечь его, а затем, не ослабляя этого захвата, наоборот, повышать интерес рассказа, который является таким образом не вереницей просто чередующихся и занятных приключений, но сменой постепенно нарастающих и внутренно связанных событий. Вальтер Скотт строит роман как драму: возбуждающая развязка, последовательное развитие действия, высокое напряжение в ходе рассказа и в ожиданиях читателя перед кризисом, раскрытие тайны в личности или судьбе героев и т. д. Все это, конечно, превзойдено в дальнейшем блистательном развитии европейского романа, все может показаться нам громоздким, неуклюжим, без большой нужды замедленным всякими общеисторическими вставками и пояснениями, попутными рассказами, анекдотами, народными песнями, которые так любил и в таком изобилии сообщал своему

читателю Вальтер Скотт. Маколей хорошо сказал, что его рассказы обыкновенно слишком медленно начинаются и слишком быстро кончаются. И все же, какими содержательными представляются все эти длинноты, в сравнении с протяженностью романа у его предшественников, как сжато и драматично у него действие.

Этим живым драматизмом подсказан и язык героев Вальтер Скотта. Он не рассказывает, что такой-то его герой думал то и другое: герой этот выступает пред нами и говорит. Выражаясь терминами синтаксиса, у Скотта косвенная речь сменяется прямой. В разговоры действующих лиц, в диалог отливается у него все: действие, личная характеристика, бытовые особенности, исторические факты. Все оживлено чувством, все окрашено личностью говорящего; никакое историческое сообщение не передается с сухостью хронологической таблицы: во всем чувствуется заинтересованный человек: герой, а за ним автор. И действующие лица говорят не тем общим литературным языком, за пределы которого так редко и неумело выходили предшественники Вальтер Скотта: речь каждого его героя есть отпечаток личности, характера, общественного положения, народности. Все это английский язык—но какой разнообразный, с оттенками, областными, племенными, социальными. Придворный говорит не так, как трактирщик, ученый—не так, как пастух. Библейскими впечатлениями равно пропитан язык шотландских пуритан XVII века («Старец смерти») и язык английского еврея Исаака в XII веке («Айвенго»), но как различно применяется и как различно звучит библейская фразеология здесь и там. Не до конца дошел романист

в этом—не имеющем конца—искусстве воспроизводить живую речь живого человека; иногда—особенно в местах патетических—его герои говорят еще языком книжным. Но эта риторическая, не действительная речь—исключение в романах Вальтер Скотта. Его уменье разнообразить речь действующих лиц в соответствии с подлинной действительностью есть великое завоевание литературного искусства, в той области, которую мы называем художественным реализмом, и которая так возвышена и обогащена в созданиях учеников Вальтер Скотта—романистов XIX века. И на какой бы частности художественного произведения мы ни остановились, неизменно пред нами одна картина: взяв в искусстве своих предшественников ту или иную подробность, Вальтер Скотт всегда освежает, обогащает, усиливает все заимствованное и унаследованное. А главное: из своих, частью заимствованных материалов он строит свое новое здание. Не в частностях и не в их улучшении дело, а в том, что стоит над частностями, что вырастает из их совокупности, в чем выражается подлинное самобытное творчество. Сколько бы мы ни сосредоточивались на том, что Вальтер Скотт нашел готовым в литературе английской и всемирной, каких бы предтеч его ни открывало нам научное исследование, какие бы влияния, им претерпенные, ни становились нам постепенно очевидными—ничто не может и не должно затемнять самобытную силу его поэзии, мощное впечатление, произведенное им на современных ему читателей, и громадное влияние, оказанное им на литературу и науку. В 1821 г. Байрон писал в своем дневнике, что «романы Вальтер Скотта представляют собою совершенно новый литературный род». Этого

признания крупнейшего писателя современности достаточно, чтобы считать вопрос решенным. Что казалось современникам новым, очевидно, было в самом деле ново. Они ведь очень хорошо знали непосредственных предшественников романиста, они ведь только и читали, что тех же Фильдинга и Ричардсона и Редклиф; однако не влияние предшественников возбуждало их восторг в Вальтер Скотте, а то новое, что они ощущали в нем. Современники не могут знать каких-либо глубоких корней, открывающихся потомству и его науке, но они живут в известной атмосфере и о ее изменении, ее обновлении могут судить лучше всего.

Поистине впервые здесь героем исторического романа явились не исторические деятели, а сама история. Именно это захватило прежде всего и больше всего читателей Вальтер Скотта. Его роман внедрил историю в душевный обиход и с несомненной силой утвердил в читателе ощущение, что всякая история есть е г о история. Дороги и близки стали читателю герои этих романов потому, что они выяснили ему его зависимость от них, его связь с ними. До сих пор читатель такой связи не ощущал, ее не было ни в литературе, ни в науке. Историки, скованные необходимостью сообщать достоверные сведения, но не умевшие научно исследовать эту достоверность и добывать факты, колебались между сухими летописями, столь же мало интересными, сколь мало достоверными и произвольными, ничем не подкрепленными вымыслами. Народа в этой истории не было: были цари и их богатыри, да и тех в отдельности, в личном своеобразии не было: на протяжении веков тянулся ряд кукол, одетых в разные доспехи, но по существу одинаковых. Над одно-

образием этого перечня, над этим голым вымыслом вознеслось поэтическое творчество Вальтер Скотта. Пусть не был схвачен здесь (никем ведь не установленный) колорит времени, но все же как оно здесь колоритно в своих обычаях, одеждах, повадке и языке! Как широко и разнообразно развернулся здесь пестрый мир человеческий, так или иначе связанный с эпохой, представляющий ее! Не хуже всякого цехового историка знал Вальтер Скотт то, что подлежало его изображению: не даром с раннего детства он чуть не с болезненной страстью погружался во все историческое. Не даром он зачитывался старыми приходскими списками, договорами и завещаниями, не даром собирал всякие ржавые доспехи, не даром бродил по родным горам, изучал здесь руины, дружил с рыбаками и пастухами. Если он ошибался в той или иной подробности, то, как правильно было сказано, он воспроизводил и передавал историю не как крот, роющийся под нею, а как орел, парящий над нею. Не ограниченный буквальной точностью, его роман в умелом согласии с действительностью воссоздавал прошлое в жизненном движении. Это была подлинная история потому, что это была подлинная поэзия. Не надо забывать, что ведь исторический роман создается не ради общедоступного изложения истории: он имеет высшие цели, руководящие всяким искусством: углубленное понимание жизни вообще. В этом смысле романы Вальтер Скотта, конечно, говорят его читателю не только о прошлом, но и о настоящем. Не только исторический мир раскрывали они пред ним, но мир жизненный—мир природы и человека, мир нравов и страстей; мир высоких доблестей и печальных падений. Здесь было не только соз-

дание нового литературного рода, которое признал Байрон, не только создание исторического романа, но и освежение всей литературы новыми настроениями, новыми запросами, новыми образами. Здесь, правда, Вальтер Скотт был не один, здесь рядом с ним были соратники, подчас превышавшие его гением. Но в том глубочайшем обновлении европейской литературы, которым запечатлен XIX век, мы обязаны Вальтер Скотту не меньше, чем кому другому. Велико было впечатление, произведенное историческим содержанием его романов, но, быть может, глубже и значительнее была та бытовая форма, в которую здесь отлилось бытовое содержание. Поэтому, когда, восхваляя Вальтер Скотта, говорят, что от него пошли все исторические романы, то это еще далеко не все. Да, прямыми учениками и последователями Вальтер Скотта были чуть не все исторические романисты Европы—и Виньи, и Мериме, и Бальзак во Франции, и Манцони в Италии, и Иммерман в Германии, а у нас не только Загоскин и Лажечников, но и Пушкин.

И не только поэтическое воспроизведение истории было создано или пересоздано творчеством Вальтер Скотта: оно повлияло и на научное исследование истории. О своем юношеском «безграничном благоговении» к Вальтер Скотту говорит первый «социальный историк» Франции Огюстэн Тьерри: «оно возрастало все более, по мере того, как расширялся мой умственный кругозор и для меня выяснялось превосходство этой волшебной силы проникновения в прошлое над сухой и тусклой ученостью наших виднейших современных историков». Так тот дух настоящей истории, которым проникнута вся наука XIX века, впервые про-

явился не в ученых трудах, а в романе, вдохновившем ученых, создателей так называемой исторической школы. И этого мало: Вальтер Скотт, написавший всего два-три менее значительных романа из современной ему жизни, внес в свой исторический рассказ так много бытового материала, живого драматизма, заинтересованности в судьбе героя, что вне его влияния трудно себе представить позднейший реальный роман. Если правильно было замечено, что именно в творчестве Вальтер Скотта английский роман становится европейским, то это никак нельзя относить только к роману историческому. Вальтер Скотт ставил героя в рамку истории, но история эта взята так широко и с такой внутренней необходимостью, что становится общественной обстановкой. И влияние этих социальных стихий романа Вальтер Скотта, его деловитой правдивости, его задушевного юмора, его внимания ко всему человеческому во всей его широте, во всех под'емах и падениях, чувствуется далеко за пределами чисто исторической беллетристики. Развитие романа не кончилось с Вальтер Скоттом; наоборот, он есть как бы исток великого движения; другие, более сильные, более проворливые пошли много дальше него и в картинках прошлого быта, и в изображении отдельной психики, но то, чего достиг он, не позволяет отнести его лишь к почтенному прошлому литературы. Несправедливый к Вальтер Скотту, Тэн, ставя в вину ему то, что он «останавливается на пороге истории и в прихожей души», говорит, что в какой бы век не перенес Вальтер Скотт своих героев, все это, в сущности, его современники и ближайшие соседи: хитрые фермеры, тщеславные помещики, корректные джентельмены, высокородные

девственницы и т. д. Здесь в обличении есть и великая хвала. Именно потому, что Вальтер Скотт писал своих исторических людей с своих близких, он с'умел сделать их и нам близкими. Героями романа интересовались до Вальтер Скотта, но любить их как своих, как частицу своей души, сродняться с ними научил—рядом с «Вертером» Гете—именно роман Вальтер Скотта.

Пришел ли конец этой любви? Тэн даже срок назначил: приблизительно наше время: «Располагая громадным выбором исторических костюмов и неисчерпаемым даром изображения положений, Вальтер Скотт с чрезвычайной увлекательностью двигал своими фигурами и создавал произведения, по правде, удовлетворяющие лишь моду, но способные прожить лет сто». Эти сто лет кончаются в наши дни, обличая ошибку великого буржуазного историка. Мода, в сущности, кончилась довольно рано—даже в далекой России. «Я в Вальтер Скотте нахожу лишние страницы»,—говорит одна пушкинская героиня уже в 1830 году, а в одном русском романе, появившемся в год смерти английского романиста, говорится: «Вальтер Скотт начинает выходить из моды, и слава богу. Ты не поверишь, как он мне надоел»[1]. К счастью для искусства, к счастью для людей, судьбы его не решаются одной модой. Сегодня пушкинский граф Нулин приехал из Парижа «с романом новым Вальтер Скотта», завтра Вальтер Скотт стал слишком общеизвестным, им уже нельзя кокетничать, и скучающий фат создает новых знаменитостей. Но и за торопливым снобом, и за ученым обличителем стоит широкая читательская масса: ее спрос говорит, что

[1]) Ср. работы Д. П. Якубовича о влиянии Вальтер Скотта на Пушкина.

ей не надоел Вальтер Скотт. И он не может ни надоесть, ни выйти из круга литературных интересов, ни из пределов общеобязательной литературной образованности. К нему можно подойти по-разному: можно читать его в отрочестве, но приятно перечитать и впоследствии. До сих пор привлекательно в нем то, что не в силах оценить, как следует, мальчик и чего по достоинству не оценил и Брандес: его художественная честность, его очаровательный здравый смысл, его нежная живопись, прозрачная и однако отчетливая, его мужественно-героические женщины и женственно-человечные герои, его простота и открытость, столь прекрасно выраженные не только в его жизни, но и в его искусстве. Не трудно увлечься Вальтер Скоттом в юности: но надо уметь любить его и впоследствии.

Ошибка Брандеса очевидна: важно не то, что всякий читал Вальтер Скотта, важно то, что всякий должен его прочитать рано или поздно. А если прочитал еще подростком, если сроднился с его пестрой и живой стариной, если как отроческую свою любовь с тихой ласковой усмешкой вспоминает его в дальнейшем, то и обновив впоследствии свои детские радости и перечитав тот или иной роман Вальтер Скотта, он не пожалеет, а еще раз убедится, что не ошибся и по заслугам отдал ему свое раннее увлечение.

Правым, как и во многом другом, остается не Брандес, а Белинский, как бы возражавший Брандесу за четверть века до его оценки: «Вальтер Скотт не принадлежит к числу тех писателей, которые раз прочитываются и потом навсегда забываются... Это поэт всех полов и возрастов... Его поэзия не эксцентрическая, не мечтательная, не болезненная; она всегда здесь,

на земле, в действительности... Для молодых людей особенно полезны романы Вальтер Скотта. Увлекая их в мир поэзии, они не только не отвлекают их от науки, но воспитывают и развивают в них поэтическое чувство». А вне этого исторического «чувства» нет понимания действительности.

ПОВЕСТЬ О НЕВИННЫХ ЖЕРТВАХ

В романе Диккенса «Повесть о двух городах» изображены Париж и Лондон в конце XVIII века. В Париже в это время свирепо отбивалась от своих врагов великая революция; Лондон жил обычно-мирной жизнью. Но в главном, в том, что прежде всего занимало Диккенса, в судьбах живых людей, разница между двумя городами была не так велика, чтобы на ней сосредоточилось его внимание. Можно сказать, что если в «Повести о двух городах» противоположены друг другу два города, то это не столицы Франции и Англии. Град земной, реальный, исторический, со всем его вековечным злом и всеми его бессильными порывами к добру, противопоставлен здесь граду невидимому, грядущему граду мира и благодати, явление которого согласно предвещали в годы появления «Повести» все: от буржуазного Диккенса до социалистического Чернышевского.

I

«Повесть о двух городах», роман исторический и политический, в первоначальном замысле автора был романом психологическим. Диккенс рассказывает, что

основная мысль романа внушена ему драмой его приятеля Уильки Коллинза «Замерзшая глубина»; идея овладела им на сценических подмостках, когда он исполнял в любительском театре роль главного героя этой пьесы. Эта основная мысль есть безграничное самоотвержение, на которое способен сильный и благородный человек ради счастия любимой женщины. В драме Коллинза мрачный и мстительный лейтенант Уордур, отвергнутый избранной им девушкой и последовавший в полярную экспедицию для того, чтобы там уничтожить ненавистного соперника, кончает тем, что ценой собственной жизни спасает его от гибели. В романе Диккенса спившийся, но сохранивший остатки высокого нравственного характера, адвокат Сидни Картон избавляет мужа безнадежно любимой им женщины от гильотины, подменив его собою и приняв страшную смерть вместе него. Однако, этот эпизод, существенный в внешней развязке романа, но не выражающий его смысла, должен быть все-таки назван второстепенным пред лицом широкой исторической картины, составляющей главное содержание «Повести о двух городах». «По мере того, — рассказывает Диккенс, — как я проникался идеей, она постепенно принимала настоящую форму. Она совершенно охватила меня во время работы, и я так напряженно переживал все страдания и события, описанные на этих страницах, как будто сам участвовал в событиях и был причастен этим страданиям».

Этому можно поверить. Диккенс никогда не писал для того, чтобы просто рассказать, как на свете люди живут. Всегда страстный, он всегда пристрастен. Исполненный чувства,—чувства негодования или умиления,

восторга или возмущения—все равно, какого чувства,—он не рассказывает, он доказывает и обличает, он убеждает и воспитывает. Растроганные его рассказом, иногда до слез, мы неизменно чувствуем в нем наставника и руководителя. Множество его героев по существу не имеет никакого отношения к тому, что мы называем жизнью общественной, народной, государственной. Он сосредоточивал свое пылкое воображение, свое сердечное отношение на личной жизни человека, на его особенном естестве, и в этой области он дал ряд живых человеческих образов, своеобразие которых до сих пор волнующе захватывает нас со всею силой, доступной поэзии. При этом личность героев, их особенности, их добродетели и пороки, их трогательные судьбы, их трагические испытания ничем не связаны с тем, что определяется в жизни законом государства или строем общества.

Но и эта сторона жизни привлекала внимание Диккенса—привлекала по преимуществу своими отрицательными сторонами. Мысль о Диккенсе неразрывно связывается для нас с множеством созданных им нежных, чистых, возвышенных образов, и это не позволяет нам назвать его сатириком. Но длинный ряд печальных сторон общественно-государственного строя нашел в нем сильного и яркого обличителя. Общественное лицемерие современной ему Англии, черная неправда ее судов, бессмыслица ее тюрем, безобразие воспитания школьного и семейного, насилие властных над слабыми, противоречие между нищетой в низах и роскошью верхов, все это не раз было со всей резкостью изображено в романах писателя, который так болезненно переживал нестроение жизни, что подчас зали-

вался слезами, изображая его в своих произведениях. Он изображал его в быту, в том мирном течении повседневной жизни, которое так устойчиво в старой Англии, консервативной, самодовольно-устойчивой и высоко чтящей верность унаследованным от предков заветам, хотя эти заветы не всегда такого почтения достойны.

От этой устойчивости строя общественного, политического, душевного отправлялась мысль Диккенса в тех немногих случаях, когда от романа современного он чувствовал потребность перейти к роману историческому. Все идет мирно и гладко. В суде чудовищная тяжба отнимает энергию целых поколений, с'едая ценные человеческие жизни и в конце-концов поглощая всю громадную стоимость того состояния, из-за которого, собственно, ведется спор. В общественных отношениях царит безотчетное преклонение пред сильным, который тем безобразнее пользуется своей громадной властью над людьми, что и он и раздавленные его насилием люди с „равно божественной наивностью уверены в неизбежности и правомерности такого насилия. В школе, образцовой и авторитетной, уродуются дети, из носителей живой и творческой восприимчивости обращаемые в никудышных тупиц и озлобленных неудачников. Так ровно и благополучно идет жизнь в громадном мире, гордом своей культурой и законностью, своей религией и государственностью; и всем это благополучие кажется правильным, достойным, нравственным, не всегда возмущая даже тех, кого оно беспощадно душит.

От этих последних не отрывалась мысль Диккенса. Справедливость, человечность, правдивость были три

начала, воплощения которых в жизни исступленно жаждала его душа, а общественно-политический строй во всех своих подробностях являлся ему вместилищем лжи, насилия, зла. Он обличал эти пороки, он страстно призывал общество очиститься от скверны, восстановить попранную правду в отношениях к обиженным самодовольной общественностью, ко всем раздавленным торжественным движением великолепной государственной колесницы. И он напоминал о том, что бывают в истории эпохи, когда эти обиженные, эти раздавленные подымаются и по-своему, грубо, свирепо, несправедливо пытаются водворить на земле то, что им представляется правдой. . .

В этом связь исторических романов Диккенса с прочими его произведениями. Не об отошедшем быте, не о старинных нравах и обычаях, не о мирно живших предках,—о великих народных потрясениях говорил он в своих двух исторических романах. В «Барнэби Редже» и в «Повести о двух городах» он раскрывал широкую картину ужасов и бесчеловечности гражданской войны, еще раз и по-новому напоминая сытому и ублаготворенному человечеству, как, в сущности, зыбка та общественная почва, на которой так гордо высится величавое здание европейского культурного благополучия, и как зверски бессмысленно и страшно мстит за себя попранная в общественных отношениях справедливость. Как бы без искры сочувствия, с подлинным отвращением изображал Диккенс эти восстания обезумевших рабов, и поверхностному читателю может показаться, что он и не имел иной цели, как раскрыть всю несправедливость и бесцельность этих восстаний. Но, конечно, его изображение много глубже такого обличения. Восходя к перво-

источникам бестолковых взрывов народного неистовства, он видел в предшествующем строе подлинное зерно того ужаса, который так ненавистен его гуманному чувству, его жажде справедливости.

«Повесть о двух городах» есть рассказ об ужасах французского террора; здесь в незабываемых чертах изображены и зверство народной расправы, и страдания подвергшихся ей жертв. Но ни это зверство, ни эти страдания не задевают душу английского автора так глубоко, как одна черта расправы: ее неправосудие.

II

С этой точки зрения «Повесть о двух городах» есть повесть о невинных жертвах; это основное ее содержание, ее главный смысл. Кровью обагрен весь этот рассказ об ужасающих злодеяниях, явившихся ответом на злодеяния старого режима. И вот что, очевидно, было существеннее всего для автора: среди бесчисленных жертв этих двух порядков нет в изображении Диккенса почти ни одной, о которой мы могли бы сказать: вот гибель виновного, вот расплата за подлинное преступление, вот страшное, но законное искупление действительной вины.

Задолго—за сорок лет до эпохи Террора—завязывается тот узел, за сплетениями которого мы с таким увлечением следим в событиях романа. Его пролог есть злодеяние, совершенное над невинными: произвол сильных мира сего ввергает в вечную тьму Бастилии безукоризненного человека, умелого врача, молодого отца семьи. Так довелось претерпеть доктору Манетту только из-за того, что ему пришлось случайно быть свидетелем одного из многих преступлений, которые так

легко и в полном ощущении своей безнаказанности совершались господами Франции в половине XVIII века. Невинной жертвой была та крестьянская девушка, которая при этом погибла, невинной жертвой пал ее брат, мальчик, вздумавший заступиться за обиженную сестру. А брат убийцы, маркиз Эвремон—«повидимому, только находил неприятным, что существо, принадлежащее к низшему классу, умерло в барских покоях: было бы гораздо лучше, если бы оно околело в своей обычной темной среде, как скотина. Чувство сострадания к убитому мальчику было ему совершенно недоступно».

Проходят два десятилетия—и ничто не меняется в блистательной Франции; также великолепны, горды, самоуверенны аристократы, также величава государственность, также забит и несчастен простой народ. Одно изменилось: незаметно, понемногу подточены основы старого строя; он еще пышен, но он обречен. Острая критика мыслителей-идеалистов, философов-материалистов, публицистов разрушила его обаяние в верхах; а низы, исстрадавшиеся, изголодавшиеся, тоже далеко уж не так покорны, как пол-века назад. Голод в Париже глядит из грязных улиц, недымящихся труб, из лохмотьев и изможденных лиц. Но «в загнанной наружности людей видно звериное ощущение возможности огрызнуться». Они не только предчувствуют, они готовят взрыв, и глубокое впечатление производит та сцена в романе, где умелые агитаторы из народа приводят людей мало «сознательных» к комнате, где помешавшийся в тюрьме доктор Манетт тачает сапоги, и потихоньку показывают им этого политического мученика, от ужасов Бастилии впавшего духовно в детство, а физически ставшего стариком...

Но вот, жертвы попранной справедливости получили, наконец, возможность восстановить ее, вознаградить добродетельных, наказать виновных. Как же творят они высокое дело правды? Главное содержание романа Диккенса сосредоточено в ответе на этот вопрос. Он отвечает: вместо восстановления правды усугубляется неправда. Среди тысяч истребляемых не видно виновных; возмездие падает исключительно на невинных. Ослепленные своим страданием, люди не могут быть судьями; озверевшие, они могут быть только палачами.

В «Повести о двух городах» есть несколько эпизодов потрясающей силы. Среди них — наряду с изумительным изображением «Карманьолы» — особенно внедряется в память глава под заглавием «Точило». Во дворе частного дома в Сен-Жерменском предместьи поставлено для нужд общественных точильное колесо, к которому безостановочно прибегают люди, режущие по тюрьмам заключенных там узников. «Точило вертели два беснующихся суб'екта, лица которых из-под длинных волос, отбрасываемых назад при быстрых поворотах камня, обнаруживали такое зверство, такую жестокость, какую едва ли можно встретить у дикарей... Во всей толпе, окружавшей камень, не было человека, не вымазанного кровью. Обнаженные до пояса мужчины, тело которых было покрыто кровавыми пятнами, женщины, укутанные в кружева, ленты и шелк, тоже залитые кровью—все теснились и толкались, пробираясь к точильному колесу, и кровь рдела на ножах, топорах, кинжалах и саблях, принесенных сюда для точения... С диким беснованием вырывали они свое оружие из костра искр, струившихся с колеса, и бросались назад к прерванной резне. И такие же кровавые искры свер-

кали в их глазах...» Так, а не иначе, творится, по мнению Диккенса, народное правосудие.

III

Герой «Повести о двух городах» Шарль Дарнэ принадлежит к тому высокому морально-историческому типу, который впоследствии в русских условиях получил трогательное название «кающегося дворянина». Очень молодым человеком, сознав всю неправду, в которой коснеет королевская Франция, он отказался от титула маркиза Эвремона, от поместий и высоких связей, от всех великих преимуществ, которые предоставляла знатному барину его феодальная родина. Он поклялся искупить грехи деспотического строя, для него ненавистного, он сделал почти все, что было в его слабых силах, чтобы искупить вину своих предков. Но он аристократ, он эмигрант; для тех, кто хоть потомкам хочет отомстить за вины предков, он только предмет ненависти, которая закроет глаза на полную невиновность и на личное благородство этого дворянина. Невинный, он обречен, он должен погибнуть. Погибнет его жена, ничем не причастная ни старому барству, ни его преступлениям, дочь мученика, так жестоко пострадавшего от того же насилия, от которого страдали и мстители-палачи. Случайность—невероятное самоотвержение их друга—спасла их. Ускользнув от гильотины, пробираются Дарнэ с женой в Англию, но невинная и благородная жертва не ускользнула от кровавой расправы. Не тот так другой; в конце-концов гильотине все равно кому отрубить голову—подлинному ли Эвремону или заменившему его Картону; важно, что среди пятидесяти двух казненных в этот день

значится некто под именем Эвремона, и наивно кровожадные «вязальщицы», окружавшие с детским удовольствием эшафот, слышали это аристократическое имя. Эвремон спасся, и мирно и счастливо живет в спокойной и закономерной Англии, не потрясаемой народными вспышками и буйствами мятежа. Но невинный Картон погиб мученической смертью, и, правду сказать, если что оставляет читателя «Повести о двух городах» не вполне удовлетворенным художественно, то это не отсутствие обычного божественного диккенсовского юмора, не относительная бледность главных действующих лиц, а то спокойствие, с которым Шарль Дарнэ и его семья приемлют в заключительных строках романа жертву Картона и живут себе да поживают, благодарно чтя память мученика, но не раздражая себя невыносимым для чуткой совести сознанием, что их счастие и благополучие получены все-таки ценою чужой крови.

Спасение Дарнэ и его семьи есть невероятно счастливая случайность; но гибель Картона не есть несчастная случайность; как всякая подлинно трагическая гибель, она необходимо вытекает из его нравственного характера и окружающих обстоятельств. В несчастной стране, из светоча мирового освобождения ставшей темным и страшным застенком, должны гибнуть лучшие, должны гибнуть невинные. В конце-концов погиб ведь не только Картон, но и Сен-Жюст и другие.

Вместе с Картоном везут на эшафоте молоденькую швею, почти девочку—и их братское прощание пред кончиной под топором трогает читателя до слез: «Праведное небо знает, что я совершенно невинна—вздыхает девушка, сидя на позорной колеснице:—да и правдо-

подобно ли это? Кому пришло бы в голову брать в заговорщицы такое жалкое создание, как я!». Но все равно, Молох гильотины или Молох равенства и братства требует жертв, уже без всякого отношения к виновности.

IV

Но как бы ни казались резкими обличения Диккенса, это не обличение памфлета. «Все, что упоминается здесь о состоянии французского народа и всей эпохи революции,— говорит автор в предисловии,— сделано на основании самых достоверных источников». Он рассказал то, что прочитал у Карлейля. И в пристрастии нельзя здесь упрекать поэта; мы видели, все ужасы Террора в его представлении вытекают из ужасов королевской Франции. Не даром на первой же странице романа Диккенс вспоминает о том, как Франция старого порядка «под руководительством своих христолюбивых пастырей, забавлялась, между прочим, такими человечными делами: по приговору суда одному молодому человеку отрубили руки, вырвали клещами язык, а потом сожгли его,—и все за то, что он не стал в дождь на колени пред крестным ходом монахов, проходивших в нескольких десятках сажен от него». Не случайно вслед за этой невинной жертвой Диккенс вспоминает о другой: о ребенке рабочего, раздавленного каретой беззаботного маркиза. Бесконечной чередой сменяют друг друга на страницах Диккенсова романа невинные жертвы человеческого неблагоустройства, но не Террором начата и, увы, не с Террором заканчивается эта кровавая вереница. В последней главе романа автор еще

раз напоминает о том, что «злодеи» Террора,—отвращение к которым он сам старался возбудить,—в сущности, сами своего рода невинные жертвы. И, пытаясь правильно распределить вину и ответственность, Диккенс говорит: «Изуродуйте еще раз ударами таких же молотов естественные формы человечества, и оно само собою скорчится в такие же уродливые формы. Посейте еще раз такое же зерно хищнического произвола, насилия и гнета,—и, конечно, оно принесет тот же плод».

И, конечно, не Францией только, не деспотической монархией и сменившим ее Террором ограничивается эта расправа с невинными, это всеобщее, можно сказать, всемирно-историческое «избиение младенцев». Меньше всего входило в намерения Диккенса подчеркнуть названием своей повести то, что ужасы, возможные в Париже, были бы немыслимы в Лондоне. Разве за несколько лет до парижского суда не вынужден был столь же невинный Дарнэ предстать пред судом английским по обвинению в государственном преступлении, также влекущем за собой смертную казнь? Разве обвинение, построенное на показаниях шпионов и подстрекателей, не было также беспочвенно? Правда, в Англии Дарнэ был оправдан,—но ведь это опять только счастливая случайность—вроде его первого парижского оправдания, когда неистовая чернь, только что требовавшая его смерти, набросилась на него с приветствиями и братскими об'ятиями и на плечах своих торжественно отнесла его домой. Англия эпохи Террора казнила тоже достаточно легко, свирепо и бессмысленно, «с зверством, достойным Абиссинии или Ашантиев». Правда, законность и правосудие стояли здесь выше,

чем в «несчастной стране, поправшей всякое подобие закона и права» (!). Но как назвать несчастных, преданных смерти по точному определению закона, согласно которому—отмечает Диккенс—«казнили того, кто раскрыл чужое письмо, казнили мальчишку, который взялся подержать у ворот лошадь, а потом вздумал погарцовать на ней, казнили за кражу сорока шиллингов и шести пенсов». Пред лицом такой свирепости закона—даже при соблюдении формальной правды, которая и не соблюдалась—всякий, преданный казни, должен быть во имя высшей правды—которая есть же в нашем ощущении—назван невинной жертвой. Остается напомнить, что и лондонская толпа, в погоне за судебными шпионами, закончила подвиги своего правосудия тем, что «изловила несколько десятков ни в чем неповинных людей, ни с того ни с сего поймала и избила их ради осуществления фантастической мести».

V

С содроганием охватывает мысль этот круг невинных жертв, очерченный чутким писателем в его историческом повествовании. Начинает казаться, что здесь дело не в революционном Терроре, не в королевском строе, не в суровости английской расправы. Очевидно, лишь глубокий и едва ли основательный исторический пессимизм мог подсказать Диккенсу такое обличение жизненного строя Западной Европы в эпоху, которая, как никак, носит название века просвещения. Судорожными скачками совершается историческое движение, и не всегда эти скачки ведут к лучшему; от одного зла мир необходимо шарахается к другому, как будто противоположному, но по существу столь же чудовищному.

Середины нет; равномерное поступательное движение невозможно. Мир—так кажется Диккенсу—не призван к творческому строительству, к органической реформе, к прочному благоустроению человеческого бытия, и люди вечно будут метаться в безумной борьбе за свое существование против тех или иных насильников. Таково мрачное настроение, в котором легко мог бы расстаться с романом Диккенса его читатель. Удивляться не приходится: то, во что на этот раз углубилась мысль английского писателя, что послужило предметом его исторического изображения, так разительно противоположно его моральным запросам, его основному жизнеощущению, его представлению о человеке, что его потрясенная душа не преодолела представшего пред нею ужаса. И Диккенс, сам ужаснувшись тех слишком широких, слишком удручающих выводов, которые неизбежно вытекают из достоверного исторического повествования, представленного им, счел себя вынужденным закончить свой роман сентиментально-лирическими строками, в которых—наперекор своей «Повести»—выражает свою веру в лучшее будущее. За несколько мгновений до казни Картона на эшафоте посещают некие пророческие видения. Он видит, как спокойно, счастливо и полезно текут те жизни, за которые он отдал свою жизнь; он видит, как сын спасенного им Шарля Дарнэ сделался юристом и праведным судьей—и радуется этому. Он видит успокоенный Париж, благополучную Францию и ее «благородную нацию, поднимающуюся из бездны», видит, как «в ее борьбе за истинную свободу, в ее будущем торжестве и поражениях, зло настоящего времени и прошлого, его породившего, постепенно сглаживается и смывается».

VI

Странно звучат эти слова в заключении романа Диккенса: так много говорил он о разлившемся по земле зле и так мало о победе над этим злом. Легко сочтет утешительное предвидение писателя условной данью необходимому и всеобщему самообману тот, кто, например, из биографии и переписки Диккенса, знает о его всегдашних парижских впечатлениях. Он не дожил до парижской коммуны и ужасов ее усмирения; но всякий раз, как он бывал в Париже, он получал впечатление, очень далекое от тех радужных пророчеств, которые утешали его великодушного героя у гильотины тремя четвертями века ранее. И за год до революции 1848 года и в благополучное царствование Наполеона III Диккенс неизменно отмечал в столице Франции разительное противоречие между нищетой народных масс и безобразной роскошью богачей. В 1846 году он предсказывал близость революции, в 1856 он отмечал чудовищную погоню за наживой—и обновлял свои предсказания. С ужасом и отвращением описывает в письмах Диккенс два парадных обеда, данные журналистом и дельцом Эмилем де Жирарденом в честь великого английского писателя. «Второй обед—пишет он—был еще великолепнее, еще наглее в своей роскоши, нежели первый. Не буду его описывать, так как вся эта покупная роскошь удручает меня. Я думаю о богатствах, так быстро нажитых, и точно во сне вижу вереницу идущих мимо меня с поникшими головами наивных бедняков, у которых это золото отнято с соблюдением всех форм, предписываемых законом». В толпе биржевиков, приглашенных на обед вместе с художни-

ками и литераторами, Диккенсу показали одного маленького человечка, который восемь лет тому назад чистил сапоги на улице, а теперь, благодаря удачной биржевой игре, стал чуть не самым богатым человеком в Париже. «На это я заметил, что, пожалуй, понадобится менее восьми лет, чтобы этот господин вновь вернулся к сапожной щетке,— и все лица омрачились». Замечание высокого гостя было сочтено бестактностью, но предсказание его, очевидно, более соответствовало истине, чем мистические пророчества Сидни Картона.

Конечно, Диккенс никого не обманывал, влагая их в уста своего великодушного героя. Но цельным не оказался и великий художник и моралист пред лицом громадных исторических событий. Энтузиаст и идеалист по основам своего мировоззрения он должен был верить в благие начала, вложенные в человеческую природу, верить в прогресс. Но он слишком был проникнут мыслью о глубинах человеческого падения, о дикости человеческих масс, о беспомощности общественно-политического творчества, чтобы не быть подчас скептиком и пессимистом, чтобы сохранить свою душу от тяжкого отчаяния. Сознательный рассудок его возвещал одно, бессознательные стихии художественного создания убеждали в другом. Так Диккенс верил и не верил, пророчествуя о грядущем свержении зла и, однако, художественно изображая его непреоборимую и вековечную силу.

ШАРЛЬ ДЕ-КОСТЕР

Есть художники, слава которых покоится на одном их создании. Сервантес написал много новелл и драм, но дело его жизни и воплощение его существа только «Дон-Кихот». Руже де-Лиль сочинил множество гимнов и пьес, но для нас и навсегда он только автор «Марсельезы». Так и де-Костер. Он создатель одной книги; одной, но великой. Великой потому, что это не только книга писателя, но и книга народа.

«Библией Фландрии» назвал «Легенду об Уленшпигеле» Камилл Лемонье в вдохновенной речи при открытии памятника де-Костеру, и наименование это с радостным сочувствием повторяет всякий, кто охватывает мыслью эпопею Уленшпигеля в ее целом. Как ни значительны чисто литературные достоинства этой великой для своего народа книги, никак не ниже ее значение культурно-историческое, национально-политическое. Мы имеем в ней не только литературное событие, иначе трудно было бы, хотя бы с поэтическим преувеличением, назвать ее библией.

Ибо что такое библия? Создание многовекового человеческого творчества, эта книга есть всеобъемлющее воплощение жизни, помыслов, быта, идеалов, нравов

целого народа, история его героев и его масс, изображение его прошлых судеб, поучение в судьбах будущего, вместилище его творчества, его законы и его поэзия. Не каждый народ имеет такую книгу своего бытия, ни один не имеет произведения, равного по размаху своему первообразу; но некоторым посчастливилось; в великих народных поэмах, в сводах героических сказаний, в мифологических изображениях мироздания, в сборниках нравственных правил и государственных законов они имеют такие книги, — то созданные сверхличным творчеством народа, то начертанные рукою единоличного избранника-гения. К таким книгам народов присоединил бельгийский поэт свою книгу об Уленшпигеле. И всякий, кто в знании мировой поэзии ищет утверждения своей личности и своей связи с миром, должен знать это великолепное произведение, где гений народный так тесно сплелся с творчеством отдельного человека, что личные черты писателя скрылись, и пред нами встало как бы собирательное творение, потерявшее автора: точно старая эпопея, за личным творцом которой стоит творец-народ, за отдельным героем — герой-народ.

I

А между тем—да этого и следовало ожидать—менее всего был безличен ее автор. Он был человеком глубокой личной жизни и незаурядной судьбы—судьбы печальной, как только может быть печальна судьба бедняка и неудачника, создателя замечательной и не оцененной при его жизни книги, героя духа, сила которого уходила, вплоть до последнего дня его жизни, на унизительную борьбу за жизнь, на борьбу не с

могучими врагами духа и родины, а с кредиторами и лавочниками.

Шарль-Анри де-Костер родился в 1827 году в Мюнхене, где отец его управлял делами бельгийского епископа и папского нунция графа Мерси д'Аржанто. Крестник и даже воспитанник, — а вернее всего сын — этой высокой особы, будущий поэт должен был сделать блестящую духовную карьеру, но, вопреки настояниям отца, отказался поступить в духовную школу. В это время они жили уже в Брюсселе, в большой нужде; надо было думать о хлебе насущном, о своем будущем. Шарль попытался стать банковским клерком, но работа в банке была ему не по душе. Он поступил в университет; ему удалось окончить курс. В эти годы он искал заработка в журналистике, но, конечно, он был не из тех, кого могла удовлетворить ремесленная работа в газете. Он пробовал свои силы в маленьких рассказах и кружок литературной молодежи поддерживал его своими восторгами и предсказаниями великого будущего. Он начал чувствовать свою силу, начал верить в себя; в 1858 году появились его «Фламандские легенды»; он уже знал, что сокровища народной поэзии должны быть для него неиссякаемым источником высоких вдохновений. Литературное батрачество сменилось службой в государственном архиве; здесь открывалась богатая возможность заглянуть глубоко в историческое прошлое родного народа — а это было важно для новой работы до-Костера, для дела его жизни. Нужда продолжала теснить его; он попытался справиться с ней, издав томик «Брабантские сказки», но все было тщетно. Маленькое отцовское наследство кончилось, надо было закончить большую работу; в связи с этим пришлось

бросить службу в архиве. Долги росли, издателя не было. Наконец, в 1867 году «Уленшпигель» вышел в свет.

«Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях, отважных, забавных и достославных, во Фландрии и иных странах»—таково полное заглавие романа. Нельзя сказать, чтобы он прошел совсем незамеченным. Что избранники мысли и творчества поняли его значение в дни его появления, показывает уже его первое (и до 1893 года единственное) издание—великолепный in quarto, украшенный тридцатью двумя офортами, в которых лучшие бельгийские художники конца шестидесятых годов прошлого века с Фелисьеном Ропсом во главе постарались уяснить свое понимание национально-исторических образов «Уленшпигеля». Но все же широким кругом читателей, народом бельгийским и образованным миром он не был оценен по достоинству. Годы прошли, пока поняли значение романа де-Костера, да и до сих пор его известность много ниже его значительности. А ведь сам автор знал цену своей книге—и, конечно, в усиленной степени переживал то горькое чувство, с которым впоследствии его ученик рассказывал, что в том самом году, когда вышел в свет—и остался во тьме неизвестности—роман де-Костера, Виктор Гюго получил от издателя за свою последнюю книгу триста тысяч франков. А де-Костер, дошедший до нищенства, в борьбе за жалкие остатки своего существования поступивший в 1870 г. на службу—преподавателем литературы и истории в кадетском корпусе,—даже не получал жалованья; его получали его кредиторы, наложившие арест на содержание должника.

Последние годы жизни были агонией, которая тянулась до 7 мая 1879 года, когда смерть избавила творца бессмертной книги от дальнейших унижений. Последние строки его, записка, написанная вечером накануне печальной кончины приятелю, заплатившему в срок один из его долгов, гласят: «Вы спасаете меня. Ш. де-Костер, который очень болен». Оброшенный и нищий, он умер в печальном одиночестве; бедная женщина с лицом, изъеденным волчанкой, чем-то обязанная ему, ухаживала за ним в последние дни. Здесь не было той, образ которой, прошедший чрез жизнь де-Костера, можно назвать единственным светлым эпизодом этой жизни. Письма де-Костера (1850—1858) к любимой девушке, под заглавием «Письма к Элизе» (1894), приложенные его биографом Шарлем Повэном к его жизнеописанию, называли одним из возвышеннейших документов человеческой любви. Любовь эта была трагедией уже потому, что была только светлым промежутком, но она была и великим счастием, ибо в любимой девушке де-Костер нашел не только пассивный предмет привязанности, но высокую действенную женскую душу, обогащающую жизненной энергией всякого, кому она раскрывается. Она пробудила то великое, что дремало в нем, и это не осталось вне его сознания. «Ты была,—писал он ей,—родником счастливых вдохновений, бывших первой вехой на пути моей известности». Но все это было уже далеко в прошлом: жизнь прошла, и конец ее был невыразимо печален.

Если нужны еще факты, то можно, пожалуй, прибавить, что и после «Уленшпигеля» де-Костер продолжал свою литературную деятельность—без прежнего размаха, правда. В 1872 году вышло его «Свадебное путе-

шествие» (русск. пер. 1873 г.), малозначительная повесть, бытовая и психологическая, после его смерти—«Поездка в Зеландию» и «Женитьба Туле». Медленно и вяло нарастает его известность, но нарастает неуклонно. В Бельгии «Уленшпигель» уже стал не только «национальной библией», но отчасти и народной книгой, однако лишь немногие избранники понимали, кого чествуют, когда в 1894 году—через пятнадцать лет после его смерти—открывали в брюссельском предместьи Изель, где расположена и затеряна могила де-Костера, его памятник с изваяниями его героев. Литература о нем, критическая и биографическая, стала довольно значительной, особенно за последние годы у немцев, которые все стараются усмотреть в «Уленшпигеле» «германский дух»; фламандцы им, действительно, родственны, и образ «Уленшпигеля», как мы увидим, исходит отчасти из средневековой немецкой народной книжки,—исходит, однако, чтобы в нее не вернуться. За последнее десятилетие вышло три немецких перевода «Уленшпигеля», но ни в обстоятельнейших немецких, ни во французских энциклопедических словарях нет даже справочных статей о де-Костере. Широкую всемирную известность создала ему война, привлекшая в начале общее внимание к Бельгии.

Очень выразительно очертил судьбу де-Костера один из его немецких биографов: «Мучеником был Шарль де-Костер,—говорит С. Цвейг:—он начал в эпоху, когда Бельгия совершенно не имела своей литературы, когда ни пресса, ни издатели совершенно не интересовались местным искусством, когда путеводной звездой хорошего вкуса был Париж и только Париж. Но он не преклонился перед чужими вкусами и склонностями:

пятнадцать лет подряд, без надежд на материальный или даже художественный успех, он неуклонно работал над этим гимном родному народу, который не хотел его знать и давал ему одну возможность: умирать с голоду... От одного мелкого заработка к другому он влачил свои дни, чтобы окончить их в роли учителя в военном училище, где—не за его творение, но за его сердечность, его рыцарский облик, его неистребимую жизненность—горячо полюбили его мальчики. Две старые девы—уличная торговка и рыночная продавщица—вот единственные слушательницы, которым он в последние дни своей жизни мог, не опасаясь издевательств, рассказать о былых своих надеждах. Слишком рано пришел он в мир и слишком рано умер, умер накануне той эпохи, которая так чудесно воплотила в действительность его патриотические мечтания. Из того художественного поколения, которое завоевало бельгийцам уважение всего мира, из группы Верхарна, Метерлинка, Константина Менье и других, он знал одного Камилла Лемонье, который и говорил похвальную речь на его могиле. Это был единственный представитель литературной молодежи на погребении; духовенство отказалось от участия в похоронах, ибо, как высшее достояние и высшую цель Бельгии, де-Костер воспламенил в своем творении идею свободы. Так и стояли вокруг его могилы только Лемонье и кадеты в своих красивых мундирчиках: стояли и плакали о своем ласковом учителе. Но никто, никто из них не знал, какого великого художника опустили в землю Изельского кладбища. А ведь это был создатель «Уленшпигеля», творения непреходящего. Как «Илиада», могучая, первообразная и несравненная, стоит у начала греческой лите-

ратуры, так стоит одиноко и недосягаемо на своем месте книга де-Костера. Такое произведение должен был написать совершенно одинокий, совершенно непризнанный».

II

Сопоставление с «Илиадой» напрашивается, как ни громадно различие, стоящее за сходством. Широтою своего идейного размаха, глубиной захвата народной жизни, высотой нравственных помышлений «Уленшпигель», действительно, влечет мысль к своим историческим прообразам—великим народным поэмам далекой старины. И как в этих поэмах все по-своему, как сходные во многом, бесконечно различны «Илиада» и «Калевала», «Шах-Намэ» и «Гудруна», так совершенно самобытно создание де-Костера. Оно архаично, но оно еще более современно; оно взяло много у условного лада старой поэзии, но еще больше взяло у поэтической прозы нового времени; это настоящий роман, как он мыслим только во второй половине прошлого века.

Его сюжет самостоятелен, но герой заимствован. Это веселый бродячий шут, балагур, проказник германской народной книжки. Полагают, он не выдуман—он жил в XIV столетии близ Любека и умер в 1350 году от чумы; сохранилась и его могила—даже две, одна из них в том самом фландрском городке Дамме, уроженцем которого сделал де-Костер своего героя. На могильном памятнике в Мэлльне (в герцогстве Лауэнбургском), который относится к XVI веку, но, быть может, лишь заменил старый на подлинной могиле, вырезаны изображения совы (Eule) и зеркала (Spiegel)—ребус, означающий прозвище. Мы, конечно, не знаем, какие из чудаче-

ских выходок, приписываемых ему в народной книжке, могут быть отнесены к действительному Тилю Эйлен- (или Улен-)шпигелю; так или иначе к нему стали приурочивать всевозможные юмористические рассказы, старые и новые. Такой сборник анекдотов о Тиле составлен на нижне-немецком наречии в конце XV века, а напечатан около 1515 года; верхне-немецкий перевод, вводящий его в немецкую литературу, приписывают уже известному писателю Мурнеру. Здесь Тиль—мужик-бродяга, простоватый с виду и плутоватый на деле: он проказлив и похотлив, и все сословия поочередно становятся жертвой его штук: купцы и ученые, крестьяне и дворяне, монахи и ремесленники. Популярность Тиля вызывала новые обработки сюжета и поддерживалась ими. Длинный ряд переработок начинается с стихотворного «Eulenspiegel reimenweis» (1571) известного сатирика Фишарта и доходит до нашего времени. Похождениями бойкого Уленшпигеля увлеклись и иностранные литературы — нидерландская, французская, английская, датская, польская. На латинский язык его перевели в 1558 г. под забавно буквальным заглавием: «Ululorum speculum alias triumphus humanae stultitiae» («Зеркало сов или торжество человеческой глупости»), а бессмертным свидетельством его популярности во Франции служит столь старое и столь живое французское слово espiègle, espièglerie — искаженное Eulenspiegel.

Эту народную книжку положил де-Костер в основу своего романа; он взял даже несколько глав из нее для первой его части. И его Тиль вначале дурит и дурачит, притворяясь дурачком, без цели: так, искусство для искусства, на наш нынешний взгляд, далеко не

высокое. И его Тиль намеренно понимает буквально то, что обиходная речь привыкла выражать иносказательно — и когда хозяин-портной приказывает ему: «выкроить волка»,—а название Wolf носит серый крестьянский кафтан—Уленшпигель взял кафтан и, разрезав его, сделал волчью фигуру. Так, не слишком остроумно чудит он и у портного, и у булочника, и у сапожника, и на городской площади, и на большой дороге, и в трактире, и во дворце,—но за этими глупыми и грубыми шутками растет в бесшабашном малом глубоко чувствующий человек, борец за свободу совести, боец за освобождение родного народа от иноземной тирании. Время и место переменил де-Костер и из пошленького героя двусмысленных анекдотов сделал подлинного героя народного восстания, из средневекового немца сделал после-реформационного бельгийца, фламандца, гёза. Действие его романа относится уже ко второй половине шестнадцатого века, к эпохе той великой борьбы, которую вели тогда об'единенные Нидерланды за свою свободу, за свою веру с своими страшными врагами. Вековечным ужасом запечатлелся на страницах истории и поэзии свирепый образ этих врагов, но нет нужды уходить в глубины исторического знания, чтобы видеть, как мало сгущены в романе темные краски подлинной истории; достаточно пробежать хотя бы популярную книгу Мотлея о нидерландской революции, чтобы каждому изображенному в романе факту свирепой жестокости и истязания легко противопоставить десятки случаев потрясающей бесчеловечности, пред которыми побледнели бы страницы романа, если бы они были написаны только кровью. Но радостное утверждение жизни противопоставлено в романе ее ужасам, и вся

жизнь его героя, неудержимо веселого Уленшпигеля, изложена в романе параллельно с жизнью его ровесника, извращенно-угрюмого Филиппа II.

III

Детство обоих проходит так различно; отец Уленшпигеля, честный угольщик Клаас, бедный и простой, его мать Сооткин, тихая и кроткая женщина; отец Филиппа—Карл V, корыстный и коварный властитель Священной Римской Империи. В отвлеченной характеристике все это кажется условным и банальным: с одной стороны только свет, с другой стороны только мрак. Но в романе фигуры и отношения живы и убедительны, а если распределение света и теней несколько резко, то в подлинно-художественном произведении это не резкость исторического памфлета, а контрастность стиля, не раз заставляющая вспомнить великого соплеменника Тиля—Рембрандта. Лаской и смехом окружено детство Тиля: «Бом-бом-дилинь-бом!—припевает отец, подбрасывая его на руке:—будь всегда с бубенцом, будь веселым молодцом. Ибо нищих духом есть царствие небесное». С этим напутствием бегает Тиль по родному городу, здесь напроказит, там надует. В это время жалкий отпрыск могущественного императора растет одинокий, хилый и злобный. Он тоже шутит, но шутит мерзко и подло.. «Он выискивал темные проходы во дворце и садился в уголке, вытянув ноги. Так он сидел часами, ожидая, что какой-нибудь слуга зацепится по невниманию за его ноги. Слугу наказывали и принц радовался, слыша его крики. Но он никогда не смеялся».

«Он никогда не смеялся». Этот неизменный припев, в невыносимой ритмичности сопровождающий рассказ

о подвигах юного Филиппа, рисует его лучше, чем долгие страницы исторической характеристики.

«Если кто-нибудь натыкался на него и не падал, он вскрикивал, точно его бьют, и ужас испуганного человека, ожидавшего наказания, веселил его. Но он никогда не смеялся». Отец беспокоился и упрекал его; но инфант замыкался в свое тихое и злобное упрямство.—«Что ж, ты думаешь промечтать всю свою королевскую жизнь, точно какой-нибудь под'ячий,—нетерпеливо говорил государь:—покой и раздумье пристойны тем, кто пачкает чернилами пергамент. Тебе, сыну меча, пристала огненная кровь, глаза рыси, хитрость лисы, мощь Геркулеса. Чего ты крестишься? Раны господни! Не идет львенку подражать старым бабам, помешанным на молитвах!»—«Звонят к' вечерне, государь»—отвечал инфант.

Так они растут, один в безмерном злопыхательстве, ненавидимый подобострастными окружающими, другой любимый даже теми, над кем он трунит добродушно. История достаточно рассказала о мрачном времени, которое пало на долю его молодости. Страна порабощена насильниками и вымогателями; духовные власти соперничают с светскими, местные с иноплеменными в злобном преследовании инакомыслящих и имущих. Фландрия кишит испанскими солдатами, нищенствующими монахами, всевозможными соглядатаями и предателями. Предавать выгодно, выгодно судить, выгодно наказывать, ибо наследником осужденного являются король и доносчик.

За неосторожное слово Тиль приговорен к трехлетнему изгнанию. И, скитаясь по Европе, он пошел в Рим, в средоточие той еще всемогущей, но уже потрясенной духовной власти, вымолить прощение кото-

рой он также принужден приговором. Этот долгий путь, полный приключений и впечатлений, рассказан автором с той протяжностью, которая необходима для характеристики его юного, все еще проказничающего героя. Вот он бродит по большим дорогам с нищими, богомольцами, бандитами, служит то у булочника, то у портного, то у кузнеца, то стал сторожем на городской башне и, не известив горожан о прибытии императора, чуть не был повешен. Мы видим его придворным живописцем и шутом на торжествах. Правда, и ему не удалось рассмешить угрюмого короля Филиппа, но папа Юлий III, похотливый весельчак, дал ему даром — это не часто бывало в тогдашнем Риме — отпущение его грехов. Не мало тянется и обратный путь Тиля через Вену и Нюрнберг и многие иные города, не лежащие на его прямой дороге. В Нюрнберге он даже выдал себя за знаменитого врача — и благополучно лечил уверовавших и благополучно удрал во-время. И вот он вернулся, бодрый, как всегда, веселый,— вернулся, чтобы найти дома горе и ужас: его отец Клаас, обвиненный, по доносу своего корыстного врага, в ереси, заключен в тюрьму и инквизиционный процесс должен выяснить его виновность.

Медленно и мучительно тянется процедура допроса, и мужественный труженик на все ответил правду,— ту правду, которой научило его новое религиозное учение. Судья предложил ему отречься от его безбожных заблуждений, побуждаемый которыми он произносил оскорбительные слова против его божественного величества и его королевского величества. Клаас ответил, что тело его во власти его королевского величества, но совесть служит Христу, завету которого он следует. Судья спросил, есть ли это завет матери нашей, святой

римской церкви. Клаас ответил: «Это завет святого евангелия». Тверды и ясны смелые ответы простодушного Клааса, но особую красоту придает им одно замечание автора: «Мужественно давая свои ответы,—говорит он,— Клаас был потрясен и испуган в глубинах своего сердца». Эта подробность превосходно заканчивает характеристику отца Уленшпигеля. Это подлинный герой; без гордо выпяченной груди, без боевого пафоса, без крикливой внешности, он тихо стоит за принятое учение и, тоскуя о милой жизни, умирает за свою правду. Здесь начало героизма Уленшпигеля.

Как у Филиппа, у него есть свой Leitmotiv: музыкальная фраза, определяющая его существо. Ночью после казни пришли к потухшему костру Тиль с матерью и взяли из сердца сожженного Клааса немножко пепла. Дома мать насыпала этот прах в два шелковых мешочка и повесила их на грудь Тилю, чтобы он всегда носил этот пепел отца, как напоминание о мести злодеям. И, как лирический припев, проходит чрез весь роман одна фраза: при каждом новом злодействе насильников «стучит пепел Клааса в сердце Уленшпигеля» и к новым подвигам зовет его прах замученного отца.

Но до конца страданий еще далеко. Доносчик, не удовлетворившись тем, что все имущество семьи Клааса вплоть до утвари пошло с молотка, донес, что Тиль и его мать скрывают от законной конфискации семьсот гульденов — и это была правда. Но Уленшпигель с матерью «заключили союз ненависти и силы» и не выдадут тайны даже на пытке. Страшна эта пытка, не только физическая, но и нравственная, ибо мать пытают в присутствии сына, сына в присутствии матери. Когда трещали кости матери, Уленшпигель, дрожа от боли и гне-

ва, напоминал: «Это женские кости, господа судьи,— не сломайте их». Когда Тилю медленно поджигали ноги, мать молила о пощаде,— но ни один из них не сознался. Исступленное упорство победило: суд освободил их от подозрения. Но Соткин была уже конченный человек, и, когда спрятанные деньги украли, ее сердце не выдержало: она умерла.

И Тиля не утешило то, что он поймал доносчика и бросил его в канал: он вырос вместе с своими страданиями и почувствовал, что личная месть не удовлетворение. В кошмарном экстазе, понятном в эту эпоху, еще не ушедшую от средневековых наваждений, в безумном соединении с любимой девушкой, просветляемой видениями божественной красоты и правды, Уленшпигель молит у престола какой-то высшей силы, могучей, но не божеской: «Пепел Клааса стучит в мое сердце. Владыка! Смерть властвует над Фландрией и во имя папы косит сильнейших мужчин и прекраснейших девушек. Права Фландрии попраны, ее договоры расторгнуты, голод грызет ее... Я хотел видеть счастливее эту бедную землю, засеянную костями отца моего и матери, и просил господа о гибели их убийц, но он не услышал меня. Усталый от жалоб, я прибег к заклятиям чародейским, и я и моя спутница лежим у ног твоих и молим о спасении этой страны». И высшие силы отвечают темными напевами, столь естественными в этом видении темного человека:

Когда Север
Склонится к Западу,
Придет конец разрухе:
Найди Семерых,
Найди Союз...

IV

И Тиль, очнувшись, покидает свою Неле и идет на поиски. Уже вспыхивает пламя мятежа во Фландрии, уже «паук в Эскуриале» решил сломить еретиков и всех привести в лоно единой римско-католической церкви, уже предатель Берлемон назвал дворян, пришедших с петицией к герцогине-регентше, оборванцами, «гезами», и они приняли эту позорную кличку, чтобы прославить ее. И народ, стоящий за ними, ее принимает, и Тиль ее гордо носит. Теперь он деятелен; он знает, чему служит и кому служит. Вечно среди народа, то в кабачке, то на большой дороге, то в церкви, он подслушивает, подглядывает, ищет своих, агитирует, уговаривает, приносит новости вождям, предупреждает их об опасности, передает их приказы. Фландрия бодро стоит за свои права и свою веру. Ее проповедники ходят по стране, точно воинство. Они останавливаются в укрепленных лагерях, окружая себя обозом и стражей из мускетеров. Крадучись и оружием добывая себе возможность сделать шаг в родной стране, они проповедуют освобождающее слово нового завета, а в это самое время в соборе в Брюгге свободно и спокойно льются человеконенавистнические речи патера Корнелиса Адриансена о «безбожной, гнусной терпимости».

И Тиль знает цену и смысл этого пафоса, этого преследования. Сидя в трактире среди принявших реформацию фламандцев и ищущих истины католиков, он об'ясняет:

«Прописали нам инквизицию, как слабительное от ереси, но на самом деле этот ревень не столько против нашей веры, сколько против наших кошельков. А мы принимаем только нам необходимые снадобья;

ежели лекарство вредное, то мы можем и рассердиться и за мечи взяться. И король это знает. Когда он увидит, что мы ревеня не хотим, он придет с клистирными трубками, то-есть, понимаете, с пушками, широкомордыми мортирами, с фальконетами и кулевринами. О, от этого королевского лечения во всей Фландрии не останется ни единого богатого фламандца».

Эти шутки вульгарны, этот юмор не высокого вкуса, но это грубая, простая речь простого народа. Это язык умелого агитатора: он знает свою паству, знает, каким языком надо говорить с ней. Но он знает и другой язык, смелый и настойчивый, пред теми, кто призван быть вождем восставшего народа.

Когда граф Эгмонт темным осенним вечером едет с пира, у стремени его вдруг вырастает Тиль с фонарем. «Чего тебе?» — «Хочу посветить вам». — «Пошел прочь».—«Не уйду».—«Получишь хлыстом».—«Бейте,— лишь бы я осветил вам путь так, чтобы вы видели Эскуриал». — «Убирайся со своим фонарем и с Эскуриалом».—«Нет, не уйду, а вам скажу, что думаю. Граф, подумайте о том, что вы гарцуете на коне, а голова ваша пляшет на ваших плечах. Но король положит конец этим пляскам и, сняв с ваших плеч голову, пошлет ее в далекие страны, откуда вы ее не получите. Дайте гульден за предсказание».—«Хлыста я тебе дам, чтобы ты убрался с своими пророчествами!»—«Граф, я Уленшпигель, сын Клааса, сожженного за веру, и сын Сооткин, умершей от горя. Их пепел бьет в мою грудь и говорит мне, что Эгмонт, доблестный вождь, может противопоставить Альбе войско втрое более сильное».— «Поди прочь, я не предатель!»—«Спаси родину, никто, кроме тебя, не спасет ее».

Так стоит Уленшпигель между верхами и низами. Как истинный дух народа, дух борьбы, дух восстания, он проникает все и всех; он как бы в них и вне их. Он смел, как будто ничем не рискует. Но слишком часто льется в романе его кровь, не та, которую он выдает за вино, но подлинная человеческая кровь, слишком часто он бывает на волосок от смерти, чтобы думать, что его мужество—отвага огражденного от гибели.

Но уже схвачены доверчивые Эгмонт и Горн, уже идут казни, и началось восстание: принц Вильгельм вторгся в Нидерланды. И Уленшпигель гремит на сходке гёзов: «Смерть косит все в этой стране, что, богатая и обширная, лежит между Северным морем, Лотарингией и Францией; смерть косит на поле в триста сорок тысяч квадратных миль, в двухстах укрепленных городах и множестве местечек, ферм, хуторов. А наследник—король. Страна имела права, купленные за большие деньги у обедневших государей; эти права отняты. Она надеялась, что договоры с государями дадут ей возможность мирно радоваться богатым плодам своей работы. Не тут-то было! Наследник—король! Смерть повсюду—на деревьях, ставших виселицами вдоль большой дороги, во рвах, куда бросают живыми бедных девушек, в темницах, где чахнут заключенные, на кострах, где на медленном огне тлеют жертвы; в сожигаемых хижинах, в дыму и пламени которых гибнут несчастные. Их наследник—король. Так хотел папа в Риме».

Долго еще взывает Тиль к вялым и усталым сердцам сограждан, рисуя им ужасы их унижения и рабства, убеждая в возможности справиться с врагом. И в

округе «диких гёзов», уже обрекших свою жизнь делу мести и освобождения, он поет свою первую песнь с захватывающим боевым припевом:

Slaet op den trommele van dirre dom deyne,
Бей в барабаны! Да здравствует гез!

V

Идет война. В промежутке между вербовкой солдат и дикими издевательствами над католическими монахами, надувающими и обирающими народ, Уленшпигель, умелый стрелок, принимает сам участие в военных действиях. В лагере Молчаливого под Льежем он выследил предателей, сеющих раздоры в лагере, и застрелил двух из них. Это были дворяне из свиты Оранского—и Тиль, вознагражденный тридцатью гульденами за сметливость и удаль, был однако приговорен к тридцати ударам за самовольное убийство. Но окружающие просили за него, и принц его помиловал. Он стал доверенным агентом Оранского и с поручениями от принца, с полученными от него самого тремя пропусками, подписанными самим Альбой, он пробрался в области, занятые врагом, и везде, где на условный напев жаворонка Тилю отвечают петушиным криком,—там он входит в сношения с друзьями святого дела, подбодряет их, передает им приказы принца. Везде его принимают, везде ему помогают, здесь трактирщик, с которым он выпил, там милая девушка, которая охотно находит в нем не только политического единомышленника, но и милого дружка на короткое время. И Тиль грешит, несмотря на то, что дома ждет его преданная и прелестная возлюбленная; он грешен, бедный Уленшпигель, ничто человеческое ему не чуждо—ни большое

человеческое мужество, ни маленькие человеческие пороки. Его шутки, его забавы, его приключения невольно заставляют думать о его угрюмом и властном ровеснике. Филипп II тоже забавляется; он играет на живом клавесине, большом ящике, где заперты кошки; когда нажимаешь клавиши, длинная игла впивается в тело какой-нибудь кошки и каждая неистово визжит по-своему от боли. Но король не смеется. Да и где там смеяться — он не смеялся и в счастливейшее время жизни. Теперь же дело его плохо: с переменным, правда, счастьем, но все же последовательно и неуклонно борются Нидерланды за свободу совести. Война перенесена на море, где «морские гезы» отрезали вражеским войскам сношения с Испанией. И Тиль на мятежном корабле подбодряет моряков своими увлекательными боевыми песнями; он стал пушкарем на корабле, и никто не сравнится с ним в меткости глаза, в ловкости рук, в легкости движений. «Отчего ты так юн?—спрашивают моряки:—говорят, много времени прошло с тех пор, как ты родился в Дамме».—«Оттого, что я не тело—я дух Фландрии, а Неле, моя возлюбленная,— любовь Фландрии: мы не умрем никогда».—«Однако, кровь льется из тебя, когда тебя ранят».—«Это не кровь, это вино».—«Ты смеешься над нами!»—«Слышит бой барабана тот, кто бьет в барабан».

Он воюет играя, он враждует весело, он ненавидит врага, но он справедлив и великодушен, прям, честен и бескорыстен. При взятии Горхума гезы, согласно договору, должны были отпустить на волю всех. Однако, в последний момент капитан Марин, пылая жаждой мести, задержал тринадцать монахов. Уленшпигель протестует: «Слово солдата — золотое слово».—

«Видно, пепел отца уж не стучит в твое сердце!—возражают ему:— Тысячи семейств бежали в Англию, а ты тут жалеешь тех, кто виновен в нашей гибели. За время Карла Пятого, Палача Первого, и Филиппа Кровавого, Палача Второго, у нас погибло в мучениях сто восемнадцать тысяч человек. Кто благословлял эти убийства? Монахи!» Но Тиль упорствует:—«Пока я жив, они будут целы». И с риском для жизни он пытался отстоять их, и, безумно смелый пред лицом врага, он так же смел в обличениях пред господином де-Люмэ. Уже накинута на его шею веревка, но Неле, искавшая его возлюбленная, спасла его, ибо по старому обычаю избавлен от казни тот, кого у подножья виселицы возьмет девушка в мужья.

И снова Уленшпигель на корабле, снова в боевой страде, снова поет и увлекательно рассказывает солдатам об ужасах Варфоломеевской ночи. Из рядового моряка он стал командиром корвета. Это излюбленный мотив—постепенное возвышение героя,—но здесь он дан так просто, так бесхитростно, без всяких романтических украшений, что всякий, увлеченный судьбой Уленшпигеля и его родины, и не замечает этого: личное слилось с общественным. У Ламме Гудзака есть судьба—он искал жену и, о радость, нашел ее; у Уленшпигеля нет своей судьбы: судьбы нет у бессмертных.

И торжество правого дела близко, кончена—хоть на время—жестокая война. Собрались генеральные штаты и свергнут Филипп. Но одновременно убит Вильгельм Оранский, и освобожденной оказалась только Голландия бельгийское отечество, преданное изменниками, осталось под тяжелой рукой. Однако жить в нем стало

легче, ибо веет из-за близкой границы дух свободы. Здесь и кончаются приключения Тиля Уленшпигеля. Остается одно—последнее. Вместе с Неле он живет на побережьи; ему вверена сторожевая башня, и с ее высоты своими орлиными глазами он следит, не пытаются ли вновь испанцы показаться в освободившейся стране. Не до конца полно ее освобождение, еще не видал Тиль тех «Семерых», о которых поведал ему некогда пророческий голос. Не мудрено, что он прибегает по настоянию Неле к волшебной мази, которая даст ему облететь мир и найти, что надо. Удался полет, видел Тиль многое, узнал, что «Семеро»—те семь добродетелей, от обладания которыми зависит освобождение не только Фландрии, но и всего порабощенного—своими пороками—человечества. Не мудрено, что Уленшпигель видел все это: в волшебный состав входят одуряющие вещества. Не мудрено также, что после их употребления Тиля не могут добудиться. Его уж начали засыпать песком, и патер читает над ним заупокойные молитвы, но он вскочил с криком: «Инквизитор, ты меня живьем похоронить хочешь!» Нет, он не умрет: «разве возможно похоронить Уленшпигеля, дух Фландрии, и Неле, ее сердце? Замереть они могут, заснуть,—но умереть, нет». И Уленшпигель запел еще одну свою песню, но не кончил тем своего подвига. «И никто не знает, когда он спел последнюю»—этими словами кончается роман.

VI

Не содержание его, пестрое и многообразное, было здесь рассказано, а только намечена личность героя. Вокруг Тиля и его судьбы—множество людей, то мимолетных знакомцев, то верных спутников, близких и

родных. Исторические деятели проходят здесь, сменяясь маленькими людьми, короли—бродягами, полководцы—ремесленниками, еретики—патерами. Новой исторической концепции нет в исторических образах, созданных де-Костером; но они определенны, ясны, выпуклы; здесь они встают не в общих, немного отвлеченных очертаниях научной характеристики, но в жизненности бытовых мелочей — и остаются в мысли читателя.

Такими видим мы здесь и Карла V, и Филиппа II, и Альбу, и папу Юлия III, и Эгмонта, и «Молчаливого» Вильгельма Оранского, и свирепого господина де-Люмэ, и достопочтенного патера Корнелиса Адриансена,—этот великолепный вариант проповедника из «Лагеря Валленштейна». Против этих избранников судьбы, истории и искусства—толпы незаметных, безличных, мимолетных: для художника каждый из них—личность, каждый воплощение не только того или иного народного настроения, промысла, течения, но и своего я, своей неповторяемой индивидуальности. Нет нужды останавливаться на этих второстепенных, от немецкого наемника Ризенкрафта, до упорного в вере дяди Уленшпигеля Иоста, от профоса Спелле до доносчика и «оборотня» рыбника Грейпстювера, от мучителя бедной безумной Катлины Иооса Дамана до сводницы и шпионки Стевенихи, которую Тиль в наказание за ее подлости заставил есть сальные свечи. Все это не только аксессуары; это жизненное сцепление живых людей; никто не расплывается в общей массе, никто не забывается. Но тем ярче на этом пестром и подвижном фоне вырастают монументальные образы действительных героев романа, носителей его содержания,—тех, в ком движется его развитие, его сюжет. О родителях

Тиля, о его возлюбленной Неле было уже упомянуто. Чета Клааса и Сооткин принадлежит, несомненно, к лучшим в литературе изображениям простых бесхитростных людей, которые скрытым носят запас героизма, иногда и не имеющего случая проявиться. Они могут пройти жизнь, как незаметные труженики, мелкие, может быть, даже пошловатые. Но за этой мелкостью возможны большие характеры; случай, судьба, несчастье—и скрытой силе дан толчок: невидный, повседневный, тихий Клаас становится героем, подчас тоже невидным. В этой психологии простого человека есть что-то вненациональное, что-то общечеловеческое; нельзя даже сказать, что геройство здесь проявляется по-своему: нет особых слов, нет яркой фразы; не лезет в глаза индивидуальность, ни личная, ни народная.

В общем не иначе построен, хотя гораздо более индивидуален, образ Неле, возлюбленной Уленшпигеля, сопутствующей ему в лучшей части его жизни. Не даром автор называет ее любовью и материнским сердцем Фландрии, не даром видит в ней неумирающую стихию родной страны. Печальная молодость прекрасной девушки тесно связана с трагической судьбой ее матери, несчастной «ведьмы» Катлины. Если в натуре, в характере, в воззрениях Тиля, его родителей, его Неле, нашло отражение, опору и оправдание то новое мировоззрение, которое с разных точек зрения определяется как «гуманизм», «ренессанс», «протестантство», то в натуре и испытаниях бедной Катлины воплотилось то, что мы называем средневековьем. Деревенская повитуха и знахарка, она уже по самому своему ремеслу была на подозрении, да и не могла—по тому времени—отказаться от тех лечебных средств и способов воз-

действия на природу, которые и ей самой и окружающим казались истекающими из воли и власти не божественной, а иной. В двоеверии эпохи добрая половина самой чистой христианской веры еще погрязла в черной магии, в чертовщине, в колдовстве. Самой борьбой с неустанными происками дьявола в повседневной жизни, борьбой столь ожесточенной по настроению и столь реалистической по средствам, католическая церковь сама утверждала бытие и вмешательство нечистой силы. И жертвой этой веры пала Катлина, мать Неле, которая и воспитывалась в семье родителей Уленшпигеля. Кто-то, прикинувшись привидением, ходил к ней по ночам, и она отдавалась, безвольная и напуганная, его ледяным об'ятиям. Она лечила животных, и ее обвинили в колдовстве, потому что «она поглаживала корову, когда давала ей снадобье, и разговаривала с ней, конечно, на бесовском наречии. Ибо честный христианин не умеет разговаривать с тварью бессловесной». В застенке Катлине жгли волосы под мышками и поджаривали ноги и спрашивали при этом: «Часто ли садилась ты на помело и летала на шабаш? Часто ли ты гноила хлеб на корню, плоды на дереве, дитя во чреве матери?» Обезумевшая от боли женщина отвечала бессмысленным бредом: «Тише, тише; его слух тоньше, чем у архангела, который на небе считает биения сердца у праведников. Почему ты пришел так поздно? Трижды-три—святое число, оно убьет всех, кто вожделел ко мне».—«Она блудодействовала с дьяволом?»—спросил судья.—«Она сошла с ума от пытки»,—ответил писец. И Катлине, приговоренной к смертной казни, уже пред самым сожжением на площади об'явили, что она оправдана и что сожжена будет только ее коса.

Но Катлина действительно сошла с ума. Эротический бред чудовищно смешивается в ее воспаленном мозгу с неумирающими воспоминаниями о бесчеловечных мучениях пытки—и страшным припевом на протяжении всего романа раздаются ее дикие возгласы: «Огонь, огонь! Пробейте дыру: душе надо наружу». Среди иллюстраций, которыми сопроводили «Уленшпигеля» бельгийские художники, быть может, самая удачная—изображение Катлины (офорт. Ш. де-Гру); безумие и страдание, неопределенный порыв и бессилие соединены здесь в простой фигуре сидящей женщины не только с громадным искусством, но и с всепроникающей жалостью, которая заставляет видеть в художнике не только просто земляка де-Костера, но и конгениального ему мастера, глубоко отличного подчас по устремлению, однако, близкого по всепроникающему чувству человечности.

VII

Как бы намеренной антитезой страдалице Катлине является в романе толстяк Ламме Гудзак, имя которого значится и в полном заглавии романа. В пророческих символах обозначая национальный смысл главных действующих лиц романа, безумная Катлина возвещает, что Уленшпигель есть дух благородного народа Фландрии, Клаас—его мужество, Сооткин—его бодрая духом мать, а толстопузый Ламме Гудзак—брюхо Фландрии. И брюхо народа должно быть изображено поэтом, ибо только в этом творческом преображении может быть понято. И, действительно, в Ламме Гудзак, этом благодушном флегматике—по удачно выполненному замыслу его создателя—воплотилось все то сытое, жизнера-

достное, материальное, что мы привыкли называть фламандским. Дон-Кихот Фландрии не мог быть холериком героического типа, как великий и забавный рыцарь Испании, но если самоотверженного и человеколюбивого, веселого и плутоватого Тиля можно назвать бельгийским дон-Кихотом, то Ламме Гудзак, бесспорно его Санчо-Панса, верный в радости и горе, наивно сластолюбивый, но при нужде способный и на подвиг любви за близкого человека и за родину.

Весь роман с его широкими картинами народного веселья—несмотря на горестные испытания—с его откровенным сластолюбием, с его изысканным чревоугодием, с его полнотой материальной жизни, с его характерным пейзажем, со всей его этнографической атмосферой, неизменно напоминает нам тот громадный цикл художественных творений, который мы называем «фламандской живописью». Но если есть фигура в романе, в которой наиболее полным образом воплотились эти черты, которая как бы перешла на страницы де-Костера с полотен Рубенса и Теньера, Снайдерса и Иорданса, то это, конечно, об'едало Ламме Гудзак с его полнотелой соблазнительно пышной красавицей-женой, так жестоко отнятой от его жадных об'ятий католической проповедью умерщвления плоти. Умерщвление плоти—вот поистине учение, мало подходящее к Фландрии эпохи Возрождения. Всеми силами земли и неба, божественным словом и земным насилием, казнями и проповедями влекут к этому умерщвлению плоти народ Фландрии, но он не хочет, не может. Жизнь любят все, но разно любят—и именно к земному, к плотскому в жизни привязан народ, изображенный де-Костером. Мы уже знаем, что это ни в малой степени не мешает этому

народу быть мужественным защитником свободы своей души, быть самозабвенным героем в отстаивании родины. И есть какая-то особенная острота в том ярком контрасте, который так умело подсмотрел у истории и бросил на свою палитру де-Костер: жертвой казней, преследований, вымогательств явился у него народ жизнерадостный, сластолюбивый, сытый, достаточный и достатком своим охотно пользующийся: своего рода гигантский Ламме Гудзак. Да, если что-нибудь противно всем действующим лицам романа, то это именно умерщвление плоти, которая трепещет самой полной, самой исступленной жизненностью на каждой его странице. Здесь пьют и едят «гомерически», здесь при всяком удобном случае пируют, хохочут, поют песни, кого-нибудь дурачат; целый ряд сцен проходит в кабачках, на праздниках, на веселых прогулках, и всякий раз кушанья и напитки указаны и перечислены с той этнографической тщательностью, которая так охотно соединяется с националистической привязанностью к своему быту, к народным вкусам и обычаям. И не даром в целом ряде глав романа рассказывается о том, как мстил Ламме Гудзак лишившему его жены католическому монаху: он запер его в клетку и откармливал до тех пор, пока тот дошел до заранее определенного чудовищного веса. И любят в романе тоже пышно, широко, охотно и открыто. Рядом с трогательной мечтательной любовью Неле к Уленшпигелю здесь сколько угодно иной любви—легкой, доступной, продажной. Высокородные дамы и простые девушки, весело и беззаботно отдающиеся случайному прохожему, табор «полковых» распутниц, следующих за отрядами войск, публичные дома—все это чредой является сменяющимся

фоном в романе де-Костера. И во всем этом—достойно замечания—автор ни разу не перешел границ, которые так легко нарушить, изображая сочувственно жизнь, полную чувственных наслаждений, хотя бы здоровых и естественных. Это соответствует и эпохе: надо помнить, что только что оправдана Лютером жизнь плоти, только что проведен громадный опыт уничтожения монашества и освобождения духовенства от обета безбрачия. Надо помнить и о месте, об иных требованиях, иных нравах: ведь, и до сих пор посреди столицы Бельгии стоит, ничьей стыдливости не оскорбляя, смешной и прелестный Piss-Mauneken—фонтан, немыслимый, например, у нас. Сытно и вкусно, без попыток самооправдания, откровенно и благодушно идет широкая жизнь плоти в Бельгии де-Костера, и сангвинический Уленшпигель подчас не очень многим отстает в пользовании ее пышными дарами от своего друга. Каждая страница романа кричит о пытках и казнях, о насилии и неравенстве, о злодействах и преступлениях: но она принадлежит доброму, сильному народу и оттого она—жизнеутверждающая книга. Вольные нравы и борьба за вольность в ней не отрицают, а дополняют друг друга: то и другое в этом народе—проявление одной жизненности. Он не святой и не выдает себя за святого, но тем сильнее он ненавидит святош. Свобода—не награда за семейные добродетели; она берется с бою и требует геройства, но геройство у всякого свое: у одних пуританское, у других фламандское. И книга де-Костера национальна не потому, что она возвеличивает родной народ, приписывает ему особые добродетели, особое геройство; она национальна потому, что народна, потому, что вышла из недр народной психоло-

гии, народного мировоззрения. Бельгия в этой книге смотрит на себя своими глазами и говорит о себе правду; эту правду пусть ценят как кто хочет, но Бельгия такова в своем героическом под'еме, в своей повседневной жизни, в своих событиях и в своем быту. Безгранично широк мир истинно-художественного произведения, особенно при таком размахе содержания, как у де-Костера. То, что для другого было бы противоречием, в нем уживается, примиряется, сливается. По существу громадное историческое полотно, созданное де-Костером, конечно, не есть ни об'ективно бесстрастное изображение, ни обличение. Здесь есть и то, и другое, но прежде всего это все-таки панегирик — пламенная хвала родному народу. И—в связи с этим—это не только отвлеченно-идейная, но и конкретно-руководящая книга. Историческая по форме, она была в высшей степени современна для автора: напоминая народу о его былом мужестве, о его самозабвенной борьбе за свободу совести, о роковой роли, сыгранной в его истории католицизмом и его духовенством, де-Костер явно хотел напомнить о том, что, ведь, борьба далеко не кончена, что в иных формах, иными способами она должна вестись далее, и что эти формы и способы, однако, подчас также требуют мужества и достоинства, хотя и меньшего, чем то, которое проявили старые фламандцы, «дикие гезы». Бельгия, просвещенная и богатая, давно перестала быть «дикой» и «нищей», но де-Костер не довольствовался настоящим—он смотрел в будущее родины: и могущество клерикалов казалось ему столь серьезным, что именно к борьбе с ними он призывал в своей исторической поэме, ни звуком не упоминающей о задачах современности.

И, однако, мы бы решились утверждать, что ни национальные тенденции книги де-Костера, ни ее боевой характер, ни героизм народа, изображенного в ней, не сделали бы ее «библией Фландрии», если бы этим возвеличением народа Бельгии в момент его исторического под'ема ограничилось его изображение. Но здесь дело не только в под'еме: дело и в его бытовых формах. Именно то, что большие исторические события прошли здесь через бытовую повседневность, подымает роман де-Костера на уровень героической эпопеи, отражающей душу народную не только в ее высоте, но и в ее ширине, в ее размахе. Поэтому лишь издали эти образы, то поучающие, то символизующие широкие полосы человеческого бытия, могут показаться отвлеченными, чуть не дидактическими аллегориями. «Все—символ в этой книге»—говорил Камилл Лемонье в своей речи; действующие лица романа являются—мы это видели—как иносказания, и сам автор делит их на диаметрально противоположные и, в сущности, условные категории, которых, ведь, не знает действительность. Устами Катлины он даже обещает это разделение в одной из первых глав романа: «Вверху будут поработители народные, внизу жертвы; вверху—насильники и трутни, внизу—работящие пчелы—а в небесах будут кровью истекать раны Христовы».

И, однако, эта условность, эта символичность нисколько не отнимает у образов де-Костера их реального характера. Бескровность аллегоризма была бы неуместна в историческом изображении—и нежная Неле так же мало способна быть только абстрактным символом, как и толстопузый Ламме Гудзак. Нет, это не эмблемы только: их видишь, их чувствуешь, их знаешь и лю-

бишь; и манера их изображения есть именно реальная манера—с характеризующими мелочами и бытовыми подробностями, с пестротой красок. Этой красочности в особенности способствует язык романа—богатый, разнообразный, выразительный. Не напрасно говорит автор в предисловии о своей любви к Раблэ и старым мастерам, не даром противополагает себя тем современным писателям, бойкое перо которых опошлило, стерло, обезличило французский язык. Он владел этим языком в его полноте, от старых литературных форм, еще не освободившихся от грубой беспомощности средневековья, до новейших его приобретений. Конечно, нельзя какое бы то ни было явление бельгийской литературы оторвать в об'яснении от судеб ее старшей сестры, литературы французской. Но не даром от де-Костера ведет начало новая бельгийская литература с ее своеобразием настроения, с ее несомненным фламандским оттенком, с ее определенно с в о и м языком.

VIII

Мы вновь приходим к национальному характеру книги де-Костера—и оно понятно. Но, думается, самая мысль об этом национальном характере нуждается в осложнении; несомненно в нем то, что незаметно, и более всего сомнительно то, что кажется очевидным и характерным.

Об устойчивости ли национального характера говорит книга де-Костера? Казалось бы, вот случай, когда «национальная библия» лучше, чем что-нибудь, определяет, уясняет, подчеркивает характер народа. Бельгия одновременно сытая и самоотверженная, Бельгия героев и обжор, Бельгия чревоугодническая и самозабвен-

ная,— не проходит ли этот неизменно-противоречивый образ страны и народа через века, чтобы сказать нам еще раз, что устойчивым и постоянным остается дух и характер народа на протяжении столетий, несмотря на всю пестроту вечно меняющейся культурной обстановки?

Легок и соблазнителен этот вывод, но надо отказаться от него. Других аргументов требует он, другой постановки. Всмотримся глубже: так ли индивидуально все в старой и новой истории Бельгии, так ли национально все в ее «библии»? Не общие ли основы человеческой натуры сквозят здесь с ее под'емами и падениями, с ее противоречиями? И, конечно, лишь в высшей степени естественно то, что в повести де-Костера о высоком национальном героизме нет ничего непонятного для других народов, ничего неприемлемого для них. Национальным полна она, но оно не раскрывается так просто взгляду чужака,—и здесь, ведь, «истина в оттенках». И тютчевское «не поймет, и не оценит» применимо ко всякому народу. Но есть и общие, большие человеческие черты—и они в высшей степени присущи «библии Бельгии». Легко и свободно она входит в общий капитал великих приобретений творчества художественного и морального, выражая лучшее в человеческом посредством национальных форм.

Этими приобретениями никогда не бывает достаточно богата отдельная литература, как бы ни были велики ее богатства. И надо надеяться, что вдвинутая, наконец, в обиход русской литературы книга де-Костера уже не выйдет из этого обихода и надолго останется в руках русского читателя, как одна из любимых его книг.

КОНРАД-ФЕРДИНАНД МЕЙЕР

I

К.-Ф. Мейер принадлежит к группе больших немецких писателей второй половины XIX века, до сих пор остающихся малоизвестными русским читателям. Показательно, что даже в последнем издании Энциклопедического словаря Брокгауза-Ефрона К.-Ф. Мейеру было уделено всего двенадцать строк, при чем характеристика его ограничивается несколько общими словами: «Отличительные черты его таланта—правдивость психологического анализа и пластичный реализм его изображений; но фантазия его нередко увлекается мрачными, ужас наводящими темами. Прозаический слог его очень оригинален, а стихотворения богаты меткими метафорами». Эта характеристика, в равной степени подходящая и к Шекспиру, не сопровождается к тому же никакой оценкой, никаким указанием на значительность литературной личности К.-Ф. Мейера, на место, занимаемое им в судьбах немецкой литературы. Из современников К.-Ф. Мейера в России читали и ценили не только Шпильгагена и Ауэрбаха, но и Марлит и Вернера; из исторических романистов знали не только Эберса и Дана, но и Грегора Самарова; крупнейший же из пред-

ставителей немецкого исторического романа оставался вне поля зрения русского читателя, несмотря даже на то, что самое значительное его произведение—новелла «Святой»—давно издано в русском переводе. Вина русского читающего общества не велика: даже в пределах немецкой литературы надлежащая оценка К.-Ф. Мейера—равно как и некоторых современных ему романистов, например, Готфрида Келлера и Отто Людвига—произведена сравнительно недавно, и в восьмидесятых годах прошлого века К.-Ф. Мейер далеко не занимал того высокого места, какое занимает теперь в литературных влечениях и оценках своих соотечественников.

Сознательный мастер формы, он чрезвычайно непосредствен в своем творческом сознании, и убедительнейшее обнаружение этой непосредственности—в том медленном, нащупывающем подходе к своему призванию, которым отличается художественное развитие К.-Ф. Мейера. Он выступил необычайно поздно,—но первые его создания мало чем уступают последним.

Конрад-Фердинанд Мейер родился 11 октября 1825 года в семье зажиточного и уважаемого цюрихского «патриция». Род его ведет начало от одного из тех старых цеховых мастеров, которыми по праву гордилась старая Германия, в значительной степени созданная их трудом, мужеством, сознанием долга. Но ближайшие предки К.-Ф. Мейера уже не были ремесленниками; среди них уже в XVIII веке были лица духовные, фабриканты, военные. Дед Мейера был полковник, принимавший деятельное участие в кровавых усобицах, вызванных в Швейцарии великой французской революцией; отец его был членом высшего государственного учреждения Цюриха—кантонального совета—и истори-

ком. Консервативный республиканец, он вынужден был надолго отойти от политической деятельности, когда буря июльской революции (1830 г.) потрясла и мирный Цюрих. «Безукоризненно честный—говорит о нем известный государствовед Блунчли—Мейер был подлинный республиканец, простой и разумный. Особенно привлекательно в нем было соединение истинного патриотизма с чистотой и правдивостью его существа». Устраненный от политики, он взял на себя преподавание истории в средней школе и вскоре настолько выдвинулся исследованиями по отечественной истории, что получил от цюрихского университета степень доктора honoris causa. Университетские дела вернули Фердинанда Мейера и к власти: в 1839 году приглашение на кафедру знаменитого свободомыслящего богослова и философа Д.-Ф. Штрауса вызвало не только бурю в консервативных кругах, но и настоящий государственный переворот. Радикалы были свергнуты, и Ф. Мейер, вернувшись вместе с своими единомышленниками к власти, стал во главе всего ведомства народного образования в кантоне.

Эту маленькую, но подлинную революцию К.-Ф. Мейер считал одним из самых значительнейших воспоминаний своего раннего детства. «Помню, пишет он, как взятый из библии эпиграф одной из направленных против Штрауса брошюр—«Прогоните страуса в пустыню»— вызвал мой вопрос: «ведь в библии говорится о птице, а не о человеке. Не обманывают ли народ, так применяя слова библии?» И, как теперь, вижу, отец улыбнулся и вздохнул»...

Первоначально он, вообще, развивался быстро и в детстве удивлял окружающих неожиданными вопросами. Почти невероятно звучит сообщение его матери в письме

из эпохи июльской революции: «Конрад принимает просто необычайное участие в великой борьбе и с торжественной глубиной об'являет себя сторонником «священного дела народа». Это, конечно, было отголоском разговоров старших: борцу за дело народа едва минуло шесть лет. Громадное влияние на его судьбу имела мать. «Она представлялась мне воплощенным идеалом женственности—рассказывает Блунчли:—Мне всегда были не по душе остроумные женщины, соперничающие с мужчинами. Но в ней я находил благороднейшие свойства высокого духа, быстрый и ясный ум, глубокую проницательность, тонкое нравственное чувство, и в то же время изящество, нежность, мягкость... Она была религиозна, но без нетерпимости и ханжества. Религия давала ей точку опоры, в которой она нуждалась тем более, что ее порывистая и увлекающаяся душа легко переходила должные границы. В ней было что-то необычайное, неподдающееся предвидению. Это ставило ее духовно выше мужа при всем его образовании. Его мораль была педантичнее. Она отваживалась на то, перед чем колебалось его мужество. В конце тяжелой жизни и в завершение долгого вдовства, она пала жертвой болезненного настроения и нервной возбудимости. Помещенная в лечебницу для душевно-больных, она утопилась». Здесь, очевидно, источник печального недуга, впоследствии приведшего и К.-Ф. Мейера к роковому исходу.

Пока что, течение его юности тоже трудно назвать вполне безболезненным. Рано потеряв отца, умершего в конце тридцатых годов, К.-Ф. Мейер рос в теснейшем общении с матерью. Нельзя сказать, чтобы она вполне разбиралась в сыне; он был причудлив в суждениях и

слаб волей, задумчив и малообщителен. Понемногу он стал ограничиваться обществом своей сестры Бетси, которая, моложе его на пять лет, всю жизнь оставалась преданнейшим его другом. В этом настроении спасением для него явился переезд на берега Женевского озера, куда—еще до окончания гимназии—отправила его мать для усвоения французского языка и для новых воспитательных влияний, которые—так надеялась она—окажутся более действительными, чем ее неровные, подчас слишком суровые, но всегда неуверенные приемы. «Мои друзья не могут упрекнуть меня в том, что я балую его; наоборот, я слишком туго затянула удила и боюсь, как бы не порвать совсем нить, связующую меня с этим неукротимым духом—писала она другу их семьи, лозаннскому историку Луи Вюльемену:—Я потеряла его доверие в значительной степени потому, что слишком ревностно старалась внедрить в него мои религиозные убеждения».

Поселившись весной 1843 года в Лозанне, юноша провел здесь год под ровным, благожелательным, глубоким влиянием Вюльемена, которого он не переставал любить и уважать всю жизнь. Дом гостеприимного Вюльемена был культурным центром, где можно было встретить такие светила духовной жизни, как Мицкевич и Сент-Бев, Мишле и Монталамбер. Вюльемен любил юношу и направил его мысль к историческим интересам, и не внешней только благодарностью является то, что в основу самого привлекательного из созданий К.-Ф. Мейера—герцога Рогана в «Юрге Еначе»—положен образ Вюльемена. «Вы будете довольны моим герцогом Роганом,—писал он много лет спустя Вюльемену,—моделью для него отчасти были вы, если, впрочем, отки-

нуть его легковерие, которое никогда не было вашим недостатком».

К занятиям языками присоединилось увлечение литературой, особенно французской, где юноша жадно переходил от Мольера к Мюссе. Естественно, что с этим увлечением связались первые попытки самостоятельного творчества,—лирические стихотворения, довольно бесцветные и маловыразительные. Пробыв год в Лозанне, отдохнувший и овладевший собою юноша неожиданно вернулся домой, получил здесь в гимназии аттестат зрелости и поступил—по совету Блунчли—на юридический факультет. Выбор этот оказался неудачным: правоведение не заинтересовало молодого человека, все более склонявшегося к искусству. Он занялся живописью и колебался между нею и поэзией. Мать послала несколько его стихотворений проживавшему в Штутгарте знакомому поэту Пфицеру с просьбой рассудить, какой из жизненных путей выбрать молодому художнику. Она настолько была уверена в благоприятном отзыве о стихотворениях юноши, что, не распечатав даже ответного письма, повесила его на елку, как рождественский подарок для сына. Горькая ирония судьбы была в этом радостном сюрпризе: Пфицер советовал К.-Ф. Мейеру отказаться от поэзии и заняться живописью.

Ему было уже 24 года, когда его мать писала Вюльемену:

«Мой бедный сын почти все в том же состоянии, в мрачном настроении, удручен тою же непобедимой неспособностью заниматься каким-либо трудом. Он всегда грустен, часто обеспокоен своим здоровьем, склонен считать себя предметом недоброжелательства окружающих и создавать себе призраки в духе своих тяжелых

мыслей. Он страдает оттого, что не видит цели, не может избрать поприща, не может принять решения. Редкие прогулки, чтение, незначительные занятия—вот что заполняет его жизнь, не давая ни малейшего удовлетворения. И я могу сказать, что не жду от него ничего на этом свете».

Мать скрывала по мере сил от сына свой печальный взгляд на него, но затаенная ее тоска не могла быть для него тайной. Несмотря на горячую взаимную любовь, не было ясности в их отношениях, не было дружеской откровенности. Дружен он был с сестрой, но и она не постигала его глубокой тоски, его болезненной потребности в одиночестве. Его напряженная мрачность разрешилась, наконец, настоящей нервной болезнью. Помещенный в психиатрическую лечебницу, он оправился на этот раз довольно быстро и опять поехал к своему отечески-разумному другу Вюльемену, настойчивое воздействие которого положило конец темной поре его жизни.

Прежде всего он взялся за работу: он стал преподавать историю в лозаннском училище для глухонемых, он углубился в перевод «Рассказов из меровингских времен» Огюстэна Тьерри, который, по его позднейшему признанию, воздействовал на него, «в проникновении в душу народа». Под влиянием свободно верующего, мыслящего Вюльемена, он отрешился от своих религиозных сомнений и укрепился в протестантском мировоззрении, более моральном, чем догматическом, особенно оттеняемом в Конраде-Фердинанде Мейере той враждой его к существу католицизма, в основе которой лежала только жажда моральной правды и духовной свободы в религии.

II

Это время—вторая половина пятидесятых годов—ознаменована рядом значительных событий в душевной жизни К.-Ф. Мейера. Здесь и мимолетная любовь, бездеятельная, мечтательная, но тем более мучительная, и смерть матери, и влияние университетских учителей, напр., известного историка Возрождения Якоба Бурхарта, и политические волнения, потрясшие родину, и еще более тесное сближение с сестрой, и продолжительные путешествия—долгое пребывание в Париже, Мюнхене, Италии. Все эти впечатления копила душа, как бы уже готовая к творческому проявлению. Неясно было, однако, в какой форме осуществится оно, не выяснен окончательно даже язык, в формы которого может облечься мысль, уже напряженно искавшая воплощения. К.-Ф. Мейер писал по-прежнему немецкие стихи, уже гораздо более зрелые, но серьезно подумывал о французских работах, тем более, что французский, которым он владел в совершенстве, был законченный литературный язык, тогда как обиходной речью К.-Ф. Мейера был с детства швейцарский диалект, и верхне-немецкая литературная речь не была в сущности его родным языком. Так шли годы. Материальная обеспеченность, дававшая возможность не заботиться о хлебе насущном, не заставляла сделать последний решительный шаг, и жизнь шла во внешней беззаботности, при глубокой внутренней напряженности и сосредоточенности. Он писал, но жил вне всякого литературного общения, не умел или не хотел сойтись с цюрихскими писателями, и повсюду наталкивался на культурную обывательщину, самоуверенную, консервативную, иногда делающую полезное дело, но неизменно тягостную для подлинного поэта.

С печалью приходится вспоминать, что в эти самые годы в том же Цюрихе, совсем неподалеку от К.-Ф. Мейера, жил другой большой писатель и тонкий ценитель, на суждение которого начинающий и хоть не юный уже поэт мог бы спокойно опереться—романист Готфрид Келлер. Но им не суждено было сойтись на этот раз—и К.-Ф. Мейер жил в качестве просто состоятельного обывателя «не у дел», и мещанское высокомерие не без видимого основания поглядывало на него сверху вниз, окончательно зачислив в ряды бесполезных, хоть и безобидных неудачников.

Ему было уже 35 лет, когда растущее самосознание и ощущение некоторой значительности лирических произведений, накопившихся в его портфеле, заставили его попытать счастья в издательском мире. Он собрал десятка два стихотворений, над которыми работал последние годы и, пересмотрев и подновив их, предложил их одному издателю. Отказ лишил его мужества на несколько лет. Если бы не сестра, деятельно поддерживавшая его, подбодрявшая и хлопотавшая об издании, К.-Ф. Мейер, быть может, так и остался бы поэтом для самого себя. Поехав с его стихотворениями к штутгартским друзьям и ценителям, она добилась здесь одобрения, добилась и того, что солидное издательство взялось выпустить в свет—за счет автора—стихотворения К.-Ф. Мейера. Наконец, в 1864 году—без имени автора—появились «Двадцать баллад»—«Zwanzig Balladen. Von einem Schweizer». Впечатление, произведенное этим сборником, нельзя назвать широким; достаточно сказать, что французская рецензия Вюльемена гораздо благоприятнее и теплее немногих немецких отзывов, которыми откликнулась литературная Германия на пер-

вый сборник своего будущего классика. Но, не распространяясь в широких кругах, впечатление, произведенное «Двадцатью балладами» оказалось кое-где и веским, и это имело чрезвычайное значение в самочувствии и дальнейшем развитии автора. Его оценили немногие избранники, его узнали и признали его соотечественники. Его стихотворения стали появляться в журналах, его поэтические вдохновения стали увереннее и определеннее. Новый ряд баллад присоединился к старым и, не удовлетворенный этой слишком сжатой формой, автор замышлял уже эпическую поэму, героем которой должен был явиться граубюнденский боец и вождь Юрг Енач. Этот замысел требовал ближайшего знакомства с местом деятельности героя. Все лето 1867 года К.-Ф. Мейер с сестрою отдали блужданиям по Граубюндену, где впервые зародилась в нем также—осуществленная через много лет—мысль о сюжете новеллы «Die Richterin». Пока в глубинах творческой души созревали эти замыслы, поэт, поселившийся теперь в Кюснахте на Цюрихском озере, в отдалении от городской сутолоки, работал над новым сборником стихотворений. Созданные здесь, по его собственному признанию, «без пыла согревающего сердечного участия» «Романсы и картины» были, однако, первой книгой К.-Ф. Мейера, появившейся под его именем. Он знал ей цену, и в известном сборнике «Geschichte des Erstlingwerks» («История литературного первенца») говорил: «в ней нет отчетливых индивидуальных черт, кроме разве двух: во-первых, выросшей из внутренних юношеских борений покорности судьбе, тяготеющей к одиночеству и, во-вторых, закаленного в продолжительных исторических занятиях чутья справедливости, заложенного еще в отеческой

крови». Нетрудно видеть отчетливый отпечаток этих черт и на дальнейших, более значительных, созданиях К.-Ф. Мейера, но он в самом деле еще чувствовал себя неопределившимся, неустоявшимся, колеблющимся. Старый холостяк, он не создал своего домашнего очага, литературный дилетант, он не сосредоточился на своем творчестве, междуплеменный швейцарец, он делил свои симпатии между различными народами и, будучи уже немецким поэтом, все тяготел к французскому творчеству. Он созревал медленно и неровно; нужен был решительный натиск судеб, суровые толчки и удары, чтобы достигли закрепления и обнаружения отдельные ступени этого медлительного движения к законченности в личности и ее жизненных проявлениях. Одним из таких событий было появление в печати, другим—и, быть может, более значительным—франко-прусская война. Под ее впечатлениями К.-Ф. Мейер окончательно сознал себя немцем. «1870 год был для меня критическим годом,—говорит он в своей автобиографии:—великая война, расщепившая и возбудившая у нас в Швейцарии души человеческие, решила борьбу также в моей груди. Охваченный незаметно назревшим чувством племенной связи, я, под влиянием этого всемирно-исторического события, сбросил с себя французскую оболочку—и в потребности дать выражение этому перелому в моем существе, написал «Последние дни Гуттена».

Если к этому перелому прибавить еще одно событие — в 1875 году, на пятьдесят первом году жизни, он женился,—то здесь, можно сказать, заканчивается внешняя биография К.-Ф. Мейера. С тех пор как он стал писателем, история его жизни есть история его книг. Годы развития тянулись долго, но законченный мастер,

мыслящий, образованный, глубоко чувствующий жизнь, явился плодом их. Отныне существование его заполнено его работами, его семейной жизнью, путешествиями, друзьями. На этом перевале жизненного пути он—в письме к любопытствующей приятельнице — бросил общий взгляд на свое прошлое и настоящее. «Происходя из старинной цюрихской семьи,— рассказывает он здесь— я рано потерял отца, состоявшего на государственной службе, и вырос под рукой чрезвычайно умной и милой, но чрезвычайно нежной матери довольно беспорядочно, был довольно слаб здоровьем, которое и до сих пор не окрепло, много странствовал, особенно по Италии, много занимался—особенно древними языками... После смерти матери я жил вместе с совершенно не похожей на меня, но бесконечно дорогой мне сестрой в течение ряда лет в загородном доме на Цюрихском озере... И я не «цеховой писатель». Для этого у меня нет честолюбия (я скорее боюсь известности, чем ищу ее), ни рутины, ни живых моделей—ибо я склонен к отшельничеству. Охотнее всего я погружаюсь в эпохи прошлого, заблуждения коих (а вместе с тем вековечные, всему человечеству присущие заблуждения) служат для меня предметом легкой иронии, давая мне возможность изображать вечно-человеческое в более художественной форме, чем это позволила бы мне грубая реальность современных сюжетов».

Эти отчетливые формулы самопознания отчеканились уже в разгаре творческой деятельности. Долго нарастало в К.-Ф. Мейере ощущение его подлинного назначения; лишь в «Гуттене» он нашел себя. Это первое его значительное произведение показало ему его эпический дар, его способность к психологическому углу-

блению, его тяготение к сосредоточению большого всемирного исторического содержания в сжатой небольшой картине. Историческая новелла естественно стала той литературной формой, к которой стремилось дарование К.-Ф. Мейера. Но, прежде чем перейти к ней, он отдал «еще раз дань эпической поэме, осуществив в стихотворном рассказе свой старый замысел — идиллическую легенду «Энгельберг».

Поэма «Последние дни Гуттена», где пред мыслью великого реформационного борца проходит вся его жизнь, может быть рассматриваема как некоторый предвестник дальнейших произведений К.-Ф. Мейера: и в них он всего охотнее обращается к эпохе возрождения и реформации, и в них дает широкому историческому содержанию сжатую, законченную форму. Первым из таких произведений была историческая повесть «Амулет» (1873), действие которой происходит в Варфоломеевскую ночь, вторым (1874) — роман «Георг Енач» [1], который впоследствии—хотя строгие ценители ставят его ниже некоторых других сочинений К.-Ф. Мейера,—сделался, однако, самым популярным из них (в 1910 году вышло сотое издание). Оно и понятно: роман изображает маленькую немецкую [2] область в момент напряженной борьбы за свою политическую самостоятельность и религиозную свободу. Другие произведения К.-Ф. Мейера требуют от читателя, быть, может, более утонченного вкуса, более изысканного внимания к форме. Здесь

[1] Так назывался роман лишь в первом издании; в дальнейшем он, согласно местному народному произношению, носит назв. «Юрг Енач».

[2] Собственно немецко-итальянскую: через Граубюнден проходит граница, разделяющая племена германские и романские, и население его очень смешано.

же содержание так сильно, так проникнуто напряженным патриотическим настроением, что оно, естественно, зажигает читателя, всегда легко откликающегося на мотив любви к угнетенной родине и ее героического освобождения. Любовь к родине, при всем своем эстетическом безразличии, ставившем его вне политической жизни его современности, умел чувствовать и К.-Ф. Мейер. В своей автобиографии он отмечает, что в эпоху внутренней борьбы за об'единение Швейцарии (в начале XIX века) его дед по матери был сторонником об'единения, а дед по отцу — противником, и «этому слиянию в моих жилах крови двух резко противостоящих политических противников я приписываю,— говорит он,— мою политическую беспартийность». Однако, он гордится тем, что этот дед, полковник Мейер, защищал родной Цюрих, когда его обстреливали войска Гельветийской республики. Он и вообще далеко не так беспартиен, как ему кажется,— так, например, он часто и определенно выступает против политики католичества, но он чувствует глубоко, и чувства его не получают словесного, прозаического, крикливого выражения; их надо разыскивать в скупости его признаний и сухости его произведений, но не пожалеет тот, кому удастся в глубинах этих произведений войти в соприкосновение с благородной личностью поэта.

III

Писал он, вообще, медленно, тщательно обрабатывая свои произведения, и лишь в 1878 году за романом последовала повесть «Выстрел с церковной кафедры», а в 1880 году — большая новелла «Святой», которую многие считают лучшим произведением К.-Ф. Мейера.

Здесь с удивительной силой и выразительностью нарисованы образы короля английского Генриха II и его канцлера Фомы Бекета, которого католическая церковь, признав сперва святым мучеником, впоследствии об'явила чуть не преступником. С чрезвычайным искусством оправдана эта двойственность в рассказе простого человека, швейцарского оружейника, который, будучи на службе в Англии, сам участвовал в роковых столкновениях столь больших и сложных людей, какими был Томас Кентерберийский и его повелитель. Рассказчик с увлечением передает события, не понимая их смысла, но читателю понемногу раскрывается этот смысл и тайники человеческой сложности, к концу рассказа приводящие его в содрогание. За «Святым» следовал новый сборник стихов, поставивший К.-Ф. Мейера в первые ряды тогдашних немецких лириков. Частью эти стихотворения, исторические по содержанию, лирические по тону, приближаются к историческим повестям К.-Ф. Мейера. В немецкую балладу, после бессмертных баллад Шиллера и его ближайших преемников, постепенно понизившуюся до поверхностного стихотворного пересказа исторического или мифического анекдота, баллады К.-Ф. Мейера внесли новую серьезность и подлинную художественность. Больше всего он был именно художником, для которого миром его творческих интересов, миром его эстетических созданий замыкался мир человеческих страстей и столкновений. Оттого он с вдумчивым вниманием, но и с ровным бесстрастием отражал необ'ятную громаду всемирно-исторической жизни в глубинах своей души и в своих произведениях. Чистая лирика его сдержана; он не кается, не исповедуется. Но нежно, как бы нехотя,

он касается сокровенных струн своей души — и делает это так искусно, что ответно звучит им душа читателя и чувствует свои жизненные испытания выраженными в музыкальном стихе этого чужака, этого уединенного аристократа, сытого и богатого швейцарца. Ибо одною жизнью живут наши души в их общечеловеческих глубинах, об одном говорят нам всегда большие писатели.

В новом издании «Новелл» (1882) к ним присоединились два небольших, но очень своеобразных и тонких рассказа: переданный от имени знаменитого гуманиста Поджио «Плавт в женском монастыре» и «Паж Густава Адольфа» — история любящей шведского короля девушки, в качестве пажа последовавшей за ним в роковой для обоих поход. Тонким знатоком человеческой души показал себя К.-Ф. Мейер в появившейся в следующем году новелле «Страдания одного мальчика»; пред стареющим Людовиком XIV в будуаре его возлюбленной г-жи Ментенон рассказывает здесь врач короля Фагон, как довели до гибели отцы иезуиты прелестного юношу — вверенного их воспитанию сына маршала Буффлера, мстя отцу за то, что он разоблачил одну из гнусных проделок. Как здесь рассказчиком является умный доктор Фагон, в «Святом» — арбалетчик Ганс, в «Плавте» — гуманист Поджио, так и в следующей новелле Мейера «Женитьба монаха» (1884) рассказ вложен в уста рассказчика, излагающего хорошо ему известные события пред слушателями. На этот раз рассказчиком является сам Данте при дворе веронского тирана Кангранде,— и удивительным очарованием обвеяна эта повесть монаха, который изменил своему истинному призванию не потому, что разуверился в нем, но ради другого, под влиянием чужой воли.

К.-Ф. Мейер был счастлив в эти годы напряженного творчества, радостной семейной жизни, дружеского общения с людьми; с детства слабый, он был теперь здоров, независим в обществе, известен в литературе. На вопрос приятеля,—его будущего биографа, Фрея, как он поживает, он ответил: «Я доволен богом и миром». В конце 1879 года у него родилась дочь; в начале 1880 г. цюрихский университет, в воздаяние его высоких художественных заслуг, тесно связанных с наукой истории, увенчал его степенью доктора философии honoris causa и Мейер с умилением вспоминал в благодарственном ответе, что той же чести своевременно удостоен был и его отец.

Особое место в его жизненном обиходе занимали дружеские отношения. К.-Ф. Мейер охотно завязывал и поддерживал дружественные связи. По видимости, оно как будто плохо мирится с его сосредоточенностью и склонностью к уединению, но действительность говорит за себя: у отшельника К.-Ф. Мейера, любившего одиночество и знавшего его цену, было много друзей, связь с которыми имела свою значительность в его духовной жизни; без указания на их вереницу был бы неполон жизненный образ поэта. Еще в молодости, вскоре после сближения с Вюльеменом, сыгравшим такую роль в творческом пути К.-Ф. Мейера, он в Италии познакомился с известным ее государственным деятелем бароном Беттино Риказоли (1809—1880), образ которого отразился на некоторых созданиях К.-Ф. Мейера. Действенная сила привлекала поэта-мыслителя к диктатору Тосканы; какое-то государственное величие привлекало его и к его соседу, польскому графу Станиславу Платеру, известному создателю музея польской

революции в Рапперсвиле, на берегу Цюрихского озера. Едва поселившись во вновь приобретенном именьице, он писал отсюда приятелю: «Здесь в Кильхберге мой сосед — граф Платер, которого поляки назначили своим представителем при государях и народах, и жена которого, бывшая морганатическая супруга короля бельгийского, артистка и писательница Каролина Бауэр. Он почти король, она почти королева, я почти поэт — дело пойдет на лад».

Давно уже сошелся и долго поддерживал К.-Ф. Мейер дружбу с супругами Вилле, привлекавшими его своей даровитостью и неизменной одухотворенностью всего их существа; муж Франсуа Вилле, остроумный журналист и политический деятель (отмеченный еще в «Германии» Гейне), играл роль в общественном движении сороковых годов, жена, заметная романистка, тонкая, пламенная натура, сумела после их переселения на Цюрихское побережье об'единить вокруг себя кружок интереснейших людей, среди которых выделялись «три Готфрида» — политик Кинкель, эстетик Земпер и поэт Келлер.

Отношения К.-Ф. Мейера и Готфрида Келлера до сих пор болезненно задевают немецких исследователей. При известном различии общественного положения, в их судьбе было нечто общее; они были земляки, они вышли из одного класса, они оба долго не могли нащупать свое призвание, поздно выступили и поздно были признаны. Они могли быть обогащены взаимным пониманием, могли найти поддержку во взаимной близости, но этого не было: были благопристойные отношения, было известное уважение и понимание, но было и нечто препятствующее ясной, дружественной близости; это

был более всего характер Готфрида Келлера: его неровность, его подозрительность, его угрюмое брюзжание, нередко под влиянием винных паров доходившее до неистовых взрывов беспричинного раздражения. На расстоянии он мог быть хорошим другом; в непосредственной близости он был невыносим. И когда К.-Ф. Мейер, после кончины Готфрида Келлера, отозвался на эту личную и общественную утрату скорбным воспоминанием, он счел нужным, прежде всего, отметить отсутствие личной близости. В очень хороших отношениях он был с романисткой Луизой фон Франсуа (1817—1893), и его письма к ней — быть может, лучшая часть в его богатой переписке.

Так жил он в богато обставленной загородной усадьбе, спокойный и благополучный, всецело отдавшись своим художественным и научным интересам. Он откликался на общественные и литературные явления — ряд ценных статей остался памятником его умственной отзывчивости. В художественных его исканиях главнейшим средоточием его внимания являются попрежнему извилистые пути человеческого просветления и роковые бури в душе сильных людей. В «Правительнице» [1] (1885)— женщина мужественная и мощная душой, облеченная высоким званием и с высоким умом, достоинством и совестью творящая суд в целой округе, скрывает в глубине души великий грех, из которого проистекают тяжкие страдания для ее дочери. В «Искушении Пескары» К.-Ф. Мейер еще раз вернулся к всегда занимавшей его

---

[1] Немецкое заглавие «Die Richterin» не поддается точному переводу, так как в русском языке нет слова, обозначающего женщину, исполняющую обязанности судьи.

теме о великом соблазне, охватывающем подчас сильные души — и именно тогда интересном для художника, когда ему противостоит подлинная сила большого, хоть и не всесильного духа.

Новелле «Анджела Борджа» (1891) суждено было быть последним произведением К.-Ф. Мейера, хотя после ее создания он прожил еще около восьми лет. Эпоха, в которой он черпал лучшие свои вдохновения — итальянское Возрождение,— вновь прочувствованная и воспроизведенная в ряде колоритнейших образов, явилась фоном, на котором развертывается трогательная повесть духовного возрождения язычески-безоглядной юношеской души и нежной любви, сковавшей прекрасную девушку с несчастным слепцом.

Новыми вереницами теснились образы в творческом воображении, и новые замыслы занимали К.-Ф. Мейера. Давно уже занимал его «Династ»— история графа Тоггенбурга, разыгравшаяся в первой половине XV века, на фоне Констанцского собора; Фридрих II Гогенштауфен должен был явиться героем другой новеллы; предполагались «Решение госпожи Лауры» (от этого замысла сохранилась прекрасная характеристика Петрарки), «Лже-Исидор» и т. д. Трагические сюжеты его новелл тяготели к драматической форме, и он не раз колебался в окончательном выборе формы. «Анджела Борджа» была начата в виде драмы; в той же форме замышлен был «Петр Винеа» (Фридрих II). Поэта тяготили эти колебания, напряженная работа над «Анджелой Борджа», в которой подчас и заметны следы этой напряженности, грозила исчерпать его духовные силы: слишком хрупка была его душевная организация, слишком тяжело наследие больной матери. Давно уже поэт жало-

вался на многоразличные недомогания: летом 1892 года он почувствовал вдруг полное изнеможение, нарастающее раздражение, невозможность встречаться с людьми, неведомый страх. Временами он был близок к самоубийству; в одно из роковых мгновений он сжег почти все свои рукописи — и потеря эта безмерно велика, так как он издавна, не вынося «излишнего» любопытства исследователей, углубляющихся в первоначальные замыслы и очерки, имел обыкновение, после напечатания своих вещей, уничтожать все подготовительные работы; таким образом, в уничтоженных рукописях могли заключаться только отрывки и части задуманных, находящихся в работе, быть может, уже почти законченных произведений. Наконец, бредовые идеи окончательно осилили ясную мысль поэта. Семье пришлось расстаться с ним. В больнице для умалишенных он пробыл больше года и вышел из нее в сентябре 1893 года утихомиренным, но неизлеченным душевным инвалидом. В этом состоянии он прожил дома еще шесть лет. Он писал еще иногда стихи, значительные по какому-то вескому содержанию, видимо, владевшему его темной мыслью, но не находящему выражения; еще слабее, чем в этой предсмертной лирике, форма в прозаических статьях — в несвязных характеристиках Лютера и П. Гергардта. Его нельзя было назвать безумным в эти печальные годы тихого, притупленного прозябания, но до конца так и не прояснилась его душа. 28 ноября 1897 года он, сидя за книгой, вдруг почувствовал себя дурно — и через час скончался на руках жены и дочери. Он был уже стар и поврежден разумом, но даже то немногое, что осталось среди его посмертных бумаг, удостоверяет, что К.-Ф. Мейер успел дать лишь долю того, на что

способно было его медлительное, суровое, сильное творчество.

IV

Благовоспитанный, сдержанный человек, мягкий в суждении собеседник, мало действенная натура, бесстрастный историк в творчестве, он мог казаться отрицанием всякой страстности. В действительности, жизнь чувств была в нем не только глубока, но в своей пассивности и напряженна. В «Искушении Пескары» он говорит о папе Клименте: «как ни тонки сплетения его политики, как ни благорассудительны его речи, в глубине души это все же страстный человек». Таков был и сам К.-Ф. Мейер, признавшийся в одном письме: «Я прежде всего человек сильно любящий, часто сердящийся и способный даже к ненависти». Правда, эта страстность не проявлялась в действии, но тем бурнее были ее проявления в глубинах души; она давала возможность гамлетически бездеятельному художнику, мыслящему историку, всем существом входить в душевный мир его героев, неизменно столь напряженно действенных, столь решительных и сильных волей, что самое тяготение К.-Ф. Мейера к этим энергичным и волевым людям Возрождения кажется вызванным этой их жизненной противоположностью.

Однако, его творчество требовало напряжения воли — и на это напряжение он был способен. Мы располагаем небольшим количеством его первоначальных набросков и планов, но мы имеем полную возможность удостовериться на их основании, что с необычайной медленностью и последовательностью вырастало создание К.-Ф. Мейера от мало определенного зачатка до крепкого, богатого и законченного организма. Его замыслы напоми-

нают его биографу первоначальные наброски лучших вещей Бетховена: здесь также все часто бледно и даже тривиально в исходной точке, чтобы вырасти в великое целое в законченном создании. Не только при ранних попытках творчества, но уже вполне зрелым мастером, К.-Ф. Мейер начинал с туманного, еле для него самого определившегося очерка, чтобы путем настойчивой борьбы осложнить и обогатить его. В процессе этой борьбы ему не раз приходилось разрушать с трудом воздвигнутое здание, отказываться от почти завершенного произведения, чтобы путем существеннейших переработок совершенно преобразить его общую конструкцию,— в энергии и настойчивости для этой работы в нем не было недостатка. «Я борюсь с моими сюжетами,— говорил он,— как патриарх Яков с ангелом: я не отпущу тебя — ты должен благословить меня». Он бился над отдельными эпитетами и образами, как Флобер, но гораздо больше внимания он уделял выразительности целых фигур и внутренней благоразмерности всего произведения. И каждое его произведение полно громадной внутренней сосредоточенности, достигнутой преднамеренно и сознательно. Никакая аналитическая мысль не раскроет, однако, читателю этого средоточия: его раскроет лишь непосредственное чувство. В новелле «Женитьба монаха» Данте является только рассказчиком; его немногие замечания, как будто отвлекающие его слушателей от живого течения рассказа, служат лишь пояснением его, и общее внимание как будто приковано к своеобразной и печальной судьбе столь напрасно отрекшегося от мира и любви человека. Но вот прах несчастного Асторре распростерт пред нами рядом с останками его жены. Кончен рассказ. «Данте

поднялся с места. «Я заплатил за свое место у камелька,— сказал он,— и пойду отдамся блаженной дреме. Владыка мира да охранит нас всех!» Он повернулся и вышел в дверь, которую раскрыл перед ним паж. Глаза собеседников не отрывались от него, пока он медленно поднимался по лестнице, освещенной факелами». И навеки связан читатель этим могучим зрительным впечатлением; из рассказчика Данте вдруг стал центральной фигурой своего рассказа,— и начинает казаться, что не новелла об Асторре обрамлена беседой Данте, а, наоборот, вся история женившегося монаха только фон, на котором должна с нечеловеческой отчетливостью выделиться фигура Данте.

Эта отчетливость фигур — основная задача К.-Ф. Мейера и, быть может, главное его достижение. Показать живых людей и посредством их образов показать автора, показать рассказчика — такова его непременная цель. Он был исторический романист и вознес историю в романе выше, чем кто-либо из его немецких современников; он был об'ективный создатель образов людей далеко ушедшего от нас времени. Но ни прошлое в целом, ни исторические образы не были самодовлеющей целью его творчества, а всегда средством,— средством признания и исповеди. «Я пользуюсь формой исторической новеллы,— писал он Феликсу Бовэ,— просто для того лишь, чтобы выразить в ней мои переживания и мои личные чувства; я предпочитаю ее роману из современной жизни, потому что она лучше скрывает мою личность и держит читателя на расстоянии. Таким образом, под прикрытием высоко об'ективной и определенно-художественной формы, я по существу насквозь суб'ективен и индивидуален. Во всех фигурах «Песка-

ры», даже в этом гнусном Мороне, есть нечто от К.-Ф. Мейера».

Это признание дает нам возможность определить, что занимало К.-Ф. Мейера в себе самом. Он углублялся в эпоху, когда личность человеческая была менее сложна, чем в его время; он рисовал подчас людей хитрых, тонких, двоедушных, но это, прежде всего, люди далекого прошлого, люди не сложные, люди единого душевного устремления, люди простые. Строют ли они многоумные политические планы или живут изо дня в день, колеблются ли между двумя правдами или твердо знают, как им жить и что делать, ловкие интриганы или грубые деспоты, тонкие честолюбцы или беззаветно любящие девушки, сладострастники или подвижники, это всегда стихийно страстные, можно сказать, всегда наивные люди. Простота их душевного строя делает их подчас элементарными, почти банальными; но это сознательная и намеренная элементарность. Именно простейшее в душе занимает К.-Ф. Мейера — поэтому-то он неизменно сопоставляет простую душу и сложность жизни. Борьба происходит ведь и в простой душе; быть может, в этой душе она проявляется, если не с наибольшей силой, то с наибольшей выразительностью; это столкновение как раз и соблазняет К.-Ф. Мейера. Его не влечет психологическая игра современности; вся тонкость современных ощущений упрощается для него в таких образах, как епископ Томас Бекет, как полководец Пескара, как Стемма Вульф, «правительница». Разорваны души их, ставшие полем битвы, но это крепкие, здоровые, стихийные души. Оттого герои его рассказов — подлинные герои. Не то, чтобы героическое влекло его своим величием, своей силой — хотя было, ко-

нечно, и это,— но оно привлекало его, прежде всего, своими художественными возможностями: это был материал наиболее соответствовавший его потребностям, его приемам, его стилю. А стиль, требования искусства, внутренняя повелительность формы — это законы творчества К.-Ф. Мейера.

V.

Самым любимым из писателей его времени был для К.-Ф. Мейера Тургенев; и это указывает на ту школу, которую он прошел. Нет ничего общего между историческими повествованиями К.-Ф. Мейера и сосредоточенными на текущей современности произведениями Тургенева, который целью своей ставил передать «образ и давление времени», то-есть с в о е г о времени. Но есть и нечто общее между нашим художником и немецким поэтом, даже кой в чем внешнем: так, мы видели, К.-Ф. Мейер вслед за Тургеневым охотно ведет рассказ не от своего имени, влагая его в уста какого-либо рассказчика. Эта общность проявляется и в более значительном. Изысканное внимание к форме отличает обоих писателей; оба были натуры глубоко художественные. Но не в мастерстве слова, не в заботливо отчеканенной фразе сосредоточена сила впечатления, ими производимого. Классики по стилю, романтики по идеалистическому настроению, оба — реалисты по бытовому содержанию. Это бытовое содержание имеет особую окраску у Мейера: не в подробностях внешнего быта заключается оно, а в реальном изображении всего потока исторической жизни в наиболее выразительном его моменте. К эпохе К.-Ф. Мейера немцы выдвинули целый ряд исторических романистов, которые имели в свое

время успех, но теперь кажутся не художниками, творчески воссоздающими жизнь былого, а лишь популяризаторами накопившихся в науке данных о материальной культуре минувших веков. В большинстве случаев ученые, почти все они—как прежде всего Эберс, затем Риль, Дан, отчасти даже Фрейтаг,—заполняют свои романы рассказом о внешних формах былой жизни, загромождают свой рассказ вещами. Люди, изображенные ими, не живут в воображении читателя и не затрагивают его мысли своей особенной душой, свойственной лишь человеку отдаленного прошлого. Именно на этой душе сосредоточено все внимание К.-Ф. Мейера. Он передает события иногда даже как будто слишком точно и суховато; но это потому, что события для него только рамка, в которой проявляются живые тогдашние люди. Он говорит и о формах внешней жизни: о костюмах и об обычаях, об архитектуре и о нравах; но он не вязнет в этих подробностях; едва намечая их, он умеет придать им такую выразительность, которая много ярче и сильнее перечня старинных вещей, каким до сих пор слишком охотно заполняют свои произведения исторические романисты. С этой точки зрения приемы К.-Ф. Мейера подходят к тому способу исторического изображения, который гениально применен у нас в «Капитанской дочке» или «Войне и мире». Правда, Пушкин и Толстой жили так близко к изображенной ими эпохе, что легко могли общаться с живыми ее свидетелями и уже поэтому не очень сосредоточивались на бытовой ее окраске. Но важнее то, что и они, как К.-Ф. Мейер, душу человека, ушедшего в историю, не подменяли внешними свидетельствами, остатками прошлого, а прозревали ее сквозь вещи и документы в

самом ее существе, в историческом своеобразии, которое они неведомыми путями постигали своим творческим прозрением. Нетрудно было бы целые курсы археологии, целые моря знаний о материальных древностях перелить в форму романа, но художественное самоограничение было высшим требованием эстетической природы К.-Ф. Мейера. Он отбирал немногое из многого для того, чтобы многое было сказано в немногом.

«Ничто не возвышает так над пошлостями бытия,— сказал однажды своему будущему биографу К.-Ф. Мейер,—как искусство. Маккиавелли, садясь к письменному столу за работу, надевал праздничное платье. Сродное чувство охватывает при этом меня: словно я переступаю порог храма». Эта торжественность творчества соответсвовала и душевному строю К.-Ф. Мейера, и стилю его произведений. Не чуждаясь в редких случаях легкого юмора, он никогда не забавлял, никогда не импровизировал, и самый строй его созданий насквозь проникнут этой неизменной серьезностью.

Поэтому, как отмечено в одной из лучших его характеристик, он любит критические эпохи, моменты великих столкновений и поворотов в истории: создание германской империи при Карле Великом, ее распадение в эпоху Тридцатилетней войны, Возрождение, Реформацию, век «короля-солнца» Людовика XIV. Бурю в природе, бурю в истории, бурю в душе человеческой охотно изображал К.-Ф. Мейер. Оттого его особенно привлекал момент искушения, соблазна, момент борьбы двух страстей или двух пониманий долга в сильном человеке: его привлекала трагедия, отдаленные громы которой чувствуются даже там, где К.-Ф. Мейер изображает перед нами идиллию. Большинство его героев—боль-

шие, сильные духом люди: велики их способности, велик душевный размах, неукротимы страсти, безмерны возможности. Все это сталкивается в их душе, все предстает в форме всеохватывающего искушения. Одни преодолевают демона, бушующего в их груди,—то заглушают голос совести, то поворят о двух противоположных, но равно правых устремлениях долга и чести,— другие гибнут в этой обрьбе. Но ни один из героев К.-Ф. Мейера не уходит от нас в мрак безвестности, не связав нас глубочайшим сочувствием к его взлетам и падениям, к его сверхчеловечески крупной личности, к его трагической судьбе.

К.-Ф. Мейер был художественная натура, чуждая жизненного строительства, чувствительная, но беспорывная, эстетическая и консервативная. Не то, чтоб ему всегда и во всем был мил лик мира сего, но он охотно принимал общепринятое в ближайшем окружении. Человек мыслящий, он не впадал в пошлость в этой покорности существующему, в этом почтении к традиции; однако, почтение было нерушимо. Это не мешало ему писать одной приятельнице-атеистке: «Я думаю, что о многих предметах мы мыслим одинаково, но вы бы изумились, если бы знали, как во мне примиряется не только великое тяготение к области вечного, но и великая приверженность лютеранству, крепкой и стройной протестантской церкви с критическим отношением к евангельским документам, вытекающим из твердых исторических воззрений, мало того—с убежденнейшим монизмом, решительнейшим недоверием ко всяким иным категориям, кроме человеческих. Не могу сам иногда не смеяться над этими противоречиями с тем достохвальным легкомыслием, которое мне так необ-

ходимо для обуздания моей сильнейшей склонности к меланхолии, унаследованной мною от моей матушки и воплощающей весь мой лиризм».

Это, конечно, не легкомыслие—для такого самобичующего укора не имел оснований К.-Ф. Мейер, но это ведь и не героическая борьба за некую ненайденную и смутно предощущаемую правду. Нельзя, конечно, не отделить К.-Ф. Мейера от той группы современных ему немецких писателей, легкий и радостный эстетизм которых определил и, пожалуй, испошлил всю их деятельность. Это так называемые «мюнхенцы»—Гейбель, Гейзе, Шак, Линг, Гроссе; внешним образом об'единяет его с ними тяготение к формальной завершенности, но глубоко и могуче у К.-Ф. Мейера именно то, что было поверхностно и вяло у этих жрецов красоты и искусства для искусства. Оттого при всем культе формы, запечатленном в их творчестве, они не сумели сообщить ей той подлинности, той значительности, которая сделала К.-Ф. Мейера общепризнанным классиком именно в те годы, когда литературное движение во имя «последовательного натурализма» и вскоре сменившего его символизма понизило в Германии оценку этих «эпигонов» до чрезвычайности. Проходили чредой литературные поколения и вкусы; к ряду современников и ближайших предшественников К.-Ф. Мейера, в свое время считавшихся чуть не бессмертными, теперь относятся с почтительным равнодушием; но высокое место, занимаемое К.-Ф. Мейером в оценке отечественных читателей и критиков, кажется непоколебимым. В этой оценке сходятся все—сторонники формы и любители глубокого содержания, реалисты и символисты, католики, к церкви которых он был так враждебен, и протестанты, перво-

учителей которых он возвеличил так вдохновенно, молодежь и старость, переживающая в напряженных конфликтах, им воссозданных, жизненные испытания своего прошлого, широкая публика, увлекающаяся ярким историческим нарядом рассказов К.-Ф. Мейера, и избранные ценители, в ощущении которых вечно возрождается неумирающая форма, им созданная.

Начиная со второй половины прошлого века, немецкая художественная литература явно отстает от блестящего развития европейской изящной словесности именно в той области, в которой словесное искусство Европы сделало в эту эпоху свои величайшие завоевания: в области романа. Немецкая литература не может здесь указать на создания, которые можно было бы поставить рядом с романами Диккенса, Флобера, Толстого, и в связи с этим остались недостаточно в свое время оцененными те ее второстепенные, но несомненные силы, художественная значительность которых была осознана лишь впоследствии. К таким деятелям немецкого романа несомненно принадлежит К.-Ф. Мейер. Он не только не представляется в наши дни в каком бы то ни было смысле устарелым, но находит полное призвание в ряде сменявшихся литературных направлений, несмотря на произведенную ими разрушительную критическую работу. Если не без основания полагают, что новейший немецкий роман своими современными формами и достижениями во многом обязан воздействию иноземных образов, то важнейшим и живейшим деятелем этого воздействия был К.-Ф. Мейер, под влиянием французских и русских образцов сообщивший немецкой новелле ту внутреннюю сосредоточенность, ту энергию и полноту, отрицанием которой была расплывчатая манерность его

предшественников. Оттого и в новелле, и в лирике К.-Ф. Мейер есть для нынешних строителей немецкой изящной словесности живая традиция, живой учитель художественного слова. Непрестанный поток повторных изданий его сочинений свидетельствует о неиссякающем увлечении, которое черпает в них немецкий читатель. Русскому читателю, обладателю недосягаемо высоких образцов словесного творчества, его произведения дают меньше, но, конечно, и они должны быть вовлечены в круг его живых литературных интересов.

ТЕНДЕНЦИЯ «ДЕВЯНОСТО ТРЕТЬЕГО ГОДА» — ГЮГО

Пережив три революции, Виктор Гюго охотно говорил о них — в лирике и в романе. Узурпация Наполеона Маленького вышвырнула его за пределы родины и он жил в изгнании от революции до революции — девятнадцать долгих лет. Он вернулся, когда военный разгром сбросил с престола насильника, посаженного на него не революцией, а смутой — и застал на родине новую гражданскую войну. Он выступил решительным защитником коммунаров, когда обозленные победители стали расправляться с ними более бесчеловечно, чем чернь, когда-либо издевавшаяся над правом и справедливостью. Гюго провел в Париже недолгие дни Коммуны. Он отстаивал от ярости коммунаров Вандомскую колонну, но когда Коммуна была подавлена, он первый открыл двери изгнанным коммунарам. Он жил в это время в Бельгии — и Бельгия выслала его за это. Дважды он выставлял свою кандидатуру в палату депутатов и не был избран: утихомиренная Франция не хотела забыть, что поэт сочувствовал побежденным коммунарам.

А через три года появился «Девяносто третий год». На себе испытав ужасы и превратности гражданской

войны, поэт вдохновился мыслью о великой усобице, сто лет назад потрясшей его родину. Таким образом, этот роман — необходимая страница в биографии его автора. Он определяет его политическую позицию, и больше, — замыкая долгий ход его развития, он подводит итог его нравственному мировоззрению.

I

Роман исторический, роман политический, «Девяносто третий год» Гюго есть более всего роман нравственный. Резка и выразительна широкая историческая картина, развернутая в нем; увлекательны и воспитательны столкновения политических воззрений, положенные в его основу. Но глубочайшая цель его есть цель нравственная; люди, несущие в себе его развитие, суть, прежде всего, воплощения разнообразных моральных миров. И роман Гюго с великой силой и отчетливостью ставит роковые нравственные вопросы, чтобы мысль и совесть читателя разобрались в их сложности и нашли им решение.

В этом отношении среди произведений великого французского поэта есть более крупные, но мало столь показательных для его творческого пафоса, как «Девяносто третий год». Ибо во всем творчестве Гюго на протяжении десятков лет его литературной деятельности, во всем необычайном многообразии его произведений господствует одна мысль,— мысль нравственная, ставится один вопрос,— вопрос истинной человечности.

Гюго велик не этой человечностью, Гюго велик своим творческим даром, своим поэтическим гением. Но в этом великое благо для нас: художественный дар сообщил нетленную форму его созданиям и тем дал им бес-

смертие; но содержание этих созданий есть их напряженный нравственный под'ем, их учительный пафос.

Сплетения его личной жизни были сложны и прихотливы. От мертвенного роялизма, осужденного историей, чрез поклонение Наполеону и неопределенное свободомыслие восстановленной монархии Луи-Филиппа, он пришел к возвышенному и широкому гуманитарному мировоззрению. Едва двадцати лет от роду он стал главным деятелем новой литературной школы, стремившейся к перевороту во взглядах на литературу, к освобождению поэзии от условного изображения жизни, продиктованного устарелыми правилами искусства. Эта школа писала на своем знамени «природа и правда», как бы имея в виду только возрождение литературы, но на самом деле ее вдохновляла насущная мысль о связи поэзии с жизнью. И первый сборник стихотворений Гюго, полный стихотворных эффектов и фокусов, долженствующих лишь преобразить литературную форму, по существу проникнут таким боевым увлечением, таким сочувствием к Греции, тогда боровшейся с турками за свою самостоятельность,— что и теперь заражаешься этим призывом к борьбе за народную свободу.

И все лирические сборники Гюго построены на том же мотиве человечности. Это — широкая, многооб'емлющая поэзия; все струны поэтической лиры задеты в ней и звучат согласно, но меньше всего сосредоточена она на мелких переживаниях уединенной и эгоистичной души. Поэзию Гюго называли поэзией общих мест; здесь есть злая неправда и есть глубокая правда. Гюго в самом деле легко вдохновлялся известным, бесспорным, необходимым, но он действительно вдохновлялся. Он не доказывал бесспорное, он вливал в него жизнь,

страсть и новую убедительность. Всякое значительное создание лирики исходит из личности и к личности возвращается; но в этом круговороте личная лирика Гюго проходит через среду всенародного ощущения и им проникается.

Самым ярким и показательным проявлением творчески-учительной роли Гюго были в свое время его драмы, из которых каждая была событием литературным и общественным. Их делят на две большие группы: на политические и моральные; но нет нужды в этом делении, ибо неизменно у Гюго оценка политического действия истекает из морального сознания, и чаще всего нравственная стихия находит воплощение в политическом действии. Недостатки Гюго — его риторизм, однообразие условных фигур, поверхностность философии и бедность психологии — легко бросаются здесь в глаза, но о них не стоит говорить. В широкой, всеохватывающей характеристике, конечно, и слабые стороны великого поэта должны быть выяснены до конца и определены, но в оценке смысла и значения его творчества недостатки его не заслуживают упоминания: они тонут в потоке могучих, здоровых впечатлений, получаемых нами из драмы Гюго, в их патетическом гуманизме, в их возвышенной декламации. Она может иногда показаться неуместной в чтении, но никогда она не покажется смешной или напыщенной со сцены, из уст достойного исполнителя. Можно к тому же без преувеличения утверждать, что драмы Гюго принадлежат к одному периоду истории литературы, романы — к другому; драмы от первой до последней проникнуты приподнятостью романтизма, одним из виднейших основоположников коего был их создатель; романы Гюго

делают шаг вперед, и, проникнутые еще романтическими элементами, они представляют собой такое видное завоевание в области литературного реализма, что с полным правом историк французской литературы заметил: «Истинный источник, из которого вышел Зола, не столько «Госпожа Бовари» Флобера, сколько «Отверженные» Виктора Гюго».

Но, конечно, не реализмом романов Гюго определяется высокое господствующее впечатление, производимое ими, а их идеализмом. Достаточно вспомнить «Собор парижской богоматери» — роман по своей сложной конструкции, прихотливой красоте и величественному впечатлению, оставляемому им, напоминающий грандиозное создание готического искусства, в нем воспетое. Не люди — подлинные герои этого романа, а собор, воплощающий темное средневековье и стремительно возносящийся к небу, живой и деятельный участник человеческой трагедии, сосредоточенной в нем и вокруг него. Отходящий в прошлое мир, смена схоластического мировоззрения предвестниками Возрождения — вот что здесь интересует автора; и однако — какое внимание к человеческим судьбам, какая всепоглощающая мысль о пасынках жизни, обиженных ее равнодушным и бурным течением.

Высшего напряжения достигает эта неотступная мысль в «Отверженных». Большое историческое событие — июльская революция — лежит в основе этого романа, но это не исторический, это бытовой роман. И, как должно, бытовые краски реального изображения в нем не являются целью в себе, но служат высшим целям. Роман об «Отверженных» от начала до конца условен;

он оперирует над мнимыми величинами, но приходит к действительным результатам. Важно не то, что идеальные епископы и морально перерождающиеся каторжники романа представляются отвлеченной схемой, важно то, что с потрясающей силой автор напоминает об «отверженных». Не моралист говорит нам о них,— моралиста мы бы долго слушать не стали,— а морально настроенный художник.

Это гуманитарное настроение и выразилось с свое-образной силой в «Девяносто третьем годе»: роман о высшем под'еме политической жизни стал романом о высшем проявлении жизни нравственной, роман о революции стал трагедией,— трагедией совести.

II

Исторические достижения «Девяносто третьего года» чрезвычайно велики; в этом отношении роман Гюго может не бояться сравнения с каким бы то ни было историческим романом. Он не уклонится и от сопоставления с действительностью, с той исторической правдой, которую раскрыла нам история великой французской революции за полвека, отделяющие нас от романа Гюго. Дело, ведь, не в мелкой правде фактов, а в общей точке зрения, в психологии исторического момента, в обликах его деятелей, больших и малых, его подвижников и его злодеев, его героев и его народных масс. Эта психология революции, ее быт, ее пафос изображены в романе Гюго с таким увлекательным блеском, с такой реалистической убедительностью, что навсегда остаются в памяти и не могут быть вырваны у нас никакой фактической бесспорностью документальных изысканий. Наука победоносно ниспровергает мифологию, но мифология остается. Легенда есть законченное художествен-

ное создание, живущее в нашей душе, и поэт, давая новую обработку этой легенде, лишь закрепляет то представление о мире, которое находится в нас готовым. Как пейзажист, гениально изображая лес, ничего нового не дает ученому лесоведу, но многое дает человеку, так Гюго, изображая французскую революцию, никаких новых фактов не сообщает научному познанию. Но как живой встает пред нами громадный мир былых воззрений, страстей, столкновений; страшная гражданская война оживает во всем сверхчеловеческом размахе ее беспощадности, ее самоотвержения, ее верхов и низов, ее героизма и ее подлости. Легенда французской революции живет в романе Гюго с потрясающей яркостью, какой достигает один только исторический роман во всемирной литературе — «Собор парижской богоматери». В сочетании героической сдержанности с беспредельным богатством красок «Девяносто третий год» уступает «Саламбо» Флобера; в жизненности и глубине отдельных образов и в размахе изображения всенародной жизни роман Гюго отстает от «Войны и мира». Но люди Толстого не отодвинуты романом в историю, а приближены к нам; мы ощущаем их не как предков, а как современников, и слишком хорошо знаем, что Пьер Безухов есть тот же Левин. Архаические образы Флобера растворились во внешней археологии; блеск исторической обстановки в «Саламбо» ослепляет настолько, что за ним не видны люди прошлого. Косметика Саламбо скрывает от нас героиню Флобера, и душа ее остается нам чуждой не потому, что это — душа далекого прошлого, но потому, что она не стала живой душой для автора. Наоборот, отделенные от нас полутора веками европейской истории, люди «Девяносто

третьего года» сживаются с нами, как образы подлинного прошлого. Мы не мыслим эпохи террора, не мысля ее образами Гюго. От больших до малых, от действительно существовавших до созданных вольным воображением поэта, от сержанта Радуба до Робеспьера, от Иманусa до Марата, они все кажутся нам прежде всего людьми своей эпохи, людьми террора, гражданской войны, революции. Не Гюго создал легенду Конвента и Вандеи, но он перенес эту легенду в искусство, воплотил ее, закрепил в нашем сознании и в нем увековечил.

Отодвинув предмет своего изображения в историческую перспективу, Гюго не ушел в нее сам. Оно и невозможно. Великая французская революция — из тех созданий духа человеческого, которым суждена жизнь вечная. В этом отношении она подобна художественному произведению. Завершенная, она как-бы продолжает свое бытие в наших душах, она определяет наше отношение к текущей жизни. Можно — поскольку это в силах человеческих — быть в ее изображении беспристрастным, но нельзя остаться бесстрастным. Можно быть в ее изучении ученым исследователем и проникновенным художником, но нельзя не быть политиком. Менее всего мог здесь погасить свою политическую мысль Гюго, в течение всей своей жизни бывший неизменно активным политиком, иногда очень деятельным. Наоборот, в противоположность тем, кто в историческом романе ищет только изображения прошлого, Гюго всеми способами связывает это прошлое с текущей действительностью. Не душа былого человека, не малая личность в потоке великих исторических событий занимает его здесь, но именно эти события, широкие массы, их несущие, люди, их напрявляющие, их политические по-

буждения. Не случайно в знаменитой сцене в кофейной в улице Павлина, в сущности, мало связанной с развитием романа, автор представил с таким увлечением и с такой силой три разительно резких, почти карикатурных изображения творцов террора: Марата, Дантона и Робеспьера. Большие люди революции должны были восполнить ее политическое изображение. Художнику было бы достаточно изобразить Вандею, политик должен был противопоставить Вандее Париж, обезумевшим толпам крестьян мятущуюся толпу Конвента. В противоположении проходит все творчество Гюго, но нигде противоположение не служит так ярко целям политической мысли. Реакционная Бретань противопоставлена здесь революционной Франции поэтом, который в усобице девяносто третьего года видит не борьбу разных интересов в среде одного народа, но всемирно-историческое столкновение города с деревней, средневековья с новой Европой, цивилизации с варварством. Всей душой сторонник парижских батальонов, на штыках своих несущих миру свободу и равенство, автор понимает трагедию Бретани, гибнущей в борьбе за мертвое и осужденное историей; он освещает ее печальную темноту и ее своеобразную правоту: «Чтобы понять Вандейское восстание, необходимо сосредоточиться на разительном противоположении: здесь — французская республика, там — бретонский мужик. С одной стороны взрыв цивилизации, эксцесс прогресса, благодеяния, переходящие в угрозу; с другой — этот странный, серьезный дикарь, длинноволосый и светлоглазый крестьянин, питающийся молоком и каштанами, довольствующийся соломенной крышей, чтящий в насильнике своем господина, говорящий на мертвом языке — что подобно погребению за-

живо мысли,— уважающий свой плуг, а затем свою бабушку, верующий в богородицу и в привидения, молящийся пред алтарем и пред древним жертвенным камнем...— мог ли этот слепец примириться с этим ослепительным блеском?»

Так политика Гюго освещает безумную попытку темных провинциалов, которые во имя своей областной правды восстали против правды всей родины, на этот раз возвысившейся до правды вселенской. Он не осуждает их; вместе с своими читателями он знал, как бесповоротно осуждены они историей. И он воздвигает памятник над поверженным врагом, не только отдавая ему долг чести, но мысля о будущем, которое всегда способно в новой форме возродить такую же Вандею.

III

И, все же, если роман Гюго имеет тенденцию, то тенденция эта не политическая.

Без большого преувеличения можно сказать, что весь «Девяносто третий год» написан для последней главы, для последнего эпизода, быть может, для последних строк. Кто не счел их ключом к роману, тот не осмыслил основной мысли автора. Выстрел, которым Симурдэн покончил свою строгую и благородную жизнь и разрешил трагический разлад своей суровой мысли, заливает ослепительным светом всю громаду романа, всю перспективу исполинского исторического события, изображенного в нем, весь неисчерпаемый мир человеческих личностей, страстей, верований, прошедших перед читателем. Ибо проблема романа есть проблема нравственная, проблема совести. Неизбежная трагедия совести в роковой исторический момент: таково основное содер-

жание романа Гюго. Все остальное — подробность.

Но незначущих подробностей и нет в романе. Все в нем сосредоточено, все размерено и обдумано, все ведет к одной цели, к обнаружению одной мысли.

Идет гражданская война, страшнейшая из усобиц, ибо осенена высокой идеей свободы, равенства и братства. Но эта идея уже уперлась в стену: «братство или смерть». Кровью залита великая страна, кровью написана история этих страшных дней. Чтобы спасти то великое, во что верят эти люди, надо убивать. Бесконечно различны их верования; одни верят в короля, другие — в республику, одни верят в церковь, отрицающую разум, другие — в разум, отрицающий религию, но в одной вере они согласны: все они верят в смерть, верят в убийство. «Не щадить» — лозунг Вандеи, «не миловать» — лозунг Конвента; они знают одно: во имя их правды нельзя быть человечным: надо свирепствовать, надо убивать. Надо убивать не только злодеев, предателей, негодяев, осужденных человеческой совестью; нет, надо убивать врага, кто бы он ни был,— герой, увенчанный нашим восхищением, родич, брат, друг, гений, — все равно. Роман, законченный смертной казнью, убийством героя, открывается таким же убийством героя. «Да, я убил твоего брата — говорит маркиз Лантенак крестьянину, который вот-вот убьет его за это: — твой брат был мужествен, и я наградил его; он оказался виновным, и я его наказал. Он не исполнил своего долга, но я исполню свой, и, клянусь пресвятой Анной, ныне взирающей на нас с небес, я так же расстрелял бы моего сына, как расстрелял твоего брата». И он не лжет, этот сверх'естественный старик, отдающий приказ: «Ты им скажешь,

чтобы они убивали, убивали и убивали». Он сам убивает, он не только издает распоряжение о казни своего любимого внука, он направляет в него дуло орудия. И этот внук, мягкий, нежный, гуманный Говэн ищет своего деда, чтобы схватить и убить его. Убивают без сомнений, без размышлений, убивают стоящие наверху, убивают в низах человеческого сознания — все во имя идеи. Марат грозит смертью Дантону и Робеспьеру, свирепый Иманус устраивает взрыв, где погибнут трое детей, Конвент, царящий над тем и другим, живет в мысли об убийстве. «Слово гильотина раздавалось здесь каждую минуту»,— говорит автор.

Этот мир сплошного убийства не так прост: он сложнее, чем кажется. Он все-таки знает сомнения и знает совесть. Идея не все вытравила в людях, и ей не удалось вытравить мягкость и человечность, ей не удалось уничтожить непосредственное движение человеческого милосердия; и прежде всего ей не под силу было убить совесть. Большие люди романа думают, что великий идеал заменил им все и освободил от велений совести... Однако она жива и властна в них, непобедимая, неутолимая, и она просыпается в них и побеждает. Но сильное сердце, которое стало полем битвы между живой совестью и идеей, не выдерживает. И гибнет большой человек, сердце которого сделала судьба ареной непримиримых противоречий, сделала героем трагедии.

Из тех, кто, вопреки духу доктрины, отказывается в романе убивать, не всем приходится стать носителем трагического разлада. Есть души, чистые и простые, не доросшие до трагедии. Так же легко, как жертвуют они собой, они жертвуют и буквой жестокого учения,

Сержанту Радубу нетрудно настаивать на оправдании преступного Говэна, которого он боготворит и за его подвиг во имя республики, и за его преступление против республики. Сержант Радуб не возвысился до мучительных колебаний великой совести, не возвысился до трагедии, как не возвысился до нее мелко прямолинейный формалист капитан Гешан. Он потребует казни для героя так же уверенно, твердо и легко, как Радуб потребует, «чтобы Говэн был признан первым в республике». Но есть другие: есть Лантенак, есть Говэн, есть Симурдэн. Эти знают, что есть долг убить и есть долг не убивать. И они знают, что когда эти два долга с равной силой столкнутся в душе крупного человека, он должен умереть. Совесть побеждает в Говэне идею, которой он предан беззаветно. Но как ни глубока борьба в его душе, великолепно изображенной автором, мы не ощущаем ее как нечто действительно роковое. Нам жаль прелестного Говэна, милого, мягкого, человечного, изящного, но мы не сомневаемся в исходе. Мы знаем, что и Симурдэна приставили к нему, чтобы придать ему жестокость, отсутствие которой обличал в нем Марат. Великолепна та глава, где Говэн перебирает все доводы за свое решение спасти свирепого Лантенака. Но мы знаем, что в этой душе, прежде всего бесконечно гуманной, победит чувство, победит совесть. В конце концов и плата за спасение жестокого старика, ценой своей жизни спасшего трех малюток, не так велика: республика достаточно сильна, чтобы справиться с ускользнувшим Лантенаком, а он, Говэн, так охотно отдаст свою жизнь за это спасение.

Не устоял перед совестью и свирепый вождь восстав-

ших вандейцев. Мы охотно верим Лантенаку, когда он уверяет Альмало, что за дело и ради дела он убьет и своего сына. Но здесь не сын, ставший предателем короля французского, не революционер, не враг, ненавистный и беспощадный: здесь трое невинных малюток. Исступленный Иманус может с улыбкой говорить себе: «Я мщу на их малютках за нашего малютку, за маленького короля, которого они томят в тюрьме». Но пред лицом обезумевшей от ужаса матери, на глазах которой сейчас сгорят ее дети, не может выдержать старое, черствое сердце маркиза де-Лантенака. Он тоже, как Говэн, верит в победу своего дела, и он жертвует только собой. Совесть победила и в нем.

Но логическая идея, мертвенно великая, могучая и бессильная, непреклонная и самоубийственная, побеждает в Симурдэне. Этот бывший священник верит в бога, но не верит в человека, верит в благодетельность гильотины, но не в победу подлинной человечности. При таком раздвоении остается только умереть. «Он прекрасно знаком был с науками, но незнаком был с жизнью» — так определяет его автор: — «у него была повязка на глазах, как у Фемиды; в нем была слепая верность стрелы, не видящей цели, к которой она летит. В революционные эпохи ничто не может быть опаснее прямолинейности. Симурдэн был прямолинеен. Он был глубоко убежден в том, что при подобных переворотах крайняя точка представляет собою самую надежную почву, то-есть он разделял заблуждение, свойственное умам, заменяющим разум логикой». Непреклонность логики приводит Симурдэна к убийству Говэна. Но в безукоризненной логичности его есть ошибка, — и эту ошибку он утверждает своим самоубийством. Он не

выдержал раздвоения, он отказался от мира, где кто-то, повелевший человеку убивать, в то же время не дал ему сил убивать, не уберег его от совести, не уберег от нравственности.

На этой высокой ноте обрывается роман Гюго. Но этот внешний срыв есть глубочайшая внутренняя законченность и гармония. Ибо, как мы указали, весь роман проникнут единой мыслью, получающей свое завершение в пистолетном выстреле, направленном Симурдэном в свое сердце. Это не только самоубийство человека, это — самоубийство идеи. Симурдэн убил себя раньше: когда утвердился в мысли, что его великая идея, дело его жизни, дело его родины требует убийства таких, как Говэн, требует нерассуждающей беспощадности.

РОМАН ОТЩЕПЕНЦА

«Инсургент» Жюля Валлеса есть заключительная часть его автобиографической трилогии «Жак Вэнтра». В первой части—«Детство»—он рассказал о своем домашнем и школьном воспитании, во второй—«Баккалавр»—о тяжелых годах скитания и попытках устроить свою жизнь в Париже, в третьей—«Инсургент»—о своем участии в парижской Коммуне 1871 года.

Все относящееся к этому своеобразнейшему в истории революции движению должно особенно привлекать внимание русского читателя уже потому, что психологически оно тесно связано с недалеким прошлым русской общественности,—теснее, чем об этом принято полагать. Приведем свидетельство виднейшего деятеля последней: «Для меня лично,—говорит П. Л. Лавров, переживший дни Коммуны в Париже,—сотни мелких фактов и впечатлений сливаются в несомненное убеждение, что эта связь (между «хождением в народ» и Коммуной) существует, и что русское социалистическое движение 1873 и следующих годов было косвенно вызвано впечатлением, произведенным и на русские умы событиями парижской Коммуны»[1].

[1] П. Л. Лавров, «18 марта 1871 года» («Русская социально-революционная Библиотека»), Женева, 1880, стр. 224.

Широкой картины этого бурного эпизода не дает Валлес. Его книга не есть история общественного движения; это—история человека; она изображает революцию постольку, поскольку изображает революционера.

Этот революционер не очень похож на прочих. Его нельзя назвать исключением; в известном смысле, он даже типичен; но в той революционной массе, которую изображают однородной, он принадлежит к особой категории. К революции приходят многие, но приходят по-разному. В традиционном представлении русской интеллигенции основной тип революционера—человек, без остатка захваченный мыслью о коренном преобразовании жизни, о государственном перевороте; насильственной борьбе с настроением народным он самоотверженно отдает всего себя. Подвижник общественности, он поглощен мыслью о страдающих массах, на покорности которых зиждется тяжкая и величавая масса социального строя. Его освободительный пафос есть пафос любви к ближнему. Личные испытания, личная обида не играют роли в том крестном пути, который с роковой неизбежностью начертало для таких людей их любящее сердце, их сознание долга. Вне достижения заветной цели, им ничего для себя не надо. Проста их психика, просто задание; они так же беззаветно верят в осуществимость царства божьего на земле, как и в свои боевые средства; и когда оно водворится, и на свете не будет ни рабов, ни насильников, они успокоятся, отойдут в сторону и сознают уже ненужным свое бунтарство. Есть другие. Они приходят к революции не от боли за других, но от боли за себя; не болезнь совести ставит их в ряды борцов

за освобождение, а болезнь чести. Те, отстаивая человечество, отстаивают в его массе и себя; эти в борьбе за себя ведут борьбу за всех. И этой борьбе нет конца. Ибо в снове своей она вытекает не из политического нестроения, но из непокорного духа человеческого, не из общественности, но из личности.

Бойцом такого склада был Жюль Валлес. Бесконечную душевную боль за себя, за свое попранное человеческое достоинство и человеческое естество принес он в освободительную борьбу. И об этой боли он говорит гораздо больше и живее, чем об этой борьбе, в книге, в которой рассказал о тяжких испытаниях своего мрачного детства, о тоскливых порывах своей угрюмой молодости, о своем интеллигентском скитальчестве, об искании хлеба и искании правды.

Есть жизнерадостные люди, легко отражающие удары немилосердной судьбы; есть счастливчики, жизнь которых проходит вне этих ударов. Есть несчастные, которым судьба, отказав в благостной доле, не дала и сил для преодоления жизненных испытаний. К таким принадлежит Валлес. Он мало знал светлых минут, а если такие выпадали на его долю, он не чувствовал их. Все тяжкое, что есть в злой и скаредной нищете, обрушилось на него с раннего детства. Он родился в глухом французском городишке в 1832 году от брака, который менее всего мог быть назван счастливым. Его отец, учитель в низших классах провинциального коллежа (классической гимназии), женившись на крестьянке, никогда не мог простить ни себе, ни ей этого неравного брака, испортившего, по мнению окружающих, его карьеру. Озлобленный, раздраженный, он не раз бросал женщину, с которой был связан и воспомина-

ниями былой привязанности, и многолетним сожительством, и детьми; потом опять возвращался в лоно семьи, вымещая на ней все свои жизненные и душевные неудачи. Жена его, попав в чуждую ей обстановку, страдала так же, как он, пытаясь приспособиться к требованиям своего звания, стараясь при весьма ограниченных средстах поддерживать соответственный образ жизни, чуждаясь своих деревенских родных. Жестокая от природы, она изливала всю свою злость в зверских воспитательных приемах, которые находили поддержку и оправдание в педантической педагогике ее мужа. Сплошным истязанием чуткого и гордого мальчика было все младенчество Жюля Валлеса; и если мать была более наступательна в этом бесконечном преследовании, носившем имя воспитания, то отец, требовательный, брезгливый и отчужденный, морально терзал сына еще, быть может, сильнее. И все-таки искра сыновней привязанности тлела под гнетом злого раздражения и недоверия; и не раз судорожно сжатое сердце юноши смягчалось перед страданиями его родителей; он не отказывался ради них от самопожертвования, налаживались на время какие-то попытки взаимного понимания,—только не надолго: слишком непримиримы были закоченевшее в условностях мировоззрение родителей и порывистая, вольнолюбивая натура мальчика. Но и этой преходящей мягкости не было в отношениях его к школе, лицемерной, педантичной и суровой. Нечеловеческих трудов стоило в ее противоестественной обстановке сохранить живую душу под двойной ферулой педагогических уродов, преподававших в коллеже, и семьи, подхлестывавшей мальчика настойчивым требованием быть непременно первым.

Этого требовало положение отца, если не его честолюбивые планы. И под градом нескончаемых наказаний, замечаний, колотушек, выслеживаний, издевательств, Валлес выполнил волю родителей, получил почетное звание баккалавра (аттестат зрелости)—и отправился в Париж устраивать здесь самостоятельно свою судьбу.

II

Ему было восемнадцать лет, когда он очутился на парижской мостовой без крова, без денег, без связей, без знаний, пригодных для жизни. Вместо всего этого у него были нищие приятели и недурное классическое образование. Он много голодал, много метался от промысла к промыслу, много негодовал на людей и нравы, усугубляя свое озлобление и обостряя непримиримость. Но если эта непримиримость подчас подвергала величайшим опасностям самое существование Валлеса, у которого, при всей его настойчивости и даровитости, не было таланта приспособления, то она, несомненно, спасла его лучшее я, его духовную силу, его дарование.

В интеллигентных низах, между наукой и политикой он вел жизнь беспокойную, голодную, но неизменно идейную. Он вырвался из духовного погреба, каким были для него семья и школа, и дышал хоть прерывисто, но полной грудью. На похоронах Мюрже, обессмертившего в своей «Богеме» бесшабашную молодежь Латинского квартала, Валлес впервые почувствовал, как складывается в нем его будущая книга, в которой ему виделось отрицание сладкой идиллии, изображенной Мюрже: «Богему представляют себе мирной и трусливой, я покажу ее отчаянной и грозной...

Я напишу историю тех, которые погибли, тех обездоленных, которые так и не нашли себе места на жизненном пиру»...

Этого замысла не осуществил Валлес. Можно сколько угодно противопоставлять разудалых героев Мюрже озлобленным «отщепенцам» Валлеса, одно надо признать: в чем-то очень важном они все-таки сходны. Главное то, что они люди творчества,—не общественного, правда, но индивидуального; и общественно-разрушительные стихии их существа все-таки питаются стихиями идейно-созидательными; дух пошлости и мещанства отрицают те и другие во имя высших запросов духа человеческого; молоды те и другие, молоды и сильны своей молодостью, своей неутомимой жаждой нового, яркого, талантливого и честного. Валлес говорил впоследствии о своем «Баккалавре», как о книге отчаяния, но не отчаянием проникнута она: в самой тревожной мрачности ее чувствуется бодрая жизненность. Здесь, в этой среде революционной молодежи, культурных рабочих, начинающих писателей. Валлес развился, окреп и нашел себя. В поисках хлеба пришлось хвататься за все: он секретарствовал и учительствовал, он составлял сборники каламбуров и цитат, причем сочинял последние, приписывая их великим писателям; он сочинял также рекламные статейки для магазина готового платья и стихотворные памфлеты для враждующих сплетников; он учил боксу и учился каллиграфии. При всей этой пестроте заработков их было мало, и ряд годов Валлес жил впроголодь. Но эта жизнь была не плохой школой; она дала ему богатые впечатления, дала знания. Он многое узнал в разговорах, в случайных встречах, в книгах, беспоря-

дочно поглащаемых в Национальной библиотеке, на лекциях и собраниях. Ко всему он подходил с жадной любознательностью, с открытой душой, и в аудитории Мишле он был также восторженно активен, как в дебатах в политическом кабачке, как в наблюдениях над парижской улицей. Мир раскрывался пред ним, мир науки, искусства и жизни, и, конечно, радостями теоретического познания не ограничивалась эта школа для молодого Валлеса; он пережил за эти годы и чистую юношескую любовь, и ожесточенную дуэль с приятелем из-за пустячного разногласия, и связь с замужней женщиной, и многое другое. Но основным жизненным его интересом в эти годы была политика. Политический строй был, конечно, лишь малой частью того общего жизненного уклада, к которому кипел ненавистью придушенный им Валлес, но государственность второй Империи была для него как бы воплощением того всеоб'емлющего зла, под гнетом которого томится мир. От книг о революции он переходил к революционным спорам с приятелями—все в ожидании революционного дела. Он принимал деятельное участие в студенческих выступлениях, в протестах и манифестациях, которые сблизили его с оппозиционной молодежью. Здесь пока-что занимались организацией «Комитетов молодых» без определенного содержания и задач. В дни декабрьского переворота эти комитеты пытались сделать хоть что-нибудь, по крайней мере, «утомить войска», но войска Наполеона III еще не утомились, а рабочий, которого юный бунтарь звал на только-что выстроенную баррикаду, ответил на приглашение злым словечком: «Молодой буржуа, не ваш ли папенька или дяденька расстреливали и ссылали нас в июне (1848)»?

После трех бессмысленных ночей на декабрьских баррикадах потянулись серой чередой дни декабрьского режима. Унизительное бессилие истощало душу. В провинциальном городе, где жили родители Валлеса, распространился слух о том, что он ранен на баррикаде, и отцу его угрожало лишение места. Пришлось вернуться на родину, чтобы личным присутствием опровергнуть россказни. Жизнь дома оказалась, конечно, еще тягостнее, чем раньше. Непрекращающиеся недоразумения и столкновения с отцом слились в сплошной ад. Случайность дала если не спасение, то хоть некоторую передышку молодому человеку, когда отчаяние готовилось окончательно задавить его: он получил маленькое наследство от дальней родственницы и, так как ему прежде всего нужна была свобода, он отдал полученную сумму родителям,—откупился, получив право уйти от них и обещание выплачивать ему сорок франков в месяц. И вот, он вновь на парижской улице, вновь мечется в «атмосфере безнадежности и шпионства, созданной декабрем». В этом настроении он даже серьезно помышлял в это время о террористическом действии и чуть ли не принимал участие в одном неудавшемся покушении на Наполеона III. Уже и раньше он пописывал в изданиях вроде «Журнала для девиц» и «Нимфы, газеты для бань»; но понемногу он становится известен в газетных кругах. Иногда ему дают работу, его желчные словечки находят ценителей, но жить этим сомнительным успехом нельзя. Около этого времени умер старик Валлес, и у гроба исстрадавшегося мучителя-отца сын нашел в себе чувства прощения и за душу хватающие слова примирения.

Смерть отца временно лишила Валлеса последней

капли бодрости. Он уж был не только боксером и наемным памфлетистом, но пробовал и барки грузить на набережной, и чувствовал, что «в какой-нибудь вечер горя и злобы способен остановить солдата или шпиона и окровянить его, чтобы получить возможность плюнуть в лицо обществу в открытом заседании суда». И вот, бесконечно усталый человек покорился судьбе; нежное сердце трепетало в нем под толщей тоски и озлобления, и рыдания одинокой матери заставили его сдаться: он попробовал ступить на торную дорогу благополучной карьеры и принял место воспитателя в том ненавистном заведении, где преподавал его отец.

На этом эпизоде кончается вторая часть автобиографической трилогии Валлеса. Третья — «Инсургент», по которому мы можем следить за дальнейшими испытаниями Жака Вэнтра.

III

Печальное благополучие, опытом которого закончил свои метания «баккалавр», конечно, не могло быть устойчивым. Недаром эта часть трилогии носит название «Инсургент»; это название с полным правом могла бы носить вся биография Валлеса. С первых же страниц этой последней трети его романа мы узнаем о новом житейском крахе Валлеса. Правда, за этим крахом последовали некоторые успехи и, пожалуй, блестящие. Но продолжительными не были и они. Нет плавного течения в жизни Валлеса. С математической необходимостью из неизменного беспокойства его души вытекал прерывистый ход его жизни. Вся она из отдельных эпизодов, и эти эпизоды сливаются в тяжелую историю судорожных борений.

Снова сменяют друг друга прихотливые преображения молодого искателя: скандал, устроенный им в должности воспитателя, его комическая служба в городской управе, его шумные ораторские выступления, его попытки завести свой орган или войти в большую газету, его сближение с революционными и публицистическими верхами Парижа, его кандидатура и провал на выборах в Законодательный Корпус, его кратковременный арест за новые газетные инвективы, его бунтарские призывы на похоронах убитого принцем Наполеоном Виктора Нуара, его пацифистские демонстрации в день об'явления войны Пруссии, его ужас пред барабанно-патриотическим настроением парижского народа, его ощущения в дни осады, его работа в Коммуне... То, что изложено в «Инсургенте» в тонах лирического волнения, не нуждается здесь в воспроизведении, но должно быть подкреплено некоторыми определенными данными, особенно касающимися литературных выступлений Валлеса. Первая его книга «L'argent» (1855), саркастическое похвальное слово деньгам, была мало замечена. Лишь через несколько лет молодой публицист имел настоящий успех: его статья в «Фигаро» «Le dimanche d'un jeune homme pauvre» закрепила за ним известность, а полубеллетристический сборник «Les réfractaïres» (1866) и связанные с ними очерки «La rue» (1867), дали ему возможность найти издателя для собственной газеты, которая удержала название этих очерков. Политические и социальные обличения «Улицы» были слишком кусательны, чтобы наполеоновское правительство позволило газете Валлеса просуществовать многим более полугода. Чуткий литературный промышленник, пресловутый Вильмессан не замедлил воспользоваться осво-

бодившимся пером язвительного памфлетиста, и Валлес водворился в «Фигаро». Самая меткость его ударов, направленных против всякого гнета, от кого бы он ни исходил — от властей или от либералов, от «попов социалистических» (его выражение) или от попов католических — делала его здесь подчас очень неприятным и для тех, с кем, казалось бы, его связывает очевидное единство фронта. Валлеса с разных сторон обвиняли то в сделке с либеральной буржуазией, то в сближении с правительством; на самом деле в основе всех кажущихся противоречий лежала подлинная свобода мысли.

Эту свободу мысли — связанную с уважением к чужой свободе — Валлес проявил и во время Коммуны. Не много месяцев прошло с тех пор, как он, в качестве противника либерального «правительства национальной обороны», претерпел от него. Осенью 1870 года, когда бланкисты и будущие коммунары сделали первую попытку захватить в Париже власть, Валлес принял в движении деятельное участие и был назначен районным мэром. Торжество революционеров было очень недолговечно, и люди порядка, подавив восстание, приговорили скрывшегося Валлеса к шестимесячному заключению; его бойко расходившийся «Cri du peuple» был приостановлен вместе с прочими пятью социалистическими газетами. Но когда через непродолжительное время «федералисты» овладели Парижем, и Валлес был избран членом Коммуны, он настойчиво—хоть и безуспешно—добивался отмены запрещения буржуазных газет. Обвиняемый в сочувствии врагам Коммуны, он решительно высказывался против демагогии и террора, вне коих бланкистское большинство Коммуны не мыслило общественного переворота. Его газета пропо-

ведывала соглашение—«чтобы мансарды соединились с нижним этажем»: и он с усмешкой вспоминает в «Инсургенте», как понапрасну приговорили его впоследствии к смертной казни за подстрекательство к поджогам. Правда, в его газете была брошена угроза: «Мы не впустим версальцев в Париж; г. Тьер химик, и он поймет нас»,—но фраза эта принадлежала не Валлесу и напечатана без его ведома.

Он не изменил тому энтузиазму, с которым встретил Коммуну; мужественно отстаивал он ее на баррикаде в ее последней, отчаянной борьбе и лишь случайно—благодаря находчивости и присутствию духа—ускользнул от свирепости победителей. Легенда о его расстреле держалась еще очень долго [1].

Найдя убежище в Англии, Валлес вернулся на родину по общей амнистии лишь в 1880 году после девятилетнего изгнания. Это изгнание, долгое и томительное, было очень скрашено плодотворной и успешной литературной работой. Из газетных статей, написанных здесь, составилась книга «Лондонская улица»—параллель

---

[1] Она повторяется и в русской книге Э. К. Ватсона «Эпилог прусско-французской войны» (Спб. 1876), где сообщен ряд неверных сведений о Валлесе; так, здесь рассказывается, что Валлес, «будучи избран в члены Коммуны, присоединился с самого начала к крайней партии ее и все время шел вместе с ней» (стр. 142), а также, что он, расстрелянный без суда, «далеко не выказал той стойкости, как другие». Эти россказни преподносились русскому читателю через пять лет после благополучного от'езда Валлеса и почти одновременно с появлением первой части «Жака Вэнтра» в русском переводе. Недурна и общая характеристика Валлеса:... «один из самых типических, но не даровитых представителей парижской богемы человек без твердых убеждений, без энергии, мало образованный и неспособный» (стр. 132).

к тем образам и картинам парижской улицы, которым посвящен сборник «Улица». В Англии Валлес написал первые две части «Жака Вэнтра», который первоначально появился под псевдонимом La-Rue в фельетонах газеты «Siècle». Роман закончен—в сотрудничестве с другом Валлеса, известной социалистической писательницей Северин,—уже по возвращеии автора на родину. В 1883 году Валлес снова выступил с личным органом, обновленным «Cri du Peuple»; среди других органов социалистической мысли газета имела свою физиономию; но вместе с потрясенным физическим здоровьем ее руководителя слабело и его дарование, бледнели смелость и своеобразие его публицистических выступлений. В 1885 году Валлес угас на шестьдесят третьем году жизни, не выполнив, по общему признанию, всего того, чего позволяли от него ожидать его талант, его темперамент, его богатая впечатлениями жизнь[1].

IV

Его книги остались в литературе, как создание своеобразного человека. О его эпохе трудно судить правильно, не зная его книг, и об эпохе они говорят, раскрывая душу слитого с нею человека. Его произведения ценны только его лирикой. В них есть интересные характеристики людей и нравов, есть занимательно и сильно изображенные картины быта, но главное, в них,—исповедь их автора, его облик, слагающийся из мелочей и постепенно вырастающий в захва-

[1] В хоре сочувственных оценок, вызванных кончиной Валлеса, резко выделяется появившаяся через месяц после его смерти статья Брюнетьера в Révue des deux Mondes, 1885, III, злобная и глубоко несправедливая, бранчливая и совершенно неубедительная.

тывающее и трогательное целое. Слово «отщепенец», брошенное Валлесом в заглавии одной из его книг, должно остаться как исчерпывающее определение его личности. Отщепенцем своей среды он был по преимуществу, и каждая страница его романа наполняет это определение все более внушительным, все более сгущеным содержанием.

«Мои отщепенцы бродят по городской грязи. Они не могут похвалиться сельскими наивными добродетелями, не любуются восходом солнца... По большим дорогам можно встретить этих людей; они не захотели занять место, им предложенное, и поклялись остаться свободными. Эти люди вздумали создать себе место сами силой своей смелости или своего таланта. Они решили, что смогут добиться успеха сразу одной силой своего настойчивого хотения, одним пламенным взлетом честолюбия, не смешались с толпой соискателей и не взяли билета в лотерее жизни; слишком длинным показался им обычный путь, и они, покинув большую дорогу, предпочли итти напрямик—чрез поля и леса... И вот, они бредут теперь вдоль грязных парижских мостовых... Отщепенцы... Отщепенец — это тот, кто не стал твердой ногой на почву житейскую, кто не имеет профессии, звания, ремесла, кто не может сказать о себе, что он такое: тот, чей весь багаж заключается в его мании — глупой или великой, мелочной или славной,— занимается ли он искусством, литературой, астрономией, магнетизмом, хиромантией, намерен ли он основать банк, школу или религию. Отщепенцы—это те беспокойные, которые всегда, что бы ни случилось с ними, все же уверены, что им предстоит выполнить некую миссию, совершить некое священнодействие, защитить какое-то знамя... Отще-

пенцы это все те, которые не могли, не захотели или не сумели подчиниться общему закону и пустились в авантюру. Бедные безумцы! Отправляясь в путь, они обулись в сапоги-скороходы, а, между тем, застряли на под'еме в грязных опорках. Отщепенцы—это все те, чей промысел не занесен в соответственную рубрику (адресной книги) Ботэна: изобретатели, поэты, трибуны, философы, герои... Общество хотело сделать из них судебных приставов или нотариусов. Они уперлись, выбились из колеи и живут теперь своей жизнью, странной, болезненной»[1].

В этих лихорадочных строках, вызывающих и скорбных, не следует видеть полную характеристику их автора; но они показывают, как он смотрел на себя, и мы знаем, что в общем он не ошибался. Книга о Жаке Вэнтра, книга о жизни Жюля Валлеса—рисует нам одного из таких «отщепенцев». Неразрывными узами мы связаны с родившим нас временем и мы знаем, как часто именно тот оказывается выразителем эпохи, носителем ее идеи, кто казался современникам только чудаком, оригиналом вне времени и пространства, отщепенцем. Отщепенцем был Валлес не только для чуждых ему кругов: он был отщепенцем и в своем кругу. Он сходится со многими, но ни к кому не подходит; всю свою сознательную боевую жизнь он провел в попытках общественности, но по существу—по крайней мере, в пределах нашей культуры,—он внеобществен. Вот пришел великий день, пришла революция, которой всю жизнь жаждал Валлес. Первый нумер его обновленного «Cri du Peuple» открывается восторженной, пламенной

[1] Цит. по приложенному к русскому переводу «Баккалавра» биографическому очерку Гиммельфарба. Изд. «Степи» Спб. 1913.

статьей,— но воспоминания автора раскрывают до конца, чем, в сущности, питается его общественный пафос. «Ну, что же? Это революция?— восклицает он:—Вот она, та минута, к которой были обращены все мои надежды и ожидания с тех пор, как мне пришлось испытать первую жестокость отца, после первой оплеухи учителя, с первого дня без куска хлеба, с первой ночи под открытым небом! Вот она, расплата за коллеж, за нищету, за декабрь!». Так переполнен он с в о и м и испытаниями, с в о и м л и ч н ы м прошлым в эту минуту. Это не «все д л я себя», но это «все и з себя», это не эгоизм, не себялюбие, это эгоцентризм, это особый склад души, души отщепенца.

V

Его чувствительность невероятна. На всякое лишнее впечатление его обнаженные нервы отвечают болью, просто непонятной для человека иного склада, иной биографии. Разыскивая по приезде в Париж приятеля-студента, он зашел в Сорбонну и не добыл здесь его адреса. Правда, он был в это время в тяжелом положении, но здание Сорбонны не имеет к его затруднениям никакого отношения. «И, однако,— рассказывает он,— я показываю кулак зданию, которое так и не выдало мне имени друга, у которого я мог бы попросить приюта и совета». Один учитель очень преследовал его в коллеже. С тех пор прошло д е с я т ь л е т ; встретив этого учителя на парижской улице, он устраивает ему здесь дикий скандал, собирает толпу школьников, натравливает их на несчастного,— пока его самого не начинают пугать последствия. «Они свернули уже из газеты дурацкий колпак и бросаются на Турфена. Меня

берет жалость,— нет, неправда, это не жалость, это боязнь скандала. История приняла слишком большие размеры. Его, чего доброго, задушат, и ответственность падет на меня ... Я успокаиваю, как могу, толпу и отпускаю Турфена... — «Ты был жесток»,— сказал мне, выходя из толпы, товарищ.— «Я был трус! Мне следовало десять раз плюнуть ему в лицо, довести его до рыданий, как он делал со мной, когда я был мальчиком».

Но это не трусость, не жестокость, не жалость, не мстительность: это нервная раздражительность, для которой исчезает действительное соотношение вещей. Мир представляется ему скопищем зла, и он рад взорвать его без мысли о том, что вырастет на месте взорванного. Подлинная его стихия—разрушение, критика, уничтожение; в этом смысле он говорит в «Улице»: «Nous sommes là pour la démoralisation»— мы здесь для деморализации. Конечно, он не так элементарен, как это может показаться, как это ему самому кажется; иногда его сложное чувство останавливается пред тем, что диктуют ему абстракции его оторванной от действительности мысли, иногда его воля отказывается выполнить то, к чему влекут его порывы необузданного чувства. Но если есть равнодействующая в этом хаосе противоречивых построений, вожделений, порывов, то она сводится к тенденциям разрушительным, а не созидательным. Искренно и самоотверженно связывает Валлес себя с известными идеями, отдает свою судьбу освободительной борьбе, но в существе только его анархистски-деструктивным темпераментом определяются его воззрения и его поступки. «Я люблю страждущих, это основа моей натуры. Я чувствую это и, несмотря на мою грубость и лень, я помню о них, я думаю, моя

голова работает. Я читаю книги о нищете. Большое место в моем сердце занимает моя политическая вера, мой республиканский пыл». Это искренно, это соответствует какой-то действительности, но, по существу, здесь есть и глубокое заблуждение. Он добрый человек, он сам много страдал, у него есть жалость к страждущим. Но это не «основа его натуры», это придаток к ней. Не случайно то, что П. Л. Лавров в своей книге о Коммуне нашел для характеристики Валлеса только такие суховатые слова: «Если Валлес в «Улице» 1870 года имел в виду «излагать день за день историю толпы», то анекдотическая и политическая сторона вопроса совершенно оттеснила в его изданиях экономическую сущность дела. Раздражая воображение читателя картинами бедствий рабочих разных специальностей, он никогда не указал ни на какой план выхода из этих бедствий. В первой, еженедельной «Улице» 1867 г. он даже призывал к сотрудничеству для верного изображения уличной жизни Парижа людей всех партий, «легитимистов, филиппистов, империалистов, республиканцев». В книге Валлеса «Les réfrectaires» (1869) также нет никаких принципиальных или практических указаний».

Лавров отнесся к Валлесу, как к равному, как к политику, и пред'явил к нему требования, которые совершенно к нему неприменимы. Как ни парадоксально это звучит, Валлес революционер, но не политик, и подлинные политики знают, что этот честный друг — с камнем за пазухой. Не связанный никакой догмой, он шире их, он мыслит свободнее, чем это позволительно человеку действия. «Если для того, чтобы быть революционером, надо предварительно осатанеть от скуки,— я подаю в отставку»,— заявляет он в кружке дру-

зей. «А, так ты занимаешься революцией ради забавы?»— припирает его к стене фанатичный приятель. Друзья вообще находят, что у него «нет энтузиазма и на два су»; но он внутренно протестует: «Нет энтузиазма,— подите вы со своей болтовней! В час, когда выходит «Крик Народа», я с дрожью иду за газетой, плачу и ухожу с ней, счастливый, точно купил ружье. Стиль Прудона сверкает пламенем, как солнце в оконных стеклах». Пылкое признание; но не случайно Валлес говорит о стиле: это ощущения эстета больше, чем политика. Он возмущен теми, кто отрицает в нем энтузиазм. Пусть знают, что он ждет только призыва на баррикаду, и он умрет, немой и бледный, под знаменем свободы, под напев Марсельезы. «Нет энтузиазма! Да я спрашиваю себя,— наоборот, не поп ли я наизнанку, не монах ли бунта, не раб ли революции, верный, как труп?»

Валлес сделал много, и сделал искренно, чтобы в этих словах была правда. Но правда была и в недоверии тех, кому он казался не столько энтузиастом, сколько скептиком. Он называет себя «попом наизнанку» и «рабом революции», но вот кто-то обличает этих революционных фанатиков,— и Валлес всей душой с обличителем:

«Есть один, недисциплинированный,— рассказывает он,— который все пожимает плечами и кричит из угла:— «Вся ваша революция, все эти длинные космы, Робеспьер, Сен-Жюст, все это—ерунда! Вы те же попы демократии! Что мне не все равно, во имя Ледрю или Фаллу выбриваете вы себе макушку. За ваше здоровье, красные поповичи!»— Как врезаются в мое сердце эти слова,— прибавляет Валлес.— По вечерам, когда я один, мне случается задавать себе тот же вопрос: не отстал ли

я от одного педантства для другого, и кроме классиков университета нет ли классиков революции с красным ректором и баккалавром-якобинцем?»

Вот что больше всего пугает этого «глашатая непокорных», этого вечного бунтаря. Он отлично понимает практическую цену покладливости, он знает, как удобно приспособляться ко всему общепринятому. «Я предпочел бы быть одного мнения с большинством—всегда есть кофе, всегда с тобою вежливы; люди говорят: «А он умница»,—и все потому, что ты одного мнения с ними». Но он не может: дух мятежный правит его существом. Революционером он стал бы при всяком строе именно потому, что он не только поборник народной свободы и «глашатай угнетенных», но отщепенец, бунтарь, вечный инсургент. Именно из этого бунтарства, из пренебрежения ко всякой неподвижности, всякой узости вытекает известная парадоксальность в выступлениях Валлеса, кажущееся противоестественным сочетание непримиримости с отрицанием догмата, с пренебрежением к непримиримым. Ибо его непримиримость—своя и извечная, их непримиримость—общая и преходящая.

VI

Три части романа Валлеса, последовательно сменяющиеся и тесно скрепленные внутренней связью, представляют собою одно развивающееся художественное целое. Но каждая часть закончена в себе, каждая по своему интересна, каждая имеет свой предмет, свое средоточие, свой мир образов и чувств. «Детство», несмотря на очень личный тон рассказчика, есть, в общем, все-таки достаточно об'ективная бытовая кар-

тина,— выразительное изображение той семейной и общественной педагогической системы, которая так устойчива в «свободной» Франции. Великолепные бутады, остроумные выходки, веселый юмор смягчают безотрадность и злость этой картины. Веселья нет в «Баккалавре» и нет картины нравов; несмотря на то, что действие романа охватывает более десятилетия в жизни автора,— и сколь важного в развитии человека десятилетия (18—28 лет),— мы не находим в романе и следа этой динамики слагающегося характера: все его содержание с начала до конца сводится к установившейся, завершенной в своем развитии психологии отщепенца, человека вне колеи, который находит себя исключительно в отвержении сложившихся форм, теоретических и общественных. Он дает блестящее выражение своему отрицанию, он становится сильным писателем, волнующим массы агитатором, революционным деятелем. И здесь, в области, в которой, он, казалось, нашел утверждение своей личности, свою жизненную задачу и успокоение своей тревожной души, он натыкается на новое и тягчайшее сомнение, чуть не отрицание того, чему он отдал себя. Эта новая, неожиданная мысль Жака Вэнтра, в окружении того, что ее вызвало,— наиболее сильный эпизод в заключительной части его романа.

Все, что было до сих пор, вело его к революции, к безоглядной борьбе: об этом, и только об этом, говорит «Детство»; об этом говорит «Баккалавр». И вот, мечта жизни осуществлена, пришло то, к чему Валлес самоотверженно готовил себя и вдохновенно звал других: от разговоров он призван к делу, он не в бессильном мечтании, не в уличном шатании, не у пись-

менного стола, он у дела, у власти, он революционно законодательствует, он управляет, он руководит — и что же? Он с ужасом отпрянул от воплощения своей заветной, своей многолетней мечты в действительность,— правда, отпрянул на мгновение, но это мгновение оставит следы: Валлес должен пересмотреть свой символ веры, свою безоглядную программу. Уже расстрелы невинных заложников страшат его; избиение заподозренных приводит его в негодование. «Ведь эта бойня чудовищна,— восклицает он:— эти пожилые люди взяты без оружия! Будут кричать, что это подлость». Будут кричать: в первый раз бесстрашный Валлес со всем его презрением к общественному мнению изменил себе. Ибо он знает, что будут правы те, которые назовут подлостью избиение безоружных. Но подлинный революционер и подлинный человек из народа бросает ему в ответ жуткое слово: «Вам хочется сохранить чистенькими ваши ручки на случай суда или для потомства! Это нам, народу, рабочим всегда приходится делать грязную работу, чтобы потом в нас же бросали грязью!»

«Этот раз'яренный человек сказал правду!— прибавляет Валлес:— Да, мы хотим попасть незапятнанными в историю и боимся связать свое имя с кровавым навозом боень. Признайся в этом, Вэнтра, не ссылайся в свое оправдание на бледность, леденящую твое лицо при мысли о несчастной жертве расстрела».

Ответственность,— вот то страшное и неотвратимое, пред чем содрогнулся Валлес. Эту нравственную ответственность до сих пор заслоняли от его совести односторонее устремление его мысли, его искреннее возбуждение, его справедливое негодование, его

писательское увлечение. Но, куда укрыться теперь? И если Валлесу нужны еще словесные дополнения к грудам трупов и рекам крови, пролитыми его соратниками и единомышленниками, то вот простое, ясное слово рабочего-революционера: «Подлость»? — отвечает он возмущенному ненужными убийствами Валлесу:—Подлость? А что скажете вы, господин литератор, о сентябрьских убийствах? Значит, вы смеялись, когда советовали нам поступать так, как в 1792 году?» А еще один из участников кровавой расправы прибавляет:—«Пусть знают, что если Коммуна издает декреты для смеха, то народ их исполняет серьезно».

От этого дела рук своих, от этого приговора совести не может и не хочет укрыться Валлес; иначе ведь он не говорил бы об этом. Он преодолел невыносимый укор, нависший над ним и ставший угрозой всему его духовному бытию. В минуты смертельной опасности «господин литератор» свел счеты с собой; он решил, что в конце концов, нет вины ни на озверевшем народе, ни на его идейном подстрекателе. Устремив взор на высоты Сатори—холма, где побежденных коммунаров расстреливали так же беспощадно, как расправлялись они с заподозренными обывателями,—Валлес находит успокоительное для себя слово:—«Я знаю, что зверство толпы есть преступление честного человека, и я не тревожусь больше за свою память, закопченную в дыму пожаров и запачканную запекшейся кровью. Время ее омоет, и имя мое будет надписано в мастерской социальных валов, как имя работника, который не был лентяем». И еще один прощальный штрих: «Я не питаю злобы: и на моей улице был праздник».

Так умиротворенный, просветленный расстается Вал-

лес с своим читателем. Всю жизнь он боролся, отстаивал свою честь; но, жадно припав к кубку власти, в котором он черпал удовлетворение, он нашел на дне его новую жажду, новые запросы: запросы совести. Однако, слишком сильна в нем своевольная психология, слишком силен анархистский темперамент, чтобы он пережил на этой почве трагедию. Он считает, что своим самоотвержением он уплатил свой долг, удовлетворил требования совести, не уклонился от ответственности. Он рассчитывается со своей совестью проще и легче, чем можно бы ожидать. Но пусть не вполне удовлетворяет нас эта легкость в решении сложнейшего нравственного вопроса, все равно:—он встал пред героем Валлеса, он поставлен и пред нами его романом, этот роковой вопрос об ответственности за наше слово, которое есть также наше дело. Брошенное в массы народные, оно уходит из-под власти кабинетных мыслителей и отвлеченных политиков и живет своей жизнью, творит свое—иногда страшное дело. Слишком легко здесь напомнить собою ученика волшебника, который сумел словом заклинания вызвать духа, но не знал, как смирить его и загнать во-свояси. И мы не можем сложить с себя ответственности за последствия, вызванные нашим возбуждающим словом, и всей силой нашей мысли и совести должны представлять их себе, когда воплощаем в действенные строки свою теоретическую мысль. Хочет этого Валлес или не хочет, об этом всего настойчивее говорит его книга.

ФРОМАНТЭН И «ДОМИНИК»

Не раз обманывала посмертная слава людей творящих, даря им признание, а то и бессмертие не на тех путях, на которых они его искали. Давно уже отметил Оскар Уайльд, что скромная и правдивая автобиография Бенвенуто Челлини, вероятно, переживет все скульптуры талантливого флорентинца, который искренно считал себя великим ваятелем и совершенно не подозревал в себе значительного писателя. Почти то же произошло с Фромантэном. Он был выдающийся и признанный художник. Его картины украшают лучшие галлереи Европы,— они есть в Москве (в Третьяковской галлерее) и в Ленинграде (в музее Академии Художеств),— но уже теперь история французской литературы уделяет Фромантэну, пожалуй, больше места, чем история французской живописи, а, главное, растущая популярность его имени в меньшей степени связана с его картинами, чем с его книгами.

Биографии у него почти нет: его жизнь скромна, как его творчество. Уроженец французской провинции Эжен Фромантэн (род. в 1820 году в Ла-Рошели) первоначально готовился к юридической карьере. Таково было желание отца, который, однако, сам с про-

фессией врача соединял любительские занятия живописью. К палитре потянуло молодого Фромантэна, когда художественные запросы решительно одержали в нем верх над слабым интересом к юриспруденции, изучать которую его отправили в столицу. Он готовился к университетскому экзамену на степень доктора прав и работал уже в адвокатской канцелярии, но понемногу искусство все-таки победило. Еще юношей он печатал в провинциальной газете милые лирические стихи, он увлекался музыкой, но серьезно учиться он стал живописи. Долгие часы проводил он в Лувре, о сокровищах которого составил самостоятельное суждение и, наконец, начал испытывать свои силы в рисунке. В 1843 году он поступил в художественную мастерскую, а в 1846 году отправился с приятелем за свежими художественными впечатлениями в Алжир. Это путешествие надолго определило творческое тяготение Фромантэна. Художником Востока он остался навсегда в своих картинах, поэтом Востока он явился в ряде прекрасных литературных отчетов о своих путешествиях.

Найдя свой мир и свой путь, то-есть свой стиль, Фромантэн выступил, как изобразитель Северной Африки: сперва (в 1847 г.) — на художественных выставках, затем (в 1856 г.) — в литературе. Картины его назывались: «Мечеть в Алжире», «Арабская соколиная охота», «Прием у калифа» и т. д.; книги его были: «Лето в Сахаре», «Год в Сахеле». И книги, и картины его были приветливо встречены критикой и публикой. В живописи он принадлежит великой эпохе и вполне достоин ее величия. Его восточный пейзаж глубок и светозарен, отчетлив и воздушен, его люди никогда не являются безразличным придатком к пейзажу: они жи-

вут в родном окружении и составляют с ним одно органическое целое. Это почти всегда простые люди, дети пустыни и дети своей своеобразной культуры. Их изобразитель не возвеличивает их и не принижает, он относится к ним без пренебрежения европейца, без сентиментальности филантропа: он рисует их с суровым вниманием, как органическую стихию их родины, одноцветной в своей пестроте, сосредоточенно задумчивой в своей крикливости. В его картинах нет романтических сюжетов, нет литературного содержания. «Опушка леса», «Порыв ветра», «Кочевники в пути», «Улица в Эль-Агуате», «Негры-акробаты», «Арабская джигитовка» — таковы его темы, где этнография, экзотика и жанр служат лишь живописным материалом и где пейзажи выразительны, как человеческая жизнь.

Этому миру одухотворенной природы и неотдаленного от природы человечества отдал Фромантэн, на первых порах, не только свою кисть, но и свое художественное слово. К литературе его влекло раньше, чем к живописи, но теперь он был профессиональным живописцем и едва ли серьезно считал себя писателем, когда в своей парижской мастерской, окруженный своими полотнами, облекал в форму непритязательных заметок свои африканские впечатления. Живописец как бы восполнял свое творчество в этих рассказах. Нигде не повторяя себя, он говорил здесь словами, о том, о чем там рассказывал кистью. И поскольку стиль определяется материалом, художественные и литературные работы Фромантэна — произведения совершенно самостоятельные: живопись не иллюстрация к тексту, слово — не комментарий к рисунку: все самостоятельно и все самобытно. Так скромный рассказ о путешествии без

авантюр оказался ценным литературным созданием и первым, кто оценил по достоинству поэзию «Года в Сахаре» и «Лета в Сахеле», была с обычной отзывчивостью и бескорыстной чуткостью Жорж-Санд. За ее хвалебными откликами последовало общее признание.

Быть может, этот литературный успех окрылил автора африканских путевых очерков и дал ему смелость испытать свои силы в романе: в 1862 году на страницах Revue des deux mondes (где были первоначально напечатаны путевые очерки Фромантэна) появился «Доминик». Он сразу был оценен лучшими знатоками.

«Вот, наконец,— писал Сент-Бев в одной из своих знаменитых «Понедельничных бесед»,— вот, наконец, роман, нежно меня волнующий и сладостно поучающий. Когда-то, раскрыв такую книгу, такой новый роман, в нем искали увлечения, упоения, волнения. Теперь,— и уж не со вчерашнего дня — от книги ждут, чтобы она ошарашила,— да, это настоящее слово, грубое и насильственное, как действие, которое оно означает. Эксцесс и преувеличение — в основе всего. Но вот является некто, не выходящий за пределы обычного, затрагивающий во мне струны тончайшие, не дергая меня, не толкая, не оскорбляя, не теребя... О, не раз при мысли о некоторых наших писателях, радующих меня своей силой, своей выразительностью, своей красочностью, я говорил про себя: «Кто же, наконец, соединит силу с мягкостью или, хотя бы для разнообразия, кто даст мне мягкость в чистом виде? Кто представит мне деликатность сердца или хоть деликатность ума? Кто заставит меня думать и говорить о существах благородных, о натурах, не извращенных, кто поставит их предо мной в их обычном образе мыслей,

в их чувствах, в их проявлении?» Вот эти сладостные часы, эти давно утраченные наслаждения доставило мне чтение романа Фромантэна».

Это прочувствованное введение, которым знаменитый критик тонко и вместе непритязательно открывает свои замечания о «Доминике», превосходно определяет самую, быть может, существенную и самую ценную особенность романа. Это, в самом деле, роман о благородных людях... Что рассказано в нем? Простая история, такая повседневная, такая незаметная в своей скорбности, такая своеобразная в своей обычности, такая общечеловеческая в бытовой окраске. Человек, жестоко пораженный жизнью, но не убитый ею, в тяжком испытании нашедший силу продолжать бытие достойное и для всех окружающих благодатное, рассказывает случайному приятелю о своей ранней молодости, о захватывающих и нежных душевных движениях в подростке и юноше, о своих друзьях, о своей далекой любви, первой и вечной. Каждое слово его полно простой и волнующей правды; без усилий, без надрыва перед нами раскрывается чужая душа, изболевшаяся, но не отнятая у жизни, жестоко пораженная судьбой, но отстоявшая свое бытие,— ясная и примиренная. Взятый у Гете эпиграф Тургеневского «Фауста»: Entbehren sollst du, sollst entbehren — обходись без того, без чего ты жить не можешь,— определяет всю атмосферу романа Фромантэна: это роман страстного человека, под гнетом долга потушившего свои страсти. Для того и противопоставлен Доминику его друг Оливье, чтобы показать иное отношение к своим страстям и борьбе с ними. Легка эта борьба для душ мелких,— поскольку она ведома им. Для душ глубоких она никогда не

проходит даром — и оттого неистребимой, всепоглощающей грустью овеяно каждое слово Доминика. Во всем его рассказе нет ни мига веселости: изредка мелькнет в нем тень юмора, нотка грустной усмешки над другими или над собой,— но такая мимолетная, такая печальная. Как жизнь самого Фромантэна, незаметно ставшего выдающимся художником и замечательным писателем, есть роман без приключений, так роман Доминика — роман автобиографический — есть целая жизнь без событий. Он рос, он развивался, он встречал людей, он любил; его великая любовь не увенчана достижением; он основал семью без этой великой любви, он живет в атмосфере мягкой привязанности, нежной чувствительности, исполнения долга, личного и общественного: — это такая заурядная, такая незначительная, узко личная история. При этом мы не можем также сказать, чтобы образ самого Доминика был запечатлен какой-нибудь интересной сложностью; натура нимало не проблематичная, он раскрывается весь, когда раскрыта загадка его прошлой жизни. Подобно своему мягкому душевному облику, он даже не особенно отчетлив в поэтическом изображении: в тихие порывания, напряженные, но бездейственные, отливается в жизни его страстность, и блеклым кажется его образ на страницах создавшей его книги. И, однако, мы расстаемся с нею, обогатившись живым другом.

Да, любовный роман из жизни французского дворянчика — не больше. Но «Ромео и Юлия» Шекспира тоже только поэма любви и «Вертер» Гете тоже только любовная история, и «Вешние воды» Тургенева, и «Белые ночи» Достоевского, и от библейской «Песни Песней» до «Новой жизни» Данта, от греческой сказки о

Геро и Леандре до «Незнакомки» Блока — все о любви, и только о любви, все любовные истории, ограниченные узеньким мирком любящих. И, однако, раз сроднившись с этими маленькими, узко личными историями, уже не может и не хочет сердце оторваться от них, и в разуме они живут, как ферменты беспокоящей, многообъемлющей мысли: целые миры раскрываются в этих ограниченных мирках. Можно, сосредоточившись на их бытовой окраске, упереться в их мнимую общественную бездеятельность; можно, ограничив свой взгляд социальным воплощением героев, попрекать их любовной поглощенностью: формально это будет правомерно и для целей специальных иногда нужно, но вне этих специальных целей оно не плодотворно. И более всего это относится к трагедии, где истинными героями являются всегда вневременные силы, внебытовые положения, внеисторические страсти, и где все краски быта, эпохи и даже индивидуальности — только второобразное окружение и осложнение трагической коллизии. «Доминик» и есть трагедия, хотя герой не кончает установленной в старинных канонах гибелью, а пребывает во внешнем благополучии. Но лучшее его существо, конечно, пало жертвой его тяжкой судьбы; как творческая личность, он, конечно, погиб — и то хорошее, что осталось в нем, свидетельствует только о том, как драгоценно было погибшее целое. Близок нам Доминик по общественному складу или нет, испытали ли мы сходное, любили ли и мы этой единственной, неповторимой, всепоглощающей любовью или нет,— все равно: мы расстаемся с ним, сроднившись с ним, товарищи его по горькой участи, родные ему по духу. Ибо, в глубочайшем существе, его судьба — судьба несвершен-

ных предназначений — общая наша судьба. Мы любим Доминика и любим тех, кого он любит и кого, любя, он обрисовал в своем рассказе так мягко и так четко: стремительного и непримиримого друга его юности, его умного учителя, восхитительную женщину, любовь которой дала ему такие сладостные муки; и, быть может, острее всего мы чувствуем и любим его родину, прекрасную страну, рабочие люди и добрая природа которой так сочно запечатлелись в рассказе Доминика. Как благородны герои этого рассказа, благородны ясной честностью, а не вздутыми добродетелями, так благородно и его течение, равномерное, всегда живое, всегда внутренне завершенное. В нем нет ничего недосказанного, ничего лишнего. Какая всеопределяющая необходимость отличает каждое слово романа! В каждом его эпизоде, будь это деревенский праздник или очерк приморской страны, где прошло детство героя, философское отступление или женский портрет, миг страстного напряжения или рассказ о чужой судьбе,— всегда пребываешь с автором ровно столько, сколько это необходимо для течения рассказа — и оттого пребываешь в нем с радостью и уходишь от него обогащенный.

Сознательным мастером формы показал себя в своем единственном романе Фромантэн — и, как бы подтверждая эту высокую сознательность, он, снова выступив в литературе, явился уже не художником, но художественным критиком. Его «Старинные мастера»—образец углубленного и проникновенного рассмотрения произведений живописи — считаются до сих пор одним из высших достижений в изучении и оценке шедевров пластического искусства.

Если будет слишком смело говорить о критической школе Фромантэна, то, во всяком случае, трудно назвать кого-либо из выдающихся представителей позднейшей художественной критики, так или иначе не испытавшего влияния «Старинных мастеров». Автор их скромно называет себя дилетантом, но это значит только, что он не чувствует в себе книжного эрудита. Знаток того, о чем он размышляет, он меньше всего дилетант. Не с беспредметным упоением профана, а с сознательным восторгом специалиста говорит здесь о великих мастерах Фландрии и Голландии художник, не в теории только, не из книг познавший всю значительность их мастерства, их приемов, их умения. При этом книга Фромантэна — меньше всего книга о технических приемах. В том именно ее громадная ценность, что при посредстве исследования техники она приходит к уяснению духовных глубин. С замечательным проникновением она показывает на конкретном материале, что в искусстве нет ничего внешнего и внутреннего, что живописная форма не есть произвольная оболочка идейного содержания, но его неизбежное воплощение. Книга Фромантэна, конечно, не единственная в этом направлении, но она одна из самых воспитательных работ, произведших в течение последней четверти прошлого века полный переворот в отношении широких кругов к искусству живописи.

«Старинные мастера» были последней литературной работой Фромантэна. На весенней выставке 1876 года появились — вслед за его книгой — новые его картины. Он собирался также продолжать «Старинных мастеров», присоединив к великим нидерландцам не менее знаменитых итальянцев, испанцев и французов. Новые худо-

жественные темы и сочетания волновали его, когда в августе 1876 года он скончался от нездоровья, которое казалось ничтожным, но которое осложнилось вследствие переутомления тем громадным душевным напряжением, которого требовало от него его творчество, столь мало выдающее это внутреннее напряжение, но разнообразное и взыскательное..

Жизнь автора не рассказана в «Доминике», и облик героя романа, милого человека, не давшего ничего, кроме своей жизни, не недостойной, но мало удачной, не совпадает вполне с образом самого Фромантэна, который, прежде всего, был не безвольным служителем личной мечты, а творцом долговечных ценностей в двух областях человеческого творчества. И, однако, не только отдельные черты своей юности воплотил Фромантэн в своем герое, но существенную основу своего нравственного мира: подобно своему герою — он рыцарь духа. В Доминике это проявляется в его жизненном поведении, в Фромантэне это нашло выражение в характере его творчества. В критике и в романе, на печатной странице и на полотне картины, он так же благородно сдержан, как рыцарски честен: он правдив в каждом штрихе, он говорит только о том, что знает, и изображает так, как знает. Искусство есть царство вымысла и художник — не хроникер: правда повседневности, правда, доступная и нашему глазу, нужна нам в его творчестве не ради нее самой, но ради того высшего, что не может быть создано и передано вне этой правды. Это высшее есть моральное содержание художественного создания, воплощенное в личности создателя. Таким содержанием богаты создания Фромантэна и среди них, прежде всего, его роман.

«ЭПИКУРЕЕЦ И ЭСТЕТ»

I

Можно бы прибавить еще: «скептик», «индиферентист», «жеманфишист» и даже «нигилист»,—их много, этих «украшающих эпитетов», которыми считают уместным почтить Анатоля Франса противники, а иногда и поклонники его так называемого безразличия, политического, общественного, морального. Говорить об этом безразличии трудно—трудно потому, что неизбежно в этом будет или защита Анатоля Франса или нападение на него. Нападение же бесплодно по той же причине, по которой бесцельна защита: Анатоль Франс не нуждается в защите. В литературе вообще не может быть защищен тот, кто нуждается в защите. Апологии и реабилитации уместны и возможны лишь в исключительных случаях—так сказать, в средних регистрах литературно-исторической оценки. Мелкие всегда и неизбежно забудутся—останется только клеймо смешного на их панегиристах. А большие—тут есть и историческая несправедливость и великая историческая правда—не только всегда и ни на что несмотря пребудут, но и защитников найдут—и каких,—и даже в том, что защите не подлежало бы.

Среди недавно опубликованных «Слов Л. Н. Толстого, записанных С. А. Стахович» [1] сообщен такой разговор: «— Ce n'est pas pour faire un compliment (он знал, как я сильно люблю Пушкина),—но какой мастер красоты ваш Пушкин».— С ударением и расстановкой он произнес слова: «мастер красоты».—«У меня сегодня на верховой езде — и с тех пор все вертится в голове стих:

Недвижим он лежал, и странен
Был томный лик его чела.

Ведь вот неверно—«лик его чела»... а прекрасно. Так прекрасно, что готов не заметить этого и понимаешь, в чем дело»...

Я напомнила, что... «томный мир его чела». Лев Николаевич всплеснул руками: «Ну, конечно, Пушкин бы не ошибся. Чудесно». И именно это поражает в покойнике. Это странное спокойствие гладкого лба».

Ведь Толстой не только тонкий и умный ценитель, но и ниспровергатель бесстрашный; ему бы ничего не стоило—да он это и делал—кого угодно сковырнуть с какого-угодно пьедестала, а вот, гипноз величия одолел и его: пламенный рационалист (в теории) приписал Пушкину бессмыслицу и оправдал ее и восхитился ею. «Так прекрасно, что готов не заметить этого и понимаешь, в чем дело»,—хотя понимать-то, особенно с точки зрения Л. Н. Толстого, не следовало бы: ибо «лик чела» никакому пониманию не подлежит. И, поправленный, Лев Толстой куража не теряет и, как всегда чудесный в своей непоследовательности, продолжает восхищаться. Восхищаться, конечно, можно и должно,

[1]) «Толстой о Толстом». Новые материалы. Толстовский Музей. Москва, 1924.

но ведь Лев Толстой тут же — ради Пушкина — отрекается от первого восторга: «Ну, конечно, Пушкин бы не ошибся». И все-таки: «чудесно». «Лика» уже нет, но «мир» тоже хорош, даже лучше. И правильно: нечего переть против рожна: Пушкиным, хотя бы наперекор стихиям, можно только восхищаться. Атмосфера Пушкина, атмосфера неразложимой пушкинской поэтичности так мощна, что рациональное умствование, как параллельная плоскость, не может с нею встретиться; в той же мере, в какой оно основательно, оно будет и бесплодно: победителя не судят.

Таким победителем представляется Анатоль Франс. Большой писатель, он не то, что не нуждается в морально-общественной апологии—в ней нуждается всякий прегрешивший—но он делает ее бесконечно мелкой. В исторической вескости и литературной вечности тех творческих громад, какими высятся пред нами Виктор Гюго или Достоевский, какую роль играет то, что Виктор Гюго был претенциозный политик, а Достоевский воинствующий империалист. Роль эта более чем ничтожна; но почему мы о ней не забываем? Потому, что она есть аспект живой личности; потому, что она связана с органическими стихиями творческой индивидуальности. Не для защиты,—для понимания Анатоля Франса надо взвесить и оценить то, что называют его эстетством, эпикурейством и даже похуже: один русский литератор употребил для характеристики Анатоля Франса слово, которое обозначает высшую степень циничного безразличия и которое во французском тексте обычно заменяется многоточием... Правда, это было около тридцати лет тому назад, когда общественная встряска, освежительной бурей пронесшаяся

тогда над политической Францией, еще не вовлекла Анатоля Франса в ряды деятельных борцов за социальную справедливость. Но уже после дела Дрейфуса, после «Histoire contemporaine», после «Affaire Crainquebille» З. А. Венгерова с той олимпийской беззаботностью, которая лишает содержания всякое ее суждение, в месте ответственном—на страницах энциклопедического словаря — так определяет Анатоля Франса: «его мировоззрение сводится к утонченному эпикурейству». Помилуй бог как просто: «мировоззрение—сводится»—и все тут. Какое коротенькое мировоззрение—и о ком здесь речь,— о Зинаиде Венгеровой или Анатоле Франсе?

Такие характеристики тем страшнее, чем бесспорнее—ибо бесспорность вытекает из их пустоты, которая может быть наполнена, увы, любым содержанием.

Это обычное представление об Анатоле Франсе: был эстетом и наплевистом, потом раскаялся и стал социалистом. В грубых чертах оно верно и спору не подлежит. Но это простое подлежит такому усложнению, это верное требует таких оговорок, что от формулы остается одна шелуха,—надо еще дать ей какой-нибудь смысл. В понимании личности, в понимании писателя нет ничего страшнее давления, оказываемого общими схемами характера. Нельзя без них обойтись,— ибо только из их сочетания рождается индивидуальный облик,— и нельзя не поддаться их грубой силе: той силе, которая присуща абстракции.

II

«Наследник Ренана», Анатоль Франс имеет, как известно, предков и более отдаленных: «чрез Монтеня и Флобера — так определяет Георг Брандес — он вмещает

в себе все наследие средневековых писателей». «Все наследие»—это от безответственной абстракции; средневековые писатели, при всем их различии были верующие католики, а Анатоль Франс очень далек от католической церкви. Но бесспорно, образ его в известном смысле типичен для некоторых течений французской литературы в разных ее пластах. Однако, не Монтеня и уж, конечно, не Вольтера вспоминают те, кто так легко отделываются от Анатоля Франса кличками: эстет, эпикуреист, индиферентист. Не нова эта фигура умственного сноба—она прошла через века, и вот как определяет ее для предреволюционной Франции Вовенарг—тот Вовенарг, из которого у нас знают разве одно глубокое словечко, полюбившееся Тургеневу: «великие мысли исходят из сердца». Психолог, выводящий величие рациональной мысли из морального пафоса, сторонник строгой внутренней дисциплины, отвергающей всякое разгильдяйство, как нравственное, так и умственное, Вовенарг мягок в характеристике своего Исократа — ou le bel ésprit moderne — но эта мягкость делает ее лишь более убийственной: «Модный умник—он ни философ, ни поэт, ни историк, ни богослов; он все вместе, и еще многое другое. Ему приходится говорить много вещей ненужных, потому, что ему нечего сказать о вещах нужных. Высшая его мудрость—сообщить мысли легкость. Кому дано знать, как лучше жить, как лучше мыслить? Кому известно, что есть истина? Ум, действительно развитой, приемлет все взгляды и не держится ни одного из них. Он видит силу и видит слабость всякого убеждения и понял, что уму человеческому предоставлена лишь свобода выбора между своими заблуждениями». Вот формулы спектиче-

ского безразличия, которые легко найти у Анатоля Франса. Он не списал их у Вовенарга — они носились в его духовной атмосфере, но вот разница: модному ли умнику влагал он их в уста? А в устах аббата Коньяра или под пером Анатоля Франса не обращались ли они в нечто разное. Quum duo idem dïcunt, idem non est (когда двое говорят одно, это уж не одно) — и мимо Анатоля Франса идет обличительное слово, направленное Вовенаргом против его bel ésprit moderne: «Вот поистине снисходительная философия, уравнивающая Ахилла и Терсита и разрешающая нам быть невеждами, лентяями, распутниками, бездельниками... Этот рассудительный и тонкий философ никогда не мог понять, как это можно питать интерес к голой истине; простое, сильное, возвышенное его не трогает... Обо всем хочет он говорить шутя; с его точки зрения ничто на свете не стоит иного тона. Ему возражают, что люди шутят лишь с вещами, которые их мало трогают; он несогласен: он почитает лишь естественность. Между тем его шутовство не всегда естественно, и его рассуждения более тонки, чем основательны. Он не хочет ни убеждать, ни наставлять кого бы то ни было. Истинное и ложное, легковесное и великое равно привлекают его постольку, поскольку дают ему случай высказать что-либо занятное. Если ему удобно изобразить Цезаря доблестного, он нарисует его доблестным; если нет, он покажет, что своим возвышением Цезарь обязан только игре случайности, и Брут будет поочередно то героем, то преступником,— смотря по надобности». С неба и такие не падают — софистика безыдейности вещь исконная — и интересна та отчетливость, с которой Вовенарг — двести лет тому назад — наметил историче-

скую необходимость такого типа: «Эти тонкие умы,— говорит он,— появились вслед за великими людьми прошлого века. Не легко было им облечь истину той властностью и той силой, которую сообщило ей художественное слово; чтобы выделиться наряду с такими людьми, надо было или обладать их гением, или найти другой путь. Исократ, рожденный без страстей, лишенный склонности к простоте, способен разрушать, но ничего не может создавать». В свое время — ради духа времени — этот фат был рационалистом; через два столетия, пройдя чрез мистику реставрации и естественно-научную умственность середины XIX века, он в наше время стал вновь эстетом и мистиком. Но все равно— и там и здесь он понят и разоблачен: «Мода кончилась и заблуждение исчезло вместе с нею. Не трудно было понять цену писателя, который, кичась пренебрежением к предметам возвышенным, не прочь от каламбуров и не брезгает противоречиями... Он пережил свою славу и служит своему времени доказательством того, что вековечными пребудут только простота, истина, художественность—то-есть именно все те вещи, которые он презирал».

Можно без боязни напомнить этот старинный портрет. Ибо если кой-что в нем может напомнить Анатоля Франса, то тем отчетливее оттенено в нем то, что отличает автора «Современной истории» от умственного эпикурейца и скептического эстета, какого в нем видели и подчас видят до сих пор. Что наметил Вовенарг в своем «физиологическом очерке» типичного умственного эпикурейца и какие недостатки мы до сих пор считаем типичными для него? Это прежде всего отсутствие темперамента: Isocrate né sans passions; это,

во-вторых, отсутствие вкуса к истине, безответственное умственное безразличие: le vrai et le faux lui est aussi propre; в-третьих, это, связанное с этой софистической игрой ума, отсутствие подлинного творчества, подменяемого некоторым суррогатом: il fallaït avoir du génie un marcher dans une autre voie[1]. В какой степени эти пороки свойственны Анатолю Франсу?

III

Начнем с последнего, как наиболее веского из упреков. В самом деле: если не может быть речи о том, что называется творчеством, то стоит ли размышлять о писателе? Он может быть второстепенным, но в чем-нибудь, хоть микроскопическом, должен же он быть создателем нового.

Что собственно имеют в виду, когда говорят о творческой бесплодности скептицизма, об исключительно критической роли эстетизма. Эстетизм силен вкусом, но вкус не есть источник творчества, а только — и то не всегда — его регулятор. Эстетизм культурен, но культура в творчестве есть лишь одна предпосылка, лишь материал для преодоления. Эстетизм утончен, но его тонкость распыляется в мелочах, и чаще, чем грубый энтузиазм, он из-за леса не видит деревьев. Эстетизм действен только в восприятии и неизменно пассивен в самостоятельном созидании. Похоже это на Анатоля Франса?

Мы имеем в русской научной литературе попытку дать отчасти утвердительный ответ на этот вопрос. В своих ценных очерках поэтики, богатых новыми мы-

[1] Перевод этих цитат из Вовенарга дан в тексте, в общей характеристике Исократа.

слями и неподмеченными доселе фактами, А. И. Белецкий[1] относит Анатоля Франса к группе писателей, которых определяет как «читателей, взявшихся за перо». Это писатели, «чью творческую способность удобнее было бы называть фантазией, нежели воображением, хотя для нас эти слова — синонимы без особых оттенков». Французский критик, различающий l'imagination créatrice (творческое воображение) и l'imagination fantaisiste (воображение фантазирующее), так определяет последнее: «фантазия не творит: она украшает, декорирует, сообщает поэтическую прелесть вещам — либо, напротив, их обезображивает, обращает в карикатуру. Она прежде всего зависит от способности, в ней же заключенной,— от памяти. По мнению А. И. Белецкого, это — основное в характеристике Анатоля Франса: ему не свойственно творческое воображение. Дальнейшие оговорки ослабляют это заключение, но и в ослабленном виде оно не кажется приемлемым. В этом отсутствии творчества «разумеется, нет ничего унизительного для автора «Харчевни королевы Педок» и «Острова пингвинов»: это отнюдь не значит, что за ним утверждается полное отсутствие оригинальности или неспособности увлекать читателей и влиять на них». Однако, если слово «творчество» что-нибудь значит, то фантазия, не творящая, конечно, ниже творческого воображения. Не надо, чтобы утверждалось «полное отсутствие оригинальности»,— достаточно того, что она изображается ничтожной,— а «способность увлекать читателей и влиять на них» присуща столь многим и столь разнообразным сочетаниям человеческого слова, вплоть

[1] «В мастерской художника слова» в «Вопросах теории и психологии творчества», т. VIII.

до погромных прокламаций, что брать ее мерилом в оценке писателя нет никакой возможности.

«В русской литературе такими же «читателями» являются, например, Мережковский или Кузмин (повествователь); это не мешает им, особенно последнему, и находить для себя читателей и вызывать новые подражания». Мережковский и Кузмин — люди, много читавшие и, поскольку речь идет о первом, верно, что в его произведениях продукты его начитанности часто остаются инородным телом, и груз выписок бывает так тяжел, что разрывает тонкую ткань непосредственности, предполагаемой художественным рассказом. Но здесь виновата не начитанность Мережковского, а дурное ее применение. Пушкин для «Капитанской дочки» читал не меньше Мережковского. Всякий исторический романист непременно, в степени различной, но всегда значительной, опирается на источники, печатные, письменные, иногда устные, но этот факт сам по себе ни в какой мере не решает вопроса о творческом своеобразии романиста. Мы знаем, что Толстой, современник «Хаджи-Мурата», работая над повестью о мятежном кавказце, углубился в изучение соответственных исторических материалов, но все прочитанное, все услышанное перегорело в его творческом воображении, создавшем поразительно живые человеческие образы, которых нет у Мережковского, нет и у Кузмина. Писатели тенденциозные, они не вдохновляются живым человеком. Мережковский этого скрыть не умеет, а Кузмин и не хочет: он писатель честный. Его всегда занимает прежде всего ситуация, а человек есть лишь средство для раскрытия ситуации: прием как прием, и если Кузмин «вызывает новые подражания», то, очевид-

но, есть чему подражать. И во всяком случае является вопрос: откуда же мы знаем, что здесь подражают Кузмину, а не кому-нибудь из тех, кого он начитался. Он ведь не творящий «читатель». Далее, совершенно верно, что у Анатоля Франса нет ни неистощимо богатого воображения Бальзака, ни бьющей ключем плодовитости Диккенса, ни изобильной легкости, присущей воображению, например, Жорж-Санд; из этого, однако, никак нельзя сделать вывода об отсутствии творческого дара у тех, кто ниже Бальзака, Диккенса и Жорж-Санд. Ничто здесь не определяется сравнением; никакой художник не обязан ни с кем соперничать: он должен создать свой мир; можно ли сказать, что Анатоль Франс такого мира не создал?

«Он сам неоднократно свидетельствует свою неспособность к «изобретению»— и не только в области сюжета». Это верно лишь отчасти: особенной изобретательности не было у Анатоля Франса, но то, что он дал своего, гораздо существеннее того, что он заимствовал. «Образы его героев не живут тою своеобразною жизнью, какою живет, например, Тартарен, Хлестаков или Передонов». Образы резко карикатурные всегда более отчетливы и более своеобразны, но не всякого влечет к шаржирующему преувеличению: у Анатоля Франса свои приемы, но это приемы творчества.

«Медленно и трудолюбиво его фантазия собирает впечатления, полученные прежде всего от чтения и созерцания предшествующего искусства... Только на третьем месте в ряду источников Анатоля Франса можно поставить его личные житейские впечатления». Но в вопросе, о котором идет речь, должно ли противополагать житейские впечатления книжным? И то и другое—

впечатления личные; для того, чтобы стать источником художественного создания они должны были влиться в душу писателя, преобразить ее, до такой степени сплавиться со всем, пребывающим в духе и мысли, что никакой анализ самого главного в художественном создании никогда не скажет, что здесь играло первенствующую роль. В создании «Преступления и Наказания» что существеннее из биографии Достоевского: каторга или книги, детские поездки на богомолье или социально-авантюрный роман Евгения Сю,— кто это знает, кто скажет?

«Очень возможно, что при других обстоятельствах жизни этот знаток и любитель старинных вещей так и остался бы любознательным дилетантом, читая, размышляя, мечтая в тишине своей библиотеки и не пытаясь творить; но он взялся за перо — и читатели, которым в конце концов нет никакого дела до источников и влияний, вокруг него собрались». Так ли случайно, что они вокруг него собрались. До источников читателям, конечно, нет дела; источники всегда есть, из ничего ничто не создается, но читателям очень есть дело до того, что вышло из почерпнутого в источниках. Источники могут быть какие угодно — книги или люди, виденное или слышанное,— но они должны быть только краской на палитре художника, который должен быть творцом. Вокруг компиляторов читатели не собираются, во всяком случае, такие читатели, о которых здесь может итти речь. В самом деле, кто такие читатели, собравшиеся вокруг Анатоля Франса? Можно ли сказать, что это плохо разбирающиеся читатели толпы, приученные к художественным популяризациям, не знающие, где первоисточник, где перепев. Ведь этого нет, ведь в

худшем случае Анатоль Франс — любимец культурных снобов, и его читатели — такие же скептические, такие же эстетические как и он гурманы, для которых главное — оригинальность во что бы то ни стало. Что же,— обошел он их, когда с'умел внушить им, что его паразитарное искусство, его эстетская софистика есть подлинное искусство. Очевидно, нет; очевидно, Анатоль Франс не так уж механически пережевывает прочитанное, и без творческого воображения не было бы жизни в его созданиях. Эту жизнь в конце концов признает и А. И. Белецкий: он знает, что «при всем хладнокровии и скептицизме Анатоля Франса «дионисийская буря» изведана и им». И, чтобы провести резкую черту между умными «читателями, взявшимися за перо» и настоящим художником, указаны «попытки в области романа высоко-развитых умов, как Тэн или Михайловский («Карьера Оладушкина»): разве у них не хватило бы искусства сочетать элементы из различных источников и даже из запаса своих жизненных впечатлений, разве трудно было для них придать правдоподобность событиям, убедительность характерам и изображению чувств? Не без основания они, однако, забросили свои попытки». Не таковы образы французского романиста: «продукты «фантазирующего воображения» Анатоля Франса живут, хоть и не так, как дети «воображения творческого»; пусть они похожи на паразитов растительного мира (в ботанике слово паразит не имеет ни бранного, ни укоризненного смысла), это не лишает их права на существование».

Разница становится едва уловимой: если продукты фантазии «живут», то как можно сказать, что она «не творит»? Очевидно, мы пользуемся здесь терминами,

которые нуждаются в предварительном определении, и фактами, которые нуждаются в предварительном анализе.

IV

Достаточно, однако, отойдя от частных процессов и приемов в творчестве Анатоля Франса, просто представить себе его героев в их непосредственном на нас воздействии, чтобы и до всяких расследований и определений утверждать a priori: как ни расценивать емкость и глубину фигур, созданных Анатолем Франсом, откуда бы ни вышли образы его творчества,— это творчество подлинное, не «декорирующее». Что «декорирует» образ Кренкебиля? Не часто во всемирной литературе потемки души, примитивной, пригнетенной, неповоротливой получали выражение столь убедительное, сильное и органическое. Мысль сопоставить эту косноязычную аморфность с сложностью культуры, эту беспомощную простоватость с беспощадностью государственной машины не нова, конечно, но как живой остается он в памяти, этот старый бродячий зеленщик, этот обыватель современного Парижа, по своему кругозору и ощущениям первобытный едва ли меньше, чем решетниковские Пила и Сысойка в дебрях их дикой пермской родины. Как бы преднамеренной противоположностью этому дикарю, весь из тонкой мысли и снисходительной задушевности вылеплен аббат Коньяр, жизнерадостный мыслитель, благодушный скептик, за всепримиряющими поучениями которого не трудно видеть твердую линию неуклонной человечности. Профессор Бержере и академик Сильвестр Боннар, переносящие ту же просветленную человечность из предреволюционного века философов к концу XIX столетия,— кого они

повторяют, кому подражают? Хочется сказать, что образы их так же мало «паразитарны» в мире художественном, как сами они мало паразитарны в мире социальном. Нужно очень грубое представление о социальной полезности, чтобы назвать паразитом того, кого определяет его создатель как «мудрейшего из моралистов, в ком удивительным образом сочетались Эпикур и Франциск Ассизский». Если близорукость общественной корысти слепа к цене такого эпикурейца, то тем хуже для общества. Но оно не близоруко—не даром везде чтит оно Анатоля Франса.

И почти все его герои — даже юный Турнеброш, в котором зреет аббат Коньяр и, быть может, господин Бержере,— все они списаны с автора, раскрывают то его натуру, то его судьбу, если угодно, даже Кренкебиль. Ибо пред лицом культурной машины и государственной неумолимости поэт-мыслитель, всемирная знаменитость, парижский академик — именно потому, что он поэт и мыслитель — не так же ли простодушно бессилен и пассивно беспомощен, как пришибленный и отупленный Кренкебиль? Во время землетрясения не все ли равны — банкир и нищий, мыслитель и дурачок, силач и инвалид, ученый геолог и безграмотный невежда? И неминуемому колоссальному историческому сдвигу, в бури которого на много, много темных лет вперед вовлечено человечество, что можем противопоставить мы, раз'единенные жалкие мошки, заверченные в вихре этого урагана — какие усилия, какие предвидения? И Анатоль Франс, в первые дни войны, недоуменно предлагающий родине: «Если я не смею говорить о войне то, что я о ней думаю, то возьмите меня в солдаты; если Франции ненужна моя неугасимая духовная сила, то

пусть она использует мои жалкие физические силы», — этот Анатоль Франс, который в минуту великой катастрофы, грозящей его родине, вдруг оказывается ей ненужным, чем же он отличается от Кренкебиля, который также недоуменно спрашивает: «почему за то же самое оскорбление городового меня посадили в тюрьму, когда мне это было ненужно, и не хотят посадить, когда мне это нужно?»

V

Да, это все тот же Анатоль Франс,— он всех создавал, отправляясь от себя, всех так или иначе списал с себя: он себя изобразил, себя выразил, создал свой мир, не подражательный и неповторимый. И если мы, отойдя от частностей, отвлекшись от отдельных образов, захотим сосредоточиться на общем впечатлении, на мире Анатоля Франса как цельном художественном комплексе и попытаемся таким путем дать себе отчет в том, что нам больше всего говорит об Анатоле Франсе, как литературной индивидуальности, что больше всего привлекает в нем, то мы, конечно, должны будем признать, что сильнее фигур и ситуаций, им созданных, сильнее остроты его афоризмов на нас действует нечто высящееся над всем этим или, вернее, вмещающее все это. Какою бы ненаучной метафорой мы ни обозначили этот тонкий аромат личности, это обаяние духовной живости, воплощенной в спокойном однообразии, эту музыку мыслей, одновременно призывную и успокоительную, мы должны признать, что этот особый мир, мир Анатоля Франса, есть его творческое завоевание, имеющее и свою отчеканенную физиономию, и надежды на долговечную действенность, и высокое место в литературной истории Франции. Глубоко — хо-

тя едва ли болезненно — ощущая разницу между собою и великанами поэтического творчества, Анатоль Франс иногда кокетничал в признании своей книжности, своей прозаичности. Так как «невежды удивлялись его страсти постоянно декламировать поэтов и приводить разных писателей», то с уст его — мы знаем это от Бруссона — легко срывались такие признания: «Чего вы хотите? У меня нет воображения. Но зато у меня есть терпение. Главнейшие мои помощники — клей и ножницы... Я редко чувствовал вдохновение. У пера моего нет ничего лирического. Оно не стремится ввысь». Но ведь это юмористическая клевета на себя: без воображения не создать таких фигур, как захлебнувшийся в человеческой крови героически самоотверженный Гамлэн,— и если орудиями, которыми созданы образы Анатоля Франса, являются клей и ножницы, то слава им и место рядом с пером писателя. Что до лирики — то здесь Анатоль Франс уже без всякой иронии просто несправедлив к себе. Можно что угодно говорить о вылепленных им человеческих фигурах, но за пределами этих образов что же представляют собою произведения Анатоля Франса, как не увлекательнейшую лирику? В сущности, если хотеть быть злым, то надо сказать, что в его произведениях нет ничего кроме лирики — это, верно, и будет его «фантазирующее воображение». Лирика, а не критика его критический импрессионизм; лирика, а не философия — рассуждения его героев; лирика, а не наука его собственные размышления; лирика, а не воплощение об'ективной действительности образы его героев: все лирика. А в поэтической лирике ведь больше прозы, чем во всякой другой поэзии, и в критической лирике меньше обще-обязательности, чем

во всякой другой критике, и в научной лирике совсем нет науки. Но у Анатоля Франса есть кой-что кроме лирики и, главное, упоительна его лирика, раскрывающая нам тонкую, чуткую душу, раскрывающая мир глубокой трепетной мысли, захватывающе радостной в жизнеощущении, бесконечно грустной в познании судеб человеческих.

И это во всяком случае не эфемерида, не эстетская игра, не умственное эпикурейство, бесплодное и бесцельное, а нечто ему противоположное. Об игре и эпикурействе можно говорить там, где нет интереса к истине, где умственное безразличие, совершенно не занятое адекватной непреложностью и, стало быть, моральной ценностью, конечного вывода, софистически играет доводами, складывающимися в тот или иной логический узор. Софистика бывает разная; даже как бы противоположны друг другу разные ее виды: корыстная софистика целеустремленного адвоката и кокетливо бесцельная софистика эстета, в самом процессе беспредметной игры ума находящая свою цель. Но по существу и там и здесь одно и то же равнодушие к истине, один и тот же интеллектуальный иммортализм, одно и то же отсутствие умственной честности. Попробуйте с этой стороны проверить размышления Анатоля Франса, рассуждения его героев. Можно с ними соглашаться и не соглашаться — никто не обязан быть вещателем или поборником истин общеприемлемых,— но никогда в этих рассуждениях нельзя найти подтасовку, натяжку, передержку. Как свободно и легко льется умная речь Анатоля Франса, или профессора Бержере, или аббата Коньяра, так просты и свободны логические сплетения их аргументации. Вместе со своим соз-

дателем они не только умные люди, но они и честные люди и во всех своих умственных скитаниях они полны внутренней ответственности. Им дорог живой человек, им дорога истина. То, что истина эта предстает им в форме сложной, часто в форме парадокса, лишь усугубляет ее ценность для них и для нас. Легкое по видимости как бы поверхностное, всякое размышление Анатоля Франса, как бы не законченное в определяющей формуле, но переливающееся в процессе нащупывания, в сущности есть вполне завершенный результат долгого искания, искания целой жизни. Мало того — здесь позволительно говорить о жизни не одного человека, но и целого народа — во всяком случае тех его слоев, которым довелось на протяжении веков быть выразителями сосредоточенного в его языке мировоззрения, носителями его литературной преемственности. И как не бывает ни «изящным индиферентистом», ни «эпикурействующим нигилистом» простой народ, создавший простую речь Турнеброша и Анатоля Франса, так нет в их жизненной философии, в их политике, в их морали ни «безразличного скептицизма», ни «эстетского имморализма». Достаточно подумать немного над добродушным, всеоправдывающим юмором аббата Коньяра, чтобы убедиться, что он совсем не так склонен оправдывать что угодно; наоборот, мягко он осуждает многое и многое обличает. В этом обличении нет негодования, но в нем есть тихая настойчивость,— и разве в нем нет своего пафоса? В нем много снисходительности, но разве в нем нет твердой точки зрения? Наоборот,— неизменно эта критика человеческого общежития и человеческих достижений — критика государства, критика суда, критика морали — исходит из твердого представления о

тем, что хорошо и что дурно. Скептик не только не знает, что истина и что ложь, что добро и что зло, но его и не трогает это незнание. Наоборот, Анатоль Франс и его герои, иногда бездейственные,— ибо их сложная и ответственная мысль рождает сомнения,— в решающий час не отказываются вмешаться в сутолоку событий. А если и уступают в этом первое место другим, то возносят их высоко в своем увлекательном слове, которое есть дело писателя и мыслителя.

VI

Мы можем напомнить заключительное слово аббата Жерома Коньяра. Оно касается именно бесстрастности в искании истины и в искоренении зла. Лучше, чем кто-нибудь, знает аббат Коньяр, что эстетское отсутствие темперамента есть настоящая пагуба для мысли, хотя бы и не робкой. «Запомни хорошо,— говорит он:— истины, открытые разумом, остаются бесплодными... Благодаря чувству разбросаны по миру семена добра. Разум не имеет за собою таких заслуг. Я признаюсь вам, что был слишком разумен доселе в критике законов и нравов. Поэтому критика моя не принесет плодов и засохнет, как дерево от весенних заморозков. Чтобы служить человечеству, нужно отбросить всякие рассуждения, как излишний балласт, и подняться на крыльях энтузиама. Тот, кто рассуждает, никогда не воспарит».

Аббат Коньяр говорит, конечно, не о пустопорожнем эстетском пламенении: творчеству разума он противополагает энтузиазм действия. Он знает, что сам он, философ и критик, не принадлежит к людям действия и смиренно преклоняет свою бездеятельную умственность пред страстной активностью энтузиаста. Но не надо

влагать расширенный смысл в это размышление: иначе из законного самоограничения оно станет клеветой на себя. И в самом деле,— прав ли аббат Коньяр по отношению к себе? Его рассуждения мягки и спокойны, но не проникнуты ли они страстной убежденностью? Если «благодаря чувству разбросаны по миру семена добра», то что же сообщает увлекательную прелесть рассудительным словам аббата Коньяра, как не то, что каждое из них проникнуто глубоким чувством. И господин Бержере не есть ли подлинный энтузиаст гуманности и истины? И Анатоль Франс, их создатель, спокойный художник, здравомыслящий скептик, не сообщил ли своим рассудительным мыслям высшую цену и высшее очарование тем, что обвеял их атмосферой чувства, атмосферой трепетного порыва к правде, к добру, к социальной справедливости. Да, не так самоочевидны добро и правда, не так легко открыть гнездилище дракона зла и лжи, и не всегда пламенный энтузиазм борьбы есть порука, что борьба ведется с тем, с кем должно. И Анатоль Франс тоже спрашивает: «что есть истина?» — но никогда он не произносит этих слов как Пилат, умывающий руки. Он говорит их со скорбью незнания, с жадным порывом. Возьмите любое из «скептических», «безразличных» заявлений Анатоля Франса или его героев. Неизменно «безразлична» лишь их видимость, их оболочка. В обиходе общепринята формула; освященная умственной ленью, она становится нерушимой истиной, костенеет в догмате. Изящным, чуточку брезгливым прикосновением Анатоль Франс берет ее, перетряхивает, поворачивает, противополагает такой же, отбрасывает ее парадоксом. Все это кажется игрой и индиферентизмом тому, кто не идет дальше

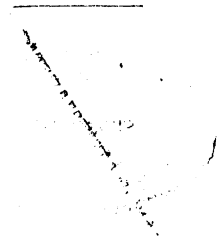
поверхностного впечатления. А ведь в конечном счете это делается во имя высшей истины, во имя науки, во имя вечного искания, если угодно, во имя догмата. В мысли углубленной и ищущей истины общепринятые часто обращаются в свою кажущуюся противоположность, потому что они — частные истины, сочетать которые в творческом горении, в духовной неутомимости дано немногим. Здесь не пассивность безразличия — наоборот, здесь напряженная активность, активность во имя истины,— пусть сегодня не общедоступной, но всегда общеобязательной.

Эта умственная подвижность была существом мысли Анатоля Франса, действенность была стимулом его творчества. Пафос истины, пафос человечности, диаметрально противоположный эгоистическому эпикурейству и скептическому нигилизму был его пафосом. Оттого он и менялся — и менялся в определенном направлении, оттого он, в противоположность Леметру, с которым его так легко ставили в пару тридцать лет тому назад,— шел налево, когда Леметр шел направо; оттого он из кабинета вышел на улицу, оттого из аполитического художника и мыслителя сделался деятельным поборником социализма. Пришел его час — и он оказался готовым.

Люди несведующие не легко примиряются с мыслью, что когда в Москве полдень, в Мадриде девять часов утра, а в Владивостоке шесть часов вечера. Они хотят, чтобы везде было одно время, и когда в ответ на их невежественную категоричность астроном спокойно говорит, что у всякой долготы свое время именно потому, что всем долготам светит одно солнце, то бурнопламенным невеждам это кажется вялым безразличием. Им не

дано знать, что в этом мнимом безразличии величайший энтузиазм: энтузиазм вечного и единого солнца, энтузиазм научной истины. Подвижны ее формулы, как подвижны небесные тела, тяготеющие к своему солнцу. Но формула этого тяготения остается вечной, и вечным источником горения остается она для мысли, ею одухотворенной. И когда наступает час ответственности, спадает ветхой чешуей оболочка скептицизма, обнажая ядро глубокого убеждения, и мыслитель, отдавая всего себя, восклицает: «нет, она все-таки вертится».

Если бы эта умственная совесть не была жива в Анатоле Франсе во всех аспектах его духовной судьбы, он был бы интересным писателем, тонким собеседником, упоительным умницей, одним из сорока «бессмертных» в ковычках, но не был бы просто бессмертным, не был бы тем, кого мы чтим в нем: поэтом-учителем, руководство которого без страха могут принять и те, кто в том или ином с ним не согласны.



Фундаментальная
библиотека
общественных наук
Академии Наук СССР