

НОВАЯ БИБЛИОТЕКА
РУССКОЙ КЛАССИКИ



ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ФОНДА
«ПРЕЗИДЕНТСКИЙ ЦЕНТР
Б.Н.ЕЛЬЦИНА»



А. Серахов.

**АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ
ЕВЛАХОВ**

**ИСКУССТВО ЛЖЕТ
НЕ ПРИТВОРЯЯСЬ**

**ИЗБРАННЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ
И НАУЧНЫЕ ТРУДЫ**

Рекомендовано студентам высших учебных заведений,
обучающимся по специальности 032900 –
русский язык и литература



ПАРАД
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
Москва 2011

УДК 82(470) + 821.161.1
ББК 84 (Рос=Рус)1-4
Е 17

**Общественно-редакционный совет по изданию серии
«Новая библиотека русской классики – обязательный экземпляр»**

*В.Н. Аношкина, С.И. Богданов, Л.А. Вербицкая, И.А. Виноградов,
В.А. Воропаев, П.С. Гутинтов, А.Я. Дегтярев, А.И. Дегтярева,
В.В. Денисов, А.А. Дроздов, А.А. Евлахов, В.Б. Катаев, С.А. Кузнецов,
Л.М. Крупчанов, А.В. Моторин, А.Н. Николукин,
А.К. Нурпеисов, О.А. Овчаренко, А.Н. Панкова, Ю.М. Поляков,
В.П. Рыбалко, Е.Ю. Сидоров, В.А. Старикова,
Н.Н. Скотов (председатель), Б.Н. Тарасов, Л.А. Трубина,
Е.П. Челышев, С.О. Шмидт, Л.В. Шустрова, Т.Б. Юмашева*

*Совместный издательский проект Общества «Знание» России,
Международного союза книголюбов, Академии российской словесности,
ИД «Парад», ЦКБ «БИБКОМ»*

(Руководитель проекта доктор исторических наук А.Я. Дегтярев)

При поддержке Фонда «Президентский центр Б.Н. Ельцина»

*Редактор-составитель – проф. Б.А. Ланин: составление,
предисловие, примечания.*

Евлахов А.М.

Е 17 ИСКУССТВО ЛЖЕТ НЕ ПРИТВОРЯЯСЬ: Избранные литературные и научные труды. – М.: Парад, 2011. – 536 с.

Александр Михайлович Евлахов (1880–1966 гг.) – полузабытое имя. Он – автор стихотворного сборника, оперного либретто «Княжна Мери», десятков рассказов, литературный критик, педагог, эстетик, врач-психиатр. Мыслитель такого масштаба, профессор столь широкой образованности мог появиться в России лишь в эпоху Серебряного века. Кроме работы «Конституциональные особенности психики Льва Толстого» в советский период ничего из включенного в предлагаемый сборник ранее не публиковалось.

УДК 82(470) + 821.161.1
ББК 84 (Рос=Рус)1-4

ISBN 978-5-8061-0007-5

© Прокуратова Т. С., художественное
оформление, 2011

© ЗАО «Издательский дом «Парад», 2011



АНТИОБЩЕСТВЕННИК АЛЕКСАНДР ЕВЛАХОВ

Александр Михайлович Евлахов – полузабытое имя. Автор стихотворного сборника, оперного либретто «Княжна Мери», десятков рассказов, литературный критик, педагог, эстетик, врач-психиатр. Мыслитель такого масштаба, профессор столь широкой образованности мог появиться в России века XX лишь в эпоху Серебряного века. В книге «Академические школы в русском литературоведении» его имя поставлено в один ряд с такими представителями ирреалистических течений, как Вл. Соловьев, В. Розанов, Д. Мережковский. Прежде всего, Евлахов был великим поборником чистого искусства. Более того – чистого, если можно так выразиться, литературоведения. Для него сама методология исследования становится ненаучной, если обращается к этическому толкованию литературного произведения:

«История поэзии и искусства знает немного произведений, которые были бы совершенно свободны от упреков со стороны морали. Напротив, как в древности, так и в новейшее время, художников и поэтов не раз обвиняли в безнравственности и вредном влиянии на общество. Указать на все художественные произведения, в своё время подвергшиеся преследованию, либо упрекам в безнравственности – невозможно. Это значило бы составить длиннейший мартиролог художников и писателей».

Крупнейшая работа Евлахова, посвящённая философии художественного творчества «Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии» (в трех томах: Т. 1–2, Варшава, 1910–1912; Т. 3, Ростов-на-Дону, 1917), переполнена цитатами из работ на разных языках. Рецензенты упрекали автора в перенасыщенности книги цитатами, говорили

о том, что его собственные идеи при этом уходят в тень, заслоняются цитатами. Однако мысли самого Евлахова выделялись в его трудах не только чётко, но и весьма образно. В этой работе выработался научный стиль Евлахова: категоричный, подробно доказательный.

Эта самая масштабная работа А. Евлахова делилась на две части: «Методы научные» (филологический, сравнительный, исторический, эстетический, биографический) и «Методы ненаучные» (этический и публицистический). Он решительно выступал против историко-культурного метода изучения литературы, не признавал социологизаторства в науке о литературе. В старой «Литературной энциклопедии» Н. Пиксанов ехидно закончил статью о нём: «За последнее время Евлахов от прежних эстетических и психологических установок перешел к биологическому осознанию литературы, для чего, будучи уже профессором литературоведения, учился на медицинском факультете... Характерен и этот поворот: если не эстетика и психология, то биология – лишь бы не социология»¹. Впрочем, следует отдать должное Н. Пиксанову, впервые после революции отметившему: «На фоне эпигонов культурно-исторического метода и беспринципных собирателей сырых материалов Евлахов выделяется смелой попыткой оторваться от изжитой традиции и поставить вопросы литературной методологии наново. Он протестовал против «культы фактов». Во «Введении» им ставился вопрос об общей научной методологии и о том, наука ли история литературы»².

Евлахов был не только литературоведом. В этой книге вы впервые прочитаете некоторые из его рассказов. Хотя их действие происходит в разных городах, все они написаны в блокадном Ленинграде. Почти шесть десятилетий они существовали лишь в машинописи. Толстая книга, переплетенная вручную, вместе с рецензиями критиков и профессоров... Так бы ей и лежать в домашнем архиве Евлаховых, если не этот счастливый случай. Рассказы исполнены духа Серебряного века, когда слово значило больше, чем действие. Умение рассказать всегда значило для Александра Михайловича больше, чем возможность показать. На этом и строится его прозаическое мастерство.

¹ Литературная энциклопедия. – Т. 4. – М.: Изд-во Коммунистической академии, 1930. – Ст. 13.

² Там же. – Ст. 12.

Он преподавал в знаменитой гимназии К.И. Мая, был приват-доцентом Петербургского университета, Киевского университета Святого Владимира, профессором Варшавского университета, успел побывать ректором Ростовского университета. Его работы о музыке до сих пор являются ключевыми для понимания, скажем, Моцарта и Шопена. Однако наиболее ценным вкладом Евлахова в методологию гуманитарных исследований стало обращение к психологическим основам искусства. Он утверждал: «С биологической точки зрения художественную деятельность можно рассматривать лишь как результат более сложного и тонкого приспособления организма к внешней среде посредством нервной системы».

Личность художника, её психологические особенности, различного рода отклонения – пусть даже незаметные и реконструируемые лишь в ходе психоаналитического сеанса – всё это имело для Евлахова весьма и весьма большое значение.

Оригинальность евлаховских работ, опережавшая его слава выдающегося исследователя снискали ему безукоризненную репутацию среди коллег. Так, Вячеслав Иванов, возглавивший Бакинский университет, пригласил А.М. Евлахова стать во главе одновременно двух кафедр: западной литературы и истории искусства. К тому времени Евлахов к полученным в 1907 г. в Петербурге и в 1915 г. в Варшаве магистерским дипломам успел добавить диплом медицинского факультета Бакинского университета. А еще в 1902 г. Евлахов окончил петербургский Археологический институт. Избранному члену Леонардовского института в Милане (1909) было необходимо следовать по стопам Леонардо, захватывая все новые и новые области человеческого знания...

Работая в Баку, А. Евлахов выступал на самых разных конференциях, которых в динамично развивавшемся национальном университете проводилось с избытком. Одно из таких выступлений – произведший фурор в гуманитарном мире доклад «Психология творчества как биологическая проблема» на съезде психоневрологов в соединенном заседании секций рефлексологии и психологии 6 января 1924 г. Автореферат этого доклада был опубликован в «Журнале теоретической и практической медицины медицинского факультета Азербайджанского государственного университета» (1925. Т. I. Кн. 3-4. С. 313–317).

В 1934 г. Евлахов вернулся в Ленинград и начал преподавать итальянский язык в Ленинградской консерватории. Свободно владея семью иностранными языками – итальянским, испанским, французским, ан-

глийским, немецким, польским и украинским, сам он считал, что в совершенстве владеет только итальянским, на котором не только говорил, но и думал. В Италии он прожил шесть лет (1907–1913 гг.), изучая живопись великих художников. Эту страну он любил настолько, что считал своей второй Родиной. Но все же новое увлечение – психиатрия – взяло верх, и в 1944 г. Евлахов даже становится профессором судебной психиатрии. Этому предшествовала не только научная работа, но и серьёзная практика, нашедшая впоследствии отражение в его «Записках психиатра». Как выясняется сегодня, свой след он оставил и в Ташкенте, работая там главным врачом городской клинической психиатрической больницы. Как пишет сегодня узбекский медицины Муяссар Максудова, «ещё в начале тридцатых годов учёный Евлахов написал статью о наличии у высшего руководства тогдашнего Союза психических отклонений. Больше таких попыток из-за страха последствий не наблюдалось». В Ташкенте, как и в Баку, собраны многие его труды.

В Баку были написаны замечательные работы Евлахова («Эрнест Ренан» 1925, «Артур Шницлер», 1926 и др.), к сожалению, малоизвестные – хотя бы потому, что не было никакой возможности распространить их далее определённого круга читателей определённого региона. Кстати, так получилось и с книгой самого Вяч. Иванова «Дионис и прадонисийство» (Баку, 1923), ставшей легендарной, однако переизданной лишь в 90-е годы. До той поры, расхвачанная в цитатах, она была малодоступна исследователям и читателям. Увы, Евлахова давно не переиздавали. Нам удалось включить фрагмент его масштабного трехтомного труда в антологию «Методика преподавания и изучения литературы», вышедшую в 2001 году в Славянском центре Хоккайдского университета.

Главная особенность научного творчества Евлахова – рассмотрение литературных произведений в теснейшей связи с другими видами искусств. Важнейший пафос его работ можно определить словом, которое он так любил, – «антиобщественность». Дело даже не в противопоставлении себя тому обществу, в котором он жил. Никакой этической или мировоззренческой проблемы в этом не было, настолько все недовусленно. Строгим был человеком. Политические взгляды сформировал довольно рано. В Санкт-Петербургский университет поступил одновременно с А. Ф. Керенским и сошелся с ним довольно близко. За организацию студенческих демонстраций против самодержавия несколько месяцев провел в заключении. Жить только по гамбургскому счету нелегко. Боль-

шеви́ков он прези́рал, Лени́на счита́л малообра́зованным и малокульту́рным вы́скачкой, ника́кой исто́рической пра́вды за советским строем не ви́дел. Беспо́лезно бы́ло ве́сти с ним разгово́р о всту́плении в па́ртию коммуни́стов, так что ректо́ром Ростовского университе́та он профа́ботал, е́стественно, сове́сем недо́лго. Е́динственное пра́во, кото́рое он при́знавал за со́циумом воо́бще, это пра́во на развита́е язы́ка: пи́сатель не при́дает на́правление разви́тию язы́ка, по мнени́ю Евла́хова, он ли́шь явля́ется вы́разите́лем скла́дывающе́гося в о́бществе и в наро́де язы́ковой но́рмы и язы́кового, как се́йчас сказа́ли бы, тренда́.

Есть иссле́дователи, кото́рые счита́ют его судьбу́ трагиче́ской. В тре́х то́мах разби́рался в эсте́тических тео́риях, а че́твертого то́ма, со сво́ей со́бственной тео́рией, не опу́бликовал. Ректо́рского кресла́ лиши́лся, кафед́ры не име́л, ли́шь препода́вал до са́мой ста́рости ита́льянский язы́к в ле́нинградской консе́рватории. Ка́рьеру, со́бственно, не сде́лал. Дру́жил с Леони́дом Андре́евым и почита́л его до ко́нца сво́их дне́й, и это в ту по́ру, ко́гда дру́гие льну́ли к Фа́дееву и Шо́лохову... Нача́ющийся «антио́бществе́нник». За́метных кни́г при советско́й вла́сти не выпу́стил, хоро́ших реце́нзий не со́брал. Жи́л ли́шь воспомина́ниями мо́лодости? Не́т, не то́лько! Он про́жил до́лгую и до́стойную жи́знь.

За го́д до се́мидесятиле́тия полу́чил от мо́лодой же́ны вели́кий по́да­рок – ново́рожде́нного сы́на.

Напи́санное им ни́куда не исче́зло. Его́ люби́мый уче́ник по Ва́ршавскому университе́ту А.П. Ска́фтымов оста́лся научным прее́мником: «Хотя мы расста́лись бо́лее два́дцати ле́т наза́д... ка́кая-то непре́рывная ни́ть тя́нется ме́жду нами все́ эти го́ды, не по́рываясь... Вы бы́ли бы, по́жалуй, е́динственным из мо́их «уче́ников», ко́му хоте́л бы я до́вериться по́сле сме́рти, ко́гда уже́ за́щититься не́льзя; Вы бы́ один ка́к сле́дует ме́ня по́няли и о́бъясни́ли со́ всеми мо́ими недо́статками и до́стоинства́ми», – пи́сал он Ска́фтымову в 1933 г. Все́ напи́санное бы́ло акку́ратно со́брано для а́рхива и для бу́дущих изда́телей. Действите́льно, сво́ей «о́кончате́льной» тео́рии он не вы́двину́л. Ее́ и бы́ть не мо́жет. Возмо́жно, в это́м гла́вный научный ито́г его́ тре́хто́много «Вве́дения». рассу́ждая о чу́жих рабо́тах, Евла́хов по́казывает со́временное ему́ состоя́ние нау́ки и в скры́том ви́де разво́рачивает сво́е по́нимание диску́тируе́мых про́блем. Он не бы́л дилета́нтом, спосо́бным бро́ситься на по́бедный шу́турм эсте́тики. Ра́ньше мно́гих он по́нял, что се́крет – не в со́циальном, ка́к ду́мали его́ уда́чливые ста́ршие со́временники В. Фри́че и П. Кога́н, а в психо́логическом и фи́лософском. Во́ход же́ в эту научную́ сфе́ру по́ка за́крыт.

Евлахов сохранил для нас великое наследие гениев. Гении – вот от кого ведет он свою родословную, этот великий и полузабытый «антиобщественник». Моцарти Шопен, Леонардо и Ренан, Данте и Толстой – вот имена и личности, ради которых развивалось человечество, благодаря которым оно возросло и оправдывало свое существование. О них Евлахов размышлял, о них писал, к ним направлял внимание образованной элиты – а других читателей у Евлахова и быть не могло.

Борис Ланин



**ИЗ НАУЧНОГО
НАСЛЕДИЯ**





Густав Доре.
Иллюстрация к «Дон Кихоту» М. Сервантеса



ВВЕДЕНИЕ В ФИЛОСОФИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. ОПЫТ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ МЕТОДОЛОГИИ

ИЗ ТРЕТЬЕГО ТОМА

ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ФОРМЫ

...Определив историю литературы как историю поэзии, мы тем самым подошли к чрезвычайно важному вопросу, которого должен был коснуться и Веселовский, – вопросу о том, какую роль играет в эволюции поэтического творчества форма, в широком смысле этого слова, не в отношении «идеи», т.е. содержания литературного произведения, а сама по себе, как таковая.

Иными словами, перед нами сейчас вопрос не эстетико-психологического характера, который надлежит поставить далее, о так называемом воплощении идеи в форму в художественном произведении, но, так сказать, эволюционно-исторического характера, заключающийся в следующем: принимает ли какое-нибудь участие в поступательном развитии поэзии, параллельно с содержанием, также и его форма, и какое именно? Или, как думал первоначально Веселовский, форма остается собственно неизменной, искони завещанной и «необходимой», а изменяется лишь её содержание – этот «свободный» фактор литературного прогресса?

Мы знаем, что и самому Веселовскому пришлось впоследствии несколько изменить своё мнение, признав, что и «фор-

ма» имеет историю, даже очень красивую и поучительную. Никто, как он, не показал нам эту историю во всём её блеске!..

Ясно, во всяком случае, то, что вопрос этот вообще заслуживает интереса и научной постановки, а в данном месте настоящего исследования требует тщательного рассмотрения.

Если под «формой», как мы условились, понимать форму в широком смысле слова, т.е. обработку известного содержания, «идеи», способ трактовки сюжета или, еще иначе, всю композицию произведения в её целом, а отнюдь не одну лишь её часть, в виде стиля, плана, стихотворного размера и пр., как это обычно принимается, то произведения литературного или поэтического творчества едва ли чем будут отличаться от продуктов художественного творчества вообще со стороны способа их воздействия на нас и тех требований, которые мы им в этом отношении предъявляем.

Как бы высоко ни ставили мы «идейность» в поэтическом произведении, но всегда и прежде всего мы требуем от него чего-то иного, чем простой «идейности», и совершенно сознательно противопоставляем его произведению научному, публицистическому или критическому, т.е. «идейному» по преимуществу.

Подходя к поэтическому произведению, мы ждем от него – и в этом пункте разногласия нет – не анализа или описания какого-либо существующего в действительности факта, какого-либо действительно случившегося события или происшествия, либо подлинного продукта творческой деятельности человека, но заведомо вымышленной истории, преднамеренно, т.е. с известной целью придуманной небылицы.

Это – роман, говорим мы, когда желаем указать на невероятность чего-либо, т.е. невозможность его существования в действительности. Это – поэзия! – восклицаем мы, желая подчеркнуть, что в жизни бывает совсем иначе.

Поэтому уже в глубокой древности умели различать поэтически возможное от исторически случившегося, и от поэта требовали лишь первого, но не последнего.

«Задача поэта, – рассуждает Аристотель, – говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости. Именно, историк и поэт отличаются (друг от друга) не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения

Геродота, и тем не менее они были бы историей, как с метром, так и без метра. Но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй – о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – об единичном».

«Между поэтом и историком существует некоторая разница, – повторил впоследствии ту же мысль Сервантес устами бакалавра в «Дон-Кихоте», – поэт рисует события не так, как они были, а как должны быть; историк же – раб события».

Но даже в том случае, когда мы приступаем к чтению поэтического произведения, имеющего, так сказать, содержание «научное», скажем – историческое («Война и мир» Л. Толстого), публицистическое («Ткачи» Гауптмана¹), либо «критическое», т.е. оценивающее художественную деятельность того или иного лица («Воскресшие боги» Мережковского), – мы отнюдь не ищем в нем того же, что может дать произведение соответствующего содержания нелитературного, непоэтического характера, – иначе мы обратились бы к последнему.

Мы знаем: для того, чтобы, например, исторические фигуры – Вальтера Скотта ли, Пушкина, Алексея или Льва Толстого – безразлично, могли получить художественное значение, «нужно подвергнуть их известной обработке средствами искусства, – и прежде всего усилить их психологическую или образную типичность, для чего приходится поневоле нарушать так или иначе фактическую правду»².

Вместе с доктором Травниковым из «Письма» Чехова мы прекрасно сознаем, что и в этом случае в поэзии и искусстве вообще всё – «субъективно, а потому наполовину они –

¹ Гауптман Герхард (1862–1946) – немецкий драматург, испытал очевидное влияние натурализма. В его натуралистических «семейных драмах» подчеркивается неодолимость биологических инстинктов («Перед восходом солнца», 1889; «Роза Бернд», 1903; «Перед заходом солнца», 1932). Автор символистской сказки «Потонувший колокол», исторической трагедии «Флориан Гейер» (1896), романа «Юродивый Эмануэль Квинт» (1910). Евлахов упоминает его драму «Ткачи» (1892) – о восстании рабочих в Силезии. В 1912 г. Гауптман получил Нобелевскую премию (1912).

² Овсянко-Куликовский Д. Из лекций об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества. – Харьков, 1907. С. 28.

ложь, а наполовину – ни то ни сё, серёдка между ложью и правдой».

И однако же мы к ним постоянно обращаемся. Более того: «кто же, – спросим мы словами Чернышевского, которого, конечно, никак нельзя заподозрить в особых симпатиях к «бесполезному», – отправляется в картинную галерею не затем, чтобы наслаждаться красотой картин? Кто принимается читать роман не затем, чтобы вникать в характеры изображенных там людей и следить за развитием сюжета?»¹

Очевидно, в произведениях поэтического творчества нас привлекает к себе прежде всего то, что они – не жизнь, не действительность; на нас воздействует сильнейшим образом именно этот вымышленный мир, отрывающий нас от будничной обстановки, от наших мелочных дрязг и забот. Именно это заставляет нас дорожить поэзией и искусством. В этом, быть может, их слабость, но в этом же, несомненно, – и ни в чём ином – их сила.

Трудно лучше и красочнее выразить эту силу творческого вымысла, чем сделал это Людвиг Берне²: «Ничто так ни постоянно, как непостоянство, ничто так ни неизменно, как смерть. Каждое биение сердца наносит нам новую рану, и жизнь была бы вечным кровопролитием, если бы не было в мире поэзии. Она дает нам то, в чём нам отказала природа: золотое время, которое не ржавеет, весну, которая не отцветает, безоблачное счастье и вечную юность».

Замечательны в этом отношении факты, почерпнутые из наблюдений над простым народом.

Чего требует простолюдин от поэтического произведения, – например, от драмы, идущей в театре? Его думали пичкать «серьёзными», «поучительными» представлениями, на него хотели воздействовать «идейностью». И что же?

Один из столпов современного социализма, Вандервельде³, с грустью сознается, что рабочие «охотнее слушали по воскресным вечерам разные старые мелодрамы», чем пьесы с социальной тенденцией, которые специально для

¹ Чернышевский Н.Г. Об эстетических отношениях искусства к действительности. СПб., 1893. С. 86.

² Берне Людвиг (1786–1837) – немецкий публицист и литературный критик; один из идеологов «Молодой Германии».

³ Вандервельде Эмиль (1866–1938) – бельгийский социалист. Был председателем Международного социалистического бюро 2-го Интернационала.

них ставились в «Брюссельском Народном Доме». И мы охотно тому верим...

Другой современный социалист, С. Люблинский, с интересом останавливается на популярности Шиллера, пользующегося, по его словам, «неотразимым обаянием в кругах немецкого рабочего населения». «С политической точки зрения, – говорит он по этому поводу, – такая симпатия может показаться довольно-таки непонятной, ибо, как поэт буржуазно-либеральной свободы, Шиллер обнаружил очень мало революционности. Он стоял за конституцию с ярко выраженной аристократической тенденцией. Но шиллеровская форма, его благородный пафос, его яркая и героическая натура в высшей степени отвечают запросам народного вкуса, который ищет в искусстве не собственного отражения, а отблеска другого, более заманчивого мира, – мира волшебной фантазии и благородных форм»¹. «Больше всего, – добавляет он, – народ ценит в поэзии грандиозность, глубину и богатую фантазию»².

О том же свидетельствуют и русские знатоки народной сцены. По словам И. Щеглова, Владимир Поссе рассказывает в «Неделе» (1895 г.), что «драма Зудермана»³ «Честь», всюду имевшая громадный успех, не имела успеха только в одном театре – в народном театре Берлина. Публика этого театра, состоящая из берлинских рабочих с их семьями, явно оскорблённая слишком тёмными красками, какими обрисована рабочая среда, прослушала пьесу со вниманием, но холодно и молча – враждебно. Между тем через какую-нибудь неделю, в том же театре и при той же публике, вместо модной драмы модного реалиста, шла старинная трагедия «Коварство и любовь» идеалиста Шиллера – и театральная зала дрожала от неистовых рукоплесканий... Будьте уверены, – добавляет от себя г. Щеглов, – что если вы представите на суд народного партера драму Льва Толстого «Власть тьмы» и мелодраму Виктора Гюго «Рюи Блаз», – народное одобрение всегда останется на стороне романтического «Рюи Блаза!»⁴

¹ Социализм и искусство. СПб, 1907. С. 23.

² Социализм и искусство. СПб, 1907. С. 24.

³ *Зудерман Герман* (1857–1928) – немецкий писатель, последователь натурализма, написавший драмы «Честь» (1889), «Гибель Содомы» (1891), «Родина» (1893).

⁴ *Щеглов И.* О народном театре. М., 1899. С. 73–74.

Сам Щеглов сообщает из своей практики такой случай. После представления пьесы «Дело (Отжитое время)» Сухова-Кобылина в Александринском театре, на вопрос о том, понравилась ли ему драма, один парень ответил ему следующее: «Помилуйте, чему ж тут нравиться? Никакой, можно сказать, опоры для жизни!.. Опосля такого представления – впору хоть сейчас в Фонтанку кинуться!»¹. При постановке же «Гамлета» на сцене Московского «Скомороха» в начале 90-х гг., по свидетельству того же автора, особенное воздействие производил на простую публику введенный в пьесу фантастический элемент².

Вообще, по словам Алексея Веселовского³, опыт показал, что всего более нравятся зрителям из народа, сильнее всего привлекают их внимание те представления, которые дают изображения не заурядной, будничной жизни, а чего-либо выходящего из ряда, что, например, отличается трагическим или героическим характером, или что очень забавно, что поражает и вызывает неудержимый смех. Зрители из народа любят в театре или поахать или посмеяться... Пожелаем же, – замечает он по этому поводу, – чтобы новые писатели, посвящающие своё перо народному театру, освободились от несчастной мысли поучать и драпироваться в мантию проповедников».

Эннекен⁴, по словам которого рабочие совсем не хотят верить в реализм «Западни», между тем как легко верят в реализм каменщика или кузнеца, изображённых неверно народными романистами, хочет объяснить это тем, что понятие о правде (в искусстве) относительно; оно обусловлено свойством вынесенных из опыта представлений – точных или химерических, ошибочных – о людях и вещах, и в доказательство указывает на то, что тип дворянина, например, правдивый с точки зрения светского человека, на рабочего произведёт впечатление совершенно противоположное.

Однако такое объяснение едва ли справедливо в полной мере, и, во всяком случае, оно недостаточно.

С одной стороны, доказательство Эннекена совсем не подтверждается приведёнными свидетельствами об увле-

¹ Там же. С. 73.

² Там же. С. 79–80.

³ А.М. Евлахов всегда называл себя учеником А. Веселовского.

⁴ Эннекен Э. – один из основателей психологической школы в литературоведении.

чении рабочих Шиллером, хотя бы такой драмой, как «Коварство и любовь», как и обратно, фактом неуспеха у той же публики зудермановской «Чести»: и то и другое ему противоречит.

С другой – и это всего важнее – дело, конечно, не столько в нашем понимании правды в искусстве, которое, действительно, относительно и субъективно, сколько в том, что мы все, а не только простой народ, ищем в поэзии и искусстве того, чего нет в действительности, хотим получить от них то, чего нам не дает жизнь, – одни в большей степени, другие в меньшей, одни более сознательно, другие менее, но все мы требуем от них именно этого, т.е., как прекрасно выразился Макс Клингер¹, – «наслаждения без обязанности давать, чувства внешнего мира без телесного соприкосновения с ним»², чего мы напрасно ищем в жизни, где «постоянно бываем соучастниками того, что видим»³.

«В пустынном поле я предпочитаю встретить ягнёнка, чем льва, – говорит Тэн, – но за решёткой клетки я с большим удовольствием посмотрю на льва, чем на ягнёнка. Искусство именно и есть решетка подобного рода. Отнимая страх, оно сохраняет интерес. Тут без боли и опасности мы можем созерцать великие страсти, ужасные печали, грандиозную борьбу, весь хаос и все усилия человеческого организма, выведенного из нормального положения безжалостной борьбой и безграничными желаниями. И действительно, таким образом рассматриваемая сила волнует и увлекает. Это расшевеливает нас; мы освобождаемся от обычной тривиальности, в которую влечёт нас мелочь наших способностей и ограниченность инстинктов. Наша душа развивается этим зрелищем»⁴.

И совершенно напрасно говорят, будто в литературе и искусстве мы ищем какой-то «правды», какого-то «реализма». Веря в то, что так могло или может быть, мы ни на минуту не сомневаемся в том, что этого нет.

Но спросят нас: как же драма трогает нас, если мы ей не верим? – «Мы верим ей столько, сколько можно верить

¹ Клингер Макс (1857–1920) – немецкий художник и скульптор, отличавшийся тяготением к фантастике и мистике. Автор известных офортов «Драмы» (1883) и памятника Л. Бетховену.

² Клингер М. Живопись и рисунок. СПб., 1908. С. 17.

³ Клингер М. Живопись и рисунок. СПб., 1908. С. 18.

⁴ Тэн И. Критические опыты. СПб., 1869. С. 135.

драме. Мы верим ей, как точной картине действительного оригинала, как изображению того, что слушатель сам бы чувствовал, если бы сам действовал или страдал так же, как в драме притворно действуют и страдают. Размышление, поражающее наше сердце, состоит не в том, чтобы несчастья, изображаемые перед нами, были несчастья действительные, но что это несчастья, которым мы сами можем быть подвержены. Если тут есть очарование, то оно заключается не в том, что мы актёров воображаем несчастными на минуту, а скорее самих себя; скорее мы грустим от возможности несчастья, нежели предполагаем действительность его в других, как мать плачет над ребёнком, когда вспомнит, что он может умереть. Удовольствие, доставляемое трагедией, происходит оттого, что мы сознаем в себе вымысел; – если бы мы воображали на сцене настоящие убийства и измены, трагедия не могла бы нам нравиться.

Подражания производят грусть или радость не потому, что они принимаются за существенное, а потому, что напоминают уму о существенном. Когда воображение наше наслаждается писанным ландшафтом, мы не думаем, чтобы эти деревья могли нам давать тень, а источники – прохладу; – нет, мы предполагаем, как бы нам весело было, если бы такие водомёты брызгали вокруг нас, если бы эти леса шумели над нами».

Одним словом, если «я ясно вижу обман и всё-таки предаюсь ему», то здесь единственное решение, как справедливо кажется Гроосу, лежит в понятии игры: «эстетическая иллюзия есть обман, который я создаю сам в свободной игре внутреннего подражания». «Искусство – ложь, фикция, но не обман, – говорит Е.В. Аничков, – оно лжет не притворяясь»¹. Но ведь обман, не будучи целью, может быть результатом. Указывая на его сознательность, Гроос подчеркивает лишь его субъективную сторону, разумея под ним самообман.

Не останавливаясь пока подробно на этом вопросе, – сейчас нас интересует, повторяю, не психология эстетического восприятия, не самое действие на нас произведений поэтического творчества, а те требования, какие мы предъявляем к последним со стороны этого действия, – спросим себя: чем же достигается тот «обман», та условная вера в возможность изображаемого, которые мы сознательно

¹ Аничков Е.В. Реализм и новые веяния. СПб. 1910. С. 30.

стремимся возбудить в себе? Какие средства существуют для того у поэзии и искусства?

Именно об этом спросил однажды лондонский епископ актёра Бэттертона, задав ему такой вопрос:

«– Чем объяснить то обстоятельство, что актёр на сцене производит такое сильное впечатление на слушателей вымышленными вещами, как будто они действительно происходят, тогда как мы в церкви говорим о действительных происшествиях и не встречаем к своим словам более веры, как если бы они были вымышлены?»

– Милорд, – ответил Бэттертон, – нет ничего понятнее этого: мы, актёры, говорим о вымышленных вещах так, как будто он действительно существовали; вы же на кафедре говорите о действительных происшествиях так, как будто они вымышлены»¹.

Он разрешил вопрос совершенно правильно: все дело не в том, что говорит актёр на сцене и епископ в церкви, ибо в таком случае результат должен быть обратный, но в том, как они это говорят: в то время как к услугам актёра имеются особые средства его искусства, способные заставить верить (в условном значении) всему, что он скажет, у епископа этих средств нет.

Не что, а как принуждает нас «обманывать» самих себя, – в этом весь секрет магического действия искусства и поэзии.

То обстоятельство, что простой публике более нравится Шиллер, чем Зудерман и авторы социальных *pieces a these*, и что вообще мы все требуем от поэзии не того, что есть, не только этому не противоречит, но, напротив, это подтверждает.

Причина этого отнюдь не в том, чтобы здесь одно что предпочиталось другому же что, но в том и только в том, что одно как более, чем другое как, похоже на что. И Зудерман и Золя – поэты точно так же, как Шиллер и Дюма. И «Честь» и «Западня» – поэтические произведения точно так же, как «Коварство и любовь» и «Дама с камелиями». Но в то время как последние, всецело отрешившись от что, представляют как бы чистое, беспримесное как, первые своей сравнительно большей близостью к действительности напоминают нам неприятное что, от которого ведь мы и хотим избавиться, когда обращаемся к поэзии.

¹ Гагеман. Режиссер. Этюды по драматическому искусству. СПб., 1898. С. 82–83.

Разумеется, это как, составляющее сущность поэзии, имеет степени, но не от них часто зависит впечатление, а от того, насколько чисто это как. Оттого произведение более художественное, чем «Западня», может иногда произвести впечатление слабее, чем произведение менее художественное, как «Дама с камелиями». Оттого тенденциозное поэтическое произведение часто не достигает своей цели и действует на нас отрицательно, несмотря даже на свои несомненные художественные достоинства, тогда как произведение простое, бесхитростное, обладающее слабыми признаками искусства, действует подчас чрезвычайно сильно.

Такая «художественная аберрация» происходит именно в тех случаях, когда «художественное равновесие» поэтического произведения нарушено вторжением «что», т.е. постороннего ему элемента, и вместо интенсивности «как» начинает действовать его экстенсивность.

Это нарушение нормального эстетического восприятия не может иметь места при сравнительной оценке двух или нескольких поэтических произведений лишь в том случае, если они художественно однородны, однокачественны или, так сказать, художественно соизмеримы, т.е. когда в них есть лишь как, но не что, – иначе впечатление может быть ложным.

Что в поэзии и искусстве вообще важно, действительно, как, а не что, это легко доказать историческими примерами.

Художники всех времен и народов всегда позволяли себе значительно отступать от реальной правды, допуская то частичное, то полное извращение что ради как. Такие извращения начались еще в глубокой древности и продолжают поныне.

Как известно, египетское искусство совершенно игнорировало жизненную правду. Людей, например, египетские художники изображали с голубыми и зелеными лицами. Так же точно поступала и ассирийская пластика: мы встречаем в ней изображение быка и льва с пятью ногами.

Поэзия и искусство Древней Греции поступали не менее произвольно. У Анакреона¹ встречаем такие стихи:

¹ *Анакреонт (Анакреон)* (ок. 570–478 до н. э.) – древнегреческий поэт-лирик, воспевавший наслаждение чувственными радостями жизни. В русской поэзии появилась «анакреонтическая поэзия», анакреонтические стихи писали М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин.

Нежно, словно лань молодая,
Средь лесной глуши одна
И без матери рогатой, –
От меня бежит она...

Лань оказывается с рогами!.. Известно также, что Лаокоон представлен нагим, тогда как, конечно, ему более подобало бы жреческое одеяние – по смыслу того момента, который изображен скульптором.

То же самое нужно сказать об итальянских художниках средневековья и Возрождения. На многих миниатюрных эскизах в старинных рукописях средних веков находим иногда собак, окрашенных в розовый и голубой цвет. Так называемый Палатинский кодекс (во Флорентийской *Biblioteca Nazionale*), содержащий стихотворения старых итальянских поэтов, наполнен рисунками, чрезвычайно похожими на произведения современных декадентов.

У Джотто¹ люди часто больше домов, в которых они живут, лошади – красные, деревья – синие. Христос-младенец изображается каким-то деревянным стариком, а Мадонна, с широким, плоским лицом, имеет вид скорее птицы, чем человека (как, напр., на картине «*La vergine col figlio*» Флорентийской Академии № 103). Таковы же картины Чимабуэ (там же и того же названия картина № 102).

Уччелло² точно так же рисовал зеленых и красных лошадей (последних можно видеть во Флорентийской *Uffizi* на картине № 52 под названием: «*Battaglia*»), ибо для него, объясняет Мутер, картина была лишь решением какого-либо вопроса перспективы, причём лошади эти, по меткому слову того же историка живописи, – не живые, а «карусельные». Сам Вазари³ говорит об этом живописце, что он рисовал поля голубыми, города – красными, здания – изменёнными соответственно тому, что ему казалось.

¹ *Джотто ди Бондоне* (1266 или 1267–1337) – итальянский живописец, который внёс в евангельские сцены земное начало. Среди самых известных его творений – фрески капеллы дель Арена в Падуе (1305–1308) и церкви Санта Кроче во Флоренции (ок. 1320–1325).

² *Уччелло* (наст. имя ди Доно) *Паоло* (1397–1475) – итальянский живописец, автор известной «Битвы при Сан-Романо», 1450-е гг.

³ *Вазари Джорджо* (1511–1574) – итальянский художник, архитектор, историк искусства. Создатель архитектурного ансамбля Уффици, автор выдающейся книги «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

В произведении, приписываемом Таддео¹, Цицерон изображен с тремя руками.

<...> Что касается Рафаэля, то не достаточно ли будет сказать того, что в своём «Парнасе» он изобразил Аполлона, играющим на «скрипке», а Гомера – переписчиком?!..

В новое время мы тоже встречаем у художников подобные вольности: Торвальдсен² в своём *Alexanderzug* представил четверку лошадей... с четырьмя ногами, а Макарт сделал еще лучше: нарисовал красных, т.е. вареных, раков, плавающими у берега.

Поэты никогда не были более благоразумны. Шекспир заставлял в «Зимней сказке» корабль приставать к берегам... Богемии³, а леди Макбет – восклицать, что «она кормила грудью своих детей», которых, как потом оказывается из слов Макдуфа, у нее никогда не было, потому что, объясняет Гете, «ему нужна была сила каждой из произносимых речей».

Что касается психологии шекспировских героев, то и тут старая сказка об удивительном изображении характеров у Шекспира и пр. должна быть оставлена. Известно, что говорит об этом Лев Толстой⁴.

Но вот мнение эстетика Фолькельта, который в произведениях Шекспира видит только лишнее доказательство того, что мир искусства совсем не подчинен законам реального мира: «Разве чувства и воля шекспировских героев вполне отвечают действительным законам душевной жизни? Вспомним ужасные взрывы чувств, внезапные смены настроений, слепые страсти, доходящие до забвения самых близких и очевидных опасностей. Шекспир во многом отваживается идти гораздо дальше, чем допускается психологией. Что общего у комизма с законами психологии? Чем

¹ *Гадди Таддео* (ум. 1366) – итальянский художник, ставший последователем Джотто. Создатель фресок в капелле Барончелли (Санта Кроче, Флоренция).

² *Торвальдсен Бертель* (1768 или 1770–1844) – датский скульптор, представитель классицизма, автор известной скульптуры «Ясон» (1802–1803).

³ Слова Антигона: «Так ты уверен, что наш корабль пристал к Богемии».

⁴ «Что бы ни говорили слепые хвалители Шекспира, у Шекспира нет изображения характеров» (О Шекспире и о драме. М., 1907. – С. 39). «У Шекспира всё преувеличено; преувеличены поступки, преувеличены последствия их, преувеличены речи действующих лиц, и потому на каждом шагу нарушается возможность художественного впечатления... Несомненно то, что он не был художником, и его произведения не суть художественные произведения» (55), и пр.

свободнее и прихотливее мир смеха, тем более уклоняется он от обычного течения душевной жизни, а мы тем не менее сохраняем впечатление, что этот мир вполне обладает способностью к существованию». «Реален ли Ричард II? С другой стороны, реальна ли развязка драм романтического периода Шекспира, например, «Зимней сказки»? Разве так оканчиваются жизненные конфликты?..»

Пушкин превращает Ленского в какого-то краснокожего индейца, который размышляет:

Паду ли я стрелой пронзенный,
Иль мимо пролетит она?.. –

а Сальери – в гнусного убийцу-отравителя, которым он никогда не был.

Лермонтов не только открывает новую породу животного царства и в дополнение к рогатой лани Анакреона изображает «львицу с косматой гривой на челе», но в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива» по-своему переделывает всю природу на земле вообще.

«Тут, – делает по этому поводу замечание Глеб Успенский, – ради экстренного случая, перемешаны и климаты и времена года, и всё так произвольно выбрано, что невольно рождается сомнение в искренности поэта»¹, – замечание настолько же справедливое в своей сущности, насколько неумное в своём выводе.

В другом месте мне пришлось уже указать, что в «Мертвых душах» Гоголя Чичиков летом путешествует в шубе на медведях².

К этому можно еще добавить, что некий герой одного из рассказов Тургенева «переходит по мосту через Оку» в Рязани, что, конечно, было бы очень «реально», если бы только в Рязани была Ока. Не лишено интереса, что на это «упущение» Тургенева обратила внимание Зайончковская (псевдоним – Крестовский), «с улыбкой» указав на него г. Энгельмейеру, как на доказательство... необходимости составлять «метрики» действующих лиц, планы квартир и соблюдать точность в географических данных³.

¹ Успенский Г. Сочинения. СПб., 1884. Т. III. С. 34–35.

² Евлахов А. Гений-художник как антиобщественность. Экскурс в область психологии эстетического чувства. Варшава 1909. С. 45.

³ Энгельмейер П.К. Теория творчества. СПб., 1900. С. 130.

Час от часу не легче: возрадуемся тому, что г-жа Зайончковская знала, где протекает Ока!.. Только заставит ли нас это читать её «метрики» более, чем мы это делали раньше?

Рескин рассказывает следующий характерный случай из жизни Тернера – того периода, когда он, в хорошем настроении духа, иногда показывал другим свою работу. Однажды он рисовал Плимутский порт, и некоторые корабли, бывшие на расстоянии одной или двух миль, не были ясно различаемы. Когда он показал этот рисунок моряку, то тот с удивлением и понятным негодованием заметил, что у его линейных кораблей нет пушечных портов.

– Конечно, нет, – сказал Тернер. – Войдите на гору Эджкемб, взгляните на корабли при заходе солнца и вы увидите, что этих портов нельзя разглядеть.

– Но ведь вы знаете, – сказал негодующий офицер, – что они есть!

– Да, я это знаю, – отвечал Тернер, – но я должен рисовать то, что вижу, а не то, что знаю.

Если видеть для художника значит то же, что и представлять, как подметил уже Гомер, для которого <равноценны>... оба эти значения, то ответ ясен сам собою: то, что художник знает, не имеет ровно никакой цены для произведения как такового, т.е. для его художественного значения.

Это «знание» прежде всего сильно преувеличивается. Пушкину навязывается знание и древнегреческой и древнеримской жизни и способность овладеть, схватить всю роскошь местности и колорит Испании или Сербии и т.п. «По этому поводу можно спросить критика: и вы видали всё это сами? вы знакомы с жизнью того или другого народа? И ответить на этот вопрос можно только известной поговоркой: «Сладки гусиные лапки! – А ты их едал? – Нет, я видал, как мой дядя едал». Поэт имеет право делать подобные описания и нельзя ему заказать, чтобы он не переносился куда-нибудь в Испанию; но утверждать, что он передал все характерные особенности невиданной им страны, характер народа и пр., – нельзя»¹.

У историков литературы и историков вообще существует до сих пор странная тенденция выискивать у поэтов то, чего у них нет и никогда не будет: знания действительно

¹ Харцеев Н. Основы поэтики А.А. Потебни // Вопросы теории и психологии творчества. 1910. Т. II. Ч. 2. С. 60.

сти, зеркалом которой являются будто их произведения. Пишут о русской женщине по романам (sic!) Тургенева и Гончарова и других¹, исследуют действительность по про-
дуктам фантазии!

Конечно, и сны есть сколок действительности, но было бы, однако, странно восстанавливать по ним картину нашей обыденной жизни: для этого нужно обратиться к более верным и надежным источникам... «Ни в каком случае, – справедливо замечает Макс Нордау, – художественное произведение – ни реалистическое, ни идеалистическое – не может быть верным отражением действительности; самый процесс его возникновения исключает эту возможность. Оно всегда – не что иное, как воплощение субъективной эмоции... Художественное произведение никогда не бывает отражением внешнего мира в том смысле, какой ему придают болтуны-натуралисты, т.е. объективную, вполне точную картину внешних явлений: это всегда исповедь автора... Художественное произведение отражает не внешнюю жизнь, а душу самого художника». Если же данное произведение кажется более правдивым, то это объясняется вовсе не тем или другим литературным направлением, а исключительно большим или меньшим талантом автора. «Истинный поэт всегда правдив, а бездарный подражатель – никогда».

Действительно, пора уже оставить все эти сказки об отражении действительности в искусстве и поэзии. Прежде, когда еще не существовало никакой психологии творчества как

¹ Ср. ряд работ в этом духе проф. И.И. Замотина: «Русская Нора и её духовные стремления», «Общественные заветы Гюголя», «А.П. Чехов и русская общественность» и пр. Теоретическое положение, на которое, по-видимому, опираются все подобного рода исследования, еще проф. Н.П. Дашкевич формулировал таким образом: «По литературным произведениям должно восстанавливать не только единичную личность автора, что само по себе уже ценно, но и общество, среди которого он жил, и связи писателя с современностью» (Постепенное развитие науки истории литератур и современные её задачи // Киевские Университетские Известия. 1877. № 10. С. 741). Точно так же проф. Павлуцкий, исходя из того, что «жанр есть реальная картина из повседневной человеческой жизни» (С. 34), утверждает следующее: «Серьезные по содержанию жанровые произведения имеют культурно-историческое значение и заслуживают быть названными историей культуры. Историк эпохи, переживаемой жанристом, найдет богатый материал в его картинах, которые дадут ему возможность заглянуть во всевозможные уголки народной жизни; он найдет здесь энциклопедию типов столетия».

самостоятельной дисциплины, люди могли быть настолько наивны, чтобы верить в «реализм» Диккенса или Золя, чтобы думать даже, что Гюго, Дюма, Сарду являются безупречными декораторами, костюмерами и обойщиками.

Теперь мы знаем, не говоря о последних, что Диккенс – скорее фантаст, чем реалист, что у него всё невероятно, преувеличено, утрировано, что он «не знает ни самого себя, ни других людей»¹. Мы не верим теперь и «нана-турализму» Золя... как не верим мы вообще в возможность так называемого «последовательного натурализма», который провозгласил некогда в искусстве Арно Гольц² (р. 1863).

Жюль Леметр в «Contemporains», Макс Нордау, Брандес³ и многие другие не раз отмечали, что в приемах творчества Золя мало чем отличается от Гюго и романтиков... он такой же символист и романтик.

Если один писатель, говорит Макс Нордау, охотно валяется в грязи (Ницше выражался еще решительнее: «Золя или страсть к воню»), а другой предпочитает чистую обстановку; если один охотно изображает пьяниц, проституток и идиотов, а другой – образцовых граждан по богатству, достоинствам и заслугам, – это только личная их особенность, а приемы творчества – всё те же. Поэтому «натурализм» так же далек от природы и от действительной жизни, как и идеализм, так как статистика ясно доказывает, что в самом большом и наиболее нравственно испорченном городе найдется только одна «Нана» на 100 жителей, только одна «Западня» на 50 буржуазных кварталов.

Отмечая у Золя пристрастие к символической обработке реальных мелких подробностей, Брандес не без основания иронизирует над этой особенностью французского романиста, приводя... пир в рабочей семье, с единственным блюдом-гусем: «Надо признать, что художественный темперамент сумел извлечь порядочный эффект из одного единственного гуся. Нельзя было бы говорить иначе, если бы вопрос шел о целом слоне».

¹ Тиандер К. Морфология романа // Вопросы теории и психологии творчества. СПб., 1910. Т. II. Ч. 7. С. 244.

² Хольц (Гольц) Арно (1863–1929) – немецкий писатель и теоретик натурализма.

³ Брандес Георг (1842–1927) – датский литературный критик, боровшийся против романтической эстетики, автор фундаментального труда «Главные течения в европейской литературе XIX в.» (т. 1–6, 1872–1890).

«Несмотря на все его уверения, – с удивлением отмечает русский исследователь, – его романы отнюдь не являются точными отражениями жизни, напротив, все они скорее производят впечатление кошмарного сна. Как это ни странно, но Золя-натуралист вместе с тем романтик и в главном, общем напоминает Гюго»¹. Но что же тут странного? – Не то ли, что, связав себя сами ничего не значащими словами, мы после удивляемся тому, что они, в сущности, пусты?!..

И вот таким-то «реализмом», «натурализмом» и проч. пользуются для характеристики эпохи, народа, нравов. Если бы историку лет через 300 или 400 вздумалось познаться с бытом французского общества нашего времени по романам Золя, то всё общество это представилось бы ему обширным бедламом, скопищем идиотов, маньяков, эротоманов².

И, однако, так именно и поступают современные историки литературы по отношению к искусству и поэзии прошлого. Следуя примеру М-те де Сталь, которая, по её собственным словам, «задалась мыслью исследовать, в чём заключается влияние религии, нравов и законов на литературу и каково, в свою очередь, влияние литературы на религию, нравы и законы», они хотят судить то о художественных произведениях по эпохе, то об эпохе – по художественным произведениям, переставая тем самым быть историками литературы, но не становясь от этого, конечно, историками.

Здесь даже не идет сейчас речь о том, что таким трактованием смысл и значение художественного произведения как такового совершенно извращается. Ибо какое, в сущности, дело историку литературы до того, в какой форме или степени то или иное произведение художественного творчества воздействовало на общество?³ Разве математик интересуется приложением его науки к технологии и по-

¹ Тиандер К. Морфология романа // Вопросы теории и психологии творчества. СПб. 1910. Т. II. Ч. 7. С. 244.

² Делла-Барт Гр. Ф. Разыскания в области романтической поэтики и стиля. Киев, 1909. Ч. 1. С. 495.

³ Таковую странную задачу ставит, между прочим, истории литературы проф. Е.А. Бобров в «Заметках по истории: литературы и просвещения XIX в. I. К вопросу о методе». С. 95. Впрочем, и у самих эстетиков на этот счет взгляды не менее странны: Гроссе в *Kunst-wissenschaftliche Studien*. (Tübingen, 1900) также высказывается, что определение влияния искусства должно составить одну из главных задач науки об искусстве, и сожалеет, что этим вопросом до сих пор совсем не занимаются.

добными задачами? Или, опять таки, какое дело историку литературы до изучения эпохи, современной художественному произведению, да еще по этому самому произведению? Здесь идет пока речь лишь о том, что такое изучение прежде всего даже незаконно, ненаучно.

Вопрос об отражении среды и момента в художественном творчестве тесно связан с вопросом о влиянии первых на последнее. Если влияние среды и момента на художественное произведение признать доминирующим, решающим. то отсюда, логически, прямой вывод: всякое художественное произведение – зеркало среды и момента; последнее можно изучать по первым.

Но какой историк согласится пользоваться такими недоброкачественными «историческими источниками», заменяя на них документы действительной исторической ценности? Справедливо было сказано, что, кто изучает произведения искусства время и его особенности, с равным успехом может изучать время по покрою платья¹.

Весьма часто случается, что в выдающихся литературных произведениях данного момента совсем не оказывается преобладающего настроения и колорита этого момента. Стоит припомнить, что во второй половине XIX в. такая даровитая писательница, как Жорж Санд, обратилась с новым успехом к изображению крестьянских идиллий, как раз тотчас же после ужасных июльских дней 1848 г. В дни Террора писал поэт Андрэ Шенье свои антологические стихотворения, а Флориан сочинял басни перед самым разгаром неистовств гильотины. И таких примеров можно привести достаточно².

Один из самых красноречивых – это расцвет голландской живописи с её жанровыми сценами в то самое время, когда Голландия не знала, что озарит солнце следующего дня: её свободу или её порабощение?

Мутер говорит об автопортретах Ван Дейка, что рядом с другими фламандскими портретами кажется, будто человек другой расы замешался между этим грубым здоровым народом. «Хотя это время 30-летней войны, мужчины его ничего не имеют в себе солдатского. Они одеты не в кожаные кирасы и высокие ботфорты, а в черные атласные платья и шелковые чулки. Не на поле сражения они чув-

¹ Слова Валерия Брюсова из работы «О искусстве».

² *Боборыкин В.* Европейский роман в XIX ст. СПб., 1900. С. 308.

ствуют себя дома, а на гладком паркетном полу. Он был не изобразителем коренастой мужественности, а живописцем красивых женщин. В эти картины он мог вложить всю свою нежность, всю деликатность своей души».

Вот почему, мне кажется, глубоко прав Гюйо¹, настаивая на том, что нельзя делать заключений ни о произведении искусства по обществу, ни об обществе по произведению искусства.

Вот почему, если Винкельман² не хотел понять, что художники всех времен смотрят на природу своими собственными глазами, следовательно (следовательно?), глазами своего времени и своего народа, что поэтому искусство является «зеркалом и сокращённой хроникой своей эпохи», берет себе наружный мир и в свою очередь возвращает ему его собственный образ, что оно есть преображённое выражение времени и потому (потому?) является то скромным, наивным и свежим, то фантастическим или неестественным, смотря по тому, какой характер имел тот век, которому оно принадлежит³, – то, признаюсь, я точно так же откладываюсь всё это понять.

Поэтому же самому я никак не могу согласиться с моим уважаемым учителем проф. Д.К. Петровым, будто, «драматическая поэзия есть зеркало жизни»⁴, будто Лопе де Вега – «достоверный бытописатель Испании XVI и XVII вв.», в театре которого, действительно, как в зеркале, отражаются многие стороны испанской жизни тех времен, откуда он «прямо» переносил в свои драмы различные события и фигуры испанского общества той поры⁵, и будто его драмы не только дают нам «точную картину жизни» современного общества⁶, но даже в главных своих очертаниях являются «точной копией» испанских нравов XVII в.⁷

¹ Гюйо Жан Мари (1854–1888) – французский философ-утилитарист; рассматривал духовные явления и произведения искусства с точки зрения их «полезности».

² Винкельман Иоганн Иохим (1717–1768) – немецкий историк искусства, один из основоположников эстетики классицизма.

³ Павлуцкий Г. О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма. 2-е изд. Киев, 1897. С. 9.

⁴ Петров Д.К. Очерки бытового театра Лопе де Веги. СПб., 1901. С. 428.

⁵ Там же. С. 336.

⁶ Там же. С. 441.

⁷ Там же. С. 347.

Отдавая должную дань познаниям автора книги о Лопе де Вега в исследованной им области, я осмеливаюсь усомниться в том, что театр Лопе де Веги может служить превосходным и драгоценным источником для культурной истории Испании.¹ «Доказать» это ему не удалось и прежде всего потому, что доказать этого вообще невозможно.

Пусть простотою и естественностью своего стиля Лопе де Вега часто превышает Шекспира, ибо если стиль Шекспира в наиболее известных его пьесах производит впечатление некоторой риторичности, то стиль Лопе в семейно-бытовых драмах, несомненно, заслуживает названия реалистического. Но в каком смысле Лопе де Вега, вместе с Островским, Грильпарцером и Расином, можно считать «представителем правды в поэтическом стиле»?²

Пусть существует совпадение отдельных пунктов между жизнью и поэзией в драмах Лопе. Но «позволяет» ли это предполагать, что и в остальном жизнь и поэзия не расходились?³ Не слишком ли утверждать, что в драмах чести, например, и идеи, и устройство семьи, и сами действующие лица – всё это в полном соответствии со свидетельством истории, хотя бы автор, как это ни удивительно, не нашел в них ничего такого, что не объяснялось бы испанскими нравами той эпохи?⁴ Неужели Испания и была той волшебной страной, о которой можно было сказать словами Жуковского: «Жизнь и поэзия – одно»?!..

Автор как будто забыл «аксиому историко-литературного развития», – что во всяком произведении рядом с бытовыми отражениями встречаются влияние литературной традиции и оригинальные элементы, создание самого автора, который в значительной мере может освобождаться от влияния своей среды⁵, что как ни тесно связано литературное произведение с известной культурной средой, далеко не всё в нем объясняется воздействиями этой среды, и сделал, в конце концов, то, от чего предостерегал себя

¹ Там же. С. 441, 228.

² Там же. С. 440.

³ Там же. С. 228.

⁴ Там же. С. 233.

⁵ Там же. С. 17.

в начале: факты литературной истории приравнял к фактам действительной жизни, хотя и не без всякого, но без достаточного основания.¹

Уже в этом первом труде по истории испанской драмы он должен был сделать исключение для комедии Лопе де Веги, мир которой оказался в значительной степени идеализацией, «хотя и не в лучшую сторону»². Бытовому театру Лопе, говорил он, совершенно чуждо трагическое отношение к любви: все любовные истории оканчиваются счастливо. Конечно, если здесь и сказалась отчасти «личная философия благодушного поэта»³, то какой же это реализм?

Впоследствии автору пришлось эту оговорку усилить, признав, что, хотя заставляя своих действующих лиц декларировать, Лопе не вполне еще выходит за пределы реалистической поэзии, ибо немудрено, что, находясь в повышенном настроении духа, кавалеры и дамы говорят иным слогом, не тем, который уместен в спокойные минуты⁴, тем не менее, в иных случаях, когда Лопе де Вега отдаётся «краскам риторики», «мечта окончательно подчиняет правду и бытовой театр становится чуть ли не фантастическим». С точки зрения последовательно проведённого реализма, он отказывается оправдать это, но видит извинение этому в том, что при сложном составе драматургии Лопе ему не всегда удаётся свести все элементы стиля к одному принципу⁵. Как будто это – задача поэзии!

Наряду с этими особенностями поэзии Лопе, которые легко «объяснить» и «оправдать», теперь обнаружива-

¹ Там же. С. 72.

² Там же. С. 105.

³ Там же. С. 429–430.

⁴ *Петров Д.К.* Заметки по истории староиспанской комедии. СПб., 1907. С. 248–249, 242–243. О «реализме» Лопе еще с. 165–166, 170.

Ср. М. Гюйо «Задачи современной эстетики». С. 126: «Под влиянием первого возбуждения слово приобретает заметную силу и ритм; оратор, воодушевляясь, постепенно вводит в свою речь меру и количество, не достававшие ему в начале. Чем сильнее и богаче становится его мысль, тем речь его ритмованнее и музыкальнее. Равным образом, если бы возможно было уловить и записать пламенную речь влюблённого, мы открыли бы в ней тоже нечто вроде правильного качания маятника или движения волн, лирические стансы в грубых набросках».

⁵ *Петров Д.К.* Заметки по истории староиспанской комедии. С. 255.

ются «грубые, непростительные промахи» (опять «промахи»!) драматурга, иной раз вконец разрушающие у его исследователя очарование поэзией. «Это, во-первых, отсутствие достаточной мотивировки, которое приходится констатировать неоднократно... Неожданность – существенный факт душевной жизни его героев. Никакими соображениями реализма не объяснить резигнации и смирения лиц, которые вступают в неожиданный брак. Еще далее от правды резкие переломы характеров, трудно приемлемые с психологической точки зрения, делающие мало чести драматической тонкости Лопе... Здесь несомненный грубый шарж, искажающий патриархальную действительность»¹.

Наконец, оказывается, что и «политическая стихия устранилена из кругозора комедии. Неслышно и голоса религии, как будто мы находимся не в католической Испании, а где-то за тридевять земель»². Исследователь в понятном недоумении: «Ведь речь о сфере, хорошо знакомой (опять «знания»!) и понятной Лопе, о сфере буржуазной жизни, где царили любовь и честь, столь глубоко, насквозь изученные Лопе де Вега. Почему же и из этого материала Лопе не всегда создает нечто, достойное своего великого дарования?»³ – Ему кажется, что если к кому, то именно к Лопе относятся знаменитые слова Пушкина о «беззаботности гения». «Синтетической стихии гения», суммирующих моментов у Шекспира гораздо более, чем, у испанского драматурга. Поэтому надстройка у Шекспира значительно выше, чем у нашего поэта. Лопе ближе к жизни, чем Шекспир»⁴. <...>

¹ Петров Д.К. Там же. С. 171–172.

² Петров Д.К. Там же. С. 242.

³ Ранее подобное же недоумение возникло у автора также относительно Сервантеса: «Почему Сервантес, этот великий изобразитель национальной жизни в романе, в драматической поэзии был *тоже* (как Куэва, Вирусэ) сторонником классических тенденций?» (Петров Д.К. Очерки бытового театра Лопе де Веги. СПб., 1901. С. 457). Вопрос, действительно, любопытный и совершенно неизбежный, если считать Сервантеса «реалистом».

⁴ Петров Д.К. Очерки бытового театра Лопе де Веги. Указ. соч. С. 168.

ИЗ ТРЕТЬЕГО ТОМА

МЕТОДЫ НАУЧНЫЕ НЕРАЦИОНАЛЬНЫЕ

*Вспоминая годы моей юности,
посвящаю эту книгу
Сергею Александровичу Гадзяцкому
в знак глубокого уважения,
неизменной дружбы
и сердечной признательности за все,
чем я ему духовно обязан.*

Предисловие

В 1910 г. в Варшаве я выпустил в свет первый том задуманного мною большого труда по методологии истории литературы и тогда же, на с. 79–80 этой книги, наметил весь план исследования.

Согласно этому плану первая часть работы должна была составлять определение истории литературы, как науки, и выяснение сущности истории литературы, как эволюции; вторая часть – применение этого анализа сущности истории литературы к разбору этих методов, которые можно назвать ненаучными; третья часть – применение того же анализа к разбору методов, хотя и научных, но нерациональных, т.е. не отвечающих выясненной сущности истории литературы; и, наконец, четвертая часть – применение того же анализа к онтогенетическому построению рациональной методологии, т.е. определение этих методов, которые естественно вытекают из выясненной сущности истории литературы.

Вся первая часть исследования вошла в первый том «Введения»; анализ и критика методов ненаучных (этического и публицистического) даны были мною во втором томе, вышедшем в Варшаве, в 1912 г.

В начале и конце 1914 г. там же, в Варшаве, я выпустил в свет два тома моего другого исследования под заглавием: «Реализм или ирреализм? Очерки по теории художественного творчества», ибо решение вопроса о так называемом «реализме» было необходимо мне для критики, главным образом, исторического метода, вошедшего в настоящий третий том «Введения» и составляющего его большую часть.

Этот том и является выполнением третьего пункта программы, т.е. анализом и критикой методов научных, но нерациональных. Я надеюсь, что мне удастся в будущем году закончить все исследование – последним томом, в котором будет дано построение рациональной методологии истории литературы.

Должен сказать в заключение, что предлагаемый вниманию читателей 3-й том «Методологии» писался и печатался при совершенно ненормальных условиях. И моя личная библиотека, и библиотека Варшавского университета остались в занятой неприятелем Варшаве; в Ростове же, где пришлось работать волею судеб, не только нельзя было достать ни одной нужной книги или статьи, но даже невозможно было проверить ни одной ссылки. Приходилось довольствоваться тем, что было ранее собрано в Варшаве и заграницей, полагаясь, при возникавших сомнениях, более на память.

Польского шрифта в Ростове не оказалось: его заменяет в книге сплошной латинский, т.е. без твердого І, без мягких согласных (с, п, s, z) и носовых гласных (а, е).

Ввиду непомерной дороговизны бумаги пришлось печатать книгу очень мелким шрифтом, что, конечно, затрудняет чтение, и, кроме того, набирать весь текст подряд, почти без просветов... это, разумеется, и утомительно, и некрасиво.

Библиографический указатель ко всем четырем книгам будет дан в приложении к последнему тому.

*Ростов н/Д.,
декабрь 1916 г.*

Глава первая

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД. СУЩНОСТЬ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО МЕТОДА

1. Ошибочное понимание филологического метода.

К числу методов безусловно научных, но, тем не менее, нерациональных с точки зрения историко-литературного изучения, т.е. не вытекающих из самой сущности нашей науки и, следовательно, не характерных для неё как таковой,

нужно отнести, прежде всего, метод филологический.

Этот метод, ведущий начало, собственно, от Якова Гримма и учителя Лахмана – Бенеке, изучавших древненемецкие и скандинавские памятники с филологической точки зрения, обычно связывается, однако, с двумя именами – самого Лахмана и Ваккернагеля.

Правда, в понимании этих последних ученых, а после них – их учеников и последователей (Ренуара, Дица и др.), филологическое изучение – гораздо шире того, какое мы привыкли связывать с этим термином. Можно сказать, что задачи филологического метода они понимали приблизительно так, как до настоящего метода понимают задачи истории литературы вообще все представители историко-культурного изучения в области этой науки¹, не делающие различия между историей литературы и общей историей культуры. Так, например, Лахман вводит в филологическое изучение не только изучение памятника, текста, слога, метрики, но и личности автора, его воззрений, эпохи, его источников и пр. Таким образом, подобное изучение, которое Лахман называет филологическим, вовсе не ограничивается одною филологическою стороною, а освещает литературное произведение со всех сторон, представляет личность автора в самой полной обстановке².

Однако, если говорить о филологическом методе как таковом, такое понимание придется сильно ограничить уже потому, что в противном случае мы должны были бы вообще отказаться от всякого различения методов и говорить лишь об одном единственном универсальном методе – филологическом, в котором слились бы и растворились без остатка все остальные приемы историко-литературного (да и не его одного) изучения.

Такая точка зрения грешит тем, что смешивает задачи самой филологии, определить которую, как особую ветвь науки о культуре, и разграничить с другими ветвями, действительно, никогда не удавалось и не удастся, ибо она сама

¹ Такое совпадение не случайно, ибо часто филология понимается именно как история культуры. См. *Paul H. Prinzipien der Sprachgeschichte*. 1898. 3 Aufl. S. 10.

² *Колмачевский Л.* Развитие истории литературы как науки. Ее методы и задачи // Журнал Министерства народного просвещения. 1884. № 5. Отд. 2. С. 11.

есть «Система наук о культуре»¹, – с задачами филологического метода как особого приема изучения, имеющего свою специфическую, довольно ограниченную область применения. Если всякая отдельная наука, при историческом её изучении, втягивается в линию непрерывной эволюции, а филология завязывает все эти линии отдельных наук прочным узлом, выводя их из общего отправного пункта, как радиусы из центра окружности, и являясь по отношению к ним реконструкцией общего в том, что дают эти науки²; если филология в таком понимании есть не что иное, как познание познанного (*Erkenntnis des Erkannten*)³, вторичное узнавание и изображение узнанного (*Wiedererkenntnis und Darstellung*)⁴, – то филологический метод не может быть рассматриваем как филологическое изучение в этом смысле.

Филологии, как особой науки, отличной от других наук о духе, – не существует и существовать не может, ибо это ни более как условный термин, другое наименование всей совокупности гуманитарных наук или наук о культуре. Равным образом, не существует и не может существовать, в этом смысле, никакого филологического метода, ибо нет и не может быть особого «гуманитарного» метода.

2. Филологический метод как таковой.

Если филологический метод все же существует, то его нужно понимать иначе. Если он имеет право на это существование, то лишь потому, что, по существу, он действительно представляет собою особый специфический прием изучения, отличающий его от всякого другого.

В этом смысле слова филологический метод ведет свое начало еще с эпохи Возрождения и даже раньше, когда впервые было применено формальное изучение литературных и исторических памятников. Если Бенеке и Лахман, Гримм и Ваккернагель под филологическим изучением понимают нечто гораздо более широкое, то все же основная сущность их метода остается все та же, сохраняя традицию старинной филологии. Эта традиция не может быть нарушена,

¹ Paul Y. Grundriss der germanischen Philologie. B. 1. 2 Aufl. 1901. S. 3.

² Böckh A. Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, herausg. von E. Bratuscheck. 2 Aufl. 1877. S. 19–21.

³ Знание известно (*нем.*)

⁴ Там же. S. 10–16. Познание и представление (*нем.*)

ибо лишь сущность их метода дает ему право на отдельное существование, все же остальное не имеет к этой сущности никакого отношения и связано с филологическим методом чисто внешним образом.

В чем же заключается сущность филологического метода как такового? Она сводится, преимущественно, к формальному изучению памятников языка, которое распадается на два вида: герменевтику, т.е. интерпретацию текста, и его критику. В этом – главнейшая задача филологического метода, и справедливо было сказано, что основным занятием современной филологии (в смысле метода) должно считаться реальное воспроизведение памятников языка посредством их сохранения и восстановления¹. Современные представители классической филологии правы, когда они настаивают на сохранении за собой, главным образом, строго критико-грамматического изучения, заключающегося в критике текста, палеографии, герменевтики и грамматики², ибо, хотя они высказывают также претензии и на литературную, т.е. чисто эстетическую критику, но они не могут не сознавать, что эта последняя все более и более ускользает из их рук, – и это потому, что она ускользает от их понимания. В конце концов, они должны будут признать совершившийся факт и остаться при том, что составляет их прямую и притом единственную задачу: пусть их «стакан» будет мал, но зато уж они будут пить, безусловно, из своего, а не из чужого стакана.

КРИТИКА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО МЕТОДА

1. Формальный характер филологического метода.

Обратимся теперь к критике так называемого филологического метода с точки зрения целей и задач историко-литературного изучения.

К какой же из этих категорий относится метод филологический? Нет сомнения, что ко второй. Филологический метод как метод, устанавливающий текст памятника, время и место его написания и т.п., есть метод чисто внешнего,

¹ Бласс Ф. Герменевтика и критика. Одесса, 1891. С. 23.

² Gudeman A. Crundriss der Geschichte der kiassischen Philologie. 1907. S. 7, 8, 194.

текстуального изучения и, как таковой, является равнообязательным для всех наук о духе. Чтобы остаться на почве науки, нужно прежде всего исходить из точно установленных фактов, и потому филологический метод – есть *condition sine qua non*¹ всякой гуманитарной науки. Акад. Перетц справедливо замечает, что критика текста документов необходима и для историка, и для историка литературы, ибо она имеет целью дать очищенный от случайных наслоений и искажений материал². Можно сказать даже более: роль критико-герменевтического анализа, устанавливающего содержание и достоинство каждого отдельного продукта культуры, настолько существенна, что распространяется на все «науки о духе»³. Иными словами: такое чисто библиографическое изучение применимо ко всякому произведению человеческой души и потому историко-литературного здесь, собственно, нет⁴.

Независимо от того, говорит также Клейнер, как кто понимает цель и границы историко-литературного изучения, подлинным предметом его всегда останется непреложное создание человеческого духа, материалом которого является слово или, короче говоря, *текст*. Литературное изучение есть изучение текста: это есть безусловно достоверный пункт отправления для всяких исследований подобного рода. Однако текст имеет значение не только для историка литературы: текстом в равной степени должны пользоваться и другие науки. Если литературное изучение имеет в виду установить специальную науку, то оно должно в отношении текста занять положение, отличное от литературного. Следовательно, рассмотрение того, в каком отношении к тексту находятся исследователи других областей науки, даст возможность надлежащим образом выяснить характер литературного изучения⁵. Этот специфический характер, по мнению Клейнера, заключается в том, что предметом литературного изучения, или – что то же – предметом науки о ли-

¹ Непременное условие (*лат.*)

² *Перетц В. Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914. С. 52.

³ *Попов Г. Л.* Филология языка и литературы. Методологический очерк. Киев, 1911. С. 52.

⁴ Там же. С. 41.

⁵ *Kleiner J.* Charakter i przedmiot badań literackich. Biblioteka Warszawska. Marzes 1913. Tom 1. Zeszyt 3. Str. 455.

тературе является содержание текста как отдельная область человеческой действительности. Такое определение кажется ему единственно возможным, точным и научным определением науки о литературе, сообщающим ей вместе с тем смысл существования как самостоятельной дисциплины¹.

2. Извращение понятия истории литературы.

В этом все и дело. Но именно филологический метод как таковой, и именно потому, что он распространяется на все науки о духе, а не служит исключительной принадлежностью какой-либо одной из них, приводит к тому, что качество материала, подлежащего его изучению, совершенно и притом намеренно игнорируется.

Не все ли равно, в самом деле, для «филолога», какого свойства тот материал, который требует изучения? Ему все «на потребу», ибо он ведь заинтересован не столько самим материалом как таковым, сколько его внешними, текстуальными особенностями². Со своей точки зрения он, конечно, прав: ему нет дела до того, важен или неважен изучаемый им текст, художественен он или не художественен, принадлежит ли он к истории литературы или общей истории культуры, ибо во всех случаях его метод остается одним и тем же и ни в одном случае этот метод не становится иным.

Однако с точки зрения самой истории литературы как науки это далеко не безразлично, и подобное игнорирование сущности материала, подлежащего исключительно его изучению как отдельной дисциплины, не могло и не может не отразиться самым неблагоприятным образом на его интересах. Там, где в жертву тексту и даже, еще лучше сказать, букве приносятся самые насущные интересы этой науки, – самое существование её как отдельной дисциплины подвергается опасности. Исторически оно так, в действительности, и было, и с большой долей достоверности можно

¹ Там же. Стр. 457.

² Они так и говорят: «Для филолога-историка ничто не должно пропадать: даже самые слабые и неважные на первый взгляд произведения. С точки зрения историка литературной эволюции – все виды литературных произведений имеют значение, как известные этапы развития. Таким образом, идеальным для филолога приемом изучения литературной эпохи является изучение если не всех, то по возможности большинства памятников, ею созданных» (В.Н. Петуц. С. 216).

утверждать, что если до настоящего времени историки литературы все еще блуждают в потемках, как бы сами не зная или не отдавая себе отчета в том, чем же им, наконец, надлежит заниматься, – в этом едва ли не более всего вина именно филологического метода.

В самом деле, даже очень осторожные ученые, привыкшие сами постоянно иметь дело с филологическим изучением произведений литературы и не могущие быть заподозренными ни в какой научной «революционности», – даже они, в конце концов, должны признать, что в таком изучении была не только хорошая, но и заведомо дурная сторона. «Хорошая – говорит об этом акад. В.М. Истрин, – заключалась в том, что вырабатывались точные методы исследования, сами исследователи приучались к осторожности, к построению своих выводов только на точных и со всех сторон обследованных данных. Работы специально филологического характера по большей части давали выводы очень незначительные, но зато сравнительно твердые, на которые последующие исследователи могли полагаться уже с большим спокойствием и доверием. Отрицательная же сторона заключалась в том, что исследователи приучались, так сказать, из-за деревьев не видеть леса; они приучались видеть «историю литературы» там, где её не было, и все дальше и дальше отходили от настоящего представления об истории литературы¹.

Неудивительно, что даже типичные представители историко-социологической точки зрения в нашей науки, привыкшие насмешливо относиться ко всякой «эстетике» и потому упорно не желающие различать историю литературы от общей истории культуры, уже давно заметили опасность, угрожающую истории литературы как таковой, и, сами себе противореча, указывали на то, что материал последнего далеко не однороден с тем общим материалом, которым оперирует филологический метод, а, напротив, имеет свои специфические особенности, которых игнорировать нельзя. Так, еще Гёттнер, признаваясь открыто, что он презирает такую эстетическую оценку, которая лишена исторического основания, тем не менее, категорически заявлял следующее: «Как и прежде, я твердо убежден, что с одной филологией далеко не уйдешь; в оценке литератур-

¹ *Истрин В.М.* Опыт методологического введения в историю русской литературы XIX века, Вып. 1. СПб., 1907. С. 10.

ных произведений главное место, в конце концов, должно занимать художественное чутье и вкус»¹. Еще определеннее высказывался по этому вопросу последователь Геттнера в русской науке – Шахов. «Если под литературой понимать просто совокупность произведений человеческого слова, – говорил он в своей вступительной лекции о задачах и методах истории литературы, – то в неё придется включить вместе с «Гамлетом», вместе с «Духом законов» (sic!) Монтескье и «Критикой чистого разума» Канта (sic!!) – и какие-нибудь безграмотно написанные юридические акты, относящиеся до частных сделок, какие-нибудь служебники и поминанья, рапорты о военных действиях или канцелярскую переписку между исправником и управою благочиния. Очень многие современные исследователи впадают в такого рода странные ошибки: увлекаясь частным филологическим или археологическим интересом какого-нибудь памятника, они вводят его в литературную историю, стараются прикрепить к ней искусственными нитями то, что чуждо её задачам и её характеру»².

Очень резкую и прекрасную, по существу, отповедь дал в свое время безмерным притязаниям филологического метода проф. Кареев. Филологическое изучение, по его мнению, не создает еще науку, но лишь prepares её. «Такими подготовительными работами, какие господствуют в немецких университетах, могут быть исследование языка памятника, его внешней судьбы, возникновение и развитие какой-нибудь легенды, какого-либо сказания, их перенесение из одной страны в другую, их видоизменения, заимствования сюжетов, разные редакции, издания, переводы одного и того же произведения, возникновение, развитие, падение какой-либо литературной формы, разыскание массы вопросов лингвистических, археологических, палеографических, библиографических, исторических, культурных, биографических, связанных с изучением литературных памятников... Все это полезно и даром для науки не пропадает, все это должно быть до известной степени известно историку литературы, но неужели это одно называется историей литературы? Неужели продукты живого творчества, отражавшие на себе жизнь своего времени, волновавшие живых людей,

¹ Stern H.H. Hermann Hettner: Ein Lebensheld. Leipzig, 1885. S. 244. Письмо Эриху Шмидту 1874 г.

² Шахов А. Гете и его время. Введение. 4-е изд. СПб., 1908. С. 7–8.

могут быть предметом только такого занятия, которое одно по своей сухости и отвлеченности от реальной жизни для каждого человека, способного понимать и ценить Софокла, Шекспира, Шиллера, должно казаться буквоедством и гробокопательством? Неужели ключ жизни, бьющий в поэзии, должен засориться в мусоре археологических раскопок? Неужели литературные споры всех времен должны замолкнуть перед исправлением мельчайшей погрешности в общепринятом мнении о времени написания того или другого произведения? Неужели идеи разных веков, облекавшиеся в форму страстной проповеди (*sic!*), должны отступить на задний план перед изложением судеб какого-нибудь «странствующего сказания»? Живое воспроизведение живой мысли для живых людей превращается в кладбище, на котором валяются трупы: дух, их оживлявший, отлетел, и равнодушный прохожий может только сказать: *sic transit Gloria mundi!*¹ Другой смысл получают эти раскопки, когда на них смотреть лишь как на подготовительные работы: дорогу живым людям, певшим и слушавшим песни, полные жизни! Пусть над этими полуразвалившимися гробницами с полустершимися эпитафиями пройдут перед нами воскресшие мертвецы и скажут свои заветные думы!.. Не букву, а дух, мысль, идею должна изучать история литературы, как таковая, а не как *Vorstudien dazu*»². «Мы лучшие познакоимся с солнцем, отраженным в маленьком зеркале, чем по одному пучку лучей его, пропущенному в темную комнату; мы лучше представим себе давно умершего человека по его портрету, чем по оставленному им платью и по костям его, вырытым из могилы»³

3. Научная беспринципность филологического метода.

Пренебрежение к сущности, к качеству изучаемого материала, полная нивелировка его в ущерб интересам науки, и отсюда какая-то болезненная погоня за фактом как таковым, *quand tème*, независимо от того, для какой цели он может служить, что он говорит и может ли он вообще пригодиться, – все это столь очевидные отрицательные стороны филологического метода, столь резко бросающиеся в

¹ Так проходит земная слава! (*лат.*)

² *Кареев Н.И.* Что такое история литературы? (Несколько слов о «литературе» и задачах её истории) // *Филологические записки*. Воронеж, 1883. Вып. 1. С. 24–25.

³ Там же. С. 27.

глаза дефекты его, что в последнее время они обратили на себя внимание даже представителей наук, очень далеких и от истории литературы и от науки о духе вообще.

Именно знаменитый немецкий естествоиспытатель Вильгельм Оствальд в своей замечательной книге «Великие люди» выступил с энергическим протестом против такой точки зрения на задачи науки и с резким осуждением той переоценки единичного явления, которая, по его мнению, особенно сильно сказывается в исторических науках и в «отраслях для любителей» – отраслях, лишь с большой натяжкой заслуживающих или вовсе не заслуживающих названия науки. «Когда европейские историки искусства, – говорит он, – теряют, вследствие ли пожара или продажи в Америку, какое-нибудь произведение искусства, скажем, итальянское произведение четырнадцатого или пятнадцатого столетия, – то поднимается общий плач по поводу страшной утери для человечества. Человечество постоянно терпит такие потери, и, однако, до сих пор не удалось доказать, чтобы это причиняло какой-нибудь действительный вред. Поэтому естествоиспытатель не так нервно относится к единичному явлению. Минералог пожертвует красивейшим кристаллом, когда от этого зависит решающий анализ или же, вообще, интересы науки; мысль же пожертвовать куском Рафаэлевой картины для того, чтобы посредством химического исследования решить те или другие вопросы о технике или о материале, такая мысль покажется людям из той секты неслыханным варварством»¹.

Оствальд не хочет считать причиной этого явления нелюбовь к тому, что подобным естественнонаучным исследованием можно скоро и определенно решить такие проблемы, которым обычное историко-литературное исследование посвящает многие десятилетия, рождая на свет книги и трактаты *pro et contra*; причина, думает он, лежит скорее в уже упомянутой суеверной переоценке единичных явлений, которые могут якобы произвести неисправимую прореху в науке, если одно из них исчезнет с лица земли. «Невольно возникает недоумение, что это за наука, в которой случайная неосторожность слуги, вследствие которой произошел пожар, может произвести ничем неисправимую прореху. Если мы присмотримся поближе, то увидим,

¹ Оствальд В. Великие люди. СПб., 1910. С. 16–17.

что это – лишенное перспективы суждение, характеризующее первоначальную стадию науки, стадию, которую мы можем открыть на первых ступенях каждой науки. Ибо каждая наука начинается именно с собирания и приведения в известный порядок эмпирического материала, и таблица или каталог представляет примитивную форму научной обработки проблемы. Вначале классификация фактического материала производится по более или менее непосредственным, т.е. внешним признакам, и пока еще не наступило время для уяснения значения этого материала, никто, конечно, не может знать, какое значение будет иметь в будущем тот или другой единичный объект. Но по мере того как продвигаются вперед упорядочение фактического материала и уяснение его значения, становится легче расстаться с единичным объектом. Ибо для науки важно не то, чем единичный объект отличается от других, а, наоборот, то, что общего у него с возможно большим числом других объектов. Когда я за завтраком разбиваю сваренное яйцо, то я вижу в нем нечто такое, чего еще ни один смертный до меня не видел: содержимое именно этого индивидуально-го яйца. Но если я хочу произвести биологическое исследование или химический анализ белка, то мне совершенно безразлично, этим ли воспользоваться яйцом или другим. Ибо то, чем это яйцо отличается от бесчисленного множества других куриных яиц, в последнем случае меня совсем не интересует. Что интересует меня, скажем, химические свойства белка, то я могу [их] изучить на любом курином яйце, и если даже домашняя собака украдет все имеющиеся в моем распоряжении куриные яйца (а она непременно это сделает, если ей представится случай), то и тогда я имею возможность купить столько, сколько мне понадобится»¹.

Так, по мнению Оствальда, трезвая наука относится к единичным явлениям исторического характера. «Если пропадет одно какое-нибудь произведение художника, то это не исключает ведь возможности познать и установить ту роль, которую он сыграл в развитии искусства. Его вклад уже давно приведен в известность современниками и стал ходячей монетой общего художественного сознания. И чем глубже было его влияние, тем более оно отразилось на художественном сознании общества. Отсюда следует, что историк искус-

¹ Там же. С. 17–18.

ства может легче всего обойтись без тех именно произведений искусства прошлого, которые признаны величайшими. Из того вопиющего противоречия, в каком этот результат фактического анализа находится с обычными чувствами, я могу только заключить, – говорит Оствальд, – что чувства эти чрезвычайно далеки от научного понимания проблемы, с чем, в конце концов, согласятся обе стороны... Дипломатическая точность в издании документов, рекомендующая себя как концентрированную науку, есть не что иное, как боязнь начинающего, который еще не знает, к чему эти документы приведут, и поэтому старается сохранить все (хотя собрать исчерпывающую совокупность документов, очевидно, невозможно). Но по мере того как люди научились подходить к проблеме с научной точки зрения, они научились также тех указаний, которые по какой-нибудь случайности отсутствуют в одном источнике, искать в другом месте, в убеждении, что указания тем чаще будут встречаться, чем они важнее. В этом смысле совершенно индивидуальное является как раз наименее важным, наиболее случайным»¹.

Исходя из этих положений, Оствальд утверждает, что никто не должен считать свою работу безнадежной, если даже он имеет дело с несовершенным, односторонне процеженным материалом. «Каждое научное положение сопряжено с известной степенью неуверенности, и от состояния положенных в основу материалов будет, несомненно, зависеть та или другая степень надежности результатов. Но, подобно тому, как Берцелиус с поистине жалкими весами пришел к замечательными результатам (о которых даже его противник Дюма сказал, что в будущем ему никогда в голову не придет повторить взвешивания Берцелиуса, так как в лучшем случае он получил бы только такие же результаты), – точно так же хороший исследователь сумеет и из несовершенного и неполного материала извлечь цельные результаты. Так ткется научная ткань; каждый отдельный результат, если он самостоятелен, должен находиться в гармонии с другими, и таким образом возникает взаимный контроль и проверка, характеризующие здоровое состояние науки»².

Можно не согласиться со всеми этими рассуждениями Оствальда; можно, например, считать ошибочным его

¹ Там же. С. 18.

² Там же. С. 18–19.

взгляд на великие произведения искусства как на единичные документы, важные лишь в качестве материала для научных выводов, и т.п. Но поскольку речь идет, действительно, об интересах науки как таковой, Оствальд, при всех своих увлечениях и преувеличениях, безусловно прав, и нельзя не согласиться с ним, что к большей части современных филологических и исторических наук наши внуки будут относиться так же, как мы относимся к средневековой схоластике; ибо нельзя не признать вместе с ним, что задача науки – научить нас предсказывать будущее, и потому всякое изучение прошлого не имеет никакого смысла, если оно бесполезно для суждения о будущем¹.

4. Отрицательная роль филологического метода в истории литературы.

Еще в 1883 г. польский ученый Albert Zipper указывал на опасность, какую несет с собой истории литературы филологический метод, с духовных высот низводящий до уровня чего-то механического².

В 1891 г. появилась замечательная работа немецкого ученого Ветца о задачах истории литературы, представляющая собою критику известной речи Б. Тен-Бринка на ту же тему, где недостатки филологического метода в этом отношении формулированы с большой полнотой.

Ветц признает, что влияние филологии на историю литературы было только отчасти благотворно. Безусловно ошибочным, по его мнению, было то, что столь полезные при определении внешних заимствований приемы филологической критики были применены к изучению внутренних условий возникновения великих поэтических произведений, что при помощи филологического разбора считали возможным выделить отдельные элементы, из которых слагаются последние. Так, ценные в руках истинного исследователя указания на источник поэтического произведения получили теперь совершенно ложное значение, ибо по скудным фрагментам или даже отрывочному плану, единственно сохранившимся от какого-либо произведения, старались восстановить последнее в его целом, – в том виде, как оно могло представляться

¹ Там же. С. 20–21.

² *Dr. Albert Zipper. Kilka uwag o historii literatury i jej metodzie // Przewodnik Naukowy i Literacki. Lwow, 1883. Str. 951.*

самому поэту, а в других случаях пытались узнать, каков был план, занимавший поэта еще задолго до окончания произведения, в его первоначальной концепции, и т.п.

Самым плохим следствием господства филологии в истории литературы, по мнению Ветца, было, однако, то, что авторы подобных филологических изысканий с самодовольной важностью воображали, точно это и есть самое важное и даже единственное, чем должен заниматься научный исследователь. Он думает, что вообще филологическим изучением (вместе с культурно-историческим) было чрезвычайно мало сделано для научного познания природы и сущности литературного творчества, если даже принять во внимание громадное количество исследований стиля, выполненных в грамматическом духе, результатом чего было то, что интерес к высшим задачам историко-литературного изучения самым прискорбным образом клонился все более к упадку, а во многих случаях и вовсе исчез.

В качестве поучительного и притом постыдного примера, иллюстрирующего последствия печальной памяти господства филологического метода, Ветц ссылается на участь, постигшую в свое время «Историю драмы» Клейна в специальных научных кругах Германии. Это замечательное, глубокое и оригинальное исследование, посвященное эстетическому анализу великих драматургов и сущности драматического искусства, было совершенно непонято филологической критикой и встречено ею враждебно. Она делала вид, что в лице Клейна борется против эстетического дилетантизма в интересах научности, а между тем, по словам Ветца, строгая научность была соблюдена, тогда как именно на противной стороне говорил ограниченный дилетантизм. Точно так же такие позорные исследования, как «Шекспир» Гервинуса, филологическая критика признает научным и с полным презрением относится к работам Фляте и Сиверса – действительно прекрасным, исполненным богатства мыслей опытам изучения английского драматурга¹.

В заключение Ветц соглашается с теми, кто в современной ему историко-литературной науке (в частности, немецкой) видит безотрадную картину: в ней слишком большое значение придается филологическим вопросам и всяким

¹ Dr. W. Wetz. Ueber Litteraturgeschichte: Eine Kritik von ten Brink's Rede «Ueber die Aufgabe der Litteraturgeschichte». Worms, 1891. S. 50–53.

библиографическим мелочам, ей недостает идей и исходных точек зрения, она страдает беспринципностью или, по крайней мере, неясностью принципов, почему филологическая критика и не может иметь решающего голоса в вопросах о важности и цельности отдельных научных исследований. Собственная же деятельность её представителей в подавляющем большинстве случаев – скорее чисто внешняя и механическая, чем действительно научная. Он твердо убежден, что историко-литературное изучение только себе во вред позволило взять себе на буксир филологию, и что, во всяком случае, для истории литературы гораздо смертоноснее обьятия филологии, чем эстетики¹.

5. Мнимая «объективность» филологического метода.

Но едва ли не самое характерное явление в области обсуждаемого вопроса представляет собою недавнее резкое выступление, направленное против крайностей филологического метода в истории литературы, филолога-классика, профессора греческой словесности в Туринском университете – Джузеппе Фраккароли.

Сам прошедший школу строгой филологической выучки, автор скрупулезного труда об одах Пиндара («*Le odi di Pindaro dichiarate e tradotte*. Notizia di E. P III», Verona, 1894), Фраккароли не может быть заподозрен в «верхоглядстве» и «праздном философствовании» – пороках, в которых столь часто готовы обвинить всякого, кто не согласен быть заживо погребенным и замурованным в мрачном склепе филологической мудрости. Напротив, много и серьезно поработав сам над древними текстами, изучив вдоль и поперек всю классическую поэзию и всю богатую литературу, посвященную её изучению, итальянский ученый, под конец своей научной деятельности, пришел к тем безотрадным выводам, которыми он делится с нами в своей глубоко интересной и в других отношениях книге об иррациональном в литературе (G. Fraccaroli. *L'irrazionale nella letteratura*. Torino, Bocca. 1903)²: здесь филолог бесповоротно осудил филологический метод изучения литературных произведений и безжалостно раскрыл его коми-

¹ Там же. S. 53–54.

² См. мою книгу: Реализм или ирреализм? Очерки по теории художественного творчества. Варшава, 1914. Т. I. С. 421–445.

ческую беспомощность, ненужность и даже вредность при решении наиболее важных, самых существенных проблем истории литературы.

Критике «филологической критики» посвящены почти целиком первые две главы сочинения Фраккароли, на которых мы пока не остановимся. Они поднимают много чрезвычайно интересных и живых для настоящего времени вопросов. Спрашивается, например, чем объяснить то странное психологическое явление, что профессора-филологи в большинстве случаев выказывают какое-то презрение к произведениям современного литературного творчества – как к посредственным, так и к хорошим, в то время как, напротив, их глубоко занимает изучение устарелых произведений – даже самых плохих и самых худших? Фраккароли справедливо усматривает в таком предпочтении жестокую неблагодарность. Ведь тот самый жалкий и поскудный поэтишка, которого филологи теперь третируют с таким пренебрежением, через одно или два столетия, если будет и впредь продолжаться дурное поветрие, по-видимому, не собирающееся исчезнуть, – станет предметом учений изысканий наших потомков и доставит кому-нибудь из них докторат и славу, как это бывает теперь с нами, когда мы принимаемся раскапывать всякую мерзость прошедших веков, которая, под пылью библиотек, кажется нам достойной уважения. Если бы один идиот пять или десять столетий назад не написал кучу глупостей, то другой не воспроизвел бы их в настоящее время; а каким же образом мог бы он в таком случае получить кафедру? И значит, если бы род Волюзов и Суффенов пришел к концу, разве не был бы потерян драгоценный материал для карьеры наших потомков? – Пусть не думают, что я шучу, – говорит Фраккароли. «Филолог, строго следующий своему методу, не должен ничем пренебрегать – ни посредственным, ни плохим, ни самым худшим; всякому факту он дает надлежащее освещение, всякому произведению отводит надлежащее место; поэтому исследования о посредственных и плохих произведениях может быть также полезно. Мне только кажется, что те, кто вкушают от этого плоды, менее чем кто-либо имеют право топтать их ногами, – только лишь потому, что они пока еще не созрели или недостаточно протухли»¹.

¹ *Fraccaroli G. L'irrazionale nella letteratura. Torino, 1903. P. 2–3.*

С другой стороны, кому бы и судить о современном творчестве, как не критикам-филологам?! В самом деле, ведь тому, кто умеет взвесить на аптекарских весах достоинство Эсхила и Софокла, искусство Вергилия и Ювенала, стиль Фукидида и Гвиччардини, кто может сказать, сколько – и какие именно – стихов вставлены в какую-либо песнь древнего поэта и сколько их неё их выпало; какие принадлежат первому интерполятору, какие второму, какие третьему; восстанавливает первую, вторую и третью редакцию и совершает другие подобные же чудеса, именно ему, если опыт прошлого может быть руководителем в настоящем, и если знание фактов и произведений дает критик наиболее прочный фундамент, какой только можно себе представить, казалось бы, должно быть легче, чем кому-либо другому, произвести оценку, хотя бы приблизительную, какой-нибудь оды Кардуччи либо романа Фогаццаро или Роветты. В конце концов, это ведь также произведения искусства, и поскольку они искусство, было бы бесполезно сравнить и с искусством античным: это лишь два варианта одного и того же феномена, и вариант, который известен, мог бы осветить неизвестный – более и гораздо лучше, чем произвольно предвзятые суждения старой и новой риторики. И, однако же, филологи не вмешиваются в это дело. Почему? Есть ли это только пренебрежение? Фраккароли думает, что не всегда и даже не часто. Дело в следующем. Как уже сказано, для филологов все имеет важность – и посредственное, и плохое, и самое худшее, и, стоя на этом положении, которое объективно соответствует истине, приучаются быть индифферентными и теряют уже различие между хорошим, посредственным, плохим и самым худшим. Вот почему идеальный филолог умеет судить с полным знанием дела о материале искусства и его технике; умеет восстановить среду и выяснить предшествующие и сопутствующие обстоятельства; что же касается оценки достоинств (в тех случаях, где пристрастие или предубеждение школы не скрывают суждения), то ведь прошло уже столько веков, столько было обо всем этом рассуждений и споров, существует такое множество надежных руководств и традиционных формул, есть столь хорошая библиография, удобная и единственная наука, которой серьезно занимаются в некоторых школах, – что человеку с умом столь трудно ошибиться

ся в чем-либо крупном. Но судить о каком-нибудь современнике! Как знать, могло бы случиться, что, применив тот же строгий метод, открыли бы также и у Фогаццаро и Роветты интерполяции и недостающие места или три различных редакции... Фраккароли, по крайней мере, ручается, что он сам, последовательно применяя такой метод, отыскал бы у последних все это гораздо легче, чем оно было найдено у Гомера и Гесиода. А потом, не лучше ли избежать этих опасностей, оставив современников в покое?!¹

Конечно, судить о прошедшем гораздо проще, чем о современном: всякое историческое явление, рассматриваемое издали, можно легче охватить и лучше понять, так как его очертания с течением времени становятся более резкими и определенными, и, кроме того, всякая страстность, служащая помехой правильному суждению, как бы «выкипает», по выражению Scherillo; таким образом, голос защитника, приверженца, соучастника, панегириста, сектанта или совсем умолкает или теряет силу². Все это готов признать и Фраккароли, но он справедливо полагает, что это соображение может служить извинением лишь для суждений публики, а не критики. Для чего же тогда критика, – говорит он, – если она признает свою неспособность обнаружить истину? Какая заслуга и польза – уметь распознать подделку какого-нибудь автора, умершего два или три века тому назад, если не умеешь или не хочешь раскрыть подделку нашего времени? Эту последнюю сплошь и рядом распознаем уже мы сами, не причиняя особого беспокойства гг. критикам. По многим причинам всегда будет труднее различить близкую истину, чем далекую, иногда будет также и намеренное нежелание её видеть, – это так; но Фраккароли настаивает именно на том, что основная причина этой трудности, а следовательно, и вытекающей отсюда осторожности «грамматиков» – совершенного иного свойства.

Когда вы при помощи учнейших рассуждений доказали мне, что такой-то отрывок, положим, «Илиады», есть интерполяция, или что в таком-то месте чего-либо не достает, – вам нечего бояться, – разве только того, что кто-либо другой, при помощи столь же ученых рассуждений, в противность вашему мнению выставит противоположное. Ну,

¹ Там же. Р. 3–4.

² Scherillo M. I limiti della poesia. Milano, 1902.

что ж, можно поспорить. Вам не грозит опасность, что автор воскреснет и скажет вам: «Нет, милейший, эти стихи – совершенно так же мои собственные, как и другие, а в этом месте нет никакого пробела»; невероятно также, чтобы были открыты новые документы, которые разбили бы в пух и прах вашу гипотезу. Но вот в отношении новейших писателей как раз напротив – такая безнаказанность недопустима, и такая махинация неудобна. Кто знает, быть может, через две или три тысячи лет её можно будет применить с большим успехом, например, к «Sepolcri» Уго Фосколо, и тогда позаботятся о том, чтобы изуродовать это произведение, подобно тому как мы поступаем с поэмами Гомера. Но пока что приниматься за новейших авторов по многим причинам опасно: это требует осмотрительности и осторожности, а еще опаснее касаться современников. Даже с древними дело не всегда бывает верным, если недостает драгоценной помощи со стороны библиографии: мы испытали это на опыте, когда была открыта Бакхилида. Напротив, когда десять, двадцать, пятьдесят человек высказали свое мнение, – вы комбинируете, соединяете, портите, исправляете, потом устраиваете состязание между критиками различных взглядов, – и лишь бы было некоторое благоразумие, можете быть почти уверены, что заслужите почесть и уважение. Так умножаются комментарии, не столько в силу достоинств авторов, сколько вследствие заразы, распространяемой самими критиками: потому-то о Данте написана целая библиотека, а об Ариосто, который также перворазрядный поэт, – всего несколько книг¹.

Но что же это тогда за метод, что это за критика? Не есть ли то, что выдается в этих случаях за знание (*conoscenza*), просто лишь частное мнение (*un'opinione*)? Правильна ли и разумна ли такая критика? Фраккароли думает, что она «разумна», но не правильна. Если под разумной понимается такая критика, которая основывается на чистой логике, то в таком случае в этом названии филологической критике вообще отказать нельзя, – при условии, однако, что можно считать разумным искание разумного в том, что от разума ускользает. Если же, в действительности, искусство есть нечто отличное от науки, то на основании каких выводов, по какому праву или добросовестному заблуждению хотят применить к нему

¹ Там же. Р. 5–6.

«научный» метод? Правда, все делают всегда одну оговорку относительно условностей искусства, но она скорее похожа на насмешку, чем на похвалу. Когда вы все измерили вашим циркулем, исчерпали все ваши тонкости, все основательно разрубили и изрезали, и остается еще один узел, который никак не хочет развязаться, то вы не слагаете оружия, не желаете сознаться в собственной неспособности, а валите вину на неточность искусства, на вольность, которую-де можно допустить: дело сводится к тому, что это, конечно, погрешность, ошибка, глупость, но что бедняге-художнику можно её простить. Однако в таком снисхождении искусство в большинстве случаев вовсе не нуждается, ибо вам не только не распутать вашими руками того узла, но и над всем остальным, что вы изрезали и расчистили, вы трудились нечестно и без всякой пользы. Вы пошли совсем не по той дорожке...

Фраккароли рассказывает, как он сам лично слышал от одного критика-филолога замечание, что в 127-ом стихе V песни «Чистилища» – ошибка:

Voltommi per ripe e per lo sfondo

Говорит Буонконте да Монтефельтро – Данте, повествуя о том, как воды разбушевавшегося Аркиано увлекли его собственный труп в Арно. Но как же – *voltommi*? – рассуждал этот критик. Ведь «я» Буонконте – это была его душа, в теле же души уже не было: следовательно, Данте должен был сказать: *voltollo*¹.

Таковы филологические указания «недостатков». Но менее «разумны» и их похвалы. Добрые люди думали, что «Божественная комедия» есть величайшая поэма мира потому, что она воспроизводит живое и истинное человечество; они искали в ней красоту впечатлений, т.е. красоту действительно эстетическую. Теперь – не то: теперь она считается великой потому, что её величие – философское и разумное; теперь, для того чтобы ею достойно восхищаться, «Божественная комедия» должна быть запутанной загадкой, – настолько запутанной, что прошли шесть веков, прежде чем в мире оказался кто-либо способный её разрешить: каждое слово там должно иметь свою загвоздку, каждая фраза должна иметь свой ключ – это и есть красота красот. В конце концов, суммируя «разумные» упреки и «разумные» похвалы, теперь приходят к утверждению, что та «Илиада» которая

¹ Там же. Р. 7–8.

была предметом восхищений стольких веков, есть не более как чудовищная поэма, сеть абсурдов, которую только глупость наших предков могла принимать всерьез... Таким образом, прекрасную поэму, неподдельную, чудесную, совершенную «Илиаду», каждый переделывает на свой лад¹...

– Ясно, – заключает Фраккароли, – что мы идем не по той дороге (*siamo fuori di strada*)². Нас сбил с пути ложный метод, который он полусерьезно-полунасмешливо именует «разумным», т.е. рациональным (*ragionevole*), но который правильнее было бы назвать рационалистическим, что, впрочем, делает и он сам в одном месте (*il metodo razionalistico*)³.

6. Как «исправляются» тексты при помощи филологического метода.

Обычно в кругу ученых специалистов, монополизировавших область историко-литературных изучений, считается аксиомой, что филологический метод – единственно научный и объективный. Его противопоставляют обыкновенно всем другим методам как субъективным и потому ненаучным, из которых самым опасным для научной истории литературы считают здесь метод эстетический.

Акад. Перетц прямо говорит, что филологический метод «составляет основу историко-литературных изучений и главный, если не единственный путь, по которому смело может идти странник в темной необозримой стране литературного творчества всех веков и народов»⁴. Что же оказывается? Как прекрасно показал на многочисленных примерах Фраккароли, филологический метод, считающийся образцом «объективности», на деле сплошь субъективен и приводит к совершенным абсурдам, если исследователь предварительно не отдаст себе ясного отчета в критериях эстетической оценки.

Просто поразительно, на каких шатких основаниях производится филологами исправление текста, которое они считают отправным пунктом всякого историко-литературного изучения. Такому исправлению не раз подвергался злосчаст-

¹ Там же. Р. 8–10.

² Там же. Р. 10.

³ Там же. Р. 11

⁴ *Перетц В.Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914. С. 216

ный текст Гомера, причем всякая непоследовательность, всякое противоречие, вообще всякая нелепость с точки зрения логики принимались критиками за порчу первоначального текста гомерических поэм их позднейшими переписчиками, – в виде вставок, выпусков, и т.п.

Еще Фридрих Геббель¹ писал об этих господах: «Я слышал превосходную лекцию Боница, содержавшую опровержение единства Гомера. Однако она была основана на совершенном непонимании искусства и пользовалась, например, доказательствами, взятыми из категорий пространства и времени, из которых следовало, что в один день и в определенном месте не могло случиться так много, как это описывает поэт. Конечно, милостивые государи, но первое действие искусства состоит именно в полнейшем отрицании реального мира, в том смысле, что оно отделяет себя от случайно наличного в данный момент ряда явлений, в которых выступает вселенная, и от него углубляется до первоосновы, из которой могла бы протянуться совсем иная цепь явлений, как она и протягивалась не раз, по свидетельству истории» (письмо от 4 марта 1860 г.).

Вот некоторые примеры, иллюстрирующие эту мысль, которые приводит Фраккароли.

В IX-й песне «Одиссеи», спасаясь с товарищами от ярости Циклопа, Улисс, лишь отъехав от берега на расстояние, с которого только и можно было еще услышать человеческий голос, стал кричать Полифему ругательные слова. Когда же скала, брошенная Циклопом вдогонку, упала у самого борта лодки, беглеца поспешно поплыли далее и, отъехав уже на двойное расстояние от берега, Одиссей снова стал кричать Полифему, издеваясь над его бессилием, и, услышав слова его, Циклоп пришел в еще большее бешенство и в бессильной злобе стал швыряться огромными камнями. Очевидное противоречие: каким образом мог слышать Полифем голос Одиссея на двойном расстоянии против прежнего?! Что же тут – испорченное место в тексте? – Ничуть не бывало, – отвечает Фраккароли: Одиссей – хитроумный и мудрый, и потому, естественно, он должен был принять меры предосторожности и отплыть на двойное расстояние; если ж Полифем все же слышит его голос, то лишь потому, оче-

¹ *Фридрих* Кристиан *Геббель* (Christian Friedrich Hebbel; 18.03.1813 – 13.12.1863) – немецкий драматург.

видно, что, иначе, насмешки и издевательства героя поэмы пропали бы даром: тогда ему незачем было бы кричать! И подобно тому, как Данте в «Божественной комедии» видит в темноте, когда не видно, так и здесь Полифем слышит на расстоянии, с которого не слышно.

Или вот в III песне «Илиады» Парис и Менелай вооружаются перед поединком, и поэт заставляет проделать это не только Париса, который перед тем был одет в шкуру леопарда, но и Менелая, который и так был уже вооружен. Опять искажение текста? Интерполяция? – Нисколько: поэт имеет дело только с настоящим, и, сбираясь на поединок, герой должен вооружиться; если бы стал вооружаться лишь один из противников, картина была бы искажена, оказалась бы неполной. Что ж оставалось автору? Не добавлять же, что Менелай-де уже вооружен и, стало быть, ему вооружаться не нужно! Это был бы прием совсем непоэтический, и потому автор поступил разумно, как бы забыв о предшествующем и считаясь лишь с тем, что в данный момент перед глазами слушателя. Точно так же если войска перед поединком Париса и Менелая садятся в ожидании исхода его, то это вполне уместно с указанной точки зрения, хотя об этом было сказано уже и ранее, когда поэт говорил о том, что было объявлено перемирие.

Нельзя видеть в каждом повторении интерполяцию. Гомер постоянно воспроизводит одни и те эпитеты: Агамемнон у него всегда «славнейший» – даже в тот момент, когда Ахилл называет его скрягой; сам Ахилл – всегда «богоподобный», даже когда Агамемнон именует его интриганом. Совершенно так же Марсиль в «Песне о Роланде» называет Францию – «милой» (*dolce*), а хор в «Персах» Эсхила – божественной землею Элладу. Для поэта эпитет, как и всякое повторение, имеет пластическое значение: предыдущее ускользает из внимания читателя или слушателя, – и, когда нужно, когда это служит уяснению образов настоящего, поэт сам вспоминает забытое и намеренно повторяется.

В прологе «Илиады» многое считается принадлежащим другой поэме вследствие одного лишь факта, а именно того, что здесь намекается на трупы, которые были съедены птицами и собаками, тогда как в самой поэме ничего подобного нет... Конечно, результат глубокого недоразумения: концепция войны требовала от поэта ужасов, и пото-

му в своем месте это упоминание было так же необходимо, как и просьба Данте в I песне «Божественной Комедии» провести его к дверям Св. Петра, которых в дальнейшем не оказывается. Если Менелай в XIII песне «Илиады», убив Пизандра, в разгар сражений говорит о нем речь размером в 20 стихов, а Патрокл в XI песне, заявив, что не может сидеть, так как очень спешит, слушает после этого рассуждения Нестора в 150 стихах, то опять-таки это так же естественно, как и то, что Вергилий во II песне «Божественной Комедии», несмотря на то, что ему нужно спешить из боязни опоздать, на протяжении 35-ти стихов решает теоретический вопрос о Беатриче.

Все дело в том, как справедливо замечает Фраккароли, что пространство и время в поэзии имеют совсем иное значение, чем в действительности: они – иррациональны и, когда нужно, расширяются, когда нужно – сокращаются, соответственно целям поэта. Долгота дня, например, для Гомера и Данте имеет совсем не то измерение, что для нас. Не успел Данте выйти к холму, освещенному утренним солнцем, как уже наступает вечер, а иногда, напротив, день длится слишком долго: как в библейской истории, солнце можно по произволу остановить, и тогда оно совсем не заходит. Так у Шекспира, у Эсхила, в «Нибелунгах» происходят сражения, разрушения городов, даже целые войны, в очень короткий промежуток времени. Все это не интерполяция, а расширение или сокращение реальности, и непонимание этой иррациональности в измерении времени и пространства ведет критиков к печальным заблуждениям и ошибкам. В французской классической трагедии все действия совершаются в течение одного дня и в одной лишь комнате: и совещания короля с министрами, и заговоры, и любовные объяснения. Похоже на полярные страны, где летом солнце совсем не заходит.

В царстве поэзии, как и в любви, не должно быть губительных перерывов, которые расхолаживают и ослабляют внимание: все действия, напротив, должны совершаться с наибольшей интенсивностью и непрерывностью: это-то и ведет к иррационализации времени и пространства. Но время с этой целью не только укорачивается – оно иногда конденсируется, сдвигается, и тогда действие сосредотачивается в одном пункте, в последнем моменте. Так, после

десяти лет войны Приам еще не узнает ахейских вождей и заставляет Елену называть их по очереди. Лахман видел в этом факте неопытность поэта, другие – забывчивость переписчика. Но дело в том, что так оно и должно быть. Ведь для поэта эти 10 лет пусты, не имеют протяжения: разум его об этом знает, но фантазия нет; для неё необходимо было бы чем-нибудь связать эти 10 лет. И вот поэт поступил совершенно правильно: сам Приам мог прекрасно знать вождей ахейян, но для нас они новы, как и в начале войны: ведь мы не присутствовали в то время, когда она возникала и длилась десять лет, для нас, значит, не прошло никакого времени, и теперь лишь она начинается. Таким образом, два времени слиты в одно, и противоречие здесь не между эпизодами и поэмой, но между отдельными частями эпизода. Этого мало: когда Елена указала второго героя – Улисса, Приам вспоминает, что он был когда-то послом в Трое. Но если Улисс был при нем послом, то как же царь его не знает: неужели он позабыл его физиономию? Конечно, с рационалистической точки зрения, здесь, в этом месте – несомненная интерполяция. Но, как тонко замечает Фраккароли, для последовательности необходимо предположить тут не простую интерполяцию, а интерполяцию в интерполяции, так как без второй интерполяции упоминание об Улиссе – совершенно нескладно, нелепо.

Подобное же явление мы видим и в тех произведениях, которые признаются принадлежащими одному автору. Так в «Персах» Эсхила мать Ксеркса, уже по окончании войны, спрашивает у хора, где находятся Афины, почему Ксеркс ведет войну, какое войско у греков, как оно вооружено, кто у них царь; а между тем, казалось бы, царица Персии давно уже должна была знать все это. И это место филологи также склонны рассматривать как интерполяцию, – именно перенесение отрывка из другой трагедии, где говорится о том, начинать или не начинать войну с греками. Но лучше всего подобный же прием, как предшествующее переносится в настоящее, можно наблюдать в «Царь Эдип» Софокла, принадлежность которому этой трагедии в целом никем, однако, не оспаривается. 15–20 лет прошло после убийства Лая, а его наследник, мудрый царь Эдип, все еще не знает, где он был убит: в городе или в поле, внутри или вне государства. Между тем он ведь женился на его вдове, имеет от неё

четверо детей: возможно ли, чтобы у них ни разу не было об этом разговора? Этого мало: Иокаста только теперь рассказывает Эдипу историю оракула, предсказание его Лаю, и Эдип только теперь рассказывает ей историю своей юности. Но о чем же они говорили друг с другом столько лет, если ничего не сообщили из своей предшествующей жизни? И каким образом Эдип, убивший человека как раз в то время, когда был убит неизвестным Лай, – если только он не глуп, конечно, – даже не подозревает, что убитый им был именно царь?!

Мы уже видели, что Фраккароли прибег к остроумному приему: для того чтобы показать, как субъективны все «исправления» текста, проделываемые филологами над поэмами Гомера, как абсурден их пресловутый «метод», он предлагает нам примеры совершенно аналогичные, но не только взятые из области личного творчества. Особенно интересны и поучительны многочисленные иллюстрации из «Божественной Комедии» Данте. Тут на каждом шагу – противоречия, нелогичности, нелепости, которые Фраккароли предлагает гг. филологам признать «интерполяциями». В III песне поэт говорит об осужденных на адские муки, что страх превратился у них в желание, ибо их толкает божественная справедливость, а ранее Харону приходилось подталкивать их веслом, после этого же снова говорится о их поспешности. В V песне адская буря бушует, не переставая никогда, и, подгоняемые ею, сладострастники не знают отдыха; а между тем две скорбные тени, Паоло и Франчески, выделяются из толпы и, пока ветер утих, рассказывают поэту печальную историю их любви. Но это противоречие должно было неизбежно получиться: буря должна быть вечной, потому что вина грешников – вечна, но и поэт сходит в ад, чтобы говорить с осужденными, значит, они должны были остановиться. Об ангелах и святых говорится в поэме, что их удел – вечное счастье, между тем некоторые из них охраняют Чистилище, следовательно, они вне райского блаженства: опять противоречие.

По смыслу поэмы, и в аду находятся не живые люди, но их тени, – только более телесные, чем в Чистилище: это видно особенно из V песни, где адская буря во все стороны носит тени сладострастников, а также их XII песни, где Вергилий просит у Харона проводника для Данте, чтоб провести его в

брод через кровавую реку, ибо он не дух, летающий по воздуху. Однако зачем же, в таком случае, нужны были барки Харона и Флегиаса – духам, «летающим по воздуху»?! Люцифер – также дух без тела, а между тем имеет шерсть, за которую цепляются Вергилий и Данте при спуске в другое полушарие. Гордецы – тоже, конечно, тени, но носят на себе тяжелые камни. Вергилий – опять-таки тень, но часто обнимает Данте, а в Чистилище даже подставляет ему плечи. Все это, разумеется, противоречия, непоследовательности, даже явная бессмыслица. Однако поэт не мог поступить иначе, как только действуя наперекор здравому смыслу. В противном случае, получилась бы не живая картина, но нечто мертвое, однообразное; да и наказания были бы невозможны, если бы тени были совершенно бестелесны.

Еще более любопытна та цепь самопротиворечий, с точки зрения логики, в которой запутался поэт в понимании и изображении ада. По христианскому воззрению, ад создан восставшими против Бога ангелами, а по народному поверью – он находится в центре земли. Данте соединяет оба представления в одно: по его концепции, злые ангелы, при падении своем на землю, образовали адскую воронку и гору Чистилища, южное полушарие покрылось при этом водой. Земля как нечто, исполненное греха, не вечна, и вместе с тем надпись на дверях Ада гласит так: ранее меня не было ничего созданного, – было только вечное, и я длюсь вечно:

Dinanzi a me non furon cose create,
Se non entre, ed io eterno duro.

– Очевидное противоречие, да еще двойное: ведь, земля, которая не вечна, была создана прежде ада, а ад, как часть земли, которая не вечна, – вечен, и до него ничего не существовало.

В заключение скажем несколько слов относительно данных языка, которыми оперирует филологический метод для установления и критики текста. Известно, что, основываясь на различии языка, мировоззрения и пр., некоторые филологи склонны были видеть в «Одиссее» произведение, принадлежащее трем различным авторам. Однако Фраккароли прекрасно доказывает, что коллективными бывают лишь легенды, но не создаваемые из

них поэмы. Поэтому, основываясь на данных языка и пр., можно говорить лишь о трех моментах легенды и трех источниках единой поэмы одного поэта, но не различных поэмах различных поэтов.

– I книга Тита Ливия, – справедливо замечает он, – по своему языку, поэтическому и нервному, совсем не похожа на остальные, некоторые из которых бесцветны и прозаичны. Точно так же, у Данте стиль, образы, состав слов в первой и третьей частях очень несходны. Но неужели же, если в одной найдется сотня слов, не имеющих в другой, то отсюда нужно заключать, что произведение написано двумя авторами?! Именно подобно различие, замеченное между «Илиадой» и «Одиссеей», послужило основанием для филологов предполагать, что эти поэмы принадлежат двум различным поэтам, жившим в разное время. Однако если сравнить «Песнь о Роланде» (ок. 1096 г.) и поэмы Кретьен де Труа¹ (ок. 1160 г.), то, несмотря на близость этих произведений по времени, в их языках, образах, мыслях, формах окажется гораздо более различия, чем между «Илиадой» и «Одиссеей». Дело в том, что различен самый характер этих двух поэм, их тон: если одна – героическая поэма, то другая – поэма приключений. Вот почему ни одну песнь «Одиссеи» нельзя было бы перенести в «Илиаду» – и обратно: это было бы нарушением единства тона, основного характера. Вот почему различен и язык – в той и другой.

7. Вывод: необходимость эстетических и психологических предпосылок.

Таким образом, мы приходим к выводу, что, вопреки установившемуся мнению, филологический метод совершенно напрасно претендует на какую-то особенную научность и объективность.

Приемы филологической критики совершенно субъективны, ибо они опираются не на принципы художественного творчества, но на предпосылки формально-логического свойства, рассматривающие текста не как органическое целое, созданное с определенной эстетической целью, но как что-то внешнее, механическое, – т.е. [созданное на] предпосылках, противоречащих самой сущности пред-

¹ *Chrétien de Troyes* (ок. 1135 – ок. 1185) – выдающийся средневековый французский писатель, автор известных куртуазных романов.

мета изучения – искусства как деятельности эстетико-психологического характера.¹

Критика текста должна быть исходным пунктом всякого историко-литературного изучения, но для этого, как сказано, она сама должна исходить из критериев эстетико-психологической оценки. В таком же виде, как он существует, филологический метод не может быть признан рациональным, т.е. вытекающим из сущности изучаемого им материала.

5. Извращение синтетического характера творчества.

Итак, вопрос о «влиянии», о «заимствованиях» должен быть поставлен совсем иначе, чем он ставился до сих пор.

«Благодаря литературно-историческим изысканиям, мы подвели Пушкина под «закон причинности», установили связь его с прошлым, на аптекарских весах вычислили, сколько унций он взял у Державина, Байрона, Арины Родионовны. И все-таки Пушкин остается чудесным, необъяснимым событием. Он встал на рубеж двух миров. После него русский человек новыми глазами взглянул на мир, новыми ушами послушал гармонию родной речи» (Д. Философов). «Если разобрать Данте по ниточкам, к чему особую склонность имеют историки, которые ищут верховья притоков, образующих большую реку, но мало интересуются самою рекой, – то, пожалуй, от Данте как Данте ничего не останется. Но в истории литературы главный вопрос, конечно, не в этом»².

Пусть изучены все средневековые «источники», из которых черпал Данте для создания своей «Божественной Комедии»; пусть доказано, что у Шекспира нет ни одного самостоятельного сюжета, что романтические трагедии он заимствовал у Грина, кровавые развязки – у Кида, стиль – у Лилли («Эвфуэс»), психологический анализ – у Марло; пусть уверяют нас досужие «историки литературы», что «Ромео и

¹ Для уяснения различия между внутренней логикой (телеологией) художественного произведения, составляющей истинную основу всякой эстетической деятельности, и той внешней, формальной логикой, которой, как критерием, оперируют представители филологического метода при «установлении» и «критике» его текста – см. вторую главу моей книги: «Реализм или ирреализм? Очерки по теории художественного творчества» Т.1: «Искусство как форма».

² *Кареев Н.И.* Литературная эволюция на Западе: очерки и наброски из теории и истории литературы с точки зрения неспециалиста. СПб., 1886. С. 200.

Джюльетта» – это «переделанная» драма Хросвиты «Каллимах и Друзиана», так как в начале последней юноша говорит с друзьями о своей любви, а конец пьесы происходит в могильном склепе; что «Тарас Бульба» – не что иное, как «переделка» «Натчезов»¹ Шатобриана, так как у последнего Шактас убегает с Атала, а у Гоголя Андрей с полячкой², или «переделка» повести Мериме «Matteo Falkone» – на том основании, что и Матео, и Тарас убивают своих сыновей добровольно (Ernest Dupuis). Пусть все это будет справедливо. Но почему же все эти «открытия» не облегчили нам до сих пор понимания Данте, Шекспира или Гоголя? Почему загадка творчества этих гениев остается по-прежнему загадкой? Оттого, конечно, что нельзя дробить то, что, по существу, едино, и нельзя целое понять из его составных частей.

В своей замечательной речи, произнесенной на философском конгрессе в Болонье 11 апреля 1911 г., Бергсон прекрасно показал, какую чудовищную несправедливость и какую вопиющую ошибку допускают подобные «объяснители». Мы рады возможности, говорит он, сказать себе, что мы знаем, откуда получены материалы и как произведена постройка. «В поставленных философом проблемах мы распознаем вопросы, которые волновали его современников. В даваемых им решениям мы, кажется нам, находим размешенными в порядке или в беспорядке, но едва измененными, элементы предшествующих или современных ему философских концепций. Такую-то идею он заимствовал у этого автора, такая-то другая была подсказана ему вот тем мыслителем. Зная то, что философ прочел, услышал, узнал, мы могли бы, без сомнения, заново создать большую часть того, что он сделал. И вот мы садимся за работу, добираемся до источников, взвешиваем влияния, извлекаем сходства и под конец начинаем ясно различать в системе то, что мы в ней искали: более или менее оригинальный синтез тех идей, в обстановке которых жил философ.

Но если нам приходится иметь часто дело с идеями великого мыслителя, то мало-помалу, процессом какой-то незаметной инфильтрации, мы проникаемся совершенно

¹ *Les Natchez*, 1826

² *Leger L. Nicolas Gogol*. Paris, 1914.

иным чувством. Я не говорю, что наш первоначальный труд сравнения был потерянной работой: без такого предварительного усилия, без такой попытки воссоздать философскую систему из того, что не есть она, и связать её с тем, что было вокруг неё, мы бы, может быть, никогда не узнали, что, по истине, есть она. Так уж построен человеческий дух: он начинает понимать новое лишь тогда, когда он все испробовал, чтобы свести его к старому. Но по мере того, как мы все более пытаемся войти внутрь мысли философа, вместо того, чтобы ходить вокруг неё, мы замечаем, как его учение преобразуется. Во-первых, уменьшается сложность системы. Затем части начинают входить друг в друга. Наконец, все стягивается в одну единственную точку, к которой – как мы чувствуем – можно беспредельно приблизиться, хотя без надежды когда-нибудь достигнуть её. В этой точке находится нечто простое, бесконечно простое, столь необыкновенно простое, что философу никогда не удалось высказать его. И вот почему он говорил всю свою жизнь. Он не мог формулировать того, что он имел в уме, так, чтобы не испытать потом повелительной потребности поправить свою формулу, а потом поправить поправку. И таким образом, переходя от теории к теории, поправляя себя, – в то время как он думал, что дополняет себя – он, путем усложнений, нагроможденных на усложнениях, и аргументов, следовавших за аргументами, пытался лишь передать все с большим приближением простоту своей оригинальной интуиции. Вся необыкновенная сложность его системы – сложность, которая могла бы простирается до бесконечности – выражает лишь несоизмеримость между его простой интуицией и средствами, которыми он располагал для выражения её. Какова эта интуиция? Но ведь если сам философ не мог найти для неё формулы, то не нам решить эту задачу. Что мы можем уловить и закрепить, так это некоторый образ, промежуточный между простотой конкретной интуиции и сложностью выражающих её абстракций, неуловимый и каждый раз вновь исчезающий, – образ, который, незамеченный, может быть, держит в своей власти дух философа, следует за ним, как тень, по всем извилинам его мысли и который если и не есть сама интуиция, то приближается к ней несравненно больше, чем то абстрактное и поневоле

символическое выражение, к какому должна прибегнуть интуиция, чтобы доставить «объяснения»...¹

Разумеется, те проблемы, которыми занимался философ, были проблемами, которые ставились в его время; данные науки, которыми он воспользовался или которые он критиковал, были данными науки его времени; в излагаемых им теориях можно даже при желании найти идеи его современников и его предшественников. Но могло ли бы это быть иначе? Чтобы дать понимание нового, приходится выразить его в функции старого; и для каждого великого мыслителя поставленные уже проблемы и данные для их решения, равно как современные ему философия и наука, являются тем материалом, которым он должен был пользоваться, чтобы придать конкретную форму своей мысли. Я уж не говорю о той традиции, в силу которой, начиная с древности, всякая философия должна предстать как полная система, охватывающая все то, что знают. Но было бы большим заблуждением принимать за творческий элемент системы то, что служит лишь средством выражения её. Такова та первая ошибка, в которую, как я выше сказал, мы рискуем впасть, приступая к изучению какой-нибудь системы. Нас поражает при этой работе исследования такая масса частичных сходств, мы замечаем такое множество явных аналогий и сближений, наше научное остроумие и эрудиция подвергаются таким соблазнам со всех сторон, что мы испытываем искушение воссоздать мысль великого философа из взятых там и сям обрывков идей, приберегая для него под конец похвалу за то, что он сумел – подобно тому, как сумели и мы, – сделать недурную мозаическую работу. Но иллюзия длится не долго: вскоре мы замечаем, что даже там, где философ, казалось, повторял уже сказанные до него вещи, он их понимал на свой манер... Философ мог явиться несколькими веками раньше; он имел бы дело с другой философией и иной наукой; он бы поставил себе другие проблемы; он бы выразил свои мысли в других формулах; может быть, ни одна написанная им строка не была бы тогда такой, какова она теперь, – и все-таки он сказал бы ту же самую вещь...»²

¹ Бергсон А. Философская интуиция // Новые идеи в философии. Сб. 1 (Философия и её проблемы). СПб., 1912. С. 2–4.

² Там же. С. 6–8.

Эти прекрасные мысли Бергсона еще более применимы к той области, исследованием которой мы занимаемся, – к области художественного творчества, где индивидуальный синтез выступает еще ярче. «По своей сущности, – говорит Карл Фосслер, – всякое словесное выражение есть индивидуальное творчество духа. Для выражения внутренней интуиции всегда имеется лишь одна форма. Сколько индивидуальностей, столько и стилей. Переводы, подражания, перифразы – суть индивидуальные пересоздания (*Nachschorpfunger*), которые могут быть более или менее подобны оригиналу, но никогда не бывают с ним тождественны»...¹

В другом месте он полнее развил эту мысль в отношении искусства вообще. «Нет недостатка в исследованиях, – замечает он здесь, – придерживающихся того взгляда, что анализ источников, среды, направлений, вкуса, да еще, пожалуй, технических условий художественного произведения, так же, как и духовной жизни его автора, исчерпывает задачи истории литературы и что все остальное можно предоставить личному вкусу, наслаждению и импрессионистическому истолкованию эстетов-дилеттантов. Однако более вдумчивые историки искусств всегда видели и понимали, что искусство есть не только всесторонне обусловленный продукт исторических культур и психологических организаций, но и в себе самом определенная деятельность и что, как таковое, оно имеет свои собственные проблемы и свою автономную специальную историю. Чистые истории искусств показывают нам, как оригинальные, изобретательные художники – из тех, что «пролагают пути», – видят и ставят известные проблемы форм и как все поиски их остаются тщетными, пока не явится творческий гений и не даст им окончательного решения. Так, Ариосто, например, разрешил художественную проблему Боярда. Совершенно так же, как история философии лишь тогда получает свою точку опоры и свой научный смысл, когда философские системы, идеи мы начинаем представлять себе не только как отражение душевных настроений эпохи, не только как формы мировоззрений, но в то же время как сознательную и последовательную разработку поставленных проблем, –

¹ *Vossler K. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg: Winter, 1904. S. 36–37.*

подобно этому и история искусства лишь тогда может быть спасена от жалкого дилетантизма, культурно-исторической учености и психологической утонченности, когда художественные произведения будут приниматься и исследоваться со всей научной серьезностью, как устремленные к определенной цели попытки разрешения поставленных и необходимых эстетических проблем.

Свою историю развития в настоящем и тесном смысле слова способны иметь лишь производительные деятельности, лишь творчества. Все рецептивное достается на долю не подлинной истории – истории культуры. Она и призвана к тому, чтобы рассматривать творчество как творчество, т.е. созданное объяснять как рефлекс (не как продукт) посторонних фактов, а в последнем счете, как рефлекс рефлекса природы вещей. При мнимом творчестве это сведение удаётся; при творчестве реальном получается остаток»¹.

Если сравнительное исследование искусства, принимающее во внимание искусство разных народов и на различных ступенях, больше склоняется к социальному пониманию искусства и этим вступает в противоречие с психологическим исследованием художественного творчества и его продуктов, которое предпочитает индивидуальное понимание искусства², – то это противоречие особенно резко выступает именно при изучении «реального» творчества, когда получается ни с чем не сводимый «остаток», в глубине своей индивидуальной сущности открывающий смутно постигаемую нами и смущающую нас метафизику прекрасного.

6. Нужно ли изучать «предшественников»?

Уже было сказано, что сравнительный метод, первоначально выработанный на изучении коллективного творчества – языка и народной поэзии, был неосторожно перенесен на изучение творчества личного, индивидуального, чем извращалась самая сущность последнего, ибо один вопрос подменялся (сознательно или бессознательно) другим, совершенно посторонним и чуждым ему.

В результате целый ряд исследований оказался как бы ответом не на тему и самый метод их – нерациональным

¹ Фосслер К. Отношение истории языка к истории литературы // ЛогоС. Международный ежегодник по философии культуры. Кн. 1 и 2. М., 1912–1913. С. 250–251.

² Мейман Э. Введение в эстетику. М., 1909. С. 132.

уклонением в сторону от единственно важной и нужной истории литературе проблемы, которая одна должна была определить и обусловить этот метод. Если уж при изучении народного творчества оказалось необходимым обратить внимание на то, почему «заимствования» каждого народа носят совершенно определенный характер, и почему, при этих «заимствованиях», он принимает одно, отвергая другое, и по-своему переделывает «заимствованное», – то на еще большие затруднения натолкнулся сравнительный метод, когда его попробовали применить к изучению совсем чуждого ему материала. Здесь сразу стало ясно, что, даже при наличии у данного писателя «заимствования», последнее говорит не столько о том, у кого «заимствовано», сколько о том, кто «заимствовал».

Даже когда исследователь имеет дело только с талантом, всегда склонным к «подражанию», как, например, Альфieri, – эта сторона психологии личности писателя невольно приковывает к себе внимание. «Если тезисы альферианской поэтики можно отыскать у его предшественников, то из этого не следует, что они в то же время не могут быть и его собственными. Нет никакого сомнения в том, что он читал Вольтера, Расина, Корнеля, Муратори, Мартелло и друг, что в их рассуждениях он встречал целый ряд идей, которые затем мы встречаем в его рассуждениях. Но мы встречаем их не потому только, что он впервые вычитал их у вышеприведенных авторов, а потому, что эти идеи были выражением его собственных, субъективных, оригинальных мнений. И в том нас достаточно убеждает то обстоятельство, что почти каждое положение его поэтики, является лишь проявлением какой-либо черты его характера. Не потому только он увлекается трагедией, что это предписывают Вольтер, Корнель и другие, а потому, что «он чувствовал могучее влечение к этому роду, который в своей внутренней сущности удивительно отвечал некоторым властным предрасположениям его натуры», как говорит Бертана¹, утверждающий, что поэтика Альфieri есть не что иное, как поэтика Вольтера. Все принципы, на которых построена поэтика нашего автора, не будучи всегда оригинальны хронологически, всегда оригинальны, если можно так сказать, органически.

¹ Bertana E. Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte. 2 ed. Torino, Loescher, 1904. P. 391.

Каждый из них точно отражает какую-нибудь сторону его духа, и содержание их всегда находится во внутреннем соответствии с чем-нибудь в нем самом. Поэтика Альфиери не есть отражение мудрости, вычитанной им из книжек, а есть выражение Альфиери-человека. И на обвинение в том, что для выражения он пользовался уже готовыми чужими формулами, он мог бы ответить словами Мольера: я брал мое там, где его находил»¹.

Или взять хотя бы такого «подражателя», каким в нашей литературе был Жуковский. По мнению его новейшего исследователя, при известной пассивности натуры поэта, который сам говорил: «У меня все чуждое и, однако же, все мое», – очевидна необходимость выяснения, путем сравнительного исследования, происхождения и мотивов в его творчестве, с целью осветить процесс, каким чужое, заимствованное, навеянное, претворялось нашим поэтом в его поэтическую собственность: «Ближайшее изучение тех течений в русской литературе, к которым примыкал и которые продолжал своими произведениями Жуковский, дает возможность определить историко-литературное значение писателя, выяснить, что привнес он действительно нового в нашу литературу»². Если такой путь изучения и нельзя признать правильным, согласно тому, что было сказано ранее, все же важно отметить, что и он, в результате, приводит исследователя к убеждению в существовании некоего «остатка», который заключается в «поэтической собственности» даже «заимствованного», в оригинальности самого «подражания».

О великих писателях, гениальных творцах – и говорить нечего. Если Гете «заимствовал» своего «Вертера» у Ричардсона и Руссо, то все же это произведение более всего свидетельствует о самом Гете, о его глубоких переживаниях, об истории его великого духа, о его творческой индивидуальности³. Если Тургенев многое «заимствовал» у Жорж Санд, а Кнут Гамсун – у Достоевского, то все же и тот и другой остаются оригинальными, глубоко индивидуальными

¹ Гливенко И.И. Витторио Альфиери. Жизнь и произведения. Т. 1. СПб., 1912. С. 335–336. (См. доказательство этого положения в 3-й части исследования «Поэтика и жизнь»).

² Резанов В.И. Из розысканий о сочинениях Жуковского. Вып. II. Пг., 1916. С. 100.

³ См. Schmidt E. Richardson, Rousseau und Goethe. Jena, 1875 – старая, но до сих пор классическая работа.

гениями. Замечательно, что и сам Веселовский, которого Жуковский, например, интересовал не сам по себе, как личность, но лишь как «общественно-психологический тип», в лице Пушкина поддался обаянию гения, хотя и избегал тщательно этого понятия: великий поэт был для него уже не «общественно-психологический тип», а сильно выраженная оригинальность. «Всего менее дается извне талант», – сказал он сам однажды¹, и значение этого таланта, как силы глубоко индивидуальной, было для него вполне ясно. Вот почему, когда Стороженко выпустил свою книгу о Роберте Грине, он писал в своей рецензии: «Задача, поставленная себе г. Стороженком, была более широкая (по сравнению с прежними исследователями). «Предшественники Шекспира» указывали, что центр тяжести лежит не в них, а в Шекспире, которым не достаточно наслаждаться, которого надо уразуметь».²

Нужно изучать великого художника более, чем его предшественников; нужно не забывать, что центр тяжести лежит в нем, а не в них: таков был завет самого Веселовского. Однако некоторая неуверенность или, скорее, шаткость учителя в этом вопросе, стремление все объяснить «школой», «коллективным творчеством» – так сильно повлияли на некоторых его учеников, что они увлеклись в крайность. Если справедливо, поэтому, сказанное об одном из наиболее талантливых последователей Веселовского, гр. де Ла-Барт (теперь уже – увы! – покойном), что Веселовский открыл ему широкие горизонты и окрылил его мысль³, – то справедливость требует добавить, что он же и сузил горизонты своего ученика в известном направлении: это под его непосредственным влиянием, подчинившим себе столь многих, гр. де Ла-Барт стал во всем и у всех видеть «клише» – у Шатобриана, у французских романтиков.

В предисловии к исследованию о Шатобриане и поэтике мировой скорби мы находим заявление именно такого credo. «Исходили мы из такого положения, – говорится здесь, – что всегда литературное воспитание писателя ретроградно в том смысле, что все мы воспитаны на поэтах и

¹ Рецензия на «Мои досуги» Буслаева // Журнал Министерства народного просвещения. 1886. VII. С. 168.

² *Веселовский А.Н.* Собрание сочинений. Т. IV. Вып. 1. СПб, 1909. С. 275 (Ст. «Роберт Грин и его исследователи»).

³ *Петров Д.* Новая книга о Шатобриане // Журнал Министерства народного просвещения. 1907. №1. С. 154.

романистах эпохи, предшествовавшей нашей. С детства мы читаем таких поэтов, авторитет коих является уже вполне установленным и которые отделены от нас одним или несколькими поколениями (таких писателей Эмиль Дешанель называет классиками). Их произведения мы заучиваем наизусть, в школе комментируем их, пишем сочинения о тех героях, которых они изобразили. Они дают нам готовый поэтический словарь, целый ряд образов, форм и выражений, множество готовых литературных формул. А между тем жизнь идет дальше, возникают новые идеи, новые чувства или, вернее, новые нюансы и комплексы чувств. И часто бывает, что старый поэтический материал, который нам завещали наши предшественники, не может передать эти новые оттенки. Отсюда та борьба с формой, которая хорошо знакома всякому, дебютирующему на литературном поприще. Особенно обостряется этот конфликт в эпохи переходные, когда новое еще не создано, а старые формы уже не отвечают запросам общества»¹.

Любопытно, что эта же мысль «Предисловия» выражена в словах Альфиери, которые автор поставил эпиграфом к своей книге: «*Servi siamo, ma servi sempre frementi*». Но в приведенных словах «Предисловия» и в поэтическом эпиграфе из Альфиери остается все же не ясным: рабы ли мы, всегда мятежные, – или мятежники, остающиеся всегда рабами. Гр. де Ла-Барт склоняется, по-видимому, к последнему: таким «рабом» он и изобразил своего Шатобриана, который оказался у него лишь автором многочисленных «клише», лишенных оригинальности и индивидуальной, творческой мысли. При такой точке зрения на долю личного почина остается очень мало и великий поэт оказывается всего лишь «общественно-психологическим типом». Гр. де Ла-Барт проделал с Шатобрианом то же, что его учитель – с Жуковским. Этого мало: в другой своей крупной работе «Разыскания в области романтической поэтики и стиля» он тот же метод применил и к истолкованию французских романтиков, и вот великие поэты – Ламартин, Альфред де Виньи, Альфред де Мюссе, Виктор Гюго, Бальзак – все они оказались лишь «школой», пользующейся одним трафаретом, все теми же общими «клише».

¹ Гр. де Ла-Барт. Шатобриан и поэтика мировой скорби. Киев, 1905. С. V.

Но, спросим мы, разве это характерно для великих творцов, гений которых всегда выступает из «школы»? Разве имеет для них значение то, какие формы отвечают и какие не отвечают «запросам общества»? Не сами ли они создают эти запросы своими новыми формами, в которых открывают нечто, неизвестное их предшественникам? Слишком большая роль, думается, отведена этим «предшественникам» и слишком малая – крупным гениям. А между тем только ведь они, эти гении, заставляют нас интересоваться их «предшественниками», самое существование которых, без них, было бы неизвестно. Гр. де Ла-Барта, подобно его учителю, ввела в заблуждение мнимая аналогия между поэтическим творчеством и творчеством в области языка. Однако в последнем случае мы, действительно, в полном смысле слова рабы наших предшественников, и мятеж наш проявляется лишь в коллективном созидании тех немногих новых слов, которые передаются ближайшему поколению и незаметно растворяются в массе старого коллективного же достояния. Совсем иное дело тот глубоко индивидуальный процесс, который заключается в созидании поэтических образов, закрепленных в определенные словесные формы. Здесь личность – все: она одна творит новое, и даже тогда, когда это новое она творит из старого, она дает ему новую жизнь, которой не могли дать её «предшественники». Таким образом, нет никакой реальной аналогии между предшественниками великого поэта, произведениями которых он воспользовался для создания своих гениальных творений, и предшествовавшими нам поколениями, которые передали нам по наследству свой язык и его формы.

История великих произведений, созданных мировыми гениями, свидетельствует нам о том, как велико в области творчества значение личности, и как ничтожна при этом роль «предшественников» и «современников». Если таково значение индивидуальной личности в сфере мысли вообще, то тем большее значение имеет она в области художественного творчества, где в мире фантазии она – полновластный царь. И, быть может, ни в каком другом случае это значение художественного гения не обнаруживается с такой очевидностью, как именно там, где мы имеем дело с писателями, обильно «заимствовавшими» у своих «предшественников» все то, что им нужно было для создания своего индивидуального.

Еще Гораций в своей «Ars poetica», беседуя с начинающими писателями относительно выбора сюжета для драматического произведения, указывал на то, как «трудно на общую материю налагать печать индивидуальности», советуя им просто начинать с того, чтобы расчленил, например, «Илиаду» на отдельные акты:

Difficile est proprie communia dicere, tугue
Rectius Iliacum carmen di dulcis in actus...

Поэтому, когда Рескин говорит, что искусство Чимабуэ¹ выше всех наших восхвалений, но ни одна Мадонна, написанная его кистью, не украшала бы Италию, если бы в течение тысячи лет много безвестных греков и готов не разукрашали предания о Деве Марии и не жили в любви к ней², – то это, конечно, справедливо, но никакого отношения не имеет к объяснению искусства Чимабуэ как такого, которое «выше всех наших восхвалений», а ведь главное – то именно в последнем. Ведь именно тем, что Шекспир приложил всю силу своего гения к драматическому изложению уже существовавшего материала, он ясно доказал, что имел более тонкое понятие о драматическом искусстве, чем то, которое ему приписывали: разумное построение пьесы, целесообразность и красота деталей, постепенное развитие характеров и все другие художественные приемы Шекспира сказались в этой обработке старого во всей своей силе. Если, как замечает Серов, в таланте каждого художника высшего разряда, художника первостепенного, непременно должна быть достаточная доля подражательной способности, потому что каждый художник должен начинать тем, чтобы уметь делать точно так, как другие, – то эта «подражательная способность», это «умение делать точно так, так другие», есть именно особое свойство гения, – способность гениального «перевоплощения». «Я умею заимствовать и подражать во всяком стиле», – говорит Моцарт в письме к отцу от 7 февраля 1778 г., – и то же самое умел неподражаемо делать Пушкин, умели делать и все великие художники, сохраняя неприкосновенной свою творческую индивидуальность.

¹ итал. *Cimabue*; настоящее имя – Ченни ди Пепо (ит. *Cenni di Pepo*); (ок. 1240 – ок. 1302) – знаменитый флорентийский живописец.

² Рёскин Дж. Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве. СПб. 1902. С. 45.

Конечно, Мольер брал дословно целые сцены у Сирано де Бержерака из «Обманутого педанта» и у Буаробера¹ из «Прекрасной обольстительницы», и мало ли еще у кого... «Но, – справедливо и остроумно замечает Лансон, – Мольера оправдывает прежде всего успех его заимствований: без него совершенно не знали бы, что Буаробер или Сирано написали такие забавные сцены, и Мольеру они обязаны тем, что не были совершенно забыты». То же самое о предшественниках Шекспира говорит Тэн-Бринк: «Разве не обязано большинство их своим бессмертием именно Шекспиру? Кто стал бы читать до сих пор их произведения, не будь это ради Шекспира?..»² «Весьма вероятно, – рассуждает в этом же духе Люблинский, – что повествование, которое было положено в основу гомеровских поэм или песни о Нибелунгах, было бы позабыто, подобно эпическим хроникам некоторых наций, если бы оно не подверглось окончательной обработке со стороны отдельных великих поэтов... Указанный процесс с полной ясностью можно проследить на примере народной драмы. В Германии она скоро увяла, не успев достичь сколько-нибудь значительной степени художественного расцвета. Ганс Закс, при всех своих способностях, все же не был гением. Зато им был Шекспир, в распоряжении которого имелось чрезвычайно богатое наследие, оставленное ему английским народом. Однако весьма позволительно задать себе такой вопрос: не обязана ли древняя английская драма Шекспиру гораздо большим, чем этот последний ей? Одно нужно сказать: если на взгляд позднейшей эпохи в мире шекспировских чудес встречается много устарелого и даже дикого, то это приходится ставить на вид не ему, а народной традиции»³.

И в самом деле, почему вместо того, чтобы столь много заботиться о том, чем великий художник обязан своим предшественникам, не подумают о том, насколько эти предшественники обязаны ему тем, что от них еще кое-что осталось, уцелело в памяти потомства! Какая ирония судьбы: никто не жалеет об отсутствии в известные эпохи

¹ Франсуа Лё Метель де Буаробёр (*François Le Métel de Boisrobert*, 1 августа 1592 – 30 марта 1662) – французский поэт и драматург.

² Тэн-Бринк Б. Лекции о Шекспире. СПб., 1898. С. 75.

³ Люблинский С. Социализм и искусство // Задачи социалистической культуры. СПб., 1907. С. 19–20.

художественного гения, который мог бы сохранить в своих великих творениях память о прошлом; но всякий старается доказать, что существовавшие гениальные художники всецело обязаны этому прошлому в лице предшественников. Разве это не лицемерие?! «Если скажут, что историк литературы вовсе не талантливостью её создания руководится, что ведь изучает же он, например, Тредьяковско-го, то это будет лишь иллюзия и недоразумение. Ибо Тредьяковским в конце концов интересуются только потому, что после него был Пушкин. Если бы не сравнивали, если бы издалека и косвенно не отправлялись от какой-нибудь эстетической ценности, от какой-нибудь признанной (хотя и недоказуемой) величины, то историк литературы прошел бы мимо целой толпы незаметных и ничтожных. Только путеводная звезда гениальности освещает ему дорогу, и только чужому дарованию обязаны бездарные тем, что их замечают» (Ю. Айхенвальд). В «Замыслах» Уайльда на вопрос Эрнеста: «вероятно, и вы признаете, что великие поэмы прежних веков, примитивные, безымянные, коллективные поэмы были результатом фантазии целых народов, а не фантазии отдельных индивидуумов»? – Гильберт отвечает следующими прекрасными словами: «Не тогда, когда они стали поэзией. Не тогда, когда они получили прекрасную форму. Там, где нет стиля, – нет искусства, и где нет единства, – нет стиля, а единство порождается индивидуальностью. Несомненно, что Гомер мог пользоваться старыми балладами и преданиями, что Шекспир мог обрабатывать летописи, драмы, романы, но ведь это же был только сырой материал. Он взял их и превратил в песню. Они стали его собственностью, потому что он сделал их красивыми. Они были созданы из музыки: «и вот, совсем не созданные, навыки были созданы».

Становясь на эту точку зрения, Бодлер справедливо оспаривал возможность перенесения идеи прогресса в область искусства как область воображения: он считал это чистейшим абсурдом, ибо в сфере искусства и поэзии всякий творец редко имеет предшественника и всякое творчество самородно и индивидуально. Или Синьорелли, действительно породил Микеланджело, а в Перуджино заключался Рафаэль? Нет, художник зависит лишь от себя самого, грядущим векам он завещает только свои произ-

ведения, он отвечает только за самого себя и умирает без потомства, ибо он сам себе царь, священнослужитель и Бог. А чтобы понять эту истину, достаточно обратить внимание не на предшественников великого художника, но на тех людей, лишенных индивидуальности, что зовутся «преемниками». Разумеется, для искусства эти безличности не существуют, но благодаря им мы узнаем, в какой мере такие гении, как Корнель и Расин, подчинив себе форму предшественников, при помощи своей собственной формы овладели умами современников. Этому-то нас и учат посредственные и рядовые преемники. Эти умы, лишенные оригинальности, показывают нам, какова была сила подчинившего их себе образца, т.е. что в ту эпоху вызывало подражание, что обезоруживало самые его попытки и что осталось вне пределов его достижения. По мнению Лакомба, это есть одно из вспомогательных средств отдать себе ясный отчет в истинном значении индивидуального гения¹.

Если, таким образом, историку литературы необходимо изучить великого художника, т.е. понять индивидуальный мир его творчества, – ему незачем обращаться назад и изучать всех его «предшественников»: скорее он узнает это от тех современных его «последователей», которые испытали на себе всю силу его действительного влияния, но, бездарные и безличные, не могли подняться до создания чего-либо своего, индивидуального, что одно только составляет сущность творчества. Из всех «предшественников» Шекспира, произведения которых обычно «сопоставляют» с произведениями великого поэта, только лишь Марло может считаться действительно крупным художником. Но именно потому его и незачем «сравнивать» с Шекспиром: их индивидуальности – глубоко различны, и если Шекспир «заимствовал» у него «Венецианского купца» из «Мальтийского жиды» и «Ричарда II» из «Эдуарда II», то ни о каком «влиянии» здесь не может быть речи: это – драмы столь же несходные, сколь несходны были их творцы. Что же касается остальных «предшественников» Шекспира, вроде Кида, Лилли или даже Роберта Грина, то их тем более нельзя сравнивать с «лебедом Эвона»: это – столь незначительные художники, что произведения их,

¹ *Lacombe P.* Introduction à l'histoire littéraire. Hachette, 1898. P. 26–27.

действительно, могли быть для Шекспира лишь «сырым материалом», как справедливо выразился Уайльд; к тому же если Шекспир им чем и обязан, то, конечно, не столько своими достоинствами, сколько недостатками своих драм.

Не Шекспир вышел из «школы», но он сам создал целую школу своими великими произведениями, – и ничтожество его «последователей» лучше всего свидетельствует о недостижимости образцов, которые мог создать лишь его индивидуальный гений. Но, как только мы обращаемся к столь же гениальному художнику, каким был Пушкин, тут в лице последнего мы имеем уже не «последователя», не «подражателя» Шекспира, но самостоятельного творца, который силой своего индивидуального же гения создал «Бориса Годунова»: потому-то и «сравнения» этой трагедии с «аналогичными» хрониками Шекспира до сих пор не привели ни к какому результату и ни к чему привести не могут, ибо «Бориса Годунова» нужно сравнивать с остальными произведениями самого же Пушкина, а не с чуждыми ему по духу, – и в этом «сопоставлении» изучать великий гений нашего поэта, во всей его индивидуальности.

Чтобы понять Корнеля или Расина, совсем незачем «сравнивать» их с античными трагиками, с которыми они по духу не имеют ничего общего, кроме сюжетов. Ведь французские классики могли «заимствовать» сюжеты не из античных трагедий, но, скажем, у испанских драматургов (что и было, например, у Корнеля в «Сиде»), или из бытовой жизни, и, тем не менее, характер, дух этих произведений, откуда бы они не были «взяты», остался бы неизменным, поскольку неизменны были бы те, кто их создал. Но вот если «сравнивать» Корнеля или Расина с их «последователями», хотя бы с таким бесталантливым драматургом, как Вольтер, тогда сразу становится ясно, с одной стороны, что не великие французские классики вышли из «школы», поддавшись «влиянию» своих «предшественников», но, напротив, сами они создали «школу», оказав громадное «влияние» на многочисленных своих «последователей», и, с другой стороны, что, насколько велики и индивидуальны были Корнель и Расин, настолько же ничтожны и безличны оказались их «подражатели», во главе с Вольтером.

Часто, вообще, говорят о «школе» как о чем-то едином, определяющем одинаково учителя и его учеников – принадлежностью к известной группе, характеризующей известной манерой писать и проч. Но при этом всегда забывают, что, во-первых, не школа создает учителя, а учитель школу, и что, во-вторых, несмотря на принадлежность к одной и той же «школе», различить их не трудно. Действительно, существует, например, голландская школа, но – в пределах голландского искусства, Рембрандт образует свое особое царство. «Пусть его ученики нередко похожи на него внешним образом, – его произведения – гениальные откровения души, работы его учеников – хорошие масляные картины» (*Мутер Р.* История живописи в XIX веке. 1901).

Сравнение учителя с его учениками, художественного гения с его «последователями» и «преемниками» есть лишь вспомогательное средство доказательства для тех, кто не понимает значения истинной индивидуальности в искусстве. Изучать же великого художника нужно из него самого, «сравнивать» и «сопоставлять» его нужно с ним самим: иными словами, необходимо изучать его во всей целостности, не разрывая то, что было слито в органическом единстве, ибо только из этого последнего раскрывается вся глубина его индивидуального творческого гения.

7. Вывод: необходимость эстетико-психологических предпосылок.

Подведем итоги. Лишь в одном случае допустимо «сравнительное» изучение: не для определения «влияния», «зависимости», «заимствований» и т.п., ибо это затея совершенно бесцельная и бессмысленная, а как средство сравнительного изучения художественных достоинств и недостатков произведений литературного творчества. Но, как было уже сказано, такое изучение ничего общего со сравнительным методом, как таковым, не имеет: последний имеет в виду определение генезиса произведения (хотя бы в действительности и фиктивного). Такое же изучение носит эстетико-психологический характер и может оперировать произведениями, с точки зрения генезиса заведомо друг другу чуждыми. Ясно, стало быть, что в этом случае мы имеем обыкновенный при-

ем формальной или логической методологии, заключающийся в классификации изучаемого материала с целью прийти к выводам общего, в данном случае – эстетико-психологического характера.

Оказывается, что и сравнительный метод, подобно филологическому, не может считаться рациональным, т.е. вытекающим из сущности исследуемого материала. В том единственном случае, когда сравнение имеет в виду именно эту сущность, ставя себе целью не изучение генетической связи, но определение художественной и индивидуальной ценности, оно исходит уже из определенных эстетико-психологических предпосылок.



РЕАЛИЗМ ИЛИ ИРРЕАЛИЗМ?

ХІІІ

Двумя путями творчество человеческое, из которого берет начало искусство, приходит к отрицанию того исходного пункта, от которого оно когда-то отправилось в неизвестное будущее. Искусство, как и все прочие проявления человеческого духа, зародилось от чисто реальных потребностей человека, его материальных нужд. Первобытное искусство – это искусство *полезное*, необходимое в борьбе за существование. С другой стороны, преследуя цели пользы, отвечая практическим нуждам и потребностям человека в его борьбе за существование, это искусство и источником и целью своею имеет эмоции также чисто реального характера. Чтобы удовлетворять своему назначению, такое искусство должно быть реальным. *Реально-необходимое, реально-полезное искусство и есть искусство реалистическое, ибо только реалистическое искусство может быть реально-полезным.*

Медленная и загадочная культурная эволюция человечества привела его, в конце концов, к тому, что резко разделила и разграничила то, что первоначально было слито в грубом синкретизме. То, что было сначала только жизненно необходимо и реально полезно, мало-помалу теряло свою реальную ценность, пока не стало, наконец, лишним и бесполезным в практическом отношении. Бесполезное и лишнее искусство, т.е. искусство эстетическое, стало отныне отрицанием пользы и необходимости, ибо получило цель в самом себе. О нем сказал Вольтер: «la chose superflue

est tres necessaire¹»; его Кант назвал: «Zweckmassigkeit ohne Zweck²».

Источник и цель этого искусства – эмоции уже эстетического, т.е. нереального характера. Чтобы удовлетворять своему назначению, эстетическое искусство должно быть *бесполезным и нереальным. Бесполезное и нереальное искусство и есть искусство ирреалистическое, ибо только ирреалистическое искусство может быть нереальным и бесполезным.*

Субъективная цель художественного творчества – не вне него, но в нем самом. Субъективный результат процесса творчества – наслаждение, а не страдание; непосредственный стимул творчества – эстетическое, а не реальное чувство, т.е. не самое чувство, а его *представление*. Реалистическое искусство во всех его видах, и, в частности, так называемое «гражданское искусство», мало эстетично не само по себе, но именно потому, что его субъективный стимул и его объективный результат – чувство, близкое к реальному. Но это все же искусство (а не гражданская *деятельность*, например), в том смысле, что это близкое к реальному чувство есть эстетическое, а не реальное – иначе оно не проявилось бы в *такой* форме. Поэт не страдает, но только *симулирует страдание*. «Симулирует, конечно, как поэт, т.е. творчески, прекрасно, со страстью, с самозабвением, но все же только симулирует. Из похорон элегии не выкроишь. Надо еще вообразить и пожалеть себя в гробу. Поэзия с ее розовыми слезами и нежной жалостью поэта к самому себе, пускай не реальному, не личному себе, а лишь такому, который с призрачной страстью готов жить решительно за всех, поэзия есть в сущности самое яркое отрицание подлинного страдания и жгучего сострадания. Мука не может жить за других, да еще призрачно, потому что сама она – тупость вся – непосредственность минуты: она стонет, скрежещет, она проклинает и иногда покоряется, но всегда только с неделимой и с несообщаемой подлинностью. Состраданию тоже не до слов. Сострадание не грезит Прометеем на скале: оно должно молча разматывать бинты, пока долото хирурга долбит бледному ребенку его испорченные кости. И нигде трагическая роль поэзии не обнаруживается с такой яркостью, как именно в изображениях муки. Ведь поэт

¹ Лишнее – необходимо (*фр.*)

² Практичность без цели (*нем.*)

влюблен в жизнь, ведь он бы хотел разлиться в мире, ведь он воображает, что он и точно стал этим миром, и все это – только иллюзия. Не *поэт стал жизнью*, – наоборот, *жизнь принизилась, сузилась до него*, так часто смешная и даже нелепая, если сравнить ее в настоящую. И вот там, где поэт чувствует, как ему кажется, только *чужую муку*, на деле красуется и расцветает лишь один безысходный эгоизм, пусть ни для кого не обидный и даже всех утешающий эгоизм, но столь же чуждый *истинному*, действительному состраданию, как и его тупой и сытый собрат»¹.

Итак, всякое искусство, в том числе и реалистическое, имеет своим источником и своею целью эмоцию эстетического, а не реального характера. Художник любит жизнь, но, как прекрасно выразился И.О. Анненский о Лермонтове, это не значит, конечно, что он любит в жизни колокольный звон или шампанское: здесь разумеется «лишь та своеобразная эстетическая эмоция, то мечтательное общение с жизнью, символом которых для каждого поэта являются вызванная им, одушевленная им метафора»². Для художника существует «одна эстетическая связь с жизнью – чисто интеллектуальная»³. Вот почему даже созерцание несчастья дает внутреннее наслаждение его душе: оно проистекает от размышления над идеей несчастья⁴. Но несомненно, что чем более эмоция лишена реального характера, т.е. чем далее она от эмоции как таковой, тем она эстетичнее. Бетховен, глухой, бродил в деревне, рассказывает Альфред де Виньи. Однажды вечером, безутешный, он услышал внутренние аккорды, которых его ухо не должно уже было слышать никогда. Вдруг его ушей достиг голос пастуха: он услышал. Он упал на колени, думая, что слух возвратился к нему; но – он поднялся, по-прежнему глухой. «Неумолимое божество смеется над нами», – заключает свой рассказ поэт. Но, быть может, сила творческой мысли не была бы в нем столь могуча, если бы внешние впечатления отвлекали его⁵.

¹ Анненский И. Вторая книга отражений. Спб., 1909. С. 10–11.

² Там же. С. 22.

³ Там же. С. 27.

⁴ *Alfred de Vigny. Journal d'un poète. Oeuvres complètes*. P., 1885. P. 96: La contemplation du malheur même donne une jouissance intérieure à l'âme, qui lui vient de son travail sur l'idée du malheur.

⁵ Id. P. 271–272.

В другом месте мне уже пришлось коснуться этого вопроса¹, и я пришел к выводу, что критерий величия художника может быть выражен, более или менее точно, такой формулой в виде дроби:

Художник = познавательность, созерцательность, объективность / страдательность, чувствительность, субъективность; эту же формулу я потом свел к другой, ей вполне равноценной:

Художник = внутреннее внимание (размышление, самоуглубление, сосредоточенность и т.д.), самообладание / Внешнее внимание (зрение, слух, осязание и т.д.), эмотивность.

Теперь, после того как всесторонне рассмотрен вопрос о соотношении между реализмом и художественностью, мы можем сказать, что вообще реальность чувства обратно пропорциональна его эстетичности, т.е. пригодности быть предметом художественной обработки, и к двум вышеприведенным формулам прибавить, таким образом, еще третью, выражающую критерий художественной ценности уже самого произведения искусства:

Художественность (произведения) = эстетичность / реальность (чувства).

Если эту последнюю формулу сопоставить с первыми двумя, будет совершенно ясно, что все три выражают, в сущности, одно и то же, т.е., как бы фиксируя эволюцию творчества от полезного к бесполезному, от реального к нереальному, вообще от доэстетического и неэстетического к эстетическому, обозначают ее как переход реалистического к ирреалистическому, становящийся отныне не только динамическим законом эволюции творчества, но и статическим законом художественного творчества, как такового.

Вторая глава

ИСКУССТВО КАК ФОРМА

I

Чтобы быть художественным, искусство должно быть *ирреалистическим*, т.е. далёким от действительности.

Но ведь, с другой стороны, эта отдалённость от действи-

¹ См. «Введение», т. II. С. 543 и след.

тельности, *сама по себе*, не делает еще произведения художественными. Ирреализм, правда, есть *необходимое* условие, без которого оно не может быть произведением *искусства*. Но очевидно, что ирреализма самого по себе для этого еще недостаточно. Очевидно, что *не всякий* ирреализм, но лишь ирреализм *особого свойства* обуславливает художественность произведений творчества. Теория ирреализма в искусстве вовсе не санкционирует, как могут заключить некоторые наивные, любую придуманную несуразность, лишь бы только она была возможно далее от действительности. Ирреализм – не синоним нелепости и бессмыслия.

Уже Расин в предисловии к «Британнику» смеялся над простаками своего времени, думавшими, что «избегать естественного и стремиться к необыкновенному», т.е. обмануть здравый смысл – в этом вся тайна творчества. У нас Белинский также иронизировал над дюжинными сочинителями, которые полагали поэзию – вымыслом воображения. «Но ведь и бред спящего, мечты сумасшедшего – вымыслы фантазии; однако ж они – не поэзия, – справедливо возражает он. – Должны же иметь какой-нибудь определенный характер вымыслы поэзии, чтоб отличаться от всех вымыслов другого рода». Ответ ясен: необходимо, чтобы вымысел был *разумным*, а не бессмысленным. Признак же разумности всякого явления есть его *необходимость*, как, наоборот, признак бессмысленности всякого явления есть его случайность. Закон этот, по мнению Белинского, всего разительнее сказывается в произведениях ума и творчества человеческого. «Вы читаете роман Вальтера Скотта, знаете, что это вымысел, что ничего этого не было; но между тем принимаете в рассказанном событии такое живое участие, как будто бы оно связано с собственной вашей жизнью; вы любите его героев или ненавидите их, как будто бы они вам знакомы, будто бы вы их видели, знаете их в лицо; прочтя роман, вы продолжаете его в своей фантазии, думая, что случилось с тем и другим лицом, как начало после того жить то и другое лицо. Отчего это? – оттого, что тут все необходимо, т.е., что все события вытекают из индивидуальностей действующих лиц, их личностей и характеров, всей их непосредственности, и из взаимных их положений и отношений друг к другу; оттого, что автор не положил тут ни одной случайной черты, ни одного произвольного

штриха, которые можно было бы выскоблить без ущерба и искажения целого; но все его черты, до малейшего штриха, необходимы, следовательно, разумны, а потому неизменны и незаменимы».

Так мы приходим к телеологическому принципу творчества, этому основному положению эстетики ирреализма. *Это и есть тот принцип, который создаёт «форму» в искусстве и обуславливает то впечатление «художественного реализма», которое зависит не от внешнего соответствия действительности, но от внутренней логики произведения, его формы, ибо, как замечает верно тот же Белинский, всякое произведение искусства только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может быть заменена другим словом, другим звуком, другою чертою. Этим, по мнению критика, свобода творчества не только не уничтожается, но, напротив, этим-то именно она и утверждается. Действительно, искусство – телеологично: оно имеет свою цель, которой служит: давать человеку то, чего ему не может дать действительность, и этой целью обуславливается в искусстве все – от начала до конца. «Художник, – по словам Лессинга, – творит только формы, природа, кроме того, и содержание. Природа, где содержание требует этого, небрежет о форме; художник, независимый от содержания, действует свободно в царстве внешнего. Пластический художник образует только внешнюю фигуру, пластическая природа, сверх того, и физиологическое содержание человека. Она создаёт кожу, он образует только форму кожи». Поэтому только то творение можно назвать художественным, «в котором художник может явиться, действительно, художником, в котором красота была первая и последняя его цель».*

*Не о содержании изображаемого должен, таким образом, заботиться художник, но лишь о форме его, которая одна создаёт красоту, не о том, что изображается, но о том, как оно должно быть выполнено*¹.

«В творчестве сила не в идее, – говорит Белинский, – а в форме, которая, само собою разумеется, необходимо предполагает и обуславливает идею, и эта форма должна быть проникнута кротким, благолепным сиянием эстетической красоты». Величие содержания (идеи) в его глазах не только не есть ручательство эсте-

¹ Cp. Dr. Tadeusz Grabowski. Czy historia literatury jest nauką? Krakow, 1910. Str. 16.

тической красоты, но еще чаще «оподозривает» ее, как это он иллюстрирует сравнением «Идеалов» Шиллера, произведения с совершенно ясной «идеей», с «Нереидой» Пушкина, где «идея» почти неосвязаема. В истинно художественном произведении идея, так сказать, поглощается формой, и мы больше видим ее, чем понимаем. «В этом-то и состоит непосредственность искусства. В «Нереиде» Пушкина есть идея но она так конкретно слита с формой, что вам, чтобы выговорить ее, надо оторвать ее от формы, а форма так прекрасна, что у вас не подымется рука на такую операцию. Спросите всех, что лучше – «Идеалы» Шиллера или «Нереида»: большинство станет за «идеалы», но чьи глаза одарены ясновидением вечной красоты, те даже не станут и сравнивать этих двух произведений».

Не «поэзия содержания», но «поэзия формы» – высшая ступень художественного творчества. «Чудаки – эти сочинители! – восклицает критик. – Они не понимают, что сущность и достоинство романа (и исторического, и не исторического) не в сюжете; что сюжет дело всегда готовое: бери только. Что составляет сюжет, например, «Ламермурской невесты» Вальтера Скотта? Все это просто, даже обыкновенно. И кому не мог бы прийти в голову точно такой же или подобный сюжет? Тысячи таких сюжетов приходили в голову тысяче писателей, и между тем никто не знает ни их имен, ни их романов, а «Ламермурская невеста» Вальтера Скотта известна всему образованному миру и вечно будет введена ему, как драгоценный алмаз, украшающий корону великого царя». В чем же состоит превосходство романа Вальтера Скотта перед тысячью других романов с столь же или еще более интересными, более заманчивыми сюжетами? «Кто хочет быть поэтом на бумаге, – отвечает на этот вопрос Белинский, – тот прежде должен быть поэтом в душе и по натуре своей, видеть действительность с ее поэтической стороны. Поэзия не в одних книгах: она в дыхании жизни, в чем бы ни проявлялась эта жизнь – в природе, в истории или в частном быте человека. Таким поэтом был Вальтер-Скотт, и оттого он смело мог брать для своих романов самые простые, обыкновенные, даже избитые сюжеты и делать их в своих романах новыми и необыкновенными. Оттого действующие лица его романов – живые лица, живые люди, а не тени, не призраки; их чувства и побуждения, добрые и злые, истинны; отношения друг к другу естественны. Оттого, наконец, нет ничего легче, как рассказать в нескольких

словах сюжет любого романа Вальтер-Скотта, и нет ничего труднее, как изложить содержание его даже в большой статье. Для истинного таланта канва ничего не стоит, а важны краски и тени, которыми он оживит свою канву. Бездарность же, напротив, полагает всю важность только в канве, а о красках и тенях не думает, не подозревая того, что в них-то, в этих красках, в этих тенях, и скрывается поэзия».

Современная эстетическая критика еще более резко настаивает на этом положении, становящемся как бы краеугольным камнем искусства наших дней. «Мы слишком часто еще смешиваем два понятия: поэзию и сюжет картины, – говорит Сергей Маковский. – На самом деле, в произведении живописи нет элементов более противоположных, чем элемент поэтической мысли и элемент рассказа или так называемого содержания». Насколько важно и нужно одно, настолько неважно и часто вредно другое. Сюжет, как бы серьезно ни был он задуман автором, как бы глубоко ни отзывался в сердцах зрителей, есть наименее ценное и вечное в картине. Но без поэзии картина не более как этюд или декоративное пятно. Повествовательный элемент может быть и не быть. Восхищаются повествованием, «литературой» в создании живописи только люди, не обладающие эстетическим развитием. Почти все великие мастера древности писали картины на одни и те же исконные сюжеты, достигая вершин искусства, на которые до сих пор мы взираем с изумлённым благоговением. Кто знает, может быть, именно в этом строгом однообразии тем таится одна из причин их недостигаемого совершенства. Пользуясь готовыми схемами, древние выражали свой гений красотой осуществления, не новизной рассказа. Они творили прекрасное, не заботясь о постороннем. Они не жертвовали гармонией композиции и красок в угоду повествовательному смыслу. Их не стесняли ни логика, ни факты, ни скучные требования правдоподобия. Они были свободны и мудры. И потому в их творчестве так много поэзии»¹.

Маковский видит специальные причины, почему в области живописи иначе и быть не может. «Живопись, как самое *неподвижное* из искусств, менее всего предназначена

¹ Маковский С. Страницы художественной критики. 1. Художественное творчество современного Запада. СПб., 1909. С. 22.

для повторения *моментов* жизни, для передачи страстей и событий. Обращая картину в иллюстрацию, выдвигая на первый план ее драматическую или анекдотическую тему (ошибка столь многих жанристов и особенно безумцев русского псевдореализма, передвижников), живопись отказывается от главного принципа, священного для всякого искусства: вызывать в зрителе созерцание жизни, а не сравнение с нею... Лучшие картины обыкновенно те, в которых мы меньше всего *замечаем* сюжет, в которых сюжет играет такую же побочную роль, как в драме декорация. «Авраам» Рембрандта мог бы и не подымать ножа над связанным сыном; его седая голова не стала бы менее прекрасной. Когда мы любим холсты Теньерса, нам совершенно безразлично, дерутся ли его крестьяне у кабачков Роттердама и Гарлема или весело пляшут. Мы восхищаемся распятыми Христами Веласкеса и Рубенса независимо от отношения нашего к божественной мистерии христианства. Чаруясь их поэзией, – такой разной у этих двух великих, несмотря на тождественность символа, – мы не думаем об евангельском тексте: их рассказ нам почти безразличен, как безразлично, в костюмах какой эпохи произносит великий актёр слова Макбета. Расцвет «сюжетности» всегда соответствует периодам упадка живописи. Таким периодом была середина минувшего века»¹.

Но мы уже видели, что то, что Маковский считает справедливым относительно живописи, это самое Белинский распространяет и на область поэзии. И действительно, нет никакого основания делать в этом отношении исключение для какого-нибудь одного из видов искусства. Нетрудно, например, убедиться в том, что Белинский правильно понял сущность поэзии, что под поэзией мы и в самом деле разумеем все литературные произведения, который могут радовать своею формою, *независимо от их содержания*. Это прекрасно иллюстрирует Потебня, приводя известное стихотворение Фета:

Облаком волнистым
Пыль встаёт вдали;
Конный или пеший –
Не видать в пыли.

¹ Там же. С. 23–24.

Вижу: кто-то скачет
На лихом коне, –
Друг мой, друг далёкий,
Вспомни обо мне!..

В этом стихотворении только форма настраивает нас так, что мы видим здесь не изображение единичного случая, совершенно незначительного по своей обычности, а знак или символ неопределимого ряда подобных положений и связанных с ним чувств. «Чтобы убедиться в этом, достаточно разрушить форму. С каким изумлением и сомнением в здравомыслии автора и редактора встретили бы мы на любой странице журнала следующее: «Вот что-то пылит по дороге и не разберёшь, – идет ли кто, или идёт... А теперь видно... Хорошо бы, если бы заехал такой-то!»¹ Очевидно, как только форма стихотворения перестала существовать, исчезло и все обаяние, с нею связанное; осталось одно лишь содержание, которое, взятое отдельно, само по себе, должно удовлетворять уже совсем иным требованиям – требованиям логики и здравого смысла. Кто-то, в похвалу Некрасову, высказал, что достоинство его произведений состоит именно в том, что, будучи переложены в прозу, они, ввиду своей содержательности, ничего бы не потеряли. – «Предательская похвала! – справедливо восклицает по этому поводу Андреевский. – Ведь в таком случае возникает неизбежный вопрос: зачем же они были написаны стихами? Стихотворная форма есть законный вид искусства, имеющий свою особенную область. Вне этой формы предметы поэзии делаются неузнаваемыми. Одна лишь музыкальная речь способна передать и запечатлеть некоторые неуловимые настроения; с разрушением мелодии все исчезает. А у Некрасова, действительно, добрых две трети его произведений могут быть превращены в прозу и не только ничуть от этого не пострадают, но даже выиграют в ясности и полноте. Есть целая страница, которую стоит только напечатать без абзацев, с самой незначительной перестановкой слов, с прибавкой двух-трёх союзов, и никто не узнает, что это были стихи. Вот пример (из «Русских женщин»):

¹ *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 68.

«Старик говорит:

– Ты о нас-то подумай! Ведь мы тебе не чужие люди: и отца, и мать, и дитя, наконец, ты всех нас безрассудно бросаешь. За что же?

– Отец! Я *исполняю* долг.

– Но за что же ты обрекаешь себя на муку?

– Я там не буду мучиться. Здесь ждёт меня более страшная мука. Да ведь если я, послушная вам, останусь, меня разлука истерзает. Не зная покоя ни днем, ни ночью, рыдая над бедным сироткой я все буду думать о моем муже, да слышать его кроткий упрек»...

Как видите, здесь нет ни малейшего следа мелодии, а между тем это почти буквальное перепечатывание ниже следующих сомнительно-музыкальных строк:

Старик говорил: «Ты подумай о нас,
Мы люди тебе не чужие:
И мать и отца, и дитя, наконец,
Ты всех безрассудно бросаешь,
За что же?»; – «Я долг исполняю, отец!»
«За что ты себя обрекаешь
На муку?» – «Не буду я мучиться там!
Здесь ждет меня страшная мука:
Да если останусь, послушная вам,
Меня истерзает разлука.
Не зная покоя ни ночью, ни днём,
Рыдая над бедным сироткой,
Все буду я думать о муже моем,
Да слышать упрек его кроткий»...

К чему же, спрашивается, здесь стихотворная форма, когда она ровно ничего не прибавляет к рассказу ни в красоте, ни в силе впечатлений? И таких опытов с некрасовскими стихами можно сделать множество. Что же это доказывает? Это доказывает что стихотворная форма, по природе своей, не необходима для большинства сюжетов, изображаемых автором, и не существенна для передачи его настроения, что она мало пригодна для того материала, которым автор так часто наполняет свой текст. «Язык богов» не сливается с этим материалом в одно целое, он не преобразовывает его в нечто лучшее и легко спадает с него,

как брeнная шелуха. А попробуйте проделать то же самое с фетовским: «Шепот, робкое дыхание»; в прозе эта вещьца совсем погибнет, как алмаз, перегоревший в уголь. Или надумайте, например, перекладывать в прозу «Демона» или «Онегина», – да в этих стихах столько музыки, что вы не совладаете с ними; рифмы будут петь в прозе, вам будет больно делать эту ломку, – вы почувствуете, что вы терзаете, губите нечто живое и волшебное... А если бы вам и удалось разрушить метр, например, в какой-нибудь строфе «Онегина», хотя бы имеющей, по-видимому, самое прозаическое содержание, – то вы все-таки увидите, что нечто обаятельное исчезло, что известная мелодия была тут необходима: что рифмы позлащали какую-нибудь шутку, выдвигали острое слово, что складный тон создавал готовые афоризмы, незабываемые штрихи, – что вообще к этим заколдованным словам нельзя прикасаться безнаказанно»¹.

<...> Реми де Гурмон прекрасно заметил, что если грань, отделяющая стихи от прозы, становится в последние годы почти незаметной, все же она существует; направо от нее – проза, налево – поэзия. «Незаметная для того, кто не может сосредоточить на ней блуждающего взгляда, она неизменно существует для того, кто умеет смотреть. Ритм не зависит от грамматического построения фразы. Тут ударение ставится не там, где это полагается по смыслу речи, а там, где этого требует звучность стиха. Ритм прозы зависит от ее грамматического строения: здесь ударение ставится не по звуку, а по смыслу. А так как звук и смысл речи совпадают очень редко, то проза жертвует звучностью, а поэзия приносит в жертву логический смысл. Вот разница между стихом и прозой, в кратких словах, и пока – довольно»².

Брандес безусловно прав, когда, оспаривая мнение Вордсворта, будто «нет и не может существовать какого-либо существенного различия между прозаическим языком и метрическим слогом», – отмечает, что именно это злосчастное пристрастие к самому плоскому подражанию природе и привело его к тем внезапным и неприятным переходам от высокого и благородного стиля к полному отсутствию стиля, которые мы встречаем, напр., в «The Blind Lighland Boy». «Он забывает, – поясняет

¹ Андреевский С.А. Литературные очерки. 4-е изд. СПб., 1913. С. 143–145.

² Реми де Гурмон. Книга масок. СПб., 1913. С. 118–119 (ст. «Поль Фор»).

критик, – ставить себе вопрос: не существует ли множество способов выражения, оборотов и общеупотребительных фраз, которые у места в прозаическом повествовании подействовали бы крайне отталкивающим образом в поэзии, и не находим ли мы в каждом, написанном в торжественном тоне стихотворении, употреблёнными совершенно безыскусственно такие способы построения и расположения фраз, или такого рода выражения, которые в прозаическом стиле оказывались бы совершенно невозможными».

Таким образом, и в поэзии важна прежде всего форма, и значит, можно вообще сказать, что, в противоположность правде реальной, художественная правда – тысячеликая, ибо ее мерило – творческая личность: не то, *что* воплощено, а *как*, причем в этом «как» сливаются и замысел, и тема, и техника художественного произведения – все, что принято делить на понятия «формы» и «содержания»¹. «Нужно было счастливое несчастье, исключившее из произведений Фидия идейную сторону, чтобы мы заметили, что с этим печальным фактом они не исчезли для нас» (М.Г. Сыркин). Галереи Флоренции, Венеции, Кёльна, Брюгге, Амстердама наполняют картины, которых сюжеты забыты давным давно: исторические сцены, содержание которых – раскрыть нельзя; легенды, значение которых ускользает от нас; мифы, смысл которых утрачен; чудеса, следов которых не находят в жизни святых; наконец, портреты, – портреты неведомых женщин, имя которых оказалось менее долговечно, чем их улыбка, портреты детей, имя которых не было вовсе никогда известно, подобно детям Мурильо, что находятся в Мюнхене, – и однако по прошествии трех веков, после того как все эти незнакомцы забыты, их изображения все еще чаруют нас – такая несходные и такие далекие...²

Не всегда, однако, правильно понимают, что именно нужно разуть под формой художественного произведения, и оттого, надо думать, происходит множество недопониманий и споров из-за слов. «Не следует, конечно, забывать, – соглашается Сеайль, – что то, что нас интересует

¹ *Маковский С.* Страницы художественной критики. 2. Современные русские художники. М., 1909. С. 11.

² *Robert de la Sizeranne.* Les questions esthetiques contemporaines. P., 1904. P. XLVII–XLVIII (Introduction).

в искусстве, – это само искусство. Но кто решится настаивать, говорит он, на том, что выбор сюжета безразличен для искусства, что идее, когда она воплощена, нет никакого дела до красоты, что рисовальщик «мертвой природы» равен историческому живописцу, вдохновляющемуся самыми возвышенными мыслями о человечестве и ищущему их воплощения? – Произведение искусства можно определить как совокупность ощущений, образов, идей и чувств, которые оно пробуждает и дарит нам. Как же после этого сюжет может быть безразличен? Не сюжет ли является первой эмоцией, тем благотворным началом, из которого произведение развивает дальнейшие следствия? В искусстве тело нельзя различать от духа, образа от идеи; не значит ли это, что красота тела зависит от величия духа, красоты формы от творящей ее щедрости чувства?»¹ Почти то же утверждает Флорбер: *«Вы говорите, что я слишком много внимания обращаю на форму, – пишет он в одном письме. – Увы! Форма и идея – все равно, что тело и душа; для меня это одно целое, и я не знаю, что значит одно без другого».* Однако вывод его клонится в несколько иную сторону, скорее в пользу формы. *«Поэт формы! – вот великое слово, которое утилитаристы бросают истинным художникам. Для меня же, как бы мне за это ни попало, сказать, что в такой-то фразе отделена форма от сущности, значит сказать, – я это утверждаю, – что оба эти слова лишены смысла... Идея существует лишь благодаря форме. Представьте себе идею, которая не имела бы формы: это невозможно, – как невозможна форма, которая не выражала бы какой-нибудь идеи».*

Французские романтики вообще восставали против различия между сущностью и формой. Идея, говорит Леконт де Лиль, не находится позади фразы, как предмет за стеклом. Она действует не иначе как только совместно с мыслью, ибо невозможно воспринять идею, которая была бы мыслью без помощи слов. Думать – значит произносить мысленную фразу, писать же – значит просто лишь эту мысленную фразу воспроизвести. Поэтому, кто плохо пишет, тот плохо мыслит. Великое заблуждение противников теории искусства для искусства, по мнению Теофиля Готье, это убеждение в том, что будто форма может быть независима от идеи; но форма не может проявляться без идеи, а идея без формы. Ученик же его, Бодлер, пишет следующее: *«Ложные умы говорят, что идея это – самое важное. Они должны были бы сказать, что*

¹ S. Seailles. Essai sur le genie dans l'art. P., 1883. P. 288–289.

идея и форма – это два существа в одном. А они охотнее выражаются таким образом: так как идея – элемент наиболее важный, то формой, как менее важной, можно пренебречь без ущерба. Результат же этого – упразднение поэзии». Исходя из этих именно соображений о тождестве и нераздельности идеи с формой, Виктор Гюго считал заблуждением думать, что одна и та же идея может иметь несколько форм. Одна идея может иметь лишь одну форму, ей присущую и наилучшую для нее форму, которая выходит из мозга гения всегда разом, вместе с нею. Таким образом, нет ничего более нераздельного, более цельного и более единосущного, чем идея и ее выражение у великих поэтов. Отнимите у Гомера его форму – вы получите Битобэ. Уничтожьте форму – и почти всегда вы уничтожите идею.

Попробуем разобраться в том, что в действительности представляет собою форма художественного произведения и как, соответственно ее истинному значению, следует отнестись к вышеприведенным разногласиям в ее оценке. Наиболее точное определение формы, в ее отличии от идеи, даёт Потебня в своей прекрасной книге «Мысль и язык». По его мнению, произведение искусства в этом отношении представляет полную аналогию со словом. В последнем нужно различать внешнюю форму, т.е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание¹. «Те же стихии и в произведении искусства, и нетрудно будет найти их, если будем рассуждать таким образом: «это – мраморная статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)». Окажется, что в произведении искусства образ относится к содержанию, как в слове представление к чувственному образу или понятию. Вместо «содержание» художественного произведения можем употребить более обыкновенное выражение, именно «идея». Идея и содержание в настоящем случае для нас тождественны, потому что, напр., качество и отношения фигур, изображенных на картине, события и характеры романа и т.п. мы относим не к содержанию, а к образу, представлению содержания, а под содержанием картины, романа разумеем

¹ Потебня А.А. Мысль и язык. 2-е изд. Харьков, 1892. С. 178.

ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе и читателе, или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания. Разница между образом и содержанием ясна. Мысль о необходимости смерти и о том, что «думка за морем, а смерть за плечами», одинаково приходит в голову по поводу каждой из сцен пляски смерти; при большой изменчивости образов, содержание здесь относительно (но только относительно) неподвижно. Наоборот, одно и то же художественное произведение, один и тот же образ различно действует на разных людей и на одно лицо в различное время, точно так же, как одно и то же слово каждый раз понимается иначе; здесь относительная неподвижность образа при изменчивости содержания.

Труднее несколько не смешать внутренней формы с внешнею, если сообразим, что эта последняя в статуе не есть грубая глыба мрамора, но мрамор, обтёсанный известным образом, в картине – не полотно и краски, а определенная цветная поверхность, следовательно, сама картина. Здесь выручает нас сравнение со словом. Внешняя форма слова тоже не есть звук, как материал, но звук, уже сформированный мыслью, между тем как сам по себе этот звук не есть еще символ содержания. В поздние периоды языка появляется много слов, в которых содержание непосредственно примыкает к звуку; сравнивши упомянутое состояние слов с таким, когда явственно различаются в них три момента, можем заметить, что в первом случае словам недостаёт образности и что только в последнем возможно такое их понимание, которое представляет соответствие с пониманием художественного произведения и эстетическим наслаждением. «Кажется, из сказанного ясно, – заключает Потебня, – что и в поэтическом, следовательно, вообще художественном произведении есть те же самые стихии, что и в слове: *содержание* (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма*, образ, который указывает на это содержание, соответствующее представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намёк на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие), и, наконец, *внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ. Разница между внешней формой слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последней,

как в проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью»¹.

Из определения Потебни совершенно очевидно, что для художественного произведения содержание, то есть идея, *не* имеет ровно никакого значения: его создает только *форма* – внешняя и внутренняя, причем одна лишь последняя, т.е. внутренняя, форма имеет *решающее* значение, – она-то и делает произведение искусства *художественным*. Подобно тому как символизм языка может быть назван его поэтичностью и, наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова, – так и произведение искусства, лишенное формы, перестаёт быть самим собой. Таким образом, *сюжет*, действительно, безразличен для искусства², и форма не тождественна идее (= содержание = сущность), которая может иметь несколько выражений, т.е. форм. Обычно же идею, т.е. *предмет* изображения, смешивают с внутренней формой, содержание – с «представлением содержания», самую же форму понимают чисто внешним образом, – откуда и проистекает целый ряд недоразумений³.

Так, например, Христиансен думает, что можно опровергнуть основной тезис защитников эстетики формы тем соображением, что их противоположение между «что» и «как» будто бы целиком заключено *внутри* сферы предметного: оно-де означает у них не что иное как, противоположность *всеобщего* и *индивидуального*, и сводится собственно к положению, что дело не в общей теме, а в индивидуальном восприятии предмета. «Если несколько художников рисуют мадонну, вы говорите о тождестве содержания. Но разве содержания их картин, действительно, одинаковы? Во все нет. Их содержание может быть подведено только под общее понятие одинаковой темы. Сравните-ка их мадонн друг с другом: это совершенно различные индивидуальности. У них разные лица, разные души. «Эти индивидуальные различия вы называете словом «как». Но это различия

¹ Потебня А. А. Мысль и язык. 2-е изд. Харьков, 1892. С. 184.

² Georges Polti насчитал всего 36 драматических сюжетов («Les 36 situations dramatiques», Paris, 1894), сказочных сюжетов насчитывают всего 41 («Введение в историю русской словесности»). Схем конечно, и того меньше: после самого тщательного анализа комического, Бергсон («Смех в жизни и смех на сцене») мог насчитать всего лишь три комические ситуации 1) чертик на пружине, 2) марионетка, 3) комок снега.

³ Ср. мое определение «формы»: Введение. Т. I. С. 243.

по содержанию, их целиком покрывает «что», если под ним разуместь предмет. Ведь к содержанию относится не только общая тема, но также индивидуальная определённости. Когда вы говорите: «как» обуславливает ценность, то вы понимаете под этим индивидуальный оттенок данного предмета. Художники Возрождения не создавали произведений с одинаковым содержанием; у них были, правда, одни и те же общие темы, но каждый давал общему особенное, индивидуальное воплощение. И если разные художники пишут портреты с одной и той же головы, то на самом деле возникают картины, несходные по содержанию: мы видим индивидуально различные головы. Если бы какое-нибудь чудо оживило их, это были бы совершенно различные личности, и ни одна из них, вероятно, не совпадала бы с моделью; у каждой был бы свой особый темперамент и своя душевная жизнь: они были бы только похожи на общую модель. Значит, там, где вы предполагаете тождество содержания, мы имеем индивидуально различные содержания, которые лишь похожи друг на друга или подводятся под одно общее понятие. Короче говоря: вы доказываете только то, что в искусстве не общая тема определяет ценность, но лишь индивидуальное исполнение темы, индивидуальные оттенки содержания... Утверждение, что в искусстве главное – формы, можно поэтому истолковать в том смысле, что главное – это предметная индивидуальность, а это положение укладывается в рамки эстетики содержания».

Здесь у Христиансена, несомненно, все то же смешение содержания с внутренней формой, т.е. с представлением содержания. Совершенно не к чему устанавливать искусственное различие между содержанием и темой. Ведь и Потенция указывает, что неподвижность содержания отнюдь не абсолютная, но только *относительная*; это не мешает ему, однако, с полным правом противопоставлять все же эту относительную *неподвижность* содержания (темы) большой *изменчивости* образов (формы), служащих его выражением. То, что Христиансен называет «предметной индивидуальностью», «индивидуальными оттенками содержания», «индивидуально различными содержащими», в сущности, есть не что иное, как именно характерные признаки внутренней формы. Что же такое «*индивидуальное восприятие предмета*» и «*индивидуальное исполнение темы*», как

не *представление содержания*, которое тем и отличается от содержания, что *индивидуально*? Как видим, тут даже терминология та же самая, что и у Потебни, только в нее вложен совершенно произвольный смысл. В самом деле, сам Христиансен должен признать, что, «строго говоря, каждое изменение формы влечет за собой нарушение предметной индивидуальности». Он прекрасно иллюстрирует это на следующем примере. «*Фотография*, по-видимому, делает искусство общим достоянием. К сожалению, только по-видимому. На самом деле она подсовывает на его место нечто совершенно другое. Обычное уменьшение размера, перемена материала и пр. так сильно искажают впечатление, что эстетически его нельзя уже и сравнивать с художественным произведением. Надежность фотографии дает лишь надежное *знание о произведении*: она служит научному интересу так же, как, например, буквальный перевод лирики на чужой язык. Некоторые отношения переносятся без изменений. Но как раз то обстоятельство, что некоторые моменты сохраняются, между тем как другие изменяются совершенно, и разрывает стилистическое единство... В наше время понимают, что сильное ускорение темпа изменяет характер музыкальной пьесы¹, но далеко не так ясно понимают, что уменьшая произведение пластического искусства, вызывают его деформацию. Но оба эти случая между собою сходны. Конечно, с математической точки зрения ничего не изменится, если все соот-

¹ Можно сказать еще более: не только ускорение темпа, но даже простое *транспонирование* изменяет характер музыкального произведения. Ферручио Бузони (op. cit. 39) сильно ошибается, думая, что, когда композиторы романсов издают свои вещи в трех различных по высоте нотациях, то якобы во всех трех изданиях «пьесы остаются совершенно идентичными». Его аналогии при этом не выдерживают никакой критики: «Когда знакомое лицо выглядывает из окна, то *совершенно все равно* (?) – смотрит ли оно на вас из первого этажа, или из третьего. Если бы можно было всю видимую местность, насколько хватает глаз, поднять или углубить на много сотен метров, ландшафт от этого *ничего* (?) не потерял бы и не выиграл». Что сказал бы по поводу этих наивностей Христиансен!.. В. Коломийцев (id.) справедливо указывает, что для характера вещи не совсем одно и то же, поет ли ее сопрано, тенор или бас, и что поэтому Бузони упускает из виду *окраску звука*, значение *регистров* и *тембров*: «Попробуйте, например, транспортировать на терцию ниже вокальную пьесу, написанную в C-dug и рассчитанную на верхний тенорный регистр, светлый и блестящий: пьеса значительно потускнеет, станет более «матовой», следовательно изменит свой характер» (id.)

ношения величин получают равномерное уменьшение, но иное дело для эстетического суждения: извивы сокращенных линий, изгиб поверхностей становится живее, все кишит и изменяет характер настроения. Чтобы сохранить при сокращении размера единство стиля, необходимо изменить отношения и достигнуть упрощения форм. То же самое относительно цвета: при перенесении на меньший формат красочная скала должна быть сокращены. Далее необходимо ограничить пластическое моделирование, рисунок должен стать более плоским». Совершенно справедливо поэтому Христиансен высказывает соображение, что воспитывать фотографией для искусства – значит «изгонять беса при помощи Вельзевула». Вот какое значение имеет даже *внешняя форма* произведения искусства!..

Но этого мало: делая сначала лишь небольшую уступку допущением, что форма наряду с предметом является, по меньшей мере, равноправным, – вероятно, и более важным фактором, он мало-помалу уступает одну позицию за другой. «Бывают художественные произведения, лишенные всякой предметности, – заявляет он, – но нет искусства без формы; даже в изобразительных искусствах недостатки предметного изображения уравновешиваются формальными достоинствами, но, обратно, содержание не может загладить пустоты и убожества формы. Таким образом, форма – conditio sine qua non; и что отличает искусство от не искусства, художников от не художников, так именно власть над формой». Правда, он этим вовсе еще не хочет признать правоты крайнего формализма, но все же, с разными оговорками, приходит к заключению, что форма необходима для художественного произведения, без предмета же оно может обойтись, и что вернее всего поэтому можно достигнуть понимания произведения, если исходить из формы и не заботиться на первых порах о том, что оно изображает, ибо, рассматривая его прежде всего со стороны содержания, можно легко ошибиться, как ошибались французы относительно своего Милле, немцы – своего Лейбля. Он думает даже, что, вообще говоря, так как интерес к предметному почти всегда слишком развит у публики и нуждается скорее в ограничении в пользу формального рассмотрения, то обсуждение изображенного содержания будет способствовать эмпирическому взгляду и потому стеснять чисто эстетическое

воззрение. Оно было бы препятствием для вторично-творческого синтеза объекта. При этом, разумеется, все равно, будет ли предметное материальной или психической природы. Критики часто старались психологически анализировать изображенные характера, их природные задатки, их развитие, их сложившиеся формы, думая тем самым сделать произведения понятнее. Но это означает непременно сдвиг в сторону от эстетического рассмотрения; это то же самое, как если бы нарисованный пейзаж подвергся перед нами анализу с точки зрения лесоводства или геологии».

Итак, еще раз, искусство есть форма и только форма. Форма же (образ) есть такая *обработка* содержания (сюжета, темы, идей, предмета), которая преследует свои специальные цели. *Создать художественное произведение – значит превратить действительность в искусство и, таким образом, реальную ценность заменить ценностью эстетической. Следовательно, не форма зависит от содержания, а, напротив, содержание всецело обуславливается формой, и так как форма – телеологична, то произведение искусства необходимо предполагает приращение содержания к целям формы.*

II

Искусство есть форма, а форма есть *условность*. С этим нужно раз и навсегда примириться, чтобы не предъявлять искусству несуразных требований.

Если Александр Гумбольдт показывал своей маленькой обезьяне рисунки, изображавшие саранчу и ос, и обезьянка тотчас же принималась ловить их, чтобы съесть; если птицы узнают свои изображения в зеркале, а кошки и козы, также узнавая себя в зеркале, подходят к нему и обнюхивают¹, – то из этих фактов (если бы даже это были факты!) не следует делать никаких выводов касательно отношения человека к искусству. Никакое, даже самое искусное, подражание природе не может обмануть нормального человека. В абсолютном смысле слова никакое искусство не реально, ибо всякий реализм условен и суггестивность его субъективна. Вообще, говорить о какой-то «общепринятости» ис-

¹ Глаголин Б. Новое в сценическом искусстве. СПб., 1901. С. 111.

куства как его существенном отличии от науки – абсурд, ибо искусство прежде всего требует понимания его сущности. Белинский прав, что эстетическое чувство должно возвыситься на степень эстетического вкуса, приобретаемого изучением и развитием; что это – та же наука, та же ученость, потому что для истинного постижения искусства, для истинного наслаждения им нужно много и много, всегда и всегда учиться, и притом учиться многому такому, что, по-видимому, находится совершенно вне сферы искусства.

Нельзя поэтому утверждать, будто реалистическое искусство производит *полную иллюзию*, будто вообще от художника всецело зависит *внушить* воспринимающему *все*, что он хочет. Помню, как меня поразило впервые одно открытие: мой двухлетний ребенок спросил мать, что изображено на репродукции «Сикстинской Мадонны», указывая пальцем на ангелочков, и когда та ответила, что это – ангелы, он решительно возразил: «Нет, это – лошадки!» Теперь бы я этому не удивился. Для меня очевидно, что суггестивность субъекта имеет различные степени, а что касается ассоциаций, которые изменяются соответственно индивидууму, эпохе или месту и способствуют различным степеням развития вкуса в различные эпохи, у различных народов и индивидуумов, – то они могут определить этот вкус, но не доказать его исключительную правоту.

Конечно, внушение в той или иной степени – факт, но я говорю о невозможности абсолютного внушения, будто изображенное есть сама действительность, я говорю о несуразности требований реализма в искусстве, становясь на его собственную точку зрения. Виктор Гюго в предисловии к «Кромвелю» прекрасно указал на ту черту, которая разделяет реализм с точки зрения искусства от реализма природы, предостерегая от ошибки их смешивать. «Искусство никогда не может быть абсолютною реальностью: искусство не может дать самого предмета. Вообразим себе какого-нибудь крайнего сторонника абсолютной природы, существующей вне искусства, на представлении какой-нибудь романтической пьесы, например «Сиды». – Что это? – спросит он, – Сид говорит стихами? – Далее он спросит, почему Сид говорит по-французски, а не на своем родном испанском языке. Но лишь только Сид заговорит по-испански, этот зритель спросит: «Действительно ли говорящий Сид – настоящий

Сид, состоящий из мяса и костей? По какому праву актер, носящий имя Петра или Якова, присвоил себе имя Сида? Это ложно!»... Подобный зритель может потребовать, чтобы рампа была заменена натуральным солнцем, действительные деревья и дома встали на место фальшивых. Раз ставши на этот путь, вы логически должны идти дальше, и нет никакой возможности остановиться. Итак, во избежание абсурда необходимо признать, что область искусства и область природы совершенно отделены друг от друга».

Искусство – подражание природе, скажет реалист. Чтобы быть последовательным, он должен выше всех образцов искусства поставить изображение в зеркале, обманчивую картину и все глупости рабского подражания. К чему, в самом деле, детским голосом повторять то, что природа говорит своим могучим голосом? Чтобы подражать реальному предмету, даже очень опытный ремесленник должен действовать медленно, постоянно сравнивать, воспроизводить каждую мелочь одну за другой и все-таки создавать произведения, подобные машине, стоящей гораздо ниже восковых фигур и автоматов Вокансона. Истинным артистом в этом случае был бы тот обыватель, который из путешествия по Италии привез только механическую птицу, которую он заставлял порхать и на закуску петь. Никто не воспроизводит в натуре солнце, тепло или непрерывное движение сменяющихся видов. Когда случается из деревни, где жарко от солнца, где все живет под палящими весенними лучами, сразу перейти в музей, то кажется – точноходишь в подземное кладбище в Амстердаме. Вода беззвучна; все остановилось, застыло, недвижно и немо; сила и здоровье не проявляются в лице при дыхании. Но малопомалу самые живые образы действительности стираются и утихают, и испытываешь радость, совершенно отличную от той, которую человек испытывает среди людей. Реализм никогда и не существовал, а то что известно под этим именем, чаще всего есть ничто иное, как идеализм безобразного. Если художник, действительно, не творит мир, отличный от реального, если он только плагиатор, только беспокойный и мелочный подражатель, – то как не стыдится он этих детских шалостей? Что делает он с безграничностью неба и океана, небесным сиянием, горячими лучами ослепительного солнца? Бури его моря – не

страшны, его облака недвижны, его свет не освещает, и из всей жизни природы он создает пустой образ, неподвижную и немую видимость. Будьте покойны: реализм мало опасен, потому что он невозможен.

Но в этой невозможности *абсолютного, действительного* реализма, в этом кажущемся недостатке искусства кроется одно из величайших его достоинств. *К счастью*, искусство бессильно изобразить действительность такой, какова она есть, – иначе его вовсе бы и не существовало. В самом деле, искусство, как мы уже сказали, – известная *условность, форма*, эта форма имеет строго *телеологический* характер, тут все должно служить одной *определенной цели*: в природе же нет чистой формы как внешнего выражения цели, она в этом смысле ателеологична, она не условность, но *факт действительности*, в которой каждая деталь, каждый атом важны сами *по себе, в отдельности*, а не приобретают значения лишь по отношению к *целому*, как то имеет место в искусстве. Очевидно, что искусство, как форма, требует *не всей природы и не такой*, какова она есть, ибо цели их совершенно различны. Наш эстетик Белинский прекрасно выясняет это *формальное* различие между природой и искусством как особым миром, отрешающим нас от действительности, освобождающим нас от всего того, что тяжелыми цепями приковывает нас к земле, к реальному.

В то время как и теперь еще находятся люди, продолжающие твердить о том, что искусство – отражение жизни и что именно в этом его цель и значение, Белинский резко гранью отделяет мир искусства от мира действительности. Конечно, он понимает, что все существующее, в том числе и искусство, можно рассматривать не иначе как в рамках действительности. Это само собою разумеется, и потому он не только утверждает, что в живой действительности – много прекрасного, – он готов признать даже и то, что все прекрасное заключается только в живой действительности. Но именно здесь, в этом признании, и заложена необходимость резкого разграничения между искусством и действительностью, – она неизбежно из него вытекает. В самом деле, пусть все прекрасное заключается только в живой действительности, но ведь чтобы насладиться этой действительностью, мы сперва должны овладеть ею в нашем разумении, а это возможно только при двух условиях:

мы должны обнимать ее в целости, и притом предметно, так, чтобы наша личность, наши отношения не заслоняли ее от нас. «И мы этим пользуемся, но только в редкие минуты восторга, в неожиданные мгновения какого-то внезапного внутреннего откровения; по большей части, мы теряемся во множестве частных и, не видя за ними целого, ничего в них не понимаем. Даже собственные наши чувства только тогда бывают предметом нашего наслаждения, когда мы освобождаемся от их томящей тяжести или от их трепетного волнения, в котором занимается дыхание, теряется сознание, и когда мы возобновляем их в воспоминании. Настоящее никогда не наше, ибо оно поглощает нас собою, и самая радость в настоящем тяжела для нас, как и горе, ибо не мы ею, но она нами преобладает. Чтобы насладиться ею, мы должны отойти от нее на известное расстояние, как от картины по требованиям освещения, должны взглянуть на нее, свободные от нее, как на нечто вне нас находящееся, *предметное*. Вот отчего мы облегчаемся от томительной тяжести горя, как скоро сообщим его другому или изолируем его на бумаге для самих же себя: мы видим его отдаленным от нашей личности, наша личность не заслоняет его от нас, и тогда нам мило наше горе, мы любим вспоминать о нем, любим говорить о нем, как воин о своих походах и опасностях, которым он подвергался. Все прошедшее получает для нас новый колорит, является как бы преображенным: счастье кажется лучшим, нежели тогда, как мы им наслаждались, в самом несчастии видим мы одну поэтическую сторону. Причина этому та, что отдаленность скрадывает от наших глаз все неровности, случайности, нечистые пятна, которые вблизи первые бросаются в глаза.

В действительности все покорно законам пространства и времени: и герои едят, пьют, чувствуют холод и голод, как и обыкновенные люди. Вы видите в природе прекрасный ландшафт, но как? – непременно вдалеке, и притом с известной точки зрения: отдаленность придает ему живописную прелесть, точка зрения придает ему целость. Сделайте шаг, перемените точку зрения – и ландшафт исчез: перед вами что-то нестройное, разбросанное, без начала, без конца и середины, без всякой общности, без всякой физиономии. Подойдите вблизи к очаровавшему вас ландшафту – и вы очутитесь у какой-нибудь негодной избушки, дрянной

мельницы, ничтожного ручья, обыкновенной рощи, где на каждом шагу спотыкаетесь от неровностей или попадаете в лужу. А издалека все было так чисто, опрятно, красиво, целостно, обрамлено, – настоящая картина! Итак, картина лучше действительности? Да, ландшафт, созданный на полотнах талантливым живописцем, лучше всяких живописных видов в природе. Отчего же? – Оттого, что в нем нет ничего случайного и лишнего, все части подчинены целому, все направлено к одной цели, все образует собою одно прекрасное, целостное и индивидуальное. Действительность прекрасна сама по себе, но прекрасна по своей сущности, по своим элементам, по своему содержанию, а не по форме!»

В этом отношении действительность, по мнению Белинского, есть чистое золото, но неочищенное, в куче руды и земли. Искусство очищает золото действительности, перетопляет его в изящные формы; он не выдумывает новой и небывалой действительности, но у той, которая была, есть и будет, берет готовые материалы, готовые элементы, словом – готовое содержание; дает им приличную форму, с соразмерными частями и доступным для нашего взора объемом со всех сторон. «Шекспир в ограниченном объеме драмы сосредотачивает всю жизнь исторического лица, например, какого-нибудь Ричарда II или важнейшее событие из жизни героя, которое в действительности могло совершиться только в несколько лет. Он включает в драму только те черты из жизни его героя, только те факты из события, избранного для драматической картины, которые имеют прямое отношение к идее его создания, и все прочее, хотя само по себе и интересное, но не относящееся к основной идее его произведения, он исключает как ненужное. Хотя рамы романа и несравненно обширнее стесненных рам драмы, хотя романист пользуется и несравненно большею против драматурга свободою, но любой роман Вальтера Скотта или Купера не отнимет у нас больше дня непрерывного чтения, а подробное описание, вроде мемуаров, года жизни каждого человека напоминало бы собою вдесятеро большее число томов, нежели целая жизнь героя или важнейшее событие из нее в романе, состоящем из четырех небольших книжек. Поэт не обязан описывать, как герой его романа обедал каждый раз; но поэт может изобразить один из его обедов, если этот обед имел влияние на его жизнь

или если в этом обеде можно представить характеристические черты обедов известного народа в известную эпоху. Если герой романа рыцарь, то поэту не для чего описывать все его поединки и сражения, которые у каждого рыцаря были так часты и обыкновенны, как у русского купца питье чая; но поэт может описать важнейшие поединки и сражения своего героя, или даже один поединок, если только в нем дух рыцарства выразился столь характеристически, что новое описание в этом роде ничего не дополнит, или если характер героя в нем обозначился так полно и резко, что мы по одному его поединку знаем уже, как бы он стал сражаться в тысяче других».

Итак, искусство, по Белинскому, несравненно выше и краше действительности – уже потому, что оно представляет, так сказать, ее конденсацию, выбирая из нее все существенное и важное и, напротив, отбрасывая все лишнее и случайное. Искусство, как любят выражаться современные эстетики, «развеществляет» действительность, ибо отрывает ее от времени и пространства и создает из нее, таким образом, чистую *форму*. Белинский удивительно понял эту роль искусства как формального преобразователя действительности, вся сила и все преимущество которого перед миром реального заключается именно в том, что оно говорит о несуществующем, о том, чего нет.

Нельзя, поэтому, не удивиться, как мог *после этого* Чернышевский утверждать, что действительность прекраснее искусства, что «прекрасное жизни» предпочтительнее «прекрасного в искусстве», и писать об этом целую диссертацию!.. Не странно ли серьезно доказывать, что как исполнение в искусстве всегда неизмеримо ниже того идеала, который существует в воображении художника так, будто бы и «самый этот идеал никак не может быть по красоте выше тех живых людей, которых имел случай видеть художник», что «красота статуи не может быть выше красоты живого индивидуального человека, потому что снимок не может быть прекраснее оригинала»; что, вообще, произведение искусства «далеко ниже» действительности, а «природа и жизнь выше искусства». Не значит ли это делать неверное сопоставление и благодаря неправильной постановке вопроса приходиться к самым произвольным выводам?! Чернышевский сам, по-видимому, запутался, придя к положению,

что «впечатление, производимое созданиями искусства, должно быть гораздо слабее впечатления, производимого живою действительностью». Он даже «не считает нужным доказывать это» – и хорошо делает; но он, очевидно, не понимает, что *эстетическое* впечатление вообще нельзя сравнивать с *реальным* впечатлением от живой действительности, ибо дело здесь совсем не в *количественном* впечатлении, а в его *качественности*. С поразительной наивностью этот «эстетик» 60-х годов радуется тому, над чем должен бы, собственно, печалиться, ибо все, что он говорит в пользу преимущества действительности перед искусством, как раз-то и обнаруживает воочию, насколько искусство выше действительности, и чем более он доказывает свой тезис, тем более он его опровергает!..

Есть старая сказка о ваятеле, которому удалось оживить свое изваяние. И когда в его создании загорелась чуждая ему и совсем другая душа, то он обрадовался, потому что он любил свою статую. «Я никогда не мог читать этой сказки без глубокого уныния, – пишет Иннокентий Анненский. – И в самом деле, никто не произнес более сурового приговора над искусством. Неужто же, чтобы обрести жизнь, статуя должна непременно читать газеты, ходить в департамент и целоваться? Помню, в одну золотую осень, в Генуе несколько довольно-таки безотрадных часов я бродил по белым колоннадам местной усыпальницы, среди покойников первого класса. Положительно нет в мире музея буржуазнее и кичливее этой усыпальницы. Мрамор увековечил там не только носы и бородавки героизированных купцов, но даже покрой платья и кружевца у шеи их буржуазок, уступая местами лишь грубой слащавости эмблемы в виде каких-нибудь крылышек у рахитического ребенка. Во всяком случае, искусство – если и в этих пародиях надо видеть искусство – служит на итальянском кладбище самым низменным целям, потому что чек на лионский кредит обеспечивает там бессмертие не мысли художника, а рединготу заказчика. Совсем по-другому живет настоящая статуя. Может быть, лет десять тому назад в одном из ярко освещенных майским солнцем павильонов Трокадеро вы видели белый дольмен роденовского Бальзака... О, там не было вашей души, той дорогой иллюзии влажных губ и теплой кожи, которую столько считают еще жизнью и смыслом изваяния.

Из каждой складки халата, с каждой впадинки закинутого лица на вас глядела *только властная загадка гения*. Это был не сам Бальзак, а трепетная мысль художника о Бальзаке, но при этом эта мысль обладала волшебным свойством казаться вам вашей мыслью, а мне моей. Тем-то именно и велик художник, что, творя, он забывает о своей чувствительной и пульсирующей коже и сознает лишь свою космическую духовность, гордясь и смущаясь перед ответственностью за случайно вспыхнувший в нем гений. А все же люди не так-то охотно освобождаются от желания согреть своих мраморных Галатей...»^я

Откуда же происходит это положение, что все реальное может быть прекрасным, или что не существует такой формы, которая не заключала бы в себе тайной и скрытой от большинства красоты, и что потому искусство должно покорно нести обязанность воспроизводить все формы действующей машины – природы? Оно происходит, по мнению Сизерана, от постоянного смешения у философов *пластического или эстетического свойства форм и красок с их моральной или интеллектуальной значимостью*¹. А между тем нужно строго разграничить одно от другого. Чтобы быть произведением искусства, литературному произведению нет нужды быть моральным. Наставляет ли оно нас или оскорбляет – это, конечно, вопрос не безразличный, но это – вопрос, стоящий *вне* эстетики. Если образ хорошо исполнен, – с точки зрения эстетической критики этого достаточно². Точно так же сам по себе материал, будь он правдив или нет, не делает художественного произведения ни красивым, ни безобразным: в противном случае, т.е. если бы, например, истинное само по себе было прекрасно, то положение «дважды два – четыре» должно бы обладать чарующей поэзией. Совершенно напротив, не заботясь ни о моральной, ни об интеллектуальной ценности изображаемого, искусство должно всячески охранять свои специальные интересы, не выходящие за пределы *формы*. Все, что может отвлечь мысль от главного предмета художественного произведения, вредит его красоте. Поэтому поэт, романист, оратор будут избегать пользоваться словами или образами,

¹ Robert de la Sizeranne, Les questions esthétiques contemporaines. P, 1904. P. XXIII.

² C.R.C. Herckenrath. Problèmes d'esthétique et de morale. P., 1898. P. 37.

которые могли бы породить в мысли читателей или слушателей идеи либо размышления, чуждые сюжету.

Отсюда ясно, что искусство ни в каком случае не может быть простым подражанием природе, копированием действительности. Оно должно приспособить последнюю к своим целям. Если бы в искусстве нам нравилось именно подражание, то почему, спрашивается, искусственная роза не имеет в наших глазах той прелести, что роза нарисованная? Почему восковая фигура вызывает в нас нечто вроде ужаса, смешанного с отвращением? Почему подделка действительности нас отталкивает? Почему фотография, несмотря на мгновенность работы, которая схватывает явление и запечатлевает его «на ходу», с ее свойством передавать все, останавливаясь одинаково на каждой подробности, почему она не возбуждает в нас ничего, кроме любопытства, которое притом удовлетворяется сразу? Очевидно, грубейшее заблуждение думать, что подражание должно быть полным и производить иллюзию. Если бы иллюзия имела место, мы перестали бы рассматривать объект как произведение искусства и не могли бы уже остаться на точке зрения, необходимой для надлежащей его оценки, ибо в этом случае мы уже видели бы только прекрасное или безобразное в его реальной действительности – там, где должны бы созерцать прекрасное или безобразное как создание искусства.

Значит, природа не может и не должна быть образцом искусства. Ратцель думает, что все эмпирические выводы эстетиков о художественном значении форм различных размеров и очертаний могут иметь лишь приближенное значение, так как природа в своих ландшафтах никогда не дает ничего абсолютно правильного и все формы, которые мы видим, лишь приближаются к правильным. В первом он, конечно, прав, но именно потому, что формы природы столь несовершенны, художественные формы искусства приобретают особенное значение. «Мой личный опыт, – говорит Оскар Уайльд устами Вивиана, – убеждает меня в том, что чем более мы изучаем искусство, тем менее любим природу. На деле искусство открывает нам лишь характерное для природы убожество замысла, ее непостижимую грубость, ее изумительную монотонность, ее безусловную незаконченность. Конечно, у природы добрые намерения, но, как выразился Аристотель, она не в состоянии их вы-

полнить. В каждом пейзаже, который приходится мне созерцать, я невольно замечаю изъяны. Счастье, однако, для нас, что природа так несовершенна; иначе мы бы не имели бы искусства. Искусство – это наш живой протест, наша галантная попытка указать природе ее настоящее место». Что искусство не может быть подражанием природе, это вытекает из эстетического безразличия природы. Но *именно потому, что природа эстетически несовершенна*, она влечет художника преобразовать ее *в созерцании*; и именно потому, что она не включает никакой синтетической нормы, а предоставляет полную свободу, его собственная личность должна стать деятельной... Не своему методу учит она художника, но его методу. «Не эмпирическая природа учит художника, но в эстетическом созерцании и в спонтанном преобразовании природы он учится употреблению своих сил. Не потому, чтобы природа была совокупностью всех ценностей красоты, напротив, потому что она эстетически несовершенна, она становится лучшей школой для художника, ибо здесь он учится самостоятельному творчеству».

Несовершенство природы, убожество действительности – прямой приговор реализму или натурализму как подражанию тому, что есть. «О натурализме, в собственном смысле этого слова, может быть речь лишь в том случае, когда материал выбирается, а не только что создается впервые, когда, следовательно, изображение может руководствоваться уже существующим в природе образцом. Когда же образец этот налицо, то натурализм стремится к тому, чтобы точно подражать предмету во всех его частностях, скопировать все черты образца. Оригинальность и своеобразие будут при этом усматриваться в передаче отдельных уклоняющихся от нормы признаков, например, бородавки или рябин на лице. Но, помимо таких случайных своеобразных признаков, лицо может быть совершенно обыкновенным и тривиальным; в иных же случаях характерное лицо может в значительной мере утратить свою оригинальность как раз потому, что художник не обращает внимания на своеобразный характер индивидуального целого и вместо этого цепляется за частности. И в изящной литературе писатель может стараться характеризовать своеобразным складом речи лицо, которое по существу представляет собою тип. Точная передача диалекта и индивидуального выговора

действующих лиц в произведениях современных писателей может сочетаться с тривиальностью индивидуального действия, тогда как, наоборот, в таких произведениях, как «Ифигения» Гёте, типические образы, представители общечеловеческих черт, сочетаются с индивидуальным, в общем своеобразным характером этого произведения. Все дело в общем характере художественного целого. Художественные портреты, в которых подчеркнуты наиболее важные для индивидуальности черты, могут поэтому казаться более правдивыми и похожими, чем сама натура. Например, подчеркивание частных, особых признаков благоприятствует отождествлению в научном и практическом смысле. Поэтому-то и натурализм выдает в этой точной передаче изолированных признаков свою связь с практической жизнью и свой неэстетический характер.

Вот почему, как справедливо заметил Рескин, с тех пор как существует искусство и пока оно не перестанет существовать, ни один великий скульптор никогда не старался и не будет стараться обмануть точным воспроизведением драпировки. «У него нет ни времени, ни охоты на это. Каменщик может исполнить эту работу, если это окажется нужным. Тот, кто может изваять тело или лицо, никогда не станет заканчивать второстепенных частей; он лишь быстро и небрежно коснется их резцом или же так строго и серьезно будет выбирать линии, что должны будем признать в этом творческую, а не подражательную работу»¹. Вот почему положительный реализм не идет дальше чистого и простого констатирования фактов, не замечая, что людям нужно совершенно иное – стремление, порывы. Эту же мысль прекрасно выразила Жорж Санд в следующих словах: «Я думаю, что миссия искусства – миссия чувства и любви и что роман в наши дни должен заменить притчи и басни детских времен. Цель художника должна заключаться в том, чтобы пробудить любовь к описываемому им предмету, и я, со своей стороны, не поставлю ему в упрек, если он немного прикрасит его. *Искусство не есть исследование данной действительности, это искание идеальной правды*».

Даже несомненные сторонники реализма в искусстве не могут не признать, что простое подражание не должно

¹ Рескин Дж. Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве. СПб., 1902. С. 21–22.

быть идеалом художественной деятельности, ибо слишком очевидны те дефекты действительности, которые были помехой формальным целям искусства. Именно поэтому даже сторонники реализма всегда себе противоречат, либо рекомендуя какой-то особенный половинчатый реализм, либо даже ставя искусству такие требования, которые, по существу, совершенно отрицают реализм, как таковой. Так, например, характерной чертой драматической теории Дидро неоспоримо является стремление к реализму, доходящее до требования от драматурга, актера и декоратора точного подражания природе. «Я знаю, – заявляет он, – что нравится только то, что истинно. Я знаю также, что достоинство пьесы зависит от точного подражания какому-либо действию, так что зритель, находясь постоянно под обаянием иллюзии, думает, что он присутствует при самом действии». «Стать ближе к реальной жизни», – вот основной мотив драматической поэтики Дидро. И однако в «Салоне» 1766 г. он не рекомендует рабски воспроизводить природу («render servilement la nature»), утверждая, что великий человек – не тот, кто создает истинное, но тот, кто умеет мудро сочетать ложь с истиной. Что же касается его собственных произведений, то тут он уже и вовсе упраздняет свой принцип. «Обращаясь от теоретических рассуждений Дидро к его пьесам: «Le fils naturel» и «Le pere de famille», мы видим, – говорит его критик, – что в них он отстоит, пожалуй, еще дальше от «реальной жизни», чем его предшественник Ла-Шоссе. Отличительную черту комедий которого составляет их «caractere romanesque»...»

Известно также пристрастное отношение Прудона в пользу реализма в искусстве как несомненного выразителя моральных и общественных тенденций. Известно, напротив, его предубеждение против всякого идеализма, против всяких мечтаний и фантазий, ибо он был непоколебимо убежден в том, что чем более наука сократит область идеала, абсолютного, неизвестного, тем более в нас будет порядочности, тем более мы будем счастливы. И что же? Именно Прудон утверждал, что если искусство ограничится простым подражанием, фотографированием, копировкою или подделкою под природу, то уж лучше ему ничего не производить, ибо оно обнаружит свою собственную ничтожность. «Величайший художник, – говорит он, – должен

быть и величайшим идеализатором; отрицать это значит отрицать красоту и отодвигать цивилизацию к первобытной дикости. Одному греку, помнится Лизандру, предложили послушать человека, в совершенстве подражавшего пению соловья, – он ответил: «Спасибо, я часто слушал самого соловья». Этот грек действительно обладал эстетическим смыслом. Идеализм, так же как реализм, пользуется, по его мнению, действительностью и черпает из нее пластический материал, который отливается им затем в форму своей собственной концепции. «Разница только в том, что действительность составляет лишь одно из владений идеализма, между тем как для реализма она является единственным владением, и он прозябает там, как в бывшей вассальной провинции, неспособной вследствие расчленения существовать своими собственными средствами».

До какой степени даже позднейшие критики не знают, чего, собственно, хотят от произведений художественного творчества, как необоснованны и непорочны их предвзятые симпатии в пользу реализма, можно видеть на одном резком примере. Гюнеггер, типично выраженный публицист и тенденциозный историк литературы XIX века, сурово осуждает английских лекистов и их современников. Почему? – «Рассказы писателей этой школы, – от Соути до Мура, – не имеют никакого отношения к жизни настоящего, обладая лишь чисто романтическим интересом... Озерная школа имеет также лишь поэтический интерес, стремясь к жанровым картинам и к выглаженным формам и расплываясь в лиризме; в этих своих отраслях английская литература является вообще совершенно ничтожной и представляется крайне нелепой, лишенной логики и связи»¹. Итак, чистый романтизм, чистая поэтичность и отсутствие отношения к жизни настоящего – равнозначны ничтожеству и нелепости? Прекрасно, но тогда незачем утверждать, что «возмездие за уклонение от вечного и истинно высокого всегда чувствуется особенно сильно в великих художественных формах, которые непременно извращаются и гибнут, как скоро, *вместо вечной истины и красоты, их подчиняют мимолетным потребностям настоящего*»².

¹ Гюнеггер И.И. Очерк литературы и культуры XIX ст. СПб., 1866. С. 47.

² Там же. С. 52.

<...> Точно отвечая на эту мысль, глубокими словами откликнулся великий художник – иррационалист наших дней: «Да. Человек думает только о своей жизни и о своей смерти – от этого ему так страшно жить и так скучно, как блохе, заблудившийся в склепе... Чтобы заполнить страшную пустоту, он много выдумывает, красиво и сильно, но и в вымыслах – он говорит только о своей смерти, только о своей жизни, и страх его растет. И становится он похож на содержателя музея из восковых фигур. Днем он болтает с посетителями и берет с них деньги, а ночью одинокий он бродит с ужасом среди смертей, неживого, бездушного. Если бы он знал, что всюду жизнь!.. Его мысль рождена птицей – могучей и свободной царицей пространств, а он связал ей крылья и посадил ее в птичник – с проволочными, бесстыдно лгущими стенами. И небо сквозь сетку дразнит ее, и она ссорится с другими птицами, тупеет, становится глупой – вместо того, чтобы летать... Да, все живет. И когда поймет это человек, ему станет радостно жить, как греку, как язычнику. Явятся снова дриады и нимфы, и эльфы запляшут в лунном свете. Человек будет ходить по лесу и разговаривать с деревьями и цветами. Он никогда не будет один, ибо все живет: и металл, и камень, и дерево. Он услышит, как поют звезды. «Они поют и песнь их таинственна, как вечность. Кто хоть раз услышит их голос, идущий из глубины бесконечных пространств, тот становится сыном вечности!»¹

III

Действительное, существующее – негодный материал для целей искусства, ибо искусство требует формы.

Чем менее в нем содержания, тем совершеннее его форма, тем выше искусство. Для того и создается форма, чтобы сделать незаметным содержание, и потому, когда разрушается форма и остается одно содержание, – исчезает искусство и остается действительность. Все средства искусства клонятся именно к тому, чтобы сосредоточить наше внимание на форме, отвлечь его от содержания и тем отдалить нас от действительности. Таким образом, цель искусства –

¹ Андреев Л. К звездам. Полное собрание сочинений. СПб., 1913. Т. IV. С. 232–235.

заставить нас *сознательно* видеть *нереальное в реальном*, а не наоборот, как то принято обычно думать. «Когда искусство воспроизводит картину природы (пейзаж, морские виды в живописи, описания природы в поэзии словесной), тогда эта картина служит только способом выразить *те настроения, те мысли и чувства*, которые пережил художник, созерцая эту картину в природе. Художник отнюдь не является здесь натуралистом (естествоиспытателем), изучающим природу: она является выразителем человеческих чувств и мыслей, человеческого *понимания* природы, *наслаждения* ею, грустных или веселых настроений, ею внушаемых, *человеческой оценки* зрелища, ею представляемого. И, созерцая эти произведения живописи природы, мы переживаем мысли и чувства, относящиеся не к природе как таковой, а к миру человеческому. Живопись природы есть одно из самых могущественных средств, которыми искусство заставляет нас задумываться, мечтать и размышлять не о природе, а о себе самих, о нашей жизни и судьбе, о наших радостях, наших страданиях. Живопись природы действует почти как музыка. А музыка – это то высшее искусство, силою которого человек решительнее, чем средствами других искусств, отделяет себя от остальной природы и уносится в какой-то особый, им же созданный, мир мечтаний и грез»¹.

Изображая типы, художник вовсе не задается целью, как хотят нас уверить, представить *живых* людей, людей *действительной жизни*. Когда он занят *мыслью о людях*, ему нет дела до *людей*. Плюшкин – это «тип не русского человека вообще, не русского помещика дореформенной эпохи, а именно человека, *одержимого страстью, можно сказать «болезнью» скупости*»². «Люди Лермонтова были только его мыслями о людях. Вы можете отыскивать их сами в жизни, а поэт скажет вам только, что он думает о тех, которых он видел. В Грушницком незачем, в сущности, искать сатиру, тем менее пародию на героя. Это просто мысль, и даже скорбная мысль о человеке, который боится быть собою и, думая, не хочет додумываться до конца! Смерть Грушницкого во всяком случае прекрасна. Так не высмеивают людей»³. Разве пушкинский Моцарт имеет что-нибудь общего с на-

¹ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы. 2-е изд. М., 1909. С. 10–11.

² Там же. С. 30.

³ Анненский. Указ. соч. С. 30.

стоящим? – «Его короткая жизнь была отнюдь не жизнью праздного гуляки, а сплошным творческим горением. Труд его был громаден, не результат труда, а именно труд»¹. Леонид Андреев написал «Иуду Искаротского». «Но в сущности новому Иуде нечего делать ни с Иудеей, ни с Галилеей. Стоит пробежать несколько страниц из Юшкевича, чтобы почувствовать, что герой новой повести никогда не читал и Великой книги. Эта одинокая душа не знала вчерашнего дня, и если за нею были века, то они ушли целиком лишь на то, что жалобно стонущий ветер гонял ее по степям, как перекасти-поле. Тоска и стихийность Иуды слишком понятны и близки нам, чтобы искать их на Мертвом море, а силу для жизни он черпал не из обетования, а лишь из своей, т.е. нашей же, Бог весть откуда налетевшей, мечты, уродливо повлекшей за собою у Иуды предательство». Можно говорить лишь о концепции Леонида Андреева, а не о библейском или историческом лице, о котором не стоит и рассуждать по поводу измышлений художника². Можно ли *конкретно* истолковать трагедию датского принца? «Серию критиков Гамлета открыл Полоний. Он первый считал себя обладателем гамлетовской тайны. Хотя Гамлет прокалывает его случайно, но зато Шекспир вполне сознательно сажает на булавку первого, кто в дерзости своей вообразил, что он языком рынка сумеет высказать Элевсинскую тайну его близнеца. Как ни печальна была судьба первого шекспиролога, но пророчество никого не испугало, и Гамлет благополучно будет дурачить нас даже сегодня»³. – «В сущности, истинный Гамлет может быть только музыкален, а все остальное – лишь стук, дребезг и холод нашего пробуждения с музыкой в сердце»⁴.

Художественные образы – это *формы* или, если хотите, *формулы*, в которых не может уложиться целиком никакое *конкретное содержание* или, вернее, в которые может быть вложено *всякое* конкретное содержание. Чем шире такая форма, т.е. чем менее в ней конкретного содержания, тем художественнее образ. Этим именно объясняется происхождение тех формул, которые удержались в позднейшем обращении, отвечая условиям нового применения, как иные слова рас-

¹ Там же. С. 85.

² Там же. С. 45–46.

³ Там же. С. 74.

⁴ Там же. С. 91.

ширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. «Все дело было в емкости, применяемости формулы, – говорит академик Веселовский, – она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием, чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ею непосредственно, становилось по отношению к этому содержанию символом, обобщалось. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми спросами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживавших сходную с нею метаморфозу. Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях». «Я уже выразился при другом случае, – заключает он, – что наш поэтический язык представляет собой детрит; я присоединил бы к языку и основные формы поэтического творчества»¹.

Художественность образа прямо пропорциональна его емкости, т.е. формальности (образности) и обратно пропорциональна его конкретности, т.е. предметности. На этом соотношении построены все внешние приемы художественного творчества, которые поэтому совершенно исключают всякий реализм. Возьмем хотя бы столь обычный в поэзии «образ целого, построенный на воспроизведении его части», – например, в описании природы. Для целей изучения местности такое описание, конечно, не годится, но для тех особых целей мысли, которые имеет в виду художник, оно, вызывая живой образ, заставляя читателя воображать картину и чувствовать то, что перечувствовал сам художник, когда созерцал ее в натуре, оказывается превосходным, пожалуй, даже незаменимым стимулом мысли, – следовательно, приемом высокохудожественным. В противоположность этому можно указать как на прием совершенно не поэтический, на те подробные описания, например, леса, которые мы находим в индийских поэмах, в «Махабхарате» и «Рамаяне», где нередко перечисляются на двух-трех страницах различные виды деревьев и других растений, какие встречаются в индийских лесах. «Выходит нечто похожее на страницу учебника ботаники или просто на каталог растений, слу-

¹ Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Собр. соч. Т. II. Вып. I. СПб., 1913. С. 1-2.

чайно попавший в поэму». Для высокохудожественного ландшафта, справедливо замечает О. Уайльд, необходимо еще многое помимо усердия и точного копирования. Устами живописца Уэнкрайта о современных ему популярных типичных ландшафтах он говорит, что это «простое перечисление холмов и долин, пней, кустов, воды, лугов, коттеджей и домов, что это немного более топографий, нечто вроде раскрашенной ландкарты».

В «Венере и Адонисе» Шекспир дает подобное же описание жеребца, в котором перечислены все его приметы:

Round-hoof'd, short-jointed, fetlocks shag and long,
Broad breast, full eye, small head and nostril wide,
High crest, short ears, straight legs and passing strong,
Thin mane, thick tail, broad buttock, tender hide.

(у него круглые подковы; он коренаст, щетки жесткие и длинные, широкая грудь, глаза навывкат, маленькая голова, широкие ноздри, высокая челка, короткие уши, прямые ноги, твердая поступь, тонкая грива, густой хвост, широкий круп, чувствительная кожа).

Этим местом восхищались, но «поэзия ли это, или не что иное, как отрывок объявления о продаже лошади?» – справедливо спрашивает Дауден. Подобный же совершенно нехудожественный прием допустил Виктор Гюго в «Тружениках моря», что дало повод Гастону Дешану сделать следующее замечание: «Как жаль, что Виктор Гюго, искусный собиратель выражений, счел себя обязанным включить в этот рассказ весь словарь моряков, который он изучил на море, беседуя с кормчими и конопатчиками, или, скорее, перелистывая у себя технические словари! На каждом шагу у него упоминаются булины, гордели, мотыли, клетни, штаг-блоки, системы блоков, канифас-блок, шкентели, раксы, эзельгофты, линьки.... Все доски, все концы, все снасти описаны там – от форт-штевня до старн-поста. Чтобы хорошо понять эту книгу, нужно было бы иметь всегда под рукой словарь мореходных терминов Жаля». Можно вспомнить также Гоголя, который порой «без меры нагромождает свои наблюдения, как бы оглушая читателя номенклатурой. Так, описывая рабочий двор Плюшкина, он вспоминает и дерево шитое, точеное, лаженное и плетеное; бочки, пересеки,

ушаты, лагуны, жбаны с рыльцами и без рылец, побратимы, лукошки, мыкальники, куда бабы кладут свои мочки и прочий дрязг, коробья из тонкой гнутой осины, бураки из плетеной берестки и много всего, что идет на потребу богатой и бедной Руси». Подобно этому при посещении собачника Ноздрева Гоголь упоминает «всяких собак, и густопсовых, и чистопсовых, всех возможных цветов и мастей: муругих, черных с подпалинами, полно-пегих, муруго-пегих, чернотухих, серотухих»¹.

Будет ли это описание природы, предмета или человека, оно никогда не должно быть полным, т.е. не должно соответствовать действительности: чтобы быть художественным, оно должно дать «часть вместо целого», т.е. быть *синекдохой*; разновидностью последней и является *тип*, почему *типическое* описание, *типическую* картину, *типического* человека мы считаем художественным: *тип* это синоним *емкости* и *формальности*. Но этого еще мало: каков бы ни был поэтический прием – синекдоха, метонимия или метафора – все эти *тропы*, как называли их еще в древности, только до тех пор могут быть художественны, пока они *сознаются как таковые*, т.е. пока мы сознаем, что в других случаях они имеют прямой и не производный смысл, основанный на сравнении; как только прием перестал сознаваться, он перестал быть художественным и становится прозаическим словом или выражением. Переводя на язык эстетики, это значит, что форма, которая перестала сознаваться, уже есть не форма, но содержание, не образ, но предмет.

Тут-то же соотношение, которое выше мы выразили несколько иными словами, ибо сознать образ, как форму, значит расширять его, делать его более емким, т.е. более художественным; напротив, перестать сознать образ как форму значит суживать его, делать более конкретным, более предметным, т.е. менее художественным или совсем нехудожественным. Широта «общечеловеческих» типов Шекспира, Сервантеса и других поэтов зависит от того, что весь интерес образов сосредоточен на анализе и воспроизведении психологии натур, умов, страстей, в то время как остальное, именно – черты национальные, бытовые, черты эпохи и т.д. – отодвинуто на второй план, и ими не заслоняется та, по выражению Тургенева, «человеческая

¹ Брюсов В. Испепеленный. М., 1910. С. 33.

суть», которая воплощена в этих образах. Творчество и восприятие в этом пункте встречаются, и что, до известной степени, не создавалось как форма в момент творчества, не станет таковым и в восприятии. Поэтому произведение искусства – картина, статуя, поэма, роман или драма, – никогда не должно иметь слишком определенного значения, не должно доказывать ту или иную психологическую истину, не должно быть наставлением, не должно проводить известную теоретическую мысль: «Гамлета» надо сопоставлять с «Полиевктом».

Если гипотеза необходима в науке, говорит Анатолий Франс, то нельзя верить, чтобы она была губительна в литературе. Напротив, кажущееся и составляет-то сущность искусства¹. Самые совершенные и в то же время наиболее отвлеченные образы, выражающие внутреннюю сущность явлений, есть «символы», а следовательно, и *наивысшие проявления художественного творчества*: «символы-картины решают вопросы Духа». Поэзия, по мнению Маллармэ, не должна выражать ничего ясно и *au fond*, ее прелесть в дымке таинственности; мысль высказанная теряет половину прелести, – *задача поэта передать ее в возможной неприкосновенности в нежной музыке слов*; его «Herodiade», с ее боязнью перед унижающим ее прикосновением смертного, в этом отношении может служить символом поэзии. «Поэзия, – говорит также Эдгар По в предисловии к сборнику своих стихов 1831 года, – отличается от научной работы тем, что цель ее – *непосредственное* удовольствие, а не истина; только роман, доставляющий неопределимое наслаждение, а отнюдь не наслаждение вполне определенное, может быть назван поэмой; роман дает нам, однако, образы, воспринимаемые и при помощи вполне определенных ощущений, между тем как поэзия изображает их нам только неопределенными; отсюда *музыка* существенна для поэмы, поскольку именно восприятие приятных звуков составляет самое неопределенное из всех наших душевных состояний. Музыка, сочетающаяся с идеей, дающей наслаждение, вот – поэзия, музыка без идеи только музыка, идея без музыки, в силу своей определенности, – проза». Самая эволюция от натурализма к символизму двигалась, по словам Реми де Гурмона,

¹ Березовский В.В. Современные течения в искусстве (живопись, поэзия, музыка). СПб., 1899. С. 99.

«от точного к неточному, от грубого к нежному, от режа к плюшу, от фактов к идеям, от живописи к музыке».

С этой точки зрения становится понятным обаяние романтической поэзии. Виктор Гюго называл романтизм «либерализмом в литературе». Вите, автор «Баррикад», назвал его «протестантизмом в литературе и искусстве», высказав в 30-х гг. прошлого столетия уверенность, что через двадцать лет весь народ, за исключением иезуитов, будет настроен романтически. В историческом отношении оно, пожалуй, и так. Но, по правде говоря, для романтизма в широком смысле слова, как явления психологического, как основного направления искусства, и «либерализм», и «протестантизм» – названия слишком прозаические, слишком «идейные», ибо они подчеркивают содержание в ущерб форме, т.е. именно то, что как раз менее всего соответствует сущности романтизма. Более неудачные, по существу, определения, кажется, трудно было придумать¹. Гораздо ближе к истине выразился Гейзе, который заметил: «Хороша романтическая поэзия, но она-то, что называют *beaute de nuit*». Но и это определение нельзя признать вполне удачным. «Странные вещи происходят в этом мире с употреблением слов, – говорит Брандес. – Когда слово *романтический* было впервые введено в Германии, оно означало почти то же, что романский; оно указывало на романские сюжеты и канцоны; романтики преклонялись перед романским католицизмом и перед великим романским поэтом Кальдероном, сочинения которого оно открыли, перевели и восхваляли. Когда романтизм, спустя одно поколение, появился во Франции, слово это стало означать нечто совершенно противоположное, германо-английское умственное направление в противоположность греко-латино-романскому, германо-англо-саксонский отпечаток». Обуславливалось это, по мнению критика, просто тем, что все чужеземное производит вообще романтическое впечатление, т.е. действует точно пейзаж, который мы рассматриваем через цветное стекло.

Итак, с самого начала романтизм принял тот характер, который отныне навсегда стал его сущностью: в Германии он означал нечто романское, во Франции – нечто

¹ Неуместность этих терминов особенно бросается в глаза, если вспомнить, что «либерально-протестантский» романтизм носил явно *реакционный* и *католический* характер.

германское и т.д., но везде – нечто отдаленное во времени и пространстве; а так как отдаленность во времени и пространстве есть необходимое условие всего эстетического и *conditio sine qua non* всякого искусства, то романтизм, в этом отношении, есть как бы идеальнейшее выражение искусства, его квинтэссенция. Только тут форма приобретает принадлежащее ей значение и подымается до головокружительных вершин творческого полета. Немецкие романтики прекрасно поняли и выразили эту основную сущность своей поэзии. «Сказка служит для поэзии чем-то вроде основного правила; все, что поэтично, должно иметь характер сказки» (Новалис). «Только о романтическом роде поэзии можно сказать, что в нем заключается не столько особая отрасль поэзии, сколько сама поэзия, – потому что всякая поэзия в некотором смысле романтична и должна быть романтической» (Фр. Шлегель). Недаром сравнивали они свою поэзию с музыкой. «Чистая поэзия» симфоний выше драматической, потому что музыкальные произведения «вовсе не зависят от каких-либо законов правдоподобия, они не связаны подробностями какого-либо рассказа или какой-либо характеристики и потому не выходят из пределов своей чисто поэтической сферы» (Тик).

<...> Так же точно нужно признать, что всякое приближение к романтической поэзии должно быть идеалом искусства. Все, что усугубляет емкость художественного произведения, все, что лишает его прозаической конкретности, предметности, все, что сосредотачивает наше сознание на форме, распыляющей содержание, идею, – все это должно считаться могучим средством для сознания эстетической видимости. Поменьше грубого прикосновения жизни, поменьше ощутимой реальности!.. Пусть все говорит мне только об искусстве, – только о том, чего нет!.. Прав был Вагнер, когда, желая, чтобы все духовные силы зрителя были сосредоточены на сцене, для достижения этой цели прибег к крайнему, но вполне действительному средству: в начале каждого акта в Байрейтском театре тушили свет, так что зрительная зала погружалась почти во мрак, и только сцена оставалась освещенной. Темнота в зале уничтожает сопротивление, которое внешние впечатления противопоставляют сценической иллюзии. Душа зрителя, вырванная таким образом из реального мира, со всем

пылом устремляется к фикции, с любовью погружается в ирреальное. Сосредоточение света на том единственном пункте, где разворачивается драма, сообщает сценической иллюзии непреодолимое могущество.

Не нужно расхолаживать впечатление введением в художественное произведение чуждых элементов – на том основании, что так-де бывает в жизни. Если *так* бывает в жизни, то, значит, в искусстве оно должно быть *не так*. Если в жизни смех и слезы чередуются, комическое и трагическое переплетаются, – это прямой указатель, что в искусстве они должны быть разъединены. Нельзя не согласиться в этом случае с Дидро, что соединение в одной и той же пьесе «наиболее забавных черт комического жанра» (*le genre comique*) с «наиболее трогательными чертами серьезного жанра» (*le genre tragique*) должно произвести самое неприятное впечатление на зрителей. Дидро решительно порицает Шекспира и вообще английских драматургов за этот недостаток, и он безусловно прав. Замечательно, что того же мнения был Наполеон. Если верить Тьеру, в разговоре с Гете на балу в Веймаре по поводу драм, написанных в подражание Шекспиру, где смешиваются трагедия и комедия, ужасное и шутовское, Наполеон сказал ему: «Я удивляюсь, что человек с таким большим, как вы, умом не любит определенных родов (поэзии)»¹. Великой корсиканец был истым учеником классиков и, видно, помнил слова Буало:

Le comique ennemi des soupirs et des pleurs
N'admet point dans les vers de tragiques douleurs.

Что бы там ни говорили в защиту вставочных сцен комического характера, вроде, например, тех, которыми испорчен «Гамлет», но какую цену могут иметь эти попытки оправдать Шекспира задним числом, если нам известно историческое происхождение этих ненужных вставок? Правда, они не делают чести Шекспиру, но его драматический гений тут не причем: все великое, все истинно художественное создано этим гением, а комические вставки... это лишь уступка гения грубым вкусам толпы, требовавшей площадного острословия и плоского шутовства. <...>

¹ Эккерман. Разговоры с Гете. 2-е изд. СПб., 1905. С. 78.

Нам ли ей уподобляться, этой «толпе» и придумывать хитроумные оправдания тому, на что сам Шекспир смотрел лишь как на простую приманку для невежд? Право, это значило бы серьезно рассуждать о лечебных свойствах того сладкого вещества, которое опытный врач прибавляет к горькому лекарству ребенка!

Художник не должен, наконец, конкретизировать свое произведение изображением ненужных подробностей, которые в таком изобилии дает жизнь, которыми полна действительность. Эккерман рассказывает, как однажды они вместе с Гёте рассматривали гравюры нидерландской школы. «Вид части гавани, где на одной стороне матросы набирают свежей воды, а на другой играют в кости на бочке, дал повод к прекрасному замечанию, как следует устранять реальное, чтоб не повредить впечатление. На дно бочки падает сильный свет; кости брошены, как то видно по жестам матросов, но они не нарисованы на бочечном дне, потому что прерывали бы свет и повредили впечатление»¹. В другой раз сам Гёте сказал ему: «Вот теперь желают знать, в каком прирейнском городе происходит действие моего «Германа и Доротеи». Точно не лучше было бы предпочитать, что в любом. Хотят правды, действительности и тем губят поэзию»². «Немногим сказать много – вот в чем суть. Мудрейшая экономия при огромном богатстве это у художника все. Японцы рисуют одну расцветшую ветку – и это вся весна. У нас, – жалуется Петер Альтерберг, – рисуют все весну, и это даже нерасцветшая ветка». Уметь говорить намеками – вот искусство художника. Зрительные представления возбуждают деятельность высших центров памяти и суждения, так что для нас достаточно бывает одного только намека на действительность, будь то нарисованный контур предмета или световой эффект, чтобы в нашем сознании выступил целый образ. «К рисунку, изображающему только некоторые признаки предмета, память, – по мнению Макса Нордау, – автоматически прибавляет остальные признаки, так как она привыкла видеть все эти признаки вместе. Таким образом, мы часто видим на картине вещи, которых совсем нет на полотне, которые, следовательно, воспринимаются не нашими глазами, а добавляются высшими мозговыми центрами, перерабаты-

¹ Там же. С. 246.

² Там же. С. 249.

вающими неполные указания художника... Глядя на картину, мы воображаем, что видим каждый волосок бороды и каждый листочек деревьев. А между тем художник не писал ни волосков, ни отдельных листьев, а изобразил только известный световой эффект на неправильной поверхности каштанового или зеленого цвета... Искусство живописи состоит в умении находить признаки предметов и изображать их такими, какими они рисуются на нашей ретине»¹.

Вот набросок женской руки, говорит Сурьо: как показать, что эта рука не плоская вырезка, но что она кругла, что она имеет рельеф? Ей нужен для этого только браслет на запястье. Рисую этот браслет – и тотчас же вся рука закругляется. Форма браслета, ясно показанная перспективой, дает мне как бы *образ* руки на запястье, а внушение, произведенное в одном пункте фигуры, распространяется на всю фигуру. Рассматривать рисунок – значит видеть призраки в облаках. Перед самой простой схематической фигурой наше воображение стремится целиком восстановить весь изображаемый предмет, и лишь благодаря этой доброй воле зрителя художник имеет возможность упростить свое произведение в этом пункте. Так точно присутствуя на драматическом представлении, мы представляем себе, что слышим уже не актера, играющего на сцене, а то воображаемое лицо, которое он изображает. Наверно, в тот момент, когда иллюзия проявляется во всей своей силе, когда, забыв, что я в театре, я воображаю, что и в самом деле присутствую при разыгрываемой сцене, – остается лишь действующее лицо, актер исчез.

Конечно, не следует опять-таки внушение, о котором идет речь, понимать слишком буквально. Здесь разумеется то особое, условное внушение, которое заключается не в том, что мы *воображаем* что-либо существующим в действительности, но в том, что мы *представляем* себе, как оно могло бы существовать в действительности. Тут не действительное, но *кажущееся воображение*; мы не воображаем, но мы *думаем, что воображаем*, нам *кажется, что мы воображаем*: разница в том, что в первом случае мы думаем, что что-либо *существует*, а во втором думаем, что оно *могло бы существовать*. Об этом была уже речь и раньше, и теперь снова приходится сослаться на несколько своеобразное мнение на этот счет Христиансена. С одной стороны, и он при-

¹ Нордау М. Психофизиология гения и таланта. Киев, 1898. С. 94–95.

знает, что мраморный бюст не задается целью представить мертвенно-бледного человека, поля и деревья пейзажа на одноцветных гравюрах не должны казаться белыми и черными, как бумага и чернила. Но, с другой стороны, здесь, по его мнению, не происходит и никакого дополнения натуральных цветов воссоздающей фантазией. Просто, думает он, мы отвлекаемся от цвета ландшафта; но к подобным абстракциям мы так привыкли с детства, что не создаем их, мы не чувствуем никаких пробелов, и потому возникает мнение, будто элементы, не данные в произведении, дополняются в нем воображаемыми образами зрителя: между тем там, где нужны непривычные абстракции, понимание искусства затрудняется. «Если в рисунке отсутствует краска, оставлены неопределенными пластическое моделирование и локализация, то это потому, что данные моменты должны быть оставлены без внимания, а не для того, чтобы дать работу зрителю. Разумеется, я вижу предметное на гравюре, не в цветах бумаги и чернил; траву не серой, хлеба не белыми, деревья не с окаймленными черной полоской листьями, но разве из этого следует, что я вижу пейзаж цветным, что я раскрашиваю его в своей фантазии? Этот вывод делают постоянно; но это неверно. Наблюдайте сами пристально, в самом ли деле в фантазии всплывают цвета. Я не вижу ландшафта черно-белым, я не вижу его и цветным, – я отвлекаюсь от цветов предметов».

Если, однако, как я уже говорил, не понимать «внушение» и вызываемое им «воображение» слишком узко, то все же придется согласиться, что до известной степени прав и Нордау: не в том смысле, чтобы мы, действительно, видели на картине каждый волосок бороды или каждый листик дерева, это, конечно, преувеличение, – но, в том смысле, что *несколько* волосков мы принимаем за *целую* бороду, *несколько* листьев за *всю* листву. Ведь и сам Христиансен не отрицает, по-видимому, внушения *в этой форме*, указывая на то, что графика вместо обыкновенного образа объекта дает нечто совсем другое, а между тем впечатление объекта остается *обычным* и, таким образом, различие не замечается; мало того, что весьма часто художник даже должен ввести изменение именно с тою целью, чтобы сохранить *обычное* впечатление, ибо математически точная передача реальных пропорций могла бы *исказить* впечатление: он должен на-

рисовать месяц в большем виде сравнительно с тем, как мы его видим на самом деле, раз он хочет вызвать обычное впечатление; нарисованный в настоящую величину, месяц показался бы слишком маленьким; или он должен уменьшить число цветов на лугу, – иначе их покажется чересчур много; он должен увеличить глаз лошади и т.д. Все это, по его мнению, такие отклонения, которые скорее преследуют как раз ту цель, чтобы устранить ненужное дифференциальное ощущение. Напротив, если в замысел художника входит *определенно* ощутимое уклонение от натуральной формы, которое должно вызвать *определенные* оттенки дифференциальных ощущений, то мы имеем перед собой стилизацию.

Следовательно, и в том случае, когда художник хочет вызвать обычное впечатление, и в том, когда ему нужно вызвать определенное уклонение от обычного впечатления, он прибегает к определенным же способам *внушения*. Именно благодаря этому *внушению* мы видим месяц и глаз лошади в меньшем виде, число цветов на лугу – больше, чем на картине. В последнем случае это опять-таки происходит совсем не потому, чтобы мы видели каждый цветок *в отдельности*, но просто потому, что *общее впечатление* таково, что нам кажется их гораздо *больше*, чем изображено. Еще резче это различие между тем, что изображено, и тем, что кажется, видно на примере Сурьо: ведь в первом случае, когда рука еще без браслета, мы видим ее плоской – и нам в этом случае нисколько не помогает то обстоятельство, что к подобным абстракциям мы привыкли уже с детства. Но вот художник нарисовал браслет, и рука *кажется* круглой. Почему? Ведь на рисунке рука по-прежнему осталась плоской! Да именно потому, что художник сумел *внушить* нам то, чего на самом деле нет». Когдаходишь в собор или видишь перед собою аллею, глубина сразу встает перед глазами и остается неизменно ясной, пока сохраняется освещение. Этого нельзя сказать о перспективе в живописи. Требуется некоторое время, пока плоские изображения приобретут соответственную глубину, до и после того эта кажущаяся глубина не остается неизменной. Предметы то яснее, то туманнее кажутся удаляющимися от нас и располагающимися в глубине». Разве существует в действительности перспектива – то распределение в глубину, в котором мы видим изображенные на картине предметы? Очевидно, нет; только

наш глаз, приученный и привыкший располагать в глубину впечатления сетчатой оболочки, превращает плоское раскрашенное полотно в изображение телесных предметов. Разве внешнему миру принадлежит то одушевление, которое мы чувствуем в лицах, да и во всех прочих предметах, изображенных на картине? Разумеется, нет; мы сами вкладываем в нарисованные образы нашу собственную жизнь и душу. Наконец, действительно ли замечается в картине распределение на большие и меньшие группы, с их переходами и противопоставлениями? Опять-таки нет; красочные пятна совершенно равнодушные друг к другу и ничем между собою не связаны; их сочетает только наше сознание, вносящее в картину группировку и распределение... В мраморе и бронзе, в красках, нотных знаках и буквах художник дает *только указания и условия*, вызывающие по возможности ясно и легко в воображении зрителя или слушателя образы художественного произведения. Стало быть, не только творчество, но и восприятие художественных произведений есть душевное явление, состоящее в воссоздании художественных образов по указаниям, сделанным художником на предметах внешнего мира». Одним словом, факт тот, что внушение, в известной мере, существует и что именно благодаря этому внушению элементы, *не данные в произведении*, дополняются в нем воображением зрителя. Нужно только еще раз подчеркнуть, что тут играет роль не столько изображение в собственном смысле слова, т.е. изображение образов, сколько *общее безобразное впечатление*.

Наш вывод таков: если в произведении искусства всегда изображено *не все*, что мы видим в нем, и *не так*, как мы его видим, значит, художнику и нет нужды стараться изобразить предмет во всех его мелочах; он должен дать лишь общее впечатление, довольствуясь намеками, которые способны произвести известное внушение. Но стремиться к этому не только незачем, но и положительно *не следует*, – не следует потому, что достигнуть этого значило бы воспроизвести предмет во всей его чувственной определенности, конкретности, тогда как *задача искусства* – как раз в противоположном: *в преодолении содержания посредством формы, в замене ограниченной предметности – безграничной емкостью*.

Соображения академика Веселовского могут хорошо резюмировать сущность сказанного. Объект искусства, в

том числе и поэзии, составляет *красота*. Красота же не имманентна природе, но является «категорией наших ощущений», чувственно-приятным, преобразующимся в искусстве. «Искусство (живопись, скульптура) дает тот *лишек*, который отличает его от фотографии; мы можем говорить об этом лишке и в искусствах, не вызывающих идею подражания». *Безобразное, невидное, обыденное* как объект искусства производит на нас эстетическое впечатление. Стало быть, *эстетическое обнимает и красивое, и безобразное*. «Под эстетическим мы разумеем тот акт *восприятия* нами объектов внешнего мира, который посредствует между разбросанностью массовых впечатлений и тем аналитическим уровнем явлений, который мы называем научным. В эстетическом акте мы отвлекаем из мира впечатлений звука и света *внутренние образы предметов, их формы, цвета, типы, звуки как отдельные от нас, отображающие предметный мир*. Оно отображают все это *условно*: предметы схватываются интенсивно со стороны, которая представляется нам *типической*; эта типическая черта дает ему известную цельность, как бы *личность*; вокруг этого центра собираются по смежности ряды ассоциаций. *Эстетическое восприятие* внутренних образов света, формы, звука и игра этими образами, отвечающая особой способности нашей психики и есть *творчество искусства*»¹.

Это определение искусства со стороны объекта и психологического процесса показывает нам, какое значение имеет эстетическая форма в ее отношении к предметной действительности. Эстетическая форма это – внутренний образ, это – условность и типичность. «Чем далее образ или ассоциация образов удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности»², – говорит Веселовский. Но эстетичность – это условность и типичность, иначе говоря – *емкость*. «Можно сказать, что задача искусства состоит в создании таких условностей, как наш поэтический язык, как некоторые типы, емкость которых, отвечающая на спросы поколений, может быть, одно из главных условий того, что мы называем красотой»³.

¹ Веселовский А.Н. Поэтика. Т. II. Вып. 2. Поэтика сюжетов. СПб., 1913. С. 9–10.

² Там же. С. 10.

³ Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. V. Кн. 3. 1900. С. 10.

IV

Однажды французский живописец Давид выставил одну из лучших своих картин и сам находился в публике, смешавшись с толпой, которая ей удивлялась. Среди нее он заметил человека, вид которого изобличал кучера и лицо которого выражало презрение.

– Вижу, что эта картина вам не нравится, – сказал ему художник.

– Совершенно верно, – последовал ответ.

– И однако же это – одна из тех картин, перед которыми все останавливаются!

– Я не вижу тому причины. Взгляните, этот простофиля-художник сделал у лошади рот, покрытый пеной, тогда как она не имеет удил.

Давид ничего не ответил; но едва салон закрылся, он замазал пену.

Был ли такой анекдот в действительности или нет, – это не важно. Лучше, конечно, если не был, потому что он плохо характеризует Давида. По поводу его можно, во всяком случае, сказать, что если извозчик не может судить об искусстве как художник, то сам художник не должен судить о нем как извозчик. Анеллес поступил именно как художник, когда на замечания, сделанные сапожником по поводу его картины, указал ему свое место:

Ne supor supra crepidam!

(суди, дружок, не выше сапога)...

Этот классический совет невольно приходит в голову всякий раз, когда приходится встречаться с разными указаниями и поучениями, как художнику следовало поступить в том или другом случае, в изображении того или иного предмета – *согласно истине*. Комическое впечатление производят все эти требования «реализма», предъявляемые к художественному произведению. Гершензон, например, читает нравоучение Пушкину о неуместности в «Пиковой даме» подробного описания графининой спальни, где названы предметы, которых Герман тогда не мог видеть, сопоставляет по этому случаю нашего поэта с Флобером, которому Фаге воздает должную похвалу за то, что французский романист заставил свою героиню, М-те Бовари, в настроении, подобном германовскому, увидеть только то, что она

привыкла видеть всегда, и не заметить ничего нового или случайного, – и приходит к заключению, что у Пушкина в этом месте несомненная психологическая фальшь. Г. Чертков, издавая посмертную драму Толстого «Живой труп», поступил еще лучше. Он без всякого стеснения позволил себе «исправлять» текст великого писателя, заменяя выражения своими собственными или вовсе опуская то, что ему казалось «нереальным». В редакционных примечаниях к драме он самым серьезным образом старается еще мотивировать свой странный поступок такими, например, соображениями: «В рукописи стоит: «в двоеженстве». Это, очевидно, описка автора, так как Каренина *нельзя обвинять* в двоеженстве, а только в женитьбе на замужней женщине». Или: В рукописи – не «судьи», а «присяжные». Но это ошибка, так как такое дело *не подлежит* суду присяжных, как сначала полагал Л.Н., а разбирается судебной палатой с участием сословных представителей». И далее: «в рукописи стоит: «Трудно сказать, состав присяжных смешанный». Так как дело должно было разбираться без присяжных, то вторая половина фразы выпущена... В рукописи стоит: «пока присяжные совещаются». Слова эти выпущены, так как дело *разбиралось* без присяжных. Независимо от этого присяжные *не могли* совещаться до последней речи Феди. Вся сцена эта, очевидно, происходит во время перерыва заседания»¹ ... Хорошо, что г. Черткову, в сотрудничестве с А.Л. Толстой, не попался еще в руки Шекспир: вот бы они его «исправили» «под орех», – что только осталось бы от его текста?!

Подобным же образом проф. Е.А. Бобров по поводу «Недостроенного памятника» Апухтина пускается в исторические экскурсии, сопоставляет это стихотворение с историческими фактами, курьезно защищает Радищева, как будто этот замечательный деятель Екатерининской эпохи нуждается в защите г. Боброва, и, возмущаясь «положительной напраслиной на Радищева», дает такое глубокомысленное объяснение этому факту: «Вероятно, Апухтин, как человек светского образования и светского общества, никогда не удосужился прочесть книгу Радищева»; или «Апухтин не знал Радищевского дела как следует, и в этом деле, омрача-

¹ Толстой Л.Н. Живой труп. Изд. А.Л. Толстой / Под ред. В.Г. Чертова. М., 1912. С. 67–68.

ющем память Екатерины II, думал найти новый материал для ее возвеличения» или «он умышленно, на правах поэта, изменил обстоятельства, и с легким сердцем страшную книгу Радищева обозвал пасквилем, дал нам милую поэтическую ложь светского поэта»¹. Что ж, будем надеяться, что в одном из следующих выпусков своих «Заметок» г. Бобров применит свой интересный метод к «Юлию Цезарю» Шекспира или – еще лучше – к «Моцарту и Сальери» Пушкина. Неужели же он не читал знаменитой главы из «Поэтики Аристотеля», где говорится о погрешностях в области искусства?!

Мудрые рассуждения этого эстетика древности не раз повторил впоследствии Расин в предисловиях к своим драмам. Юния тоже не избегла порицаний, – рассказывает он по поводу обвинений критиков, сыпавшихся на его трагедии. – Они говорят, что из старой кокетки, по имени Юния Силана, я сделал молодую девушку, очень благонравную... Но, говорят они, этому Британнику шел только 15-й год, когда он умер. Его и Нарцисса заставляют жить на 10 лет больше, чем они жили, и т.д. Наконец, пьеса кончается рассказом о смерти Британника, и этого конца совсем не следовало бы слушать. Но его все-таки слушают и слушают даже с таким вниманием, какое редко уделяют концу трагедии». На что же это указывает? На то, что «не следует придирааться к поэтам за некоторые изменения, которые они могут внести в фабулу мира: нужно обращать внимание на то, *как умело пользуются* они этими изменениями и *как искусно принаправляют фабулу (мир) к своей теме (сюжету)*».

Вопреки библейскому сказанию, Микеланджело изобразил Давида колоссальным силачом, а своим знаменитым четырем фигурам на гробнице Медичи во Флоренции дал такие формы, которые, конечно, ничего общего с действительностью не имеют. Чтобы выразить чувство, открывшее ему подобные фигуры, говорит Тэн, художник «нарушил обыкновенные размеры, удлинил туловище и члены, свернул торс на бедре, глубоко прорыл глазные впадины, изобразил лоб морщинами, подобно сжатым бровям льва, поднял на плече целую гору мускулов, выдвинул на хребте

¹ Бобров Е. Заметки по истории русской литературы, просвещения и культуры // Известия Варшавского университета. 1912. № 9. С. 54–55.

сухожилия и так крепко сомкнутые позвонки, что они похожи на туго натянутую железную цепь, готовую лопнуть. Известно также, что Джулиано, герцог Немурский, в действительности был не таким, как его изобразил Микеланджело в статуе, находящейся в той же капелле. У него были густые, резко очерченные брови и небольшая бородка, скрывавшая крупный некрасивый рот. У Микеланджело это безбородый, мужественно прекрасный юноша, одетый в римские военно-начальственные одежды. «Микеланджело никогда не любил портретов; в более или менее точной передаче чьих-нибудь черт он не находил простора для своего творчества... Поэтому и в статуе Джулиано он оставил нам не точное его изображение, а идеализацию в мраморе, воплощение собственной идеи. На упреки в том, что он слишком пренебрегает сходством, Микеланджело отвечал, что через тысячу лет все равно никто не будет знать, как выглядели в действительности покойные герцоги»¹. Еще лучше характеризует его другой случай. Когда один француз из свиты кардинала и аббата Сен-Дени, рассматривая его мраморную группу «Pieta» в соборе св. Петра в Риме, презрительно спросил его, где он видел мать, которая была бы на вид моложе собственного сына, художник, подумав, ответил ему: «в раю», потому что «искусство он понимал, как преодоление действительности, как особый мир, стоящий над земным».

В наше время по поводу драмы Ибсена «Призраки» Гирш вполне справедливо указал, что цель норвежского драматурга вовсе не заключалась в правдивом изображении душевных болезней: последние служат ему лишь для изложения его идей, особенно для доказательства закона наследственности, влияния необузданной, развратной жизни на развитие следующих поколений. «Как описание болезней, так и их выбор (их происхождение всегда основано на наследственности) не соответствует действительным фактам; но поэт этого и не имеет в виду. В то время как Нордау делает ему за это суровый упрек, снабжая его психиатрическими умозаключениями, Ломброзо категорически замечает, что в деле изображения душевных болезней мы не в праве требовать от поэта полнейшего соответствия действитель-

¹ Саломон М. Мраморная загадка // Вестник Европы. 1911. № 5. С. 155–156.

ности, а что ему для художественного воплощения его идей разрешается поступать *cum grano salis*».

По поводу прелестной картины Беклина «Kreuzabnahme» в Берлинской национальной галерее Сергей Маковский писал также следующее: «Беклин, подчиняясь своей непосредственной оригинальности, усеял всю Голгофу пестрыми маргаритками. Эта подробность кажется странной. Цветы выросли на том месте, где еще недавно толпился народ, римские воины, палачи? Где было пролито столько крови и слез? Не требуйте объяснений у художника. Он не написал «Снятие со креста», чтобы передать ужасы казни. Кто знает, быть может, вся немного наивная поэзия картины таится в девственных лепестках этих маргариток»¹. Воображение Беклина, по мнению нашего художника, вообще не имеет границ, потому что не признает границ между мнимым и действительным, между очевидным всякому и невозможным для всех; но это не мешает ему оставаться большим мастером, внимательным и острожным, обладающим громадной выдержкой и почти женским чутьем. «Фантазия Беклина никогда не теряет почвы, необычное не становится неправдоподобным. Нет, в созданных им сказочных образах столько убедительности, что мы начинаем верить в них, как дети. Правда сказки неопровержимее правды, когда говорит ее такой художник»². Беклин – несомненно, оригинальный живописец, но в особенности глубокий поэт – ein Farbendichter, как говорят в Германии. Правда, тон его Катин почти всегда искусственный, выдуманный и кажется порою неприятно-фальшивым, – нам, избалованным открытиями *pleinair*'а и непосредственностью натуралистов. Но Беклин – исповедник природы. «Задача его – досказать на полотне ее неопределенную мысль, выразить тайну, скрытую под ее покровами. Он передает ей свое чувство, не заботясь об объективной *правде*. Вот почему любишь Беклина прежде всего как поэта. Его пейзажи и населяющие их образы, люди и мифические существа живут своею собственной правдой, интимной и многозначительной»³.

«Когда леди Макбет, – сказал Гете в одном из разговоров с Эккерманом, – желая возбудить мужа на кровавое дело,

¹ Маковский С. Страницы художественной критики. 1. Художество современного Запада. СПб., 1909. С. 48.

² Там же. С. 28.

³ Там же. С. 24–25.

говорит ему: «Я кормила моих детей грудью», никому не нужно и не приходит в голову, правда ли это, или нет: леди говорит это и должна сказать в драме, – это дает силу ее речи. А в дальнейшем ходе драмы, когда Макдуф, получив известие, что зарезано его семейство по повелению Макбета, восклицает в дикой злобе, вызванной отчаянием: «у него не было детей!» – эти слова Макдуфа в явном противоречии со словами жена Макдуфа; но об этом не заботился Шекспир. Ему нужна была сила каждой из произносимых речей, и леди Макбет должна была для сообщения силы словами сказать: «Я кормила грудью моих детей», как и Макдуф, с своей стороны, должен был для точного и полного выражения своей злобы и своего отчаяния сказать: «У него не было детей». «Вообще, – заключает Гете, – не следует понимать в слишком уж точном и мелочном смысле слово поэта, или мазок живописца; скорее, художественное произведение, созданное смелым и свободным духом, насколько возможно, следует созерцать и наслаждаться им при помощи такого же духа. Так, было бы глупо из слов Макбета «рожай мне только мальчиков» заключать, будто леди – молоденькая женщина, еще не бывшая матерью. И было бы также глупо идти дальше и требовать, чтобы леди являлась на сцене молоденькой женщиной. Шекспир заставляет Макбета сказать эти слова вовсе не за тем, чтоб подчеркнуть молодость леди; эти слова, как и вышеприведенные выражения леди и Макдуфа, говорятся просто ради риторических целей и означают только, что поэт заставляет своих лиц говорить *в данном месте* именно то, что тут требуется; что хорошо именно тут и произведет впечатление, не особенно заботясь о том и не рассчитывая на то, что, быть может, оно будет в явном противоречии со словами, сказанными в другом месте. Вообще, Шекспир вряд ли думал, когда писал, что его пьесы будут напечатаны, что в них станут считать строчки, сопоставлять и сличать их; скорее, у него перед глазами была сцена: он видел, как его пьесы движутся и живут, как быстро они проходят перед глазами и пролетают мимо ушей зрителей; что тут некогда останавливаться и критиковать подробности, а надо заботиться только о том, чтоб произвести наибольшее впечатление в настоящий момент»¹.

¹ Эккерман. Разговоры с Гете. 2-е изд. СПб., 1905. Ч. 1. С. 340–341.

Есть люди, которые все еще продолжают твердить о каком-то «реализме» Шекспира, а между тем примеры, приводимые Гете из «Макбета», кажется, с достаточной ясностью показывают, как свободно обращался этот гигант поэзии с фактами, когда это было ему нужно в его художественных целях. «Много говорили о реализме Шекспира, – замечает по этому поводу Макс Кох, – и вполне справедливо, коль скоро дело касается сравнения его, например, с Шиллером. Но если сравнить творца «Гамлета» и «Зимней сказки» с современными ему и следующими за ним театральными писателями, то Шекспир окажется вполне идеалистом перед реальным направлением школы Джонсона. В противоположность грубому реализму Чапмана, Фильда, Мессинджера, Вебстера, творец «Как вам угодно» и «Ромео и Джульетты» является «сладким Шекспиром», «сыном фантазии» (sweet Shakespeare, Fancys child), как называет его Мильтон в «Аллегро»¹. В самом деле, у него ведь римляне носят шляпы, корабли причаливают к Богемии², а во времена Трои цитируют (Гектор) Аристотеля³. У него Ричард III говорит, что его искусству позавидует сам Макиавелли, о котором Ричард мог узнать... лишь после своей смерти, когда вышла книга знаменитого итальянского политика «Il Principe». У него Юлий Цезарь является человеком, ничего общего не имеющим с тем действительным историческим лицом, которое мы знаем из характеристики Плутарха. У него Отелло рассказывает о людях – с головой ниже плеч... Да и мало ли еще каких странностей можно найти у этого великого чудака, о котором Чарльз Лам сказал: «умом невозможно постичь сумасшедшего Шекспира» (it is impossible for a mind to conceive of a mad Shakespeare).

Не странно ли, что именно Оскар Уайльд мог после этого усмотреть в Шекспире – реалиста, который весьма внимательно следит за достоверностью фактов английской исто-

¹ Кох М. Шекспир. М., 1888. С. 396.

² Теперь, впрочем, нашли «реалистическое» объяснение этого факта: оказывается, что Богемия конца XIII века, о которой говорит Шекспир в «Зимней сказке», действительно, граничила на севере – Балтийским морем, на юге – Адриатическим. Что ж, быть может, окажется еще, что и шляпы носили в Риме времен Цезаря, и тогда, надо надеяться «скомпрометированный» в научном отношении Шекспир будет совсем «реабилитирован».

³ Гейне Г. Собр. соч. 2-е изд. СПб., 1904. Т. III. С. 518.

рии XIV–XV столетий и с удивительной точностью пользуется Голиншедом?! Непрерывные войны между Францией и Англией он описал с необычайными подробностями, вплоть до названий осажденных городов, портов для причаливания и отплытия кораблей, мест битв, вплоть до хронологических указаний, титулов командиров той и другой стороны и даже списков убитых и раненых. В описании междоусобных войн Белой и Алой Розы мы находим подробно разработанную генеалогию самих сыновей Эдуарда III; права на престол соперничавших домов Йорка и Ланкастера разобраны также подробно. Если английская аристократия не хочет читать Шекспира как поэта, она, без сомнения, должна читать его как гербовник своих родов. Почти нет ни одного титула среди членов верхней палаты, за исключением некоторых незначительных титулов, приобретенных лордами из судебного сословия, который бы не встретился у Шекспира со многими как почетными, так и позорными деталями из фамильной хроники. Если школьникам действительно нужно знать все подробности относительно войн Белой и Алой Розы, они могли бы учить свои уроки по Шекспиру, конечно, с гораздо большим удовольствием, чем по грошовым учебникам. Даже в эпоху Шекспира уже была признана полезность его пьес в этом отношении. «По историческим пьесам могут изучать историю те, кто не может читать ее в летописях», – говорит Гейвуд в своем трактате о сцене... Конечно, эстетическая ценность пьес Шекспира вовсе не зависит от фактов, но от их истины, истина же никогда не подчиняется фактам, но выбирает их или изобретает по своему желанию. И все-таки шекспировские способы пользования фактами составляют наиболее интересную часть его творческих приемов и открывают нам его отношение к сцене и к великому искусству иллюзии».

Хроники, на которые ссылается Оскар Уайльд, – несомненно, наиболее слабые из драматических произведений Шекспира, и на них менее всего можно ссылаться для характеристики его способов пользования фактами, его творческих приемов и его отношения к сцене и иллюзии.

<...> Но «трагедия связана законами поэзии, а не историей. Ей нет нужды следовать за историей, – ей предоставляется свобода или изображать совсем новый сюжет, или же перерабатывать «историю сообразно драматическим

условиям». *На практике* же в своей собственной драматической деятельности, – как это, впрочем, постоянно бывает, – Сидней обнаружил полное непонимание задач и целей искусства. В содержании своих пьес он стремился к возможно полной передаче исторических событий (*integrity in history*), заставлял действующих лиц говорить словами Тацита, Светония и т.д. и подтверждал каждую сцену, каждое слово цитатами из классических писателей. И что же? – «За этой прагматической истиной пропадала высокая поэтическая истина, которой дышат великие трагедии Шекспира». Ибо Шекспир, – пусть и погрешает очень сильно против внешней обстановки, даже в некоторых частностях против воззрений, нравов той же римской эпохи, – зато «все собственно трагическое он передает с величайшей исторической правдой»¹. Не ясно ли теперь, что такое *факты* и что такое *истина фактов*, и что создает различие между тем и другим, о котором говорит Уайльд? Первое – Сидней, второе – Шекспир!.. Именно это различие хотел отметить Гете, когда, сравнивая Шекспира с Байроном, заметил, что у последнего «чересчур много эмпиризма». У Шекспира, комментирует это сравнение Эккерман, все, что дано наблюдением и опытом, подчинено поэтическому духу и служит только для того, чтоб он мог говорить и действовать; великий поэт царит и подымает нас на высоту своего воззрения. Напротив, у Байрона господствует эмпирический мир, которому до известной степени сопричастен и дух его, нас изображающий: и это вовсе не потому, что он изображает воочию действительную жизнь, но потому, что «его высокая поэтическая природа молчит и кажется даже, будто заклата эмпирическим образом мыслей»².

Именно потому также Шекспир *кажется* реальным даже тогда, когда он точно намеренно, вызываясь ирреален, как в своих «романтических» драмах. В самом деле, поставим ли мы серьезному Шекспиру в вину это необычайное, неправдоподобное счастье, эту благополучную развязку «Бури», совершившуюся вопреки стихийным законам синего моря и неумолимому ходу людских судеб? – Конечно, нет, – отвечает его критик: «Не только потому, что счастье в его пьесе вырастает на почве морального возрождения, но и потому, что

¹ Тэн-Бринк. Лекции о Шекспире. СПб., 1898. С. 139.

² Эккерман. Указ. соч. С. 235–236.

есть нечто человечески-естественное и трогательное в этой грезе о радости, в этой пленительной картине успокоения и блаженства, которого не дает жизнь и которое возмещает поэт в своей волшебной и вольной сказке. Поправить действительность воображаемой игрой счастья, вздохнуть легко и отрадно усталой от жизненного волнения грудью – на этот эстетический и моральный отдых имеет право каждый, и особенно имеет на него перед человечеством выстрадавшее право Шекспир... Так неужто мы откажем ему в нескольких мгновениях счастливой мечты? Все равно, сейчас исчезнут эти красивые человеческие узоры, погаснут огни на пиру чудес, люди уйдут в свои пещеры, в свои дома, а Шекспир-Просперо останется один. Он навсегда упоил человечество дивной музыкой (так много было ее на необитаемом острове), он обрадовал его прекрасным вымыслом своего искусства, – и теперь он наедине с собой, без Миранды, без чар, один со своей печальной мудростью и сознанием своей мирской тщеты. Пусть другие в своем обольщении думают, что кругом них простирается реальная жизнь, – Шекспир-Просперо не видит разницы между явью и сновидением... Кто не хотел исчерпать возможностей жизни в одних только типах человеческих и написал «Сон в летнюю ночь» и «Бурю»; кто часто в среду реальных, плотью облеченных, людей, их до последних изгибов зная, но ими не довольствуясь, пускает эльфов, царя Оберона, царицу Титанию; кому духи тени Гамлета и Банко, и Цезаря, ведьмы Макбета и все призраки бесплотной потусторонности нужны так же, как и существа зримые, – тот уже этим ясно показывает, насколько близка ему стихия Ариэлия и как тесно ему в пределах вещества и телесности»¹... «И, кроме того, как это и подобает всякому трагику, он взял человека в его превосходной степени, он имеет дело с предельностью; потенциальную энергию людей превратил он в кинетическую, и гениально изобразил он и ту крайнюю высоту и напряженность, до которой может в своем падении достигнуть свободная душа, как изобразил он и ту крайнюю новизну, бесформенное царство Калибана, до которой может в своем падении спуститься эта же изменчивая и безудержная душа. У Шекспира – высший пафос и последнее испытание, какое только может быть предложено

¹ Айхенвальд Ю. Трагедии Шекспира // Айхенвальд Ю. Этюды о западных писателях. М., 1910. С. 11–13.

конечным существам в границах временного бытия; у него – над трепещущими сердцами Страшный Суд на земле, у него виднеется конец мира, и если сделать еще один шаг дальше, то будет уже хаос и светопреставление¹.

Давно уже было отмечено, что художники Возрождения, подобно Шекспиру, нисколько не заботились об исторической правде изображаемого. «В цветущую эпоху истории искусства Рафаэль, Альфред Дюрер, братья Ван-Эйки писали священные сцены и священные лица в своей национальной обстановке, даже в костюмах итальянских, немецких, голландских. Художники не думали об исторической правде костюма, потому что все внимание их было поглощено истиною природы и искренностью воодушевлявших их ощущений и идей». Правила исторического правдоподобия, по мнению Буслаева, перенесены были от собственно исторических сюжетов на священные, взятые из Евангелия или из первых веков христианской церкви. Он готов еще согласиться и признать, что в первом случае эти правила законны и более или менее исполнимы, но во втором они не применимы, потому что христианские сюжеты для искусства возникли не только на исторической действительности, но и в мире чудесного и сверхъестественного, в котором действительность видоизменялась по требованию веры, принимая на себя формы символические и мистические. «Возможно ли, например, согласно исторической правде, написать некоторые из главных праздников, каковы Благовещение, Введение во храм, Собор Богородицы, Преображение? Какой *исторический* костюм дать благовествующему архангелу? Как допустить, в противность закону исторического правдоподобия, анахронизм в помещении Иона Дамаскина и других позднейших святых вместе с Богородицей, в известном изображении ее собора?»² Действительно, Буслаев до известной степени прав, и к его доводам можно прибавить еще следующие. В средние века, например, было очень распространено, теперь уже почти забытое, представление о шестом чувстве как особой способности видеть пророческие сны, причем внешним признаком этого чувства считалось обладание шестью пальцами на ноге или на руке. По этому поводу в

¹ Там же. С. 100.

² Буслаев Ф.И. Картины русской школы живописи, находившиеся на Лондонской всемирной выставке // Буслаев Ф.И. Собрание сочинений. СПб., 1908. Т. I. С. 394–395.

английском журнале «Open Court» недавно появилась очень любопытная статья, в которой автор говорит, между прочим, о двух знаменитых картинах Рафаэля: Сикстинской Мадонне и Обручения Пресвятой Девы. «Никто, быть может, не заметил, кроме очень внимательного наблюдателя, что на этой картине папа Сикст IV изображен с шестью пальцами. Это прибавление сделано так незаметно, что случайный взгляд его не усмотрит, хотя оно ясно видно, если взглядеться в картину¹. Подобным образом в картине Рафаэля «Обручение Пресвятой Девы Марии с Иосифом», нога последнего обнажена и на ней, при некотором внимании, ясно видны шесть пальцев. Этим маленьким добавлением Рафаэль хотел показать, что Иосиф обладал шестым чувством – способностью видеть пророческие сны, благодаря чему, согласно Евангелию, он получал приказания свыше во время отдыха». Таким образом, это – пример того, как трудно художнику остаться верным реальной правде при изображении чудесного и сверхъестественного, «в котором действительность видоизменяется по требованию веры, принимая на себя формы символические и мистические». Это относится и к исторической правде в изображении костюма и внешней обстановки вообще.

Но суть дела все-таки не в этом: причина своеобразного ирреализма художников Возрождения в том, как правильно отметил сам Буслаев, что все внимание их было поглощено истиною природы и искренностью воодушевлявших их ощущений и идей. А если так, тут уж не до исторической правды костюма и вообще не до «реализма»². Тинторетто,

¹ Я, впрочем, должен сознаться, что как внимательно ни искал этой подробности на картине Рафаэля, найти ее не мог, а стоял я с этой целью перед Сикстинской Мадонной довольно долго...

² В своей рецензии на первый том моего «Введения в философию художественного творчества» (Современный мир. 1911. № 3) г. Фриче удивил меня своим оригинальным мнением, по которому художники Возрождения именно потому и должны быть призваны *реалистами*, что библейских и исторических лиц на своих картинах окружали современной им обстановкой: это значит, что они были всецело под влиянием *современной* им эпохи, относились в ней *реально*. Что за хитроумная игра слов! В пылу своей quasi-марксистской полемики, г. Фриче не заметил, до какого абсурда договорился. Если принять его критерий, то нужно будет признать, что художник нашего времени, который изобразит «Вход Господен во Иерусалим» на автомобиле (как итальянца рисовали Христа-младенца в коляске), – есть настоящий... *реалист*. Est modus in rebus, г. Фриче!..

например, в своем «Крещении» на противоположной зрителю стороне Иордана вместо ангелов помещает хор венецианских дам, а в «Извлечении воды» изображает бровь Иеговы таких чудовищных размеров, что она почти равна ступне Его ноги. В связи с этим критика отмечает, что *он*, этот художник, вообще злоупотребляет венецианским свободным отношением в сюжете, и находит, что его «Овчая купель», например, – какой-то распутанный вертеп, в котором странно видеть фигуру Христа¹. В зале выборов во Дворце дождей на всей поперечной стене Пальма Младший написал веселый «Страшный Суд». Это – мифологическая оргия, в которой мнимый рай и мнимый ад смешиваются в одной беспутной вакханалии. Среди толпы одна и та же женская фигура – известная куртизанка грешной Венеции – пышная блондинка, с одной и той же зеленой повязкой вокруг бедер – и поднимается благоговейно на небо среди спасенных в левой половине картины, и падает вниз головой среди осужденных в правой, и, наконец, в третьем экземпляре сидит уже спокойно на облаках, лукаво поглядывая сверху на своего двойника, столь несправедливо увлекаемого в ад². Точно так же и Веронезе менее всего думает о верности эпохе, об исторической или психологической правде, вообще о своем сюжете: он рисует только то, что видит вокруг себя, на площадях и каналах своего нарядного прихотливого города-щеголя. Даже свободомыслящую, ко всему терпимую Венецию смущало его художественное легкомыслие. Государственные инквизиторы потребовали однажды от художника объяснения по поводу его «Тайной Вечери», на которой, помимо немецких солдат, вооруженных алебардами, и шутов, облеченных в парики, слуги сморкались и апостолы чистили себе зубы вилок. Веронезе ответил простодушно, что он передает образы, а не идеи, что художники могут «позволять себе столько же, сколько поэты и безумцы». Под характерным ответом Веронезе могли бы подписаться все его предшественники и сверстники, так называемые «реалисты» венецианского искусства. Эта живопись так чужда своим религиозным темам, что, по справедливому замечанию венецианского историка Лолменти,

¹ Перцов П. Венеция и венецианская живопись. 2-е изд. М., 1912. С. 104–106.

² Там же. С. 116–117.

глядя на эти картины, кажется, что здесь «язычники рисовали Христа и Богоматерь, ангелов и святых»¹.

Но ни один художник, по словам Патера, не владел сюжетом полнее Леонардо, и никто с большей легкостью не умел подчинять сюжет чисто художественным целям. «Оттого-то, всегда трактуя священные сюжеты, он остается самым светским из живописцев; данное лицо или сюжет, будь то Иоанн Креститель в пустыне или Святая Дева на коленях у святой Анны, у него нередко составляют лишь предлог к картине, совсем выводящей нас из царства условных представлений». Он изображает, например, маленькую Мадонну с Младенцем, который со страхом косится на огромного грифа – утонченнейший вымысел Леонардо – с крыльями нетопыря, внезапно спускающегося с небес, чтобы схватить проходящего поблизости огромного зверя². Но особенно ярко сказалась эта свобода великого художника в обращении с сюжетом в его знаменитой «Тайной Вечере», где дана гениальная попытка поднять данный сюжет над сферой традиционного круга ассоциаций: «После всех мистических представлений средневековья странным казалось желание видеть в евхаристии не бледного агнца на жертвеннике, но человека, прощающегося с друзьями»³.

Близко к Леонардо в этом отношении подходит Боттичелли. Его иллюстрации к «Божественной Комедии» пестрят происшествиями, в которых, по словам Патера, с наивным пренебрежением к художественной правде, он часто помещает на одной и той же таблице три различные фазы одного действия. «В изображении тех, кто «проворно нисходит в ад», отчетливо видно, что язычки пламени, лижущие обращенные кверху стопы, не являются просто передачей дантовских слов, но представляют настоящее видение художника; равным образом и сцена с кентаврами так привлекательна потому, что художник, очевидно, не обратил внимание на фактические обстоятельства их появления; его приводит в восторг мысль о самих кентаврах, которых он изображает маленькими лесными созданиями, с детскими лукавыми головками, натягивающими крохотные луки. Сандро жил в поколении натуралистов и, может быть, сам бы

¹ Там же. С. 108–109.

² Там же. С. 96.

³ Там же. С. 95.

остался одним из них, ибо в его работах мы находим не один пример чуткого внимания к внешним вещам: картины того периода наполнены живыми существами на всех лугах и дорогах, на холмах и в лесах с их тихими озерами и прудами с зацветшим камышом. Но этого было ему недостаточно: он от природы ясновидящий художник, и этой силой ясновидения напоминает Данте. Джотто, испытанный друг поэта Массачио, и даже Гирландайо лишь повторяют с большим или меньшим искусством чужие образцы; в них есть драматизм, но они не художники-ясновидцы; сами они остаются спокойными созерцателями развивающегося перед ними действия. Гений же, вроде Боттичелли, пользуется данным сюжетом лишь как вспомогательным средством и предлогом к тому, чтобы дать выражение своим собственным представлениям, мыслям и настроениям; он предается свободной игре с этими данными, из которых одни исключает, другие выдвигает на передний план все в новых комбинациях»¹.

Рассматривая сюжет лишь как средство для воплощения своей творческой мысли, Боттичелли не стесняет себя, таким образом, рабским следованием действительности, но, когда нужно, видоизменяет ее в зависимости от того, что хочет выразить. Подобно Корреджо, он, например, любит изображать на своих картинах изогнутые пальцы рук («Юдифь» в Уффицих во Флоренции). Его учитель Липпи предпочитал фигуры полные, с круглыми и тяжелыми головами и сильными руками. Сандро же удлинняет человеческий рост, чтобы выразить порывистость движения и иногда придать величественность фигуре. Его любимая манера – удлинять лица, оставляя их наиболее широкими на высоте глаз; руки он изображает узкими и худыми. Правда, это не был новый прием: задолго до Донателло, он встречается уже Чимабуэ, у некоторых примитивов, и всего более им пользовались скульпторы расцвета готики – он соответствовал их мистицизму. Но, как справедливо замечает Жебар, Сандро нечего было обращаться к давней эстетической традиции для размеров своих фигур. И совсем, конечно, не потому, что, как флорентинец и ученик художника натуралиста, он мог довольствоваться теми типами, которые в изобилии встречались ему в самой Флоренции². До-

¹ Там же. С. 41–42.

² Жебар Э. Сандро Боттичелли. СПб., 1911. С. 25–26.

статочно взглянуть на одну из его чудных «Мадонн», чтобы она осталась уже навсегда в памяти. Эти полузакрытые глаза, эту странно-склоненную голову, это непередаваемое выражение лица с налетом легкой грусти (как, например, на картине: «Madonna mit dem Kinde» № 1133 Венской Академии искусств) – их нигде нельзя было видеть: их могла только создать творческая мысль художника, – и оттого-то их невозможно забыть. Это точно существа из другого мира...

«Можно одновременно держаться естественных явлений в одном отношении и уклоняться от них в другом, не выходя в то же время из строгого подчинения требованиям специальной пластической правды... Мы можем изменять пропорции живых тел так, чтобы члены их находились по величине в других отношениях между собой, нежели бывает в природе; такой опыт искусство неоднократно проделывало с большим успехом, если имело в виду достигнуть эффекта особенной, нежной, болезненной грациозности». Как на разительный пример можно указать на замечательные женские фигуры английских прерафаэлитов, которые можно видеть хотя бы в Лондонском South-Kensington Museum – на чудных картинах «The Day-Dream» Данте Габриэля Россетти и «The Mill» Берн-Джонса (обе – room 92). Природа, – замечает по этому поводу Сыркин, – имеет для искусства ценность лишь постольку, поскольку является неисчерпаемым магазином самых разнообразных пластических мотивов. Ничто не должно останавливать художника пойти по пути, так сказать, богоравного творчества и создавать новые, небывалые явления, чисто пластические феномены, не существующие, но возможные, правдивые не фактически, но художественно». На картинах Венецианской и Нидерландской школ мы видим общий темно-золотистый тон, нередко дававший прекрасные эффекты гармонии, но не лишенный условности. «Художники до того привыкли видеть вещи, в особенности человеческое тело, в этом свете, что даже в сценах, происходивших на открытом воздухе, окрашивали предметы в тот же искусственный тон и, кроме пейзажистов, не заботились об изучении сложных и столь интересных эффектов при полном свете. Болонская школа Карраччи в своей погоне за отысканием достоинств разных манер возвела этот общий темный в правоверный колористический догмат».

Итак, искусство полно условностей, полно своеобразного ирреализма в обращении с фактами действительности, с реальной правдой во всех ее видах: содержанием, сюжетом оно жертвует форме, образу. Пушкин прекрасно выразил эту особенность искусства в нескольких словах, сказанных по поводу проповеди Магомета в его «Подражаниях Корану»:

Земля недвижна. Неба своды,
Творец, поддержаны Тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой...

Приведя эти стихи, наш великий поэт тонко заметил:
«Плохая астрономия, зато какая поэзия!» <...>

XVII

По существу своему искусство ирреально и иным быть не может. Оно есть творчество, т.е. самопроявление внутреннего «я» художника, его индивидуальной личности. Стало быть, величайшее порицание, какое только может быть сделано художнику, это то, что он отказывается от своего «я», что он не индивидуален, что он подражатель (природе), т.е. что он *реалист*.

Некогда живописец Stefano из Флоренции, ученик Джотто, за необычайную верность природе и точность передачи в своих произведениях получил прозвание обезьяны природы – «scimmia della natura». Тогда это звучало похвалой, теперь – это было бы величайшим оскорблением. Художник, когда творит, должен думать только о себе, ибо думать о себе – значит думать об искусстве. Художнику нельзя навязать иные задачи и цели, кроме этой, ибо только личная индивидуальность творит искусство и только в ней одной весь его смысл и значение. В своем исследовании о Винкельмане и поздних эпохах греческой скульптуры Благовещенский уверял, что искусство не может и не должно ограничиваться созданием одних только идеалов. «Оно должно, вместе с тем, – говорил он, – выражать историческую действительность и жизненную правду той или другой народности, увековечивать свое время со всеми его

достойными памяти стремлениями. Индивидуальность целого века и целой исторической народности, во всяком случае, для нас не менее дорога и занимательна, чем отдельная душа хотя бы и великого художника»¹. Это недоразумение: искусству нет никакого дела ни до исторической действительности, ни до жизненной правды той или другой народности, и, во всяком случае, индивидуальность целого века и целой исторической народности уже потому не может быть в искусстве столь же дорога и занимательна, как отдельная душа великого художника, что она не есть индивидуальность в собственном смысле слова, ибо она коллективна, и, кроме того, если она и может сохраниться, то опять-таки благодаря лишь той же отдельной душе великого художника, которая одна дает ей вечность.

Нет, для искусства, с психологической точки зрения, не существует ничего, кроме «отдельной души великого художника», кроме его индивидуального «я». «Чем вернее художник действительности, т.е. чем больше в его творчестве простых репродукций и меньше субъективных комбинаций, тем фантазия его зависимее, тем художник, что говорится, *реалистичнее*. Чем больше новых сочетаний находится в фантазии художника, чем менее у него непосредственных репродукций и воспроизведения пережитого, чем более воображения у него, и чем последнее сильнее, тем свободнее эта фантазия, тем менее художник реалистичен. Свобода и зависимость фантазии измеряются взаимообратною пропорциональностью бывающих в ней воображения и репродукции»². «Достоинство всякой вещи измеряется ее типичностью; то совершенно, что вполне удовлетворяет своей цели и назначению. Понятно, что художник тем лучше, чем он типичнее в том отношении, какое составляет сущность искусства. Первым же моментом художественной деятельности является фантазия. Значит, художник тем совершеннее, чем (помимо технической ловкости и умения) сильнее его фантазия, т.е. чем напряженнее по сознанию творимые им образы или, говоря иначе, чем его творчество *произвольнее*»³. «Пока искусство представляется только *изображающим*, пока значение его оценивается

¹ Благовещенский Н.М. Винкельман и поздние эпохи греческой скульптуры. СПб., 1891. С. 7–8.

² Бобров Е. А. О понятии искусства. Юрьев, 1894. С. 200–201.

³ Там же. С. 207.

только как особый способ воспроизвести явления природы или вообще жизни, вопрос о *стиле* не поднимается. Изображение стремится к верности в передаче преимущественно зрительного впечатления, что в области живописи дает фикцию непосредственности. Возникает представление о существовании лишь двух факторов: природы и самого художника. Смотри и подбирай краски, сохраняй размеры, властвуй над своим рисунком, чтобы бросить на полотно то, что видишь. Поскольку речь идет о поэзии, – передавай ясным и простым языком, т.е. общепринятым и потому доступным большинству числу людей, то, что возникло в твоём воображении. Где тут место стилю?.. И забывается, что живописец, если он будет весь зрение, если он уйдет совсем и целиком в чарованье действительности, он все-таки передаст ее не иначе как при помощи условных знаков и фигур, усвоенных в Академии и студии. При наличии полотна он видоизменит их по-своему, но это будет лишь замена старой условности – новой. Живописец ищет в природе своего, того, что хочет. Только свое, в полной зависимости от школы, к которой он принадлежит, видит он эту великую тайну художественного постижения, что зовется природой. Достигнутое зрительным воображением он и зовет *правдой*. Только условно может быть воспроизведена природа, и особенности этой условности, исходящая от личности и от школы, мы называем *стилем*¹. Можно установить три степени стиля. Начиная с наиболее общего, получим: во первых – стиль эпохи, народа и пр.; во вторых – стиль школы и в третьих – стиль личный... Современная *стилизация* ведет к свободному проявлению личного стиля и более беспрепятственному образованию личного стиля художника²... Чем большая личная энергия таланта, тем более личной будет стилизация... Важным оказывается не только то, что говорит поэзия или о чем рассказывает, а то, как она это делает. Вопрос «как» и ведет к «*стилизации*»³.

Из изложенного видно, что *индивидуальность* произведения искусства теснейшим образом связана с определенной *формой* выражения. Чем более подвергнуто формальной обработке «содержание», которое дает действительность,

¹ Аничков Е.В. Реализм и новые веяния. СПб., 1909. С. 25–26.

² Там же. С. 28.

³ Там же. С. 30–31.

тем индивидуальнее воплощающая его форма. И неудивительно. Ведь форма, как мы уже знаем, есть не что иное, как «представление содержания». Значит, чем субъективнее, чем индивидуальнее это произведение, тем формальнее произведение искусства. Если представить себе такое произведение, в котором «представление содержания» сделалось бы адекватным самому «содержанию», т.е. из него исчез бы всякий личный элемент, то такое произведение уже не имело бы «формы» – оно было бы безличной копией реальности. Таким образом, отсутствие индивидуальности есть отсутствие формы, и по мере того как растет индивидуальность «представления содержания», т.е. формы, произведение все более отдаляется от реальности, становится все формальнее. Самое индивидуальное произведение искусства есть такое, в котором уже ничего не остается от «что», от «содержания», потому что его «как», его «форма» доведена до крайней степени личного выражения. И если раньше мы высказали положение, что художественность образа прямо пропорциональна его формальности, т.е. емкости, и обратно пропорциональна его предметности, т.е. конкретности, то теперь приходим к новому, аналогичному положению: *индивидуальность образа прямо пропорциональна его формальности, т.е. емкости, и обратно пропорциональна его предметности, т.е. конкретности.* Иными словами, это значит, что *художественность = индивидуальности.*

И в самом деле, справедливо не только то (о чем была речь раньше), что самое объективное произведение есть и самое субъективное, но и наоборот, что самое субъективное произведение есть и наиболее объективное. Причину этого легко понять. Ведь речь идет о той субъективности, в которой проявляется не внешнее, но внутреннее, метафизическое «я» художника. А это «я» есть универсальное, общечеловеческое «я», вмещающее в себе бесконечное число отдельных, конкретных личностей. Естественно, что высшая субъективность такого внутреннего, метафизического «я» будет вместе с тем и высшей объективностью. «Только тогда, – говорит Ницше, – когда гений соединяется с первобытным художником мира в акте художественного творчества, он познает отчасти вечную сущность искусства; потому что, находясь в этом состоянии, он бывает удивительно похож на то сказочное чудовище, которое может обращать

глаза во внутрь и рассматривать самого себя; он бывает в такое время и субъектом и объектом, поэтом и вместе с тем актером и зрителем». Таким-то образом высшая объективность, высшая универсальность, полнейшая отрешенность от своего узкого *внешнего* «я», это необходимое условие *эстетического* отношения к действительности и *художественной* переработки ее, оказывается не чем иным, как только высшей субъективностью, высшей индивидуальностью, высшей степенью самопроявления *внутреннего* «я». *Чем субъективнее, т.е. чем индивидуальнее, – тем объективнее, тем универсальнее и, следовательно, художественнее. Емкость образа или произведения есть синоним не только его формальности, но и его индивидуальности*¹.

Образы, созданные великими художниками, потому и вечны, что они глубоко индивидуальны, т.е. объективны, емки, универсальны. «Мерилом ценности в искусстве служит большая или меньшая степень достигнутого обобщения. В сущности, это та же мера, что и в науке: как там наиболее ценится самая обобщающая формула, наиболее общий закон, так и в искусстве всего выше мы ставим самый *общий* образ. Это тот же процесс: один в сфере логического мышления, другой – мышления образного. Поэтому такие типы-*характеры*, воплощения вечных сторон человеческой души, как Гамлет, Дон-Кихот, Фауст, Дон-Жуан и т.д., мы ценим выше *бытовых* типов этого литературного жанра. Поэтому же общенародный тип мы ставим выше типов словесных или частных портретов, и Платона Каратаева, например, несмотря на его явную односторонность, предпочитаем героям Островского, а «Живые мощи» Тургенева типам Щедрина. В силу этой центростремительной тенденции каждое искусство достигает своей вершины там, где лежит высшая степень возможного для него обобщения. Так, высшее создание архитектурного творчества –

¹ Невнимательный читатель может упрекнуть меня в том, что, в результате, я перемешал термины: субъективный, объективный и индивидуальный. На самом деле, хотя, вследствие бедности научного языка и ложности установившихся понятий, я и принужден был сперва перемешать их, – зато, в конце концов, мне думается, выяснилось, что *субъективным* нужно называть искусство, отражающее *внешнюю* личность художника, *индивидуальным* же – выявляющее *внутреннее* его «я»: только последнее и может быть *объективным*. Мне кажется, что предлагаемое мною различие до сих пор не было установлено, а между тем оно дает выход из целого ряда недоразумений.

храм – представляет вместе с тем высшую степень обобщения сравнительно с другими возможными формами этого искусства – например, замком или дворцом, ибо храм символизирует религиозную идею, цельное представление мира! Это дворец Бога, тогда как дворец или замок символизируют идею меньшего объема, героическую: это храм героя, части. Также во всех родах лирики величайшие творцы – те, которым удалось отождествить свое «я» с «я» всего человечества. В живописи мы находим этот наибольший круг обобщения в старой индивидуалистической живописи. Сквозь свою личность старые художники передавали зрителю самые полные и общие идеи о мире: их Мадонны – этот неизменный и главный сюжет в живописи Возрождения – символизирует все женскую (инстинктивную) сторону мира, и каждый художник оставил в своем типе Мадонны особую религию. Новые же формы живописи совершенно бессильны раздвинуть так широко рамки своего содержания. И жанр, и пейзаж одинаково дают нам лишь разрозненные факты человеческой и природной жизни – отдельные «сцены нравов», отдельные «виды». Творчество здесь в высшей степени *дробно*, и мы напрасно старались бы привести к какому-нибудь обобщающему впечатлению все эти изолированные даже в их собственной области наблюдения».

Гете справедливо заметил, что даже религиозный сюжет может быть прекрасным предметом для искусства только в том случае, когда он «всечеловеческий», и что именно поэтому Дева с Младенцем вполне превосходный сюжет, который обрабатывался тысячи раз и на который всегда будут смотреть с охотой¹. Только такой сюжет может служить средством для наиболее полного самопроявления внутреннего «я» художника, его исключительной индивидуальности. Вот почему художники Возрождения, давшие миру образцы величайшего искусства, не стеснялись много раз повторять один и тот же сюжет, если он давал простор их индивидуальной творческой мысли. Изобретательность заключалась здесь в способе передачи, а не в содержании. Тициан, например, не устает повторять, внося бесконечное разнообразие, одну и ту же тему, – все то же изображение Св. Девы, – которая в самой своей простоте давала благо-

¹ Эккерман. Разговоры с Гете. 2-е изд. СПб., 1905. С. 122.

дарный материал для передачи нежности форм и стройных переливов красок¹. Емкий, универсальный образ именно потому и дает простор индивидуальному творчеству, что он имеет *minimum* «содержания», *minimum* реальности. Напротив, единичный, конкретный образ не годится для этой цели как слишком предметный, слишком привязанный к времени и месту, слишком реальный. Если великим художникам все же удастся из временного и местного создать вечное и универсальное, то это именно потому, что они обладают ярко выраженной индивидуальностью, которая в этом временном и местном сумеет подсмотреть нечто большее, нечто высшее. Говоря о работах, которые Рафаэль исполнил по поручению Юлия II, Мюнц справедливо указывает, какой опасности подвергалось творчество великого художника: еще немного, и Рафаэль обратился бы в историографа папства, в истолкователя принятых на Латеранском соборе решений; в певца выигранных папою сражений. Но высота гения помешала мастеру разбиться об этот подводный камень. Он запечатлевал современные ему события в особом стиле, отодвигавшем их в область истории и придававшим им истинно эпическое величие. Одни лишь намеки, более или менее прозрачные, давали возможность современникам Рафаэля видеть в его «Изгнании Гелиодора из храма» не одно только повествование из Ветхого Завета².

Только реальное, конкретное, предметное имеет *определенный* смысл, ибо в нем есть лишь одно «содержание», но нет *индивидуальной* «формы». Напротив, все ирреальное, универсальное, емкое, как таковое, никогда не имеет *определенного* смысла, ибо вместо содержания оно дает его *субъективное представление*, его *индивидуальную форму*. Именно потому, что идея созерцательна, – говорит Шопенгауэр, – художник не сознает *in abstracto* намерения и цели своего произведения, не понятие, а идея носится перед ним; поэтому он не в силах дать отчета в своих действиях: он работает, как люди выражаются, по одному чувству и бессознательно, даже как бы инстинктивно. Напротив, подражатели, маньеристы, *imitators*, *servum pecus*, исходят в искусстве из понятия. Потому-то их произведения и умирают скоро, – как толь-

¹ Гамель М. Тициан, его жизнь и деятельность: Биография-характеристика / Пер. с фр. Э. Бухштаба – 1912. С. 14–15.

² Мюнц Э. Рафаэль, его жизнь и деятельность / Пер. с фр. Н. В. Александровича – [1908]. С. 32.

ко дух времени, т.е. преобладающие понятия, изменились; произведения же гения остаются вечно могучими. «Они принадлежат не к какому-либо веку, а человечеству: и, так как они потому именно современным веком, слиться с коим они не удостоили, были приняты холодно, и в силу того, что они тогдашние его заблуждения раскрывали посредственно и негативно, были поздно и неохотно признаны, то не могут зато и устареть, а нравятся до позднейших времен постоянной свежестью и новизной... Согласно всему этому, большую частью одобрение потомства приобретает не иначе, как за счет одобрения современников – и наоборот».

«Искусство, – развивает эту мысль Потебня, – есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающем. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. Это содержание, проецируемое нами, т.е. вводимое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей личной жизни. Заслуга художника не в том *minimum*'е содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание...»¹ Чтобы не делать искусства явлением не необходимым или вовсе лишним в человеческой жизни, следует допустить, что и оно, подобно слову, есть не столько выражение, сколько средство создания мысли; что цель его, как и слова, – произвести известное субъективное настроение, как в самом производителе, так и в понимающем...»²

По мнению того же Потебни, в каждом художественном произведении необходимо различать три момента: во пер-

¹ Потебня А. Мысль и язык. 2-е изд. Харьков, 1892. С. 186–187.

² Там же. С. 189.

вых, «прошедшее души, приобретенное уже или нарочно расширяемое ее содержание» – А; во-вторых, «нечто неясное для самого автора», являющееся перед ним вопросом, – х; и в-третьих, – найденное – а¹. Следует помнить, поясняет он, что конкретности, образности еще недостаточно, ибо в противном случае яркие сновидения были бы художественным творчеством: *«Поэзия есть преобразование мысли (самого автора, а затем всех тех, которые (иногда многие века) применяют его произведение, посредством конкретного образа, выраженного в слове, иначе: она есть создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного (в отличие от слова) ограниченного словесного образа (знака)»*². Отсюда ясно, почему художники любят избегать правильного: *они боятся близости понятия и потому ищут иррационального*. Они не боятся быть непонятными, ибо иногда темнота в художественном произведении является следствием самой широты горизонта, который оно нам открывает, так, небо на высоких горах кажется черным потому именно, что оно на нас изливает весь свет бесконечных пространств³. Они знают, что идеи пошлые, скорые – понимаются обыкновенно быстро и считаются величайшими и гениальнейшими, но лишь в день своего появления, ибо дешевое не прочно: «что слишком скоро и быстро понимается, то не совсем прочно» (Достоевский).

Всякое великое произведение – многолико, и его нельзя объяснить каким-нибудь одним, определенным толкованием. Его крайняя индивидуальность делает его многозначительным и потому непонятным *до конца*. Таково большинство символов в искусстве. Леонид Андреев приводит прекрасный пример из драмы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Что такое эта загадочная Ирена? – «Вдохновение ли, покинувшее художника и при новой поздней встрече в развалинах нашедшее и душу, и талант? Любовь ли это к людям, оставшаяся неоплодотворенной и жестоко отомстившая за то убийством и самоубийством и пробудившая мертвецов только на миг, только для того, чтобы сказать: *мы никогда не жили?* Сама ли жизнь, наконец, требующая для себя не со-

¹ Потебня А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 32.

² Там же. С. 59.

³ Гюйо М. Задачи современной эстетики. Пер. Чудинова. СПб., 1891. С. 96.

зерцания только, а полного обладания, жаждущая не только видеть свое изображение иссеченным в мертвом мраморе, но творить живых детей? Грозная ли это *совесть*, отринутое ли *божество*, имеющее свой алтарь в каждом человеческом сердце?..» Кто же Ирена? – «Я искал ответа, – говорит он, – и, кажется, нашел его. Я знаю, что он не будет убедителен. Более того, он будет, пожалуй, смешон. *Ирена* – это *Ирена*. Странное явление. Почти все признают ибсеновский эпизод символическим произведением и почти все требуют: объясните мне, что это значит, и притом объясните покороче. Постарайтесь даже одним словом объяснить: Ирена, дескать, это то-то; Майя – то-то. Думают, что символ – это что-то вроде домино: снял домино – и под ним знакомый Иван Иванович или друг Петр Петрович. Полагают, что символическое произведение – это что-то вроде веселенького домашнего маскарада: кто козой наряжен, а кто монахом, но к ужину все снимут маски, и тогда к общей радости окажется, что коза – это Марья Петровна, а монах – вечный шутник Иван Иванович. Глубоко убеждены, что символами художник хотел только подразнить любопытство и помучить, а если прийти к нему и по чести его попросить: г-н Ибсен, растолкуйте мне, пожалуйста, что это за ахинея вы написали, то Ибсен сейчас все так по пальцам и разложит. И если им сказать, что Ибсен так же компетентен растолковать свое творение, как и я, они даже засмеют: помилуйте, сам написал, да растолковать не может. Да, именно *не может*.

Люди пишут романы не потому, что хотят писать именно романы, а, коли случится, то могут такую же хорошую статейку написать, а потому, что мыслят они образами, *живыми представлениями*, а не понятиями. Попробуйте заставить такого писателя, гениально-умного, когда он мыслит образами, написать рассуждение – и любой гимназист восьмого класса побьет его. По той же причине пишут люди стихами, хотя, как давно известно, прозой писать несравненно легче. По той же опять-таки причине появляются время от времени художники-символисты. Символами и только символами могут они выразить свое миропонимание. Разве на самом деле Ибсену так уже хотелось, чтобы люди, *для которых он пишет*, ошалевали над его произведениями, вместо того чтобы понимать их и сочув-

ствовать его горю и радости? Только образом Ирены мог выразить Ибсен то, что творится в его душе. И опять вы засмеетесь, когда я скажу, что лучше всех понимает Ибсена тот, кто, *чувствуя* его Ирену, совершенно неспособен растолковать ее, ибо это значит, что он мыслит и чувствует, как сам Ибсен. Повторяю: *Ирена – это Ирена*. Не пробуйте называть Ирену старым словом: как бы удачно оно ни было, оно будет далеко от истины; не старайтесь втиснуть Ирену в узкие рамки формальных понятий вдохновения, жизни, любви и прочих Иванов Ивановичей. Быть может, все эти знакомые понятия только *стороны* Ирены, часть ее, а вся она в своем целом есть нечто совершенно новое, большое, грозное, могущее жить в душе только великого художника, как Ибсен. Ирена – это маска, но маска, пришитая к самой коже, и сорвать ее – значит убить, но не открыть. У всякого из нас есть своя Ирена. Это то, не имеющее имени, всяким мыслимое и чувствуемое по-своему, что зовет его в горы, то любит, то покидает; то дает радость творчества, то грозно и мучительно упрекает. Оно живет в нас, но вечно для нас самих остается символом, загадкой, тем, что мы чувствуем, но чего мы не можем определить, и в словах передать другим. И оттого даже сильнейшие, красноречивейшие из нас вечно и безнадежно одиноки. Ибсен увидел свою Ирену; силой таланта он дал ее образ и бросил его в яркий свет рампы, но и при этом свете она осталась той же загадочной, той же непостижимой, той же единым им *мыслимой*, какой она была и во мраке его души»¹.

В своем оригинальном диалоге «Критик как художник» Оскар Уайльд подобным же образом рассуждает о знаменитой «Джоконде». «Что нам за дело, – говорит он, – что Вильям Патер вложил в портрет Монны Лизы то, о чем Леонардо никогда не мечтал? Возможно, что художник просто рабски воспроизвел какую-нибудь архаическую улыбку, как полагали некоторые; но каждый раз, как я прохожу по прохладным галереям Луврского дворца и останавливаюсь перед этой странной женщиной, «которая сидит в своем мраморном кресле, окруженная фантастическими скалами, точно озаренная слабым подводным светом», я шепчу сам себе: «Она древнее скал, среди которых сидит. Подоб-

¹ Андреев Л. Когда мы, мертвые, пробуждаемся // Соч. Т. VI. С. 327–328.

но вампиру, она много раз умирала и познала тайны гробниц. Она погружалась в морские пучины, и их гаснущий день окружает ее своим мерцанием. Причудливые ткани торговала она у восточных купцов, и была она Ледой, матерью Елены Троянской, и св. Анной, матерью Девы Марии. И все это для нее точно звуки лиры или флейты, и все это живет только в утонченности изменчивых черт, в оттенках ее век и рук». И я говорю моему другу: «Это видение, так причудливо представшее пред нами на берегу вод, выявляет все то, к чему тысячи лет порывается человечество». А он отвечает мне: «Вот голова, над которой сошлись все стремления мира, – и не от того ли у нее слегка отяжелели веки». Так картина становится для нас чудеснее, чем она на самом деле есть, и открывает нам тайны, о которых она, по правде сказать, ничего не знает, и музыка мистической прозы сладка для нашего слуха, как были сладки напевы флейты, придававшие устами Джоконды этот тонкий и ядовитый изгиб. Спросите меня, что сказал бы Леонардо, если бы кто-нибудь при нем начал толковать об этой картине: «Со свойственной им властью утончать внешнюю форму и делать ее выразительной, все мысли, весь опыт мира воплотились здесь, – и анимализм Греции, и похотливость Рима, и мечтательность средних веков, с их духовным честолюбием и воображаемой любовью, и возрождение язычества, и пороки Борджиа». Он, вероятно, ответил бы, что ни о чем этом он не думал, а был озабочен только известным распределением линий и пятен и новым, любопытным красочным сочетанием синего и зеленого».

Истинная критика, по мнению Уайльда, рассматривает произведение искусства исключительно как исходную точку для нового созидания. Она не ограничивается определением подлинных намерений художника, признанием их окончательности. «И в этом критика права, потому что смысл прекрасного творения живет так же в душе того, кто созерцает его, как и в душе того, кто это творение создавал. Нет, скорее созерцатель придает прекрасному мириады различных значений, делает его для нас чудесным, ставит его в новую связь с веком, так что оно становится жизненной частью нашего существования, символом того, о чем мы молимся² и, молясь, пожалуй, боимся, что можем его получить. Чем больше я учусь, тем яснее я вижу, что красо-

та изобразительных искусств и музыки есть прежде всего красота впечатления и что она может быть и часто бывает искажена избытком умственной предумышленности со стороны художника. Ведь когда произведение закончено, оно как бы приобретает свою собственную, независимую жизнь и может передавать совсем другие вести, чем те, которые вложены в его уста. Иногда, слушая увертюру из «Тангейзера», я и в самом деле воображаю, что вижу, как пригожий рыцарь осторожно ступает по усеянной цветами трав, и слышу, как голос Венеры зовет к нему из грота. А в другой раз та же увертюра говорит мне тысячи других вещей, может быть, обо мне самом и о моей жизни, или о жизни других, кого я любил и устал любить, или о страстях, ведомых человеку, или о страстях, человеку неизвестных и потому желанных. Сегодня это наполняет меня *любовью к невозможному*, которая точно безумие охватывает многих, кто думает, будто живет в безопасности, недостижимо для зла, но внезапно любовь отравляет их ядом безграничных желаний, и в бесконечной погоне за недостижимым они бледнеют, спотыкаются или падают без сознания. Завтра, подобно музыке, о которой говорят нам Аристотель и Платон, благородной дорийской музыке греков, она может исполнить обязанность врача и дать нам целебное средство против страданий, и излечить раненый дух, и «привести душу в созвучие со всем истинным». То, что верно относительно музыки, так же верно и относительно других искусств. В красоте столько же смыслов, сколько в человеке настроений. Красота – это символ символов. Красота открывает все, потому что ничего не выражает. Открывая нам себя, она открывает нам весь огненно-красочный мир... Главный признак прекрасной формы – что в нее можно вложить что угодно и видеть в ней именно то, что намерен увидеть. Красота, придающая созданию искусства всеобщее и эстетическое начало, превращает и критика в создателя и нашептывает ему тысячу вещей, не приходивших в голову того, кто высекал статую, или разрисовывал фрески, или вырезывал камню. Те, кто не понимают ни природы высшей критики, ни очарования высшего искусства, говорят иногда, что критики больше всего любят писать о картинах сюжетных, где изображены сцены, взятые из литературы или истории. Но это не так. Картины такого рода чересчур

понятны. Их надо ставить на одну доску с иллюстрациями, но даже с этой точки зрения он неудачны, так как окончательно связывают воображение, вместо того чтобы возбуждать его».

Нет, критик обратился к произведениям, которые заставят его грезить, мечтать, фантазировать, которые обладают вкрадчивой способностью внушения, которые точно говорят нам, что через них есть исход в более широкий мир. «Принято думать, будто трагедия жизни художника в том, что он не может воплощать свой идеал. Но подлинная трагедия, которая по пятам следует за художниками, состоит в том, что они слишком закончено воплощают свой идеал, ибо, когда идеал воплощен, от него уже отнято все чудесное, все тайное, он становится просто исходной точкой для другого идеала. Вот почему музыка – самый совершенный из всех видов искусства. Музыка никогда не может открыть свои конечные тайны. Этим объясняется и ценность ограничений в искусстве. Скульптор счастливо отрывается от подражательности краскам, живописец – от действительных размеров и форм, потому что это отречение дает им возможность избежать слишком определенного воплощения идеала, которое было бы чересчур интеллектуальным. Только через свою незавершенность искусство создает совершенную красоту, и обращается оно не к вашим мыслительным способностям, не к вашему разуму, но исключительно к эстетическому чувству, которое, принимая и разум, и мыслительные способности как ступени восприятия, подчиняет их обоим чисто синтетическому впечатлению от произведения искусства в целом и, беря все чуждые эмоциональные элементы, заложенные в произведение, пользуется их сложностью как способом, при помощи которого более полное единство присоединяется к конечному впечатлению. Теперь вы видите, что эстетический критик отбрасывает наглядные виды искусства, значение которых исчерпывается одним словом, и едва они его произнесут, они становятся немые и бесплодны; вы понимаете, что он скорее стремится к тем, кто внушает мечты и настроения и фантастикой, красотой своих творений делает все толкования их равно правдивыми, и ни одно – окончательным». Индивидуальность, думает Уайльд, абсолютно необходима для каждого подлинного толкования. «Когда Рубинштейн

играет перед нами Sonata Appassionato Бетховена, он дает нам не только Бетховена, но и самого себя, и таким образом дает идеального Бетховена, Бетховена, вновь истолкованного богатой художественной душой, – такого, которого сделала для нас живым и чудесным новая интенсивная индивидуальность. То же переживаем мы, когда великий актер играет Шекспира. Его собственная личность становится жизненной частью толкования. Существует мнение, будто актеры дают нам собственных Гамлетов, а совсем не шекспировского... В действительности шекспировского Гамлета вовсе и не существует. Если в Гамлете есть некоторая определенность художественного произведения, то в нем же есть и вся непонятность, присущая жизни. Гамлетов столько же, сколько разнообразных видов меланхолии...»

Если оставить в стороне парадоксальную сторону рассуждений Уайльда, касающуюся роли критика в деле оценки произведений искусства, и все, что он говорит о критике, отнести вообще к воспринимающему субъекту, то основное положение его можно признать безусловно справедливым. Можно пожалеть лишь о том, что Уайльд недостаточно подчеркивает в этом случае различие между высокохудожественным, глубоко индивидуальным произведением искусства и мало или совсем не художественной безличной подделкой под действительность. Все, что он говорит об искусстве, относится лишь к первому роду произведений. Только емкость, универсальность формы художественного произведения, необходимо обуславливаемая его высокой индивидуальностью, иными словами – только неопределенность, незаконченность его «содержания» создают ему вечность в потомстве, которое будет, по-своему, «заканчивать» его до бесконечности. Чем гениальнее художник, тем более его произведения приближаются к этому идеалу искусства. Ферручио Бузони очень хорошо с этой точки зрения сопоставляет Вагнера и Бетховена. Он справедливо считает недостатком художественного творчества или, в частности, произведения искусства, если в нем «вместе с проблемой нам дается и ее разрешение». Таков, по его мнению, характер творчества Моцарта. Этим же недостатком страдает и Вагнер. «Его категория, его личная область начинается и кончается *вместе с ним самим*; прежде всего потому, что он довел ее до величайшей законченности, до полной за-

кругленности; затем потому, что та задача, которую он сам себе поставил, была такого рода, что ее мог одолеть один человек. Пути же, открытые Бетховеном, могут быть пройдены только целым рядом поколений. Как и все в мировой системе, они могут образовать только *один круг*, но *размеры этого круга таковы, что видимую часть его мы принимаем за целую линию*. Круг Вагнера мы обзираем полностью. – Самостоятельный круг внутри большого круга»¹.

У Ю.И. Айхенвальда есть прекрасная статья об Островском, из которой ясно видно, что значит индивидуальное, универсальное творчество и что значит «творчество», прикрепленное в месту и времени, лишенное индивидуального «я». Талантливый критик справедливо замечает, что мир Островского – не наш мир, что до известной степени мы, люди другой культуры, посещаем его как чужестранцы и что сама по себе та «человеческая разновидность», которую облюбовал себе Островский, не представляет ничего интересного: она может быть только любопытной, как все невиданное и неслыханное. «Он дал некоторое отражение известной среды, определенных кварталов русского города; но он не поднялся над уровнем специфического быта, и человека заслонил для него купец. Это царство хозяев и приказчиков, свах и ворожей, эта область нелепицы и самодурства, пьяного разгула и мелочной расчетливости, эти странные фигуры, исковерканные слова и уродливые мысли – все это цепко держало автора в своей притупляющей власти. Быт наложил свою печать на бытописателя. Когда Ларисе предлагают богатое покровительство, они пошло восклицает: «У меня перед глазами заблестело золото, засверкали бриллианты», – вот именно это золото, эти «кандалы» своею тяжестью всегда мешали Островскому взойти на высоту общего и вечно-человеческого... Быт освободил его и от психологии. Внутреннюю жизнь, ее волнения и катастрофы автор понимает лишь как порождение какой-нибудь резкой внешней силы; например, для той же Ларисы весь узел драмы заключается в отсутствии приданого, – как будто ее нравственный облик изменился бы, если бы у нее были деньги!.. В неумолимое движение судьбы и психического развития он грубо вмешивает материальное;

¹ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб., 1912. С. 17.

при этом он не знает разницы между событием и происшествием, между внутренней необходимостью и внешней случайностью. Душа у него не бывает сама себе причиной. Он понимает ее без всякой перспективы, так плоско, что этим возмущает читателя; она у него необыкновенно быстро меняется, точно декорация; многие его герои и героини вынимают из своего сердца одно чувство и с легким сердцем заменяют его другим. У него выдуманные и невыстраданные, совершенно безболезненные переходы чувств, у него такая оскорбительная поверхностность эмоций...»

Вот отчего жизнь превратилась у Островского в анекдот. «Он ни разу не коснулся истинных источников трагизма. Он даже не знает, не понимает, где начинается настоящая драма. И это так естественно, потому что свободные души людей он связал патриархальностью, бытом, а где внешняя связанность, там нет трагизма. «Не своей волей живу», – говорят его персонажи. У него так мало внимания к индивидуальной душе с ее волей и волнениями, что даже его Катерина – поистине «луч света в темном царстве» и, наряду с Любимом Торцовым, Кулигиным, Надей («Воспитанница»), один из немногих лучей света в его произведениях, – даже она гибнет в коллизии не с мужем, а с его матерью, т.е. с живою властью денег, с живым воплощением того же быта, силы общей, растворяющей в себе единичные сердца. Только Островский мог в любовной трагедии меньше всего остановиться именно на любви, на страсти и сделать центральной и фатальной фигурой – свекровь... Так, Островский чужд истинной динамике, и понятна ему только своеобразная статика, жизнь в ее окоченелости или параличе. Но и ее приходится принимать на веру, так как она не показана в своих общечеловеческих основах. Мы должны верить Островскому на слово, что есть люди, такая жизнь, такие разговоры; верят же путешественнику, который вернулся из диких неисследованных стран. И, однако, у читателя-скептика является мысль, что все это лишь яркие, колоритные анекдоты из купеческого быта, что грубые краски здесь сгущены, комические линии утрированы, психология преувеличена»¹. «Когда же он уходил из современности, из среды, ему слишком хорошо извест-

¹ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Т. II. М., 1909. С. 168–170.

ной, когда на тяжелых крыльях своих славянофильских воззрений и симпатий он порывался за пределы XIX века или совсем за пределы реальности, то здесь он впадал или в скучные, бездейственные хроники, порою скрашенные только сжатостью и чистотой языка, или в «Снегурочку», где несомненное дуновение весенней ласковости и поэзии все же заглушено фольклором литературой, и далеко не выдержаны сказочная простота и наивность... И характерно, что некоторые свои произведения он сочинял не один, а вдвоем. Ему, не знавшему вдохновения и творчества, легко было играть в четыре руки... все это поверхностно и специфично, и многое из этого ушло и уходит из жизни, даже и пресловутое самодурство, – а ним уходит и Островский. Он теряет смысл»¹.

В своих «Этюдах о Чехове» академик Овсяннико-Куликовский произносит Островскому такой же приговор. Его драмы – говорит он – это «превосходные произведения искусства» (?), но... «их обобщающая сила весьма невелика, – она не простирается дальше той действительности, которая в них изображена; когда в самой жизни исчезнут этого рода типы (уже теперь они начинают понемногу исчезать), – соответственные создания Островского потеряют непосредственный интерес»². С этой же точки зрения, сравнивая Льва Толстого с Шекспиром, он приходит к такому заключению: «Типы Толстого не широки, не многозначны: они ограничены пределами эпохи, нации, класса. Под самые широкие из них подводится сравнительно небольшой круг явлений. Толстой – не Шекспир, которого он не понимает и не ценит, и те трудности, с которыми сопряжено истолкование шекспировских типов, объемлющих – каждый – огромную и разнообразную массу явлений, не тормозят работы исследователя или критика произведений Толстого. Творчество великого писателя земли русской по преимуществу интенсивно: оно идет не вширь всеобъемлющего художественного захвата, а в глубь психологического анализа и бытового реализма». «Толстой, несмотря на обилие эпических элементов в его творчестве, – вовсе не «Гомер», хотя и в самом деле создал русскую эпопею, а также он отнюдь

¹ Там же. 171–172.

² Овсяннико-Куликовский Д. Этюды о творчестве Чехова // Собр. соч. Т. V. С. 117.

не «Шекспир», несмотря на всю роскошь психологического анализа, ибо, чтобы возвыситься до шекспировских высот, нужно, кроме силы анализа, обладать еще даром гениального художественного *синтеза*, каким Толстой не обладает... Певцы, слагавшие песни, из которых составились гомеровские поэмы, воспевали не себя, не своих, не свой круг, а царей, героев, богов, богинь; они воспроизводили не свою жизнь и не быт людей своей среды, а жизнь, подвиги, правы Агамемнонов, Менелая, Ахиллов, Гекторов, Генрихов, Лира, Макбета, Отелло, Гамлета и т.д., т.е. среду, натуры, нравы, с которыми у него, актера-писателя и скромного обывателя провинциального городка, не было ничего общего. И при всей скудности наших сведений о нем лично, мы имеем основания думать, что в его душевном складе не было ничего ни «гамлетовского», ни «макбетовского», подобно тому как древнеэллинистские певцы «Гомеры» и Демодоки, конечно, не обладали теми чертами душевного склада, теми страстями и доблестями, какими они наделяли своих героев».

Овсяннико-Куликовский думает вообще, что объективное творчество черпает извне, а не изнутри, отправляется от наблюдений над посторонней жизнью, а не от самонаблюдения, что, однако, не мешает поэту объективного склада выразить в своем произведении некоторые мысли и чувства. «В творчествах Гомера и Шекспира мы имеем *объективную картину* двух эпох, разделенных веками, и можем понимать это «картины», ничего не зная или зная очень мало о самих авторах, потому что «авторы» изобразили не себя и не свой круг, а свое время... Не только индивидуальность, но и классовая и профессиональная психология автора бессмертных трагедий не оставила в них никаких следов». «Достоверно известно, что исторические хроники Шекспира, а равно и его трагедии, написанные на античные сюжеты, воспроизводят в сущности не те эпохи, к которым они относятся по содержанию, а эпоху Шекспира. Его Цезарь, Антоний и др. – переодетые в римский костюм англичане XVII века, а Гамлет – человек даже не XVII, а XIX века, когда его начали понимать». Любопытно, как наши критики и историки литературы всегда боятся договорить до конца! Подлинно, к ним вполне применимы слова Д.С. Милля, что «философия невозможна там, где страх перед послед-

ствиями мысли сильнее любви к истине». Выше мы видели, к какому противоречию с самим собой привел этот страх Овсянико-Куликовского, когда он, признав сперва драмы Островского «превосходными произведениями искусства», не мог, однако, скрыть от себя их узости, пригвожденности к месту и времени, и в заключение... предсказал их близкую кончину, хотя, казалось бы, «превосходные произведения искусства» умирают не так-то скоро... То же самое нужно сказать и относительно мнения Овсянико-Куликовского о Гомере и Шекспире как типичных представителях объективного творчества.

Конечно, совсем незачем полагать, как я уже и отметил, что, если в «Войне и мире» Толстой обнаруживает любовь к Ростовым и Болконским и проникновенность понимания их жизни и душевного склада во всех мелочах, так это может быть объяснено будто бы *только тем*, что автор «и по рождению, по воспитанию, по классовой психологии» принадлежит к их кругу. Разве не изумляет нас таким же знанием до мелочей, такой же любовью и проникновенностью понимания жизни и душевного склада своих героев Шекспир? Разве, *на этом основании*, не слишком глубокие психологи не строили всевозможных предположений о происхождении, воспитании, профессии Шекспира? Не утверждали ли одни, что он был моряк, другие – что он был аптекарь, третьи – что он был актер т.д.? Он мог быть, разумеется, и тем, и другим, и третьим, но *совсем не потому*, что об этом могли остаться какие-то там свидетельства в его произведениях, ибо с равным правом на основании «Короля Лира» можно утверждать, что он был сумасшедшим, а на основании его античных драм, – что он был греком или римлянином!.. Все это ни к чему: на то у великого художника и талант, чтобы он мог изображать не только себя и свою среду. В этом отношении никакой разницы нет между Толстым, с одной стороны, и Шекспиром или Гомером – с другой: объективное творчество так же, как и субъективное, черпает изнутри, а не извне, отправляется от самонаблюдений, а не от наблюдений. Оно так же, как и субъективное творчество, полно «свидетельств» об авторе для умеющих видеть и слышать. Если же мы мало знаем о Гомере или Шекспире, то это, конечно, совсем не потому, что они изображали не себя и свой круг, а свое время, но лишь потому, что объективное творче-

ство выдает себя не так скоро, как субъективное. Да, в сущности, действительно ли мы так уж мало знаем о Гомере и Шекспире? Если говорить об их *внешнем* «я», отразившемся в их жизни и деятельности, то – конечно. Но ведь это и не важно, и не нужно. Что же касается до их *внутреннего* «я», до их индивидуальности, то более чем странно утверждать, что она не оставила никаких следов в их произведениях, – столь же странно, как ставить эту индивидуальность, т.е. то, чем один человек отличается от всякого другого, наравне с классовой и профессиональной психологией, т.е. тем, чем он сходен со всеми другими.

Некрасов или Островский изображали в своих произведениях не себя и свой круг, а свое время, и однако же мы *сразу* видим, кто они и что они. Шекспир же, напротив, изображает *не* свое время, т.е. не XVII век, ибо как же можно утверждать, что его Цезарь, Антоний и др. – переодетые в римский костюм англичане XVII века, и вслед за тем добавлять: «А Гамлет – человек *даже* не XVII, а XIX века, когда его и начали понимать»!.. Это все равно, что сказать: Шекспир изображает не греков и римлян, а англичан, и *даже* не англичан, но французов!.. Почему не договорить до конца? Да, Шекспир изображает не греков и римлян, а англичан, и не англичан, а французов, и не французов, а русских и т.д. до бесконечности: иначе, он изображает не людей отдельной нации, но *людей вообще*, которые могут быть приняты *и* за греков, *и* за римлян, *и* за англичан, *и* за французов, *и* за русских... Да, Шекспир изображает в своих драмах не те эпохи, к которым они относятся по содержанию, но это не потому, что он изображает в них XVII век, но потому, что он, в сущности, изображает в них *все* века, *все* эпохи, и Гамлет – столь же человек XIX века, как и всякого другого. Вот в чем дело. Вот почему Толстого «раскусить» легче, чем Шекспира или Гомера. Именно потому, что Шекспир и Гомер *индивидуальнее* в глубоком смысле слова и потому *универсальнее, общечеловечнее, «объективнее»*. Спускаясь от Гомера и Шекспира к Толстому, далее к Некрасову и Островскому и т.д., все ниже и ниже, мы дойдем, наконец, до совершенно «субъективного» (в этом смысле, *внешнем*), т.е. безличного «творчества», крепко пригвожденного к определенному времени и месту.

Эту истину понял еще Платон, выразив ее в следующих глубоких словах: «Когда художник, творя какую-нибудь вещь,

глядит на вечно-сущее, вечно *с собой одинаковое* и, пользуясь образчиком такого рода, дает выражение своей идее и силе в своем произведении, то произведение это должно быть перекрестным; но когда он смотрит на то, что рождается и умирает, ничего прекрасного не получается». А горячий поклонник и истолкователь Платона – Рафаэль Эмерсон, говоря об универсальности великих произведений искусства, выразил ту же мысль так: «Эта вечная современность – мерило ценности произведений каждого искусства – доказывает, что автор не увлекался ничем, что представляло бы преходящий или местный интерес, но стремился к реальной, долговечной истине»¹. Такие вечные, современные, универсальные, общечеловеческие, объективные произведения искусства не принадлежат определенно никакому народу и никакой эпохе: все прекрасные произведения принадлежат одной эпохе – сказал Оскар Уайльд –

All beautiful things belong to the same age!

XVIII

Подводя итоги, добытые выводы можно формулировать в нескольких сжатых положениях.

Если с *эстетической* точки зрения искусство есть, с одной стороны, незаинтересованное созерцание, и с другой – телеологическая форма, то, рассматриваемое с точки зрения *психологической*, оно есть индивидуальное творчество, т.е. самопроявление внутреннего «я», по-своему перерабатывающего и дополняющего данную нам в опыте действительность. Но если форма, как мы видели, есть не что иное, как представление содержания, т.е. индивидуальная переработка материала, даваемого действительностью, то отсюда следует, что творчество, как самопроявление индивидуального «я», заключается не в чем ином, как именно в формальной переработке содержания. Ясно также, что индивидуальность художественного произведения, в этом смысле, прямо пропорциональна его формальности. Нисколько не удивительно поэтому, что как *исторически* эволюция искусства в этом отношении заключалась в том, что из

¹ Эмерсон Р. Избранники человечества. М., 1912. С. 72.

безличного оно становилось все более индивидуальным, так и *психологически* переход от безличности или подражательности к индивидуальности всегда знаменует более высокую ступень в творчестве.

И подобно тому, как прогресс искусства на пути к художественному идеалу, с *эстетической* точки зрения, есть прогресс ирреализма и формальности, с *психологической* точки зрения, он есть прогресс индивидуальности. Но как ирреализм создается лишь формой, так сама форма создается лишь индивидуальным творчеством. Форма в искусстве может быть только индивидуальной, и индивидуальность в искусстве может проявиться только в форме. Поэтому *то, что формально в эстетическом смысле, – индивидуально в смысле психологическом, – и обратно.*

С другой стороны, чем индивидуальнее художественное произведение, тем оно ирреальнее: чем более в нем творчества, тем менее в нем элементов действительности. Таким образом, можно сказать, что *индивидуальность и безличность (реальность) произведения искусства находятся в таком же обратно-пропорциональном соотношении, как форма и содержание.* Выражаясь математически, – художественность = индивидуальность/безличность.

Увеличивая числитель, т.е. индивидуальность (объективность, универсальность) произведения искусства и уменьшая знаменатель, т.е. безличную реальность (субъективность, предметность), входящую в его содержание, мы тем самым увеличиваем дробь, – и обратно. Доведя безличность (реальность) до *minimum*'а, т.е. сделав знаменатель равным нулю, мы получим *maximum* индивидуальности, т.е. высшую степень творчества (художественности). И наоборот: доведя до *minimum*'а индивидуальность, т.е. сделав равным нулю числитель, мы получим *maximum* безличности (реальности), т.е. полное отсутствие творчества (художественности), которое в этом случае также будет равным нулю.

Сравнивая теперь прежние две формулы:

1) художественность (произведения) = эстетичность/реальность (чувства)

и

2) художественность = форма/содержание

с новой:

3) художественность = индивидуальность/безличность,

легко видеть, что все они выражают одно и то же соотношение. Дело в том, что к решению все того же, по существу, вопроса мы подошли еще и с третьей стороны, и если результат оказался один и тот же, то это лишь потому, что рассуждение шло правильным путем. Вкратце, этот результат можно выразить следующим образом: произведение искусства тем художественнее, что оно во 1) ирреальнее и во 2) формальнее, с эстетической точки зрения, и в 3) индивидуальнее, с точки зрения психологической.

Иначе говоря, в общем виде, – *чем ирреальнее, тем формальнее, и чем формальнее, тем индивидуальнее*, как и наоборот: *чем индивидуальнее, тем формальнее, и чем формальнее, тем ирреальнее*. Т.е. –

художественность = ирреальность = формальность = индивидуальность.



АРТУР ШНИЦЛЕР

2. «Сказка»

Насколько тесно связано первое произведение Шницлера с его последующим творчеством, это видно уже из того, что, как в «Сказке» (Das Marchen), так и в «Забаве» (Liebeleil), хронологически следующих за «Анатодем», перед нами снова – та же, знакомая нам, дружеская парочка в лице Анатолия и Макса, только выступающая теперь под другими именами и в несколько измененном виде. В «Сказке» им обоим уже по 30 лет и Анатолий превратился в писателя Федора (Fedor) Деннера, а Макс – в художника Роберта Велля.

Можно, собственно, пойти далее и без особой натяжки утверждать, что связь этих двух драм с «Анатодем» – не только в единстве действующих лиц, но и прямой преемственности сюжетов. По существу, «Сказка» представляет собой развитый в драму диалог «Сувенир», причем Фани Терен это, конечно, та же Эмилия, а развязка там и здесь – одна и та же.

«Сказку» (1891) принято считать тенденциозной драмой, в которой автор поставил себе сначала целью рассеять сказку о падших женщинах, но постепенно сам растерял нити своей основной идеи и пришел к выводу совершенно противоположному. Доказательство этого видят в том, что в первом действии Федор Деннер эту «сказку», действительно, подвергает столь беспощадной критике, что от нее, можно сказать, не остается камня на камне, во

втором действии он сам незаметно начинает колебаться, а в третьем, когда от слов пришлось перейти к делу, – «сказка» оказалась самой жестокой действительностью.

Думать так – значит быть очень низкого мнения о Шницлере как художнике. Разве мог он не заметить столь вопиющего противоречия, которое бросается в глаза каждому при самом поверхностном чтении драмы? Нет, дело объясняется гораздо проще: это противоречие именно и входило в самый замысел автора, и именно для того, чтобы оно было разительным, «тенденция» Федора Деннера (а не Шницлера) должна была быть выражена в первом действии с такой резкостью и прямолинейностью, изумившей критиков, – она должна произвести тем большее впечатление, чем большее разочарование ждет читателя или зрителя впереди, в конце драмы.

В самом деле, как уже упомянуто, «Сказка» – это лишь «драматизированный» «Сувенир». Как там, так и здесь нет никакой «тенденции» и оба сюжета чрезвычайно схожи. Просто даже поразительно, до чего Федор Деннер повторяет во всем Анатоля, а Фанни Терен – Эмилию!

Подобно Анатолю, Федор Деннер решил жениться на «девушке с прошлым», драматической артистке Фанни Терен, простив ей все и начав с нею новую жизнь. В доме ее матери, в обществе молодых людей свободных профессий, он горячо защищает так называемых «падших» женщин, бичуя «все эти ходячие шаблоны и предрассудки». «Какое, в самом деле, мы имеем право требовать противоестественного и наказывать за естественное? – горячится он. – И, помоему, общество поступает в высшей степени несправедливо и нечестно, презирая и выбрасывая из своего круга женщину за то, что она честно и искренно отдалась любви.... Если девушка ошиблась и любила, как мы, то она уже не смеет надеяться на то, что найдется человек, который поверит ей и ее любви! Нас назовут дураками, если мы свяжем ее судьбу со своей! Но неужели же вы не замечаете, что этим мы унижаем ее, делаем невозможным возрождение и все дальше толкаем ее в грязь! Я не говорю о женщинах, которые торгуют собой, но кто дал нам право называть безнравственными тех женщин, которые осмелились любить, прежде чем явились мы? Мы в продолжение целых веков обманываем женщин, и все-таки в своем безграничном

тщеславии желаем всегда быть первыми и единственными... Пора, наконец, раз и навсегда покончить с этой старой песней, с этой сказкой о погибших созданиях!»

Увы, лишь на мгновение – и то только на словах – удалось самому Федору Деннеру отрешиться от «всех этих шаблонов и предрассудков», о которых он говорил с таким презрением и негодованием. «Как я унесся в своих мечтах, – с грустью восклицает он, когда миновал этот порыв... Как я легко отделался мысленно от всех этих басен – я чувствовал себя великим!.. А теперь я вошел незаметной тропинкой в глубь жизни... и оказывается, ни от чего не отделался, от величия не осталось и следа – я такой же, как и все!»... Любимой девушке, пришедшей к нему, он признается с горечью: «Что я говорил тогда – у меня вылилось из самого сердца... Меня просто возмутила эта бесполезная жестокость... эта бесчеловечность... но вам я сознаюсь... когда я узнал все, со мной что-то сделалось... я не хотел верить вашей вине... во мне жила надежда... что все это неправда, что этого не может быть. И вдруг оказалось, что.... Во мне все поднялось... Я не мог понять этого, Фанни, как не могу понять, и теперь... Может быть, и во мне живы старые предрассудки?.. Но нет, они для меня не существуют... нет, здесь что-то другое, непонятное мне самому!.. Когда я, сам не зная, взял на себя роль вашего защитника, я просто размечтался... а может быть, тогда действительно смотрел на вещи просто и умно, но поймите, тогда я не был самим собой!.. По натуре своей я злопамятен, недоверчив, я не умею прощать!.. Я не хочу быть вашей новой ошибкой, заблуждением, а что это не будет заблуждением, этого мы не знаем... я не знаю даже, которым по счету...»

Подобно Анатолю же, этот «неисправимый поэт», как называет его Фридрих Витте, бросивший Фанни Терен любовник, выпытывает у девушки историю ее падения, обещая все после забыть, и рассказ ее удивительно напоминает рассказ Эмили: «Я была глупой, молоденькой девушкой семнадцати лет... Он молодой, ах, почему я знаю, заблуждение ли это, или что другое, что я приняла за любовь.... В деревне... летом... я боялась его... клянусь вам, я не знаю, как это вышло...»

И совершенно так же, как герой «Сувенира», он отворачивается с презрением от любимой девушки, бессильной

бороться с овладевшими им сомнениями. Не мнения людей страшится он... «Люди, люди... Какое мне дело до людей?.. совсем не то, – хочет объяснить он свое душевное состояние приятелю Лео Мильднеру: Вот сейчас, спустя два часа после свадьбы, я сидел за столом против него (он говорит о Витте). Он рядом со своей молодой женой... кругом все такие веселые, радостные... и мне пришло в голову, что когда-нибудь может случиться, что он под руку с женой встретит меня с ней.... Знаешь ты эту ужасную улыбку, которая невольно появляется на нашем лице, когда мы встречаем женщину, которая нам принадлежала?.. Хотя бы самое короткое время, как простая любовница?.. И когда мы ее видим под руку с другим, который боготворит ее.... Знаешь ты эту улыбку?.. Ну, а я увижу эту улыбку на его губах, если даже он не пошевелит ими!.. Я буду знать, что в голове у него встают воспоминания...»

Теперь уже тщетно Фанни Терен обещает ему бросить сцену, оставить все и уйти с ним, «хоть на край света», чтобы ничто не напоминало ему о прошлом. Он уже ничему не верит и бросает ей оскорбление за оскорблением: «Ну, а на краю света ты будешь другая? А разве там, целуя тебя, я не буду чувствовать на губах твоих чужих поцелуев?.. А разве там я буду упиваться не твоим дыханием, которым раньше упивались другие?.. А здесь, разве здесь не останутся люди, которые будут вспоминать твои объятия? Да и ты разве можешь поручиться, что и во сне тебе будет являться только мой образ?.. И на краю света будет то же, что здесь. И нет таких чистых поцелуев, таких страстных объятий, такой вечной любви, которые бы уничтожили следы прежних поцелуев и прежней любви!.. Что раз было, то живет всегда... В этом глубокий смысл и сила прошлого...»

Тщетно напоминает она ему о том, что еще недавно, в этой самой комнате, он сам называл дикой и глупой ту сказку о погибших, из-за которой хочет погубить и ее, и себя!.. «Да, да... может быть это и сказка, – говорит он с отчаянием, – но есть еще более нелепая и лживая сказка о возрождающихся!.. Я не могу вырвать тебя из атмосферы прошлого, которая окружает тебя... Ты сидела у этого окна и ждала своего жениха.... Здесь, на этом месте, где мы сейчас стоим, ты написала ему последнее письмо, за которым последовал разрыв... Через эту дверь ты прово-

жала того, – другого, и он тайком на лестнице обнимал и целовал тебя... и ты спокойно разговариваешь с братом этого человека, принимаешь от него цветы со свадебного стола.... И может быть, из дрянного тщеславия он пойдет в театр с женой, когда ты будешь играть, и даст ей понять, что эта актриса, когда он еще был холостым, была его любовница!..» – горьким и злым смехом встречает он ее обещание, что она уедет, будет работать, сделается большой артисткой, но будет думать только о нем одном: «Что? Ты клянешься в верности? И на целый год? Ты?.. О, ты говоришь искренно... в эту минуту ты сама веришь своей клятве... Но я верить ей не могу, потому что такие женщины, как ты, не могут быть верны... Я не хочу сказать ничего дурного, но так уж вы созданы...»

Фанни. – Ты хочешь убить меня?

Федор. – Убить? Ну, самоубийством из-за этого вы не кончаете. Вы поступаете более благоразумно... Заводите новую связь! Вопрос только, чья будет очередь – актера или какой-нибудь титулованной особы!..

Фанни. – Но пойми, Федор, до тех пор, пока ты будешь считать меня чуть не публичной женщиной...

Федор. – Ты и в самом деле такая! Я так и ждал этого... Последнее средство, которое вы пускаете в ход... Конечно... если на вашем прошлом тяготеет позор, если самые благородные муки, которых вы никогда не понимаете, вырывают у нас, наконец, резкое слово, которое идет вразрез с вашей самовлюбленностью, тогда, конечно, виноваты мы в том, что вы сделали публичными женщинами!.. И везде это твое прошлое – в глазах, на губах, изо всех углов оно издается надо мной! – Всю нашу жизнь заливают и топят это прошлое. Не настолько я силен, чтобы вынести это!..

Так прошлое затопило мелькнувший было перед ними призрак счастья, – и они уходят друг от друга, как враги. Фридрих Витте оказался прав: лишь некоторое время, особенно в начале, мы создаем себе иллюзии... «но ведь, в конце концов, это все-таки иллюзия...». И это именно потому – хочет сказать автор, – что «все мы живем прошлым, и гибнем благодаря прошлому» (Гете).

Не очевидно ли, что ни о какой тенденции в этой драме не может быть и речи, кроме той основной ее мысли, которая выражена грустными словами Федора Деннера: «Что

раз было, то живет всегда... В этом глубокий смысл и сила прошлого...»

Эта самая мысль, – только, конечно, в примитивной еще форма, – выражена, как мы видели, и в «Сувенире». Но, сравнивая последнее произведение со «Сказкой», не трудно убедиться, что она приобрела здесь не только глубокую, но и своеобразную трактовку. В этой драме впервые со всей выпуклостью поставлен вопрос о какой-то не от нас зависящей силе, которая, живя в нас и действуя через нас, управляет нашей жизнью и противится которой мы не можем: какое-то предопределение тяготеет над каждым человеком, и не от него зависит изменить свою судьбу.

Не внешние обстоятельства, не реальная «действительность» определяет эту судьбу, но собственная душа его, из которой исходит и к которой возвращается всякий внешний реальный факт. В самой этой душе заключены уже все будущие ее возможности и, как в зерне – растение, вся будущая жизнь человека.

Тщетно бороться против тайных законов жизни, с железной необходимостью определяющих нашу судьбу: мудрость – в том, чтобы, поняв их, суметь ими воспользоваться, подчинившись невидимым силам, которые направляют нас, и тем подчинив их себе. Трагедия любви Федора Деннера и Фанни Терен именно в том, что они этого не поняли и пошли наперекор своей судьбе, поверив в невозможное.

В тот момент, когда у них открылись глаза, им сразу стало ясно то, чего они не понимали ранее: ему – что «воспоминания не вянут, как цветы, от них освободиться не так легко... они могут потерять свою свежесть, но жить они все-таки будут», ей – что никакая любовь, никакая «вечность» уже не «поглотит те несколько глупых лет», когда они еще не встретились, ибо не вычеркнуть из жизни прошлого. Вот почему, порвав с любимым человеком и подписав контракт на отъезд в Петербург, она решительно говорит изумленной сестре, как бы внезапно прозрев: «Не беспокойся, Клара. Теперь все в порядке. – Я свою дорогу знаю!»

«Знать свою дорогу» – в этом мудрость жизни, по Шницлеру: счастлив тот, кто ее постиг, и горе тому, от кого она скрыта, ибо, рано или поздно, настанет час прозрения и расплаты...

3. «Забава»

Столь же неосознанная связь с первым произведением Шницлера его небольшой драмы «Забава» (1894), где действующими лицами снова являются все те же знакомые нам «молодые люди», Анатоль и Макс, – под новыми именами: Фрица Лобгеймера и Теодора Кайзера.

Подобно «Сказке», связь видна и в самом сюжете, ибо по существу «Забава» – не что иное как прямое продолжение диалога «Рождественский подарок»: разве Христина Вейринг – это не та же «милая простушка», которой так завидует Габриэль, и разве изящный «Господин» (ein Herr), убивший на дуэли Фрица из-за «grande dame в черном бархате», забывшей у него вуаль, – не муж этой светской дамы?.. Самый «тон» первого акта, равно как и внешняя обстановка его, поразительно напоминают диалоги «Анатolia».

С другой стороны, в этой драме можно видеть как бы развитие той проблемы, которой Шницлер коснулся уже в «Сказке» и которая прекрасно выражена в словах Федора Деннера – Лео Мильднеру: «По-твоему истинное счастье в том, чтобы тебя любили? А разве при этом не мучаешься сомнениями, довольно ли тебя любят, так ли, как ты хочешь, понимают ли тебя? Разве нет при этом вечной борьбы с другими? С теми, кто был раньше, кто есть в настоящую минуту и кто будет потом?..»

Можно сказать, что три последовательно появившиеся после «Анатolia» произведения – «Сказка», «Смерть» и «Забава» – представляют собою как бы три стадии этой вечной борьбы, к которой неизбежно приводит всякая любовь: в «Сказке» изображена борьба с теми, «кто был раньше»; в «Забаве» – с теми «кто есть в настоящую минуту»; наконец в «Смерти» – с теми, «кто будет потом».

По-прежнему слышим мы отрезвляющие речи Макса-Теодора по адресу увлекающегося Анатоля-Фрица. Последний влюблен в какую-то светскую даму, нервничает и грустит, и друг хочет вернуть его к «действительности»: «Я от тебя не требую, чтобы ты забыл эту даму, – говорит он, – я хочу только.... Ну, Франц, дорогой, не придавай ты этой истории какого-то особенного значения... Интрижка как интрижка. Ей-Богу, за тебя страшно становится. И посмотри, если ты перестанешь так преклоняться перед ней, она

даже станет тебе симпатичнее. Поверь, в ней нет ничего демонического... просто хорошенькая женщина, за которой приятно поухаживать, как и за всеми женщинами с темпераментом.... Ну, умоляю тебя, Фриц, будь благоразумен! Брось ты эту проклятую историю, ну, ради меня. Я просто места себе не нахожу. Я знаю отлично, что ты не из таких, которые просто умеют прекращать эти любовные истории. Но ведь я же дал тебе случай завести новую интрижку!..»

Дело в том, что, опасаясь за последствия этого романа с «прекрасной дамой», Теодор Кайзер познакомил друга с Христиной Вейринг, дочерью старого скрипача, надеясь, что таким путем заставит его забыть это увлечение и сделает его «прежним веселым и славным Фрицем».

Сам он не из таких, чтобы делать из всего «трагедию». Совсем напротив: подобно своему прототипу Роберту Веллю из «Сказки», уверенному в том, что «женщины, собственно, должны благодарить нас, когда мы их бросаем вовремя», что они «превосходно переносят последний поцелуй», если только их не предупреждать, что это последний, и по этому случаю «всегда избегающий горечи прощания», – он ищет и находит свое счастье там, «где нет никаких сцен, никаких опасностей, никаких трагических положений, где завязка романа не трудна и конец без мучений, где весело срываешь последний поцелуй, а расстаешься с трогательной беззаботностью». – «Довольно с меня твоих любовных трагедий, – предупреждает он на этот раз Фрица. – Надоели они мне. Может быть, ты мне и про совесть еще начнешь толковать, так я тебе вперед и раз навсегда говорю, – мой принцип таков: лучше уж буду я, чем другой, так как все равно этот другой неизбежен, как сама судьба!..»

На этот раз, однако, Фриц Лобгеймер не успел «развести серьезную историю». Увлеченный «дамой в черном платье», он только мечтал о нежной ласке, просто, без пафоса, почти не замечая ее, и в объятиях Христины искал лишь «отдыха от постоянных мучений и волнений», хотя иногда ему и «казалось», что он влюблен в эту девушку...

Отец Христины, старый Вейринг, правильно характеризует его, говоря дочери: «Такие молодые люди не знают жизни. Разве он может понять, что посылает ему судьба? Разве он может различить настоящее от поддельного, и разве он понял все твою беззаветную любовь?..»

Лишь накануне насильственной смерти, точно предчувствуя ее, он понял, когда уже было поздно, кем был для этой чистой девушки, которая было для него лишь «забавой». «Да, – говорит он ей с тихой грустью, – бывают минуты, когда вдруг постигаешь силу вечности.... Только ее мы и понимаем, только эта вечность и принадлежит нам нераздельно... Боже мой, как хорошо у тебя! Как дивно хорошо!.. Так далеко – далеко от всего мира... Мне кажется, будто только мы одни и живем... в уединении, скрытые от всех... Я люблю, люблю тебя!..»

Чрезвычайно цельный и удивительно прекрасный образ удалось создать Шницлеру в лице Христины, которая все отдала любимому человеку, ничего от него взамен не требуя. Она сама говорит ему: «Пойми же, ведь ты свободен... Ты мне ничего не обещал... И я ничего от тебя не требовала. Что тогда будет... все равно... Да, да, все равно... Все-таки я узнала счастье, и больше мне ничего не надо в жизни! Я хочу только, чтобы ты знал, чтобы ты верил мне, что до тебя я никого не любила и никогда никого не полюблю...»

Конечно, ни на минуту не верим мы в том, что утешения отца могут иметь какую-нибудь силу для этой девушки, когда в сердце ее закрались первые сомнения: «Господь с тобой, Христина!.. – успокаивает он дочь. Если ты даже и ошиблась, разве можно из-за этого отчаиваться такому молодому созданию, как ты? Подумай только, как хорошо, как безумно хороша жизнь! Подумай, сколько радостей еще впереди, – сколько молодости, сколько счастья перед тобой... Посмотри, мне немного дает жизнь, а и для меня еще свет хорош, и многому я могу еще радоваться.... Как еще мы заживем-то с тобой! Как мы устроим нашу жизнь! Наступят чудные дни, и ты снова запоешь свои песенки... Летом мы отправимся за город на целый день – да?.. О, есть столько хорошего в жизни... столько... Неблагоразумно отчаиваться, когда приходится отказываться от своего первого счастья или того, что считал за счастье!.. Забудь, дитя мое, все, забудь все! Твоя судьба не там. Ты можешь и будешь счастлива, ты достойна счастья! Ты встретишь человека, который сумеет оценить тебя...»

Увы, старик и сам едва верит в то, что говорит, – слишком хорошо знает он Христину. И действительно, когда

Теодор пришел сообщить ей печальную весть, не принеся даже записки, когда все для нее стало ясно, в потрясавшей сцене, обезумевшая от горя и оскорбления, она бросает растерянному другу убитого гневные слова: «Он говорил и обо мне? И обо мне! И о чем еще? О скольких других людях, других вещах, которые были ему так дороги, как и я? И обо мне! О, Боже... И о своем отце, о своей матери, о своих друзьях, о своей комнате, о весне, и о городе, и обо всем, что имело отношения к нему и что он должен был покинуть так же, как и меня! Обо все он с вами говорил... и обо мне!.. Любил? Он меня любил? Нет, я была для него только забавой!.. И умер он из-за другой! А я? Я молилась на него! Он разве не знал, что я ему отдала все, что могла, что умерла бы за него, что он был моим властелином, моим божеством... разве он этого не чувствовал? И он мог с улыбкой уйти от меня, уйти и погибнуть за другую... Отец, отец, ты это понимаешь?..»

Когда на ее требование отвести ее на могилу Теодор предлагает сделать это «после... завтра, когда она успокоится», Христина отвечает ему истерическим смехом: «Завтра? Когда я успокоюсь? А через месяц совсем утешусь, да? А через полгода буду опять смеяться, не так ли?.. А потом явится другой любовник?..» Вырываясь, она стремительно убегает, и точно погребальный колокол несется ей вслед крик рыдающего отца: «Она не вернется, нет, она не вернется...»

Если в «Сказке» счастье в любви оказалось невозможным по вине женщины, то в «Забаве» оно рушится по вине мужчины. Если там на пути его стояло прошлое, то здесь помехой ему явилось настоящее. Любовь – хочет сказать автор – приводит к трагическому исходу не только тогда, когда счастье омрачено тяжелыми воспоминаниями прошлого, делающими невозможной совместную жизнь, но и в том случае, когда этого прошлого нет, но в самом настоящем есть неравенство отношений: то, что для одной из сторон является любовью, может оказаться для другой лишь простой «забавой», и тогда внутренний конфликт неизбежен.

Значит ли это, однако, что этим умаляется самый факт любви? Ничуть не бывало, конечно: то, что для Фрица было просто «забавой», – для Христины было самой настоящей любовью: для него это была только «игра», но для нее – подлинная «реальность». Трагический исход этой несчастной

любви ничего не говорит против самой любви, в которой она нашла свою долю счастья.

Вот почему умудренный опытом старый музыкант, сам не видевший счастья в своей личной жизни, зная об «ошибке» дочери и предвидя печальный конец, не только не оставливает ее вовремя, но сознательно предоставляет событиям идти своим чередом, оставаясь в роли безмолвного созерцателя до самого последнего момента.

Он, этот оригинал, имеет свои собственные взгляды на этот предмет, – можно сказать, целое своеобразное мирозерцание. «По-вашему, г-жа Биндер, – говорит он слишком заботливой на счет чужих дел жене чулочника, – такая цветущая, милая девочка только на то и годится, чтобы выйти замуж за приличного молодого человека только оттого, что он случайно получил хорошее место?.. И свою молодость провести, сидя у окна? Да и какое счастье суждено бедной девушке за всю ее добродетель? Разве явится, после долгих лет ожидания, какой-нибудь чулочник... Вы даром своей молодости не тратили... Говорите что хотите, но ваша молодость, несомненно, самое приятное воспоминание вашей жизни!.. А что делать человеку, если ему и вспомнить-то нечего? Неужели лучше, если вся жизнь прошла лениво, тихо и бесцветно день за днем?..»

Когда Катерина Биндер напоминает ему его собственную покойную сестру, которой он, будучи сам еще юным, заменял уже мать и отца, явившись поистине «благодетелем и хранителем» этого несчастного создания, старик с горечью отвечает: «Да, раньше, когда она была еще молодой, хорошенькой девушкой, я сам убеждал себя в этом и считал себя умным и благородным. Но позднее, когда появились седые волосы и морщины, она незаметно из молоденькой девушки превратилась в старую деву, тогда только я понял, что я сделал... Я до сих пор вижу ее перед собой... Мы просиживали вместе целые вечера за лампой вон в той комнате, и она глядела на меня со своей спокойной улыбкой, как будто хотела отблагодарить меня... А мне хотелось броситься перед ней на колени и вымолить у нее прощение за то, что так хорошо оберег ее от всяких опасностей и... от всякого счастья...»

Не всегда и не для всех, конечно, в этих опасностях – счастье: как говорит его собеседница, многие были бы,

напротив, счастливы, если бы около них был такой брат и «если бы им не приходилось ни в чем раскаиваться», это достаточно очевидно из «Сказки». Но старик хочет сказать, что без них, без этих опасностей, не может быть счастья, ибо оно там, где есть риск опасностей. Как поэтически выражается Брадэнс, кто не взбирался на альпийские вершины, не подвергался опасности слететь в бездну и разбиться, но кто не взбирался на эти вершины, тот никогда не видал и альпийских роз!..

4. «Смерть»

Наиболее полная и глубокая трактовка проблемы любви из ранних произведений Шницлера дана в новелле «Смерть» (1892), написанной еще до «Забавы».

Это замечательное произведение поражает прежде всего тем, что, несмотря на сравнительно большие размеры и в то же время полное отсутствие даже намек на какое-либо внешнее действие, оно читается от начала до конца с мучительно захватывающим вниманием. Нужно обладать поистине великим художественным дарованием, чтобы суметь на этой незатейливой канве вышить такие поразительной красоты узоры, как это сделал Шницлер, нигде не повторяясь, ничем не наскучив, с неизменной методичностью и глубиной.

Как уже сказано, проблемы трагедии любви представлена здесь в ее третьей стадии из намеченных в «Сказке»: в стадии «вечной борьбы» за любовь с теми, «кто будет потом».

Уже самая постановка этой проблемы в такой форме требовала от писателя необычайного напряжения таланта, представляя почти непреодолимые трудности. Трагедия любви, обусловленная фактами прошлого и настоящего, это ведь нечто, во всяком случае, реальное, – уже потому, что реальны сами эти факты, как настоящего, так и прошлого. Но воображаемая борьба с воображаемыми врагами будущего, с теми, «кто будет потом»!..

Если ранее он показал, что трагедия любви неизбежна там, где помехой ей служат прошлое или настоящее, – что было сравнительно нетрудно сделать, поставив ее в рамки реальных и даже конкретных фактов, – то теперь он заду-

мал нечто большее: он захотел показать в этой трагедии другие, неизмеримо более глубокие стороны и более грустные страницы.

Не нужно совсем ни прошлого, ни настоящего, не нужно вообще никаких фактов для того, чтобы эта трагедия стала неизбежной!.. Нет, для этого достаточно одного факта – факта самой любви, ибо сама в себе любовь носит величайшую трагедию, до времени скрытую, но от того не менее глубокую...

Чтобы еще более обострить ее, доведя до крайнего напряжения, чтобы показать трагедию любви в ее высшем проявлении, в ее, так сказать, чистом виде, и в то же время не лишить ее внутренней «убедительности», – Шницлер прибег к помощи внешне реального факта, в рамки которого вставил все переживания двух любящих друг друга людей.

Молодой человек, Феликс, безумно влюбленный в свою жену, Марию, в один прекрасный день узнает от известного профессора, что он неизлечимо болен чахоткой и что ему остается жить всего лишь один год – не более.

Прелестно нарисован внешний фон, находящийся с этим фактом в кричащем контрасте, – пробуждающаяся природа, равнодушная к человеческим страданиям, спящие кругом люди, которые говорили, смеялись, жили и не думали о смерти, веселая жизнь шумного города, над которым веяло бессознательным счастьем, которое несет с собой весна и в котором Мария, поставленная вдруг перед лицом этого факта, чувствовала что-то чуждое и враждебное.

Разве могла она допустить что-либо подобное?.. Она, которая не осталась бы жить без него ни одного дня, ни одного часа!.. «Чувство безграничного страха охватило ее. Нет, она не хотела, не могла потерять его. Никогда, никогда. Все это неправда, невозможно. Она хотела говорить, хотела сказать ему все, что вихрем носилось в ее голове, но не было слов, и, опустившись перед ним на колени, она горько заплакала, припав к нему головой...»

Но он-то знает правду, его не обманут ни слезы, ни клятвы. «Конечно, дитя, этому можно и не верить, – говорит он. – Я и сам не верю в данную минуту. В этом есть что-то непостижимое, не правда ли? Подумай только: я, который иду с тобой рядом, говорю слова, которые ты слышишь, – я

через год буду лежать в земле холодный, может быть, уже истлевший... А ты, ты будешь такая же... Совершенно такая же... Быть может, немного бледная, заплаканная. Потом настанет другой вечер, и еще, и еще, и придет лето, потом осень, потом зима и опять весна, а я уже целый год буду лежать мертвый и холодный»...

С удивительным мастерством переданы малейшие оттенки ощущений и тончайшие изгибы мыслей приговоренного к смерти, колеблющегося между страхом смерти, вспыхивающей на момент робкой надеждой и стыдливой боязнью поддаться ей.

Иногда приходит ему в голову «успокоительная» мысль, что, в сущности, кругом нас ходят все приговоренные к смерти, что другие, здоровые и гордые, совсем не думают о смерти, а, может, быть им уже грозит беда: нагрянет бессмысленный случай и унесет их с собой, – и однажды эта мысль находит как бы подтверждение в поразительном совпадении: из газеты он узнает, что профессор, который приговорил его к смерти в определенный момент, сам умер внезапно. «Да, он, отнявший последнюю надежду у просившего помощи, он, при всей своей прославленной учености, при все своем безупречном здоровье, не избежал общей участи и завтра будет зарыт в холодную землю. Только в эту минуту почувствовал Феликс, как сильно он ненавидел его, и смерть его показалась ему благим предзнаменованием. Ему казалось, что какой-то мрачный призрак, как тень следовавший за ним, вдруг оставил его...» И в смутной надежде он говорил себе: «Что мы знаем о завтрашнем дне? Ничего!..»

Но, увы, все эти иллюзии недолговечны, и призрак смерти, более реальный, чем исчезнувший призрак профессора, еще более угрожающе нависает над обреченным, до последней степени утончая его ощущения.

Он точно впервые почувствовал красоту природы, непонятную тем, кому не нужно с нею прощаться, и лишь теперь постиг великую тайну ощущения жизни, заключающуюся в могучем чувстве обладания всем окружающим. И смешные и противны казались ему философы-пессимисты, эти «жалкие фразеры», эти «комедианты». «Презирать жизнь, когда сам здоров, – говорит он другу Альфреду, – спокойно глядеть в глаза смерти, когда путешествуешь по Италии и любишь-

ся красота природы, – это, правда, не трудно! А вот запереть бы такого господина в комнату, заставить его дрожать в лихорадке и задыхаться, да сказать ему, что между первым января и первым февраля следующего года он умрет. Вот тогда мы увидим, как он пофилософствует!.. Пойми же ты, что всякий нормальный человек страшится неизвестности; страх этот можно скрыть, но не испытывать его нельзя! И все люди, уверяющие, что не боятся смерти, обманывают и себя, и других. Посмотри на меня, что я делаю, когда говорю с вами о всевозможных вещах, до которых мне больше нет дела... Я тоже почему-то считаю себя обязанным обманывать и вас, и себя. А на самом деле я испытываю один безграничный, безумный страх, которого ни один здоровый человек не может понять. И все люди испытывают его: и герои, и философы, только они умеют лучше скрывать его... Вы оба воображаете, что можете спокойно смотреть в глаза смерти, потому что не имеете никакого понятия о ней, потому что она далеко от вас и не смущает ваш покой. Надо быть обреченным, как какой-нибудь преступник, или как я, например, чтобы понять весь этот ужас. И жалкий бродяга, и разбойник, идущий на виселицу, и великий мудрец, поучающий народ перед смертью, и герой, ценой своей жизни освобождающий родину, – все они знают его, этот страх... Их самообладание, улыбки, спокойствие – только рисовка, так как все они испытывают этот отвратительный страх смерти, который, впрочем, так же естественен, как и сама смерть...»

Но, конечно, не самый этот страх смерти как таковой и даже не ужас того момента, когда после сильного душевного возбуждения наступает полная апатия, когда нет больше ни надежды, ни страха, когда прошлое подернулось туманом, а будущее безразлично и темно, – были главным заданием автора, несмотря на заглавие новеллы.

Нет, это, как сказано, лишь рамка, не более как удачно придуманный фон для более полного развития основного замысла, для более яркого освещения картины...

На фоне умирающей жизни, тоскливо прощающейся со всем окружающим, от которого она не в силах оторваться, и судорожно цепляющейся за все живое и прекрасное, на фоне трагического контраста этой умирающей жизни и ликующей вокруг равнодушной природы, вечно юной и неиз-

менной в своей бессмертной красоте, – развивается другая, более глубокая и мучительная трагедия уходящей от жизни любви, которая бьется и трепещет в силках, расставленных смертью.

Да, она, эта женщина, которую он любит с безумной, слепой страстью, со слезами на глазах, клянется ему в том, что не может жить без него и умрет вместе с ним. Но ведь он-то знает, что это одни слова: жила же она прежде без него, когда он, уже обреченный судьбой, встретил ее впервые... Она так прекрасна, силой и здоровьем пышет от нее, и придет день, когда она сама будет просить снять с нее эту клятву. О, он знает – она любит его и не покинет до тех пор... Да, только «до тех пор», – ибо он должен исчезнуть, а она должна жить...

Он видел, как она возвращалась с прогулки веселая, бодрая, с здоровым румянцем на лице, сверкающими глазами и звонким смехом. Но она не видала, как часто он просыпался по ночам и каким взглядом бесконечной тоски смотрел на ее счастливый сон здоровой молодости...

До сих пор он был еще интересный больной, – бледный, меланхоличный, с легким кашлем: он знает, все это нравятся женщинам. Но вот наступило самое тяжелое время, и он не захочет, чтобы она дни и ночи сидела над его кроватью, думая о том, чтобы это скорее кончилось, он не захочет, чтобы она с облегчением вздохнула, когда он покинет ее. Нет, ему не нужно «самопожертвования»!..

С этой минуты между ними стало что-то чужое, словно у каждого была своя тайна, которую он берег и не хотел выдать. Их разговоры вертелись около тысячи обыденных мелочей, но не касались ничего значительного, близкого. «Они часами болтали о том, откуда берутся облака, завлакивающие горы; о том, какую погоду можно ждать; почему озеро в разное время дня принимает разные оттенки. Но о том, что вечно мучило их и не давало покоя, они упорно молчали. Им было страшно оставаться вдвоем. Гуляя, они выбирали людные места. Но и там было не легче. Встречные молодые люди с восторгом глядели на Марию, и она боялась, как бы это не возбудило ревности в Феликсе. Она старалась казаться сдержанной и серьезной и, когда он делал какое-нибудь замечание по поводу альпинистов или гребцов, она с сомнительной искренностью уверяла, что

не замечала этих людей. Ей становилось тяжело и неловко от взгляда, которым он следил за ней во время этих прогулок...»

Она сливалась в его мозгу со всеми остальными женщинами, она была просто один атом общей мировой жизни, в которой ему чуялось что-то враждебное. В веселье, в молодости, в смехе он инстинктом умирающего угадывал то, что ненавидел больше всего на свете: частицу того, что станет смеяться и радоваться своей молодости, силе и здоровью, когда для него не будет больше ни песен, ни слез. Рядом с ним, почти склонив свою милую головку к нему на плечо, шла такая же частица живой смеющейся молодости, бессознательно чувствовавшая свое родство, свою связь со всем окружающим. И он говорил ей почти с жестокостью: «Там не наше место. Все эти фонари, веселье и песни не для нас. Мы не из тех, которые могут смеяться, кому улыбается жизнь, и молодость, и здоровье. Наше место здесь, где не слышно ни смеха, ни говора, где мы одни с нашим горем и тоской. Мы не принадлежим больше этому миру... по крайней мере, я...»

Он никогда не останавливался на мысли о ее самопожертвовании, иногда даже оно казалось ему неискренним. Его раздражало ее неизменное терпение и мягкая кротость. Порой ему даже хотелось, чтобы она как-нибудь вышла из себя. Он с наслаждением ждал минуты, когда она выдаст себя хоть словом, хоть взглядом. Тогда бы он мог бросить ей в глаза упрек, сказать ей, что он ни минуты не заблуждался, что ее лицемерие возмущало его и что лучше было бы, если б она оставила его одного умирать спокойно... Он читал терпеливое страдание на лице Марии, она вся как будто просила пощады, сочувствия. И это раздражало его. Он думал, что эта женщина должна страдать и умереть с ним. «Она губила себя? Ну, что же, это ее обязанность! Не сохранять же ей румяные щеки и блестящие глазки в то время, когда он близится к концу? Неужели Альфред, в самом деле, думает, что она смеет заглядывать дальше его последнего часа? А может быть, она сама мечтает о жизни и счастье?.. Может быть, ей противна его близость? Или она боится смерти, витающей здесь? Быть может, она тоскует о жизни, ищет ее? Разве не он – ее жизнь? Чего она ищет, чего она хочет?.. Где она?.. Где?..» И он видел ее, с улыбкой освобож-

дения на милых чертах, бегущую туда, где нет болезни, нет стонов и слез, нет медленного, ужасающего расставания с жизнью, где все – радость, покой и счастье! Он видел, как она исчезла в тумане, он слышал, как оттуда зазвучал ее смех, веселый и радостный. Туман поднимался, и она снова являлась ему во всем блеске своей юной, здоровой красоты. Она кружилась, вертелась все дальше и дальше и, наконец, опять исчезла...

Только мысль взять ее с собой, в могилу, являвшаяся ему порой, – одна успокаивала его. В такие моменты он со злорадной улыбкой оглядывал встречавшихся им во время прогулки мужчин, слишком откровенно любовавшихся Марией. Он знал, что она не достанется им, что он в любую минуту может увлечь ее за собой в холодную, невозвратную вечность. Какое-то гордое чувство власти царило в его душе, когда он дома держал ее в своих объятиях или взором тонул в ее глубоких глазах, с такой преданностью и любовью останавливавшихся на нем. Его смущало только то, что он не был еще уверен, пойдет ли она добровольно за ним. Но он сознавал свою власть: он сумеет ее покорить...

Увы, рядом с ним жило полной жизнью другое существо, душа которого была для него непроницаема, и Шницлер с неподражаемым мастерством, с удивительным психологическим проникновением сумел показать нам, как в этой близкой умирающему и в то же время бесконечно далекой душе, день за днем, бессознательно для нее самой, зарождались и росли незнакомые и чуждые ей чувства и как глубокая любовь ее незаметно перешла в скрытую, но отчаянную борьбу, которая ее поглотила.

Он безжалостно обнажает душу женщины, в которую, вместе с бессильным отчаянием, вместе со страхом потерять горячо любимого человека и безграничной жалостью к нему, закрадываются первые нехорошие чувства, постепенно отдаляющие ее от несчастного.

Сначала это казалось ей просто желанием отдохнуть, вырвавшись из душной, тесной комнаты больного, и вдруг ее точно прожгло сознание, что ей приятно уйти от него. Там, за окном, было так хорошо, прохладно и тихо. Вон по противоположному тротуару идут двое прохожих; у соседнего дома болтает и смеется целая куча горничных и кухарок; какая-то молодая женщина выглядывает из окна напротив.

Мария не могла понять, почему она не идет гулять. Какое-то гадкое чувство шевелилось у нее в душе: она завидовала всем людям, – все они были счастливее ее...

Помимо своей воли, она представляла себе воображаемую картину, как, освобожденная от данной ею клятвы, она уходит от него, чтобы сохранить только воспоминание об интересном больном и беспрепятственно любить его память. Она видит его перед собой, холодного, улыбающегося. Он протягивает ей руку и благодарит. Она уходит. Стоит яркое, летнее утро. Она идет вперед, в неведомую даль, думая только о том, чтобы скорее уйти от него. И вот она, свободна, нет у нее ни дома, ни цепей, ни оков. Она – свободна, как ветер степей, и сострадание не властвует больше над ней. Она не чувствует на себе печального, вопросительного взгляда умирающего, который так страшно мучил ее в последнее время. Она принадлежит жизни и радости, она опять имеет право быть молодой, веселой и счастливой. Она спешит все дальше, и утренний ветерок ласкается к ней, и солнце осыпает ее своими золотыми лучами...

Но действительность возвращает ее к земле, и она спрашивает себя: «А что же будет дальше? Сколько времени еще будет тянуться эта болезнь? Спасения нет, и что же тогда? Она хотела когда-то умереть вместе с ним. Почему же они теперь так чужды друг другу? Да и хочет ли он еще, чтобы она умерла вместе с ним?» И вдруг ее осенило сознание, что он этого хочет. Но он не представился ей нежным юношей, молящим ее навеки соединить с ним свою судьбу, быть его на жизнь и на смерть. Нет, он представился ей тираном, деспотом, влекущим ее за собой упрямо, завистливо, потому только, что когда-то она была его... Прекрасный сентябрьский вечер вызвал на улицу целую массу гуляющих. Ей было приятно оглядывать их, дома и предметы, озаренные неверным, мерцающим газовым светом... Ей нравился ярко освещенный театр, толпа, выходившая из общественного сада, люди, сидевшие за столами перед кафе-ресторанами, ей нравилась жизнь, кипевшая вокруг нее, эта жизнь, до нужд, забот и волнений которой ей не было никакого дела. Она напрасно старалась убедить себя, что все это ничтожно, пусто и глупо, что расстаться с этим нетрудно, что все преходящее на свете. Ей нравилось легкое прикосновение ветра,

ласково обвевавшего ей лицо, сознание, что она еще много увидит таких вечеров, что еще тысячи дней ночей пронесутся над ней, что она сама полна жизнерадостной силы и несокрушимого здоровья. «Неужели она должна упрекать себя за это, чувствовать себя виноватой? Разве она не имеет права на мимолетный отдых после всех этих дней заботы и бескорыстного самопожертвования? Ведь жажда жизни так же естественна, как потребность дыхания, как это глубокое неизменное небо! Она подумала о Феликсе. Если чудо совершится, и здоровье вернется к нему, она, конечно, будет жить с ним по-прежнему. И жалость опять теснится к ней в сердце. Надо вернуться к нему! А приятно ли ему, когда она с ним? Ценит ли он ее нежность? Как же давно они не целовались! Его губы всегда сухи и бледны. Она охотнее целует его лоб, но он всегда такой холодный и влажный! Какая ужасная, безобразная вещь – болезнь!..»

«Боже, как холодны, как влажны его руки!» – думала она: это будило в ней страх и вызывало какое-то неприятное чувство. Ей припоминались счастливые дни, когда любовь загоралась в их сердцах, как заря на ясном безоблачном небе, ночи, полные страстной неги, которые она проводила в его объятиях, вся обвеянная дыханием юной весны. Какие-то удушливые испарения поднимались от волос больного и наполняли всю комнату удушливыми миазмами. Ах, скорее бы конец! Она не содрогнулась от этой мысли. Это не было эгоистическое желание свободы: он так страдал, что для него это было бы избавлением...

И вот этот конец настал... но с ним настал и срок исполнения ее клятвы – умереть вместе, когда придет смерть. Любя ее, он не оставит ее здесь, он не уйдет один, – ведь это было ее желание!.. Увы, предчувствие не обмануло его: это были одни слова, – и чисто животный страх за свою жизнь охватил ее в тот момент, когда он напомнил ей о данном обещании.

Непередаваемого трагизма исполнена сцена этого последнего момента жизни умирающего, когда она, объятая ужасом, вырывается из его цепких объятий, подозревая намерение задушить ее, а он, в бессилии, опрокинутый на постель и оставленный ею, в безумном страхе, жалобно призывает ее: «Мария, Мария!.. Я не хочу умирать один! Где же ты, где?..»

«Он дошел до окна. Перед ним лежал сад, утопая в голубом сиянии душевной ночи, пропитанной ароматом. Он весь звенел и дрожал. Как колебались цветы! И деревья вздрагивали своими изумрудными листьями, трепетавшими под лучами бледной луны... Это была южная ночь, та ночь, что должна была возратить ему жизнь, здоровье и силу! И этот воздух, мягкий, ласкающий, он так и вливается в грудь и наполняет его блаженной истомой. О, если бы только дышать им всегда, тогда бы не было ни болезни, ни горя, ни смерти!.. А!.. Там... Что это виднеется там? Что это за стройная фигура, облитая голубым сиянием? Она тихо колеблется, словно плывет, но не приближается. Мария!.. Мария!.. И за ней какой-то статный мужчина. Зачем он там, с его Марией? И вдруг все поплыло: и небо, и звезды, и деревья в саду. Какие-то дивные звуки полились, в них слышалось все – и тоска, и любовь, и разлука. Она несутся все ближе и ближе, и вдруг все стало темно...»

Глубокий психолог, Шницлер раскрывает перед нашими глазами одну их позорнейших страниц человеческих отношений и как бы говорит нам: смотрите, вот чего стоят ваши самые высокие чувства, ваша самая глубокая любовь.... Ведь ужасное совсем не в том, что любовь может быть убита какими-нибудь неожиданными осложнениями, что на пути ей могут стать какие-либо внешние препятствия, и даже не в том, что она может не встретить отклика в другой душе. Самое ужасное в том, что никакой любви нет, ибо то, что называется этим именем, есть, в сущности, чистейший эгоизм, лишь более или менее прикрытый до времени.

Очень может быть, что два человека, связанных друг с другом любовью, проживут всю жизнь, не догадываясь об этом и счастливые в своем неведении: так чаще всего и бывает. Но это лишь потому, говорит Шницлер, что не было повода обнаружить истинную подкладку такой любви: именно «повода», а не причины, ибо причина – в нас самих, в нашей душе, и находится всегда, так сказать, к нашим услугам в потенциальном состоянии.

В самой нашей душе есть нечто бесконечно низкое, обесценивающее всякую любовь и подрывающее веру в человека. В самой любви есть нечто в высокой степени отвратительное: это – то, что мы любим только до «повода», только «до тех пор», выражаясь словами Феликса. Пока жизнь

складывается хорошо, пока мы довольны и счастливы, пока ничто не нарушает нашей идиллии, и все вокруг нас улыбается, – отчего и не любить?..

Разумеется, Шницлер знает и о существовании иной любви, – той любви, что не переносит потери любимого человека, той любви, для которой личной жизни не существует, для которой весь мир замыкается в одном безграничном и слепом чувстве растворения своего «я» в другом существе, без которого теряет смысл самая жизнь: он это показал уже в лице Христины и покажет позже – в лице Витторино («Покрывало Беатриче»), Андреа Тамейера («Последнее письмо Андреа Тамейера»), Матильды («Греческая танцовщица»), Альберта фон Вебелинг («Чужая») и многих других.

Но он знает также, что такая любовь – не более как исключение и что истинная трагедия любви заключается не в этих отдельных случаях, не в этих исключительных трагедиях неразделенного или обманутого чувства, но в самой непрочности любви, в ее, так сказать, эфемерности и «обманности», по существу, которую он раскрывает в «Смерти».

Обычная манера Шницлера-художника – показать вещи в их противоположности, открывая, по очереди, то одну, то другую сторону человеческой души и как бы говоря нам: смотрите – и то правда, и это правда: какая же из них настоящая?.. Где правда и где ложь?..

С едва скрываемой усмешкой он и здесь показывает нам вещи с двух сторон, в их трагической полярности. Разве Феликс не любит Марию, и разве не естественны все его чувства к ней, вплоть до чисто животного страха потерять ее, вместе с жизнью? Да и только ли, по правде говоря, один животный страх мучает умирающего: разве не оскорбляется его душа при мысли о тех, «кто будет потом», при мысли о жалкой непрочности самых глубоких человеческих чувств и привязанностей?..

Но, с другой стороны, разве не права и Мария? Разве не любит и не мучается она сама, – терзаясь между страхом потерять его, боязнию дать ему это почувствовать и страхом показаться равнодушной? И разве, наконец, не естественна и ее жажда жизни и счастья, не естественна ее физическая и моральная усталость от всего пережитого, заставляющая ее бессознательно жаждать конца?..

В сущности, все ведь так просто: умирание одного и только что начинающаяся жизнь другого, озаренная молодостью и здоровьем!.. Нельзя же, в самом деле, требовать, чтобы мертвые, только потому, что им нужно умирать, тащили за собой в могилу живых, которым еще хочется жить!.. Да, все, казалось бы, так «просто», и, однако же, к скольким уловкам приходится прибегать, чтобы только усыпить где-то там бунтующую совесть!..

– Посмотрите, – как бы говорит Шницлер, – такова жизнь: нет в ней правых и виновных, ибо все одинаково правы и одинаково виновны. Правда и ложь – это вовсе не различные сущности, но только две противоположные стороны одной и той же единой сущности, нераздельно друг с другом слитые и вполне равноценные.

II. На чуждом пути: тенденциозные драмы

1. «Общая добыча»

Приходится удивляться, как часто писатели и художники сбиваются на ложную дорогу, соблазненные перспективой дешевой популярности или просто не понимая своего настоящего призвания.

Когда это случается в самом начале творческой деятельности, это еще можно понять: человек вообще, и художник в частности, с трудом находит свой истинный путь, и первые годы, по крайней мере, у большинства, уходят на поиски и блуждания, часто далеко не бесполезные.¹

Гораздо труднее примириться с этим, когда такой факт встречается не в начале, а уже в середине творческого пути, после того как художник дал ряд прекрасных произведений и, казалось бы, вполне определил свое настоящее призвание.

Так именно случилось со Шницлером, который после «Смерти» и «Забавы», этих истинных шедевров начального периода его литературной деятельности, неожиданно дал два слабейших произведения, написанных на злобу дня и крайне тенденциозных: это драмы «Общая добыча» (Freiwild) и «Завещание» (Das vermachtnis).

¹ Это я показал на примере Гауптмана в моей книге, посвященной этому писателю (Ростов-на-Дону, 1917).

Особенно грешит в этом отношении «Общая добыча» (1896), представляющая собою не столько драму, сколько фельетон в драматической форме, направленный против собственных условностей и предрассудков.

Одна из этих условностей – это ложное и двусмысленное положение артистки на сцене, самая профессия которой в глазах общества делает ее как бы доступной всем и каждому «общей добычей» – тема, которая, впрочем, затрагивается здесь лишь попутно. Уже ранее, в «Сказке», Шницлер мимоходом коснулся этого вопроса, вложив в уста чиновника Ванделя презрительные суждения о служительницах сцены: «Нельзя же отрицать, – говорит он, – что всякое общество жрецов искусства и особенно драматического возбуждает к себе известное недоверчивое отношение, которое, в большинстве случаев, вполне заслужено... Во всяком случае, с той минуты, как молодая девушка попадает в театральный мир, она уже не может уйти от сплетен, которые будут сопутствовать ей в ее жизни. Избежать их нет никакой возможности, и она скоро сама перестанет обращать на них внимание...»

В «Общей добыче» в это положение именно попадает Анна Ридель – наивная, чистая девушка и артистка по призванию. Она беззаветно любит искусство, хорошо играет на сцене и добросовестно исполняет свои обязанности. Но ... «этого слишком недостаточно», как выражается директор летнего театра, ибо у нее нет того, что он называет *esprit de corps*, нет «уважения к ее собственно профессии», ей не хватает «артистического соревнования, усердия». Последнее же заключается в том, что у каждой настоящей артистки, заботящейся об интересах того «художественного учреждения», где она служит, и дорожающей его «репутацией», должна быть «своя... ну, привязанность», по его осторожной терминологии. «Если я выпускаю, – поясняет он Анне Ридель, – хоть в самой пустячной роли Шютц или там Бендер, я могу смело рассчитывать, что ради нее будут взяты две-три ложи, дюжина кресел. А вам я могу дать роль хоть в двенадцать листов, – ни одна кошка не придет ради вас в театр...»

Чтобы увеличить сборы, этот директор проектирует «реформу» – «выкинуть из хоров всех мужчин, заменив их женщинами, одетыми в трико, которые отлично могут изо-

бражать и рыцарей, и заговорщиков, и всяких там гондольеров. Но этого мало, – дает он инструкции режиссеру. – Женщины не должны стоять, как колоды. И больше движения, милый мой Финке, движения в массах, в этом весь секрет-с, и нельзя запрягивать в задние ряды красивые ноги. Если вы не можете запомнить наизусть, тогда хоть составьте списочек самых красивых ног. И затем нужно, чтобы была жизнь, веселье, чтобы установилась постоянная связь между сценой и публикой»...

Когда комик Эндерле, безнадежно влюбленный в легкомысленную Пеппи Фишер, состоящую на амплуа субреток и обманывающую его направо и налево, несчастный и мрачный в жизни человек, хочет бросить навсегда театр, чтобы избавиться от одолевших его мучений, – эту пару мы встретим еще в «Зеленой какаду», – директор не может прийти в себя от негодования: «Ну, знаете, милейший Эндерле, – говорит он ему, – если ваша возлюбленная путается там с кем-то, это меня совершенно не касается, ну, вот нисколько.... Нет, знаете, если бы из-за таких вещей приходилось делать перемены в труппе среди сезона, что ж бы это было? И уж раз мы заговорили об этом... мне и вообще не очень-то нравится, когда между членами моей труппы завязываются такие серьезные отношения. Тогда я мог бы прямо приглашать парами – мужа и жену, это всегда гораздо дешевле. Но я хочу, чтобы публика всегда чувствовала, как бы это сказать... ну, что члены моей труппы свободны. Подумайте, милейший Эндерле, и не давайте воли своей чувствительности...»

Именно поэтому он и отказывает в службе Анне Ридель вначале, когда она «очень любезна... с господами офицерами», перед которыми он так заискивает, соглашаясь оставить ее лишь на половинном жаловании, а после, когда из-за нее произошла история, приказывает режиссеру взять у другой артистки уже отданную ей в новой пьесе роль и немедленно послать той же Анне Ридель, удивляясь, как могла ему прийти в голову мысль, будто он отказал ей: «Вот чепуха, – восклицает он. – И не думал даже. Это после того-то, что случилось? Да мы приобрели, милый мой Финке, такую притягательную силу. Актриса, из-за которой публика дерется на дуэли, – это все, что только можно пожелать себе для летнего сезона...» И не только «себе», и самой артистке,

которой он предлагает теперь увеличить жалование вдвое против прежнего, лишь бы только она осталась, искренно убеждая ее в необходимости пользоваться «таким счастливым стечением обстоятельств», когда на ней «сосредоточен весь интерес»...

Взглядам директора на роль женского персонала его «художественного института» вполне соответствуют и взгляды окружающего этот театральный мирок общества. Во время беседы с доктором Велльнером, Польди Грелингер с искренним возмущением говорит об их общем приятеле Пауле Реннинге: «С какими людьми он знается! Можешь ты представить себе! В хороших бывает он домах! Знаешь, например, у кого? В семействе Ридель.... Нет, ты представь, он обращался с ними, как... ну, как с настоящими людьми из общества. Раз он, в Вене, гулял с нею и с ее матерью по Рингу: им встретились моя мать и сестра, и, представь, эта девочка тоже кланяется. О, сестра очень сердилась!..»

На самого доктора Велльнера почти, можно сказать, в претензии глуповатый гусарский поручик Фогель, когда тот, на основании его же собственных слов, заключает, что капитан Каринский, друг поручика, – видимо, большой поклонник мадемуазель Ридель: «Поклонник! – смеясь, восклицает он. – Ну, знаете, того, на эти хорошие слова я очень скуп. Ну, там, для примера, жена моего майора или баронесса Тесси, – их поклонником я могу быть, это я понимаю. Но с актрисами это называется совсем иначе-с...»

Капитан же Каринский считает, чуть ли не дерзостью и даже вызовом со стороны той же Анны Ридель – ее полное невнимание к его настойчивым ухаживаниям и приглашениям на ужины. Он положительно требует от нее объяснений: «Почему вы обращаетесь так со мною? Почему именно со мной? Я не верю в вашу холодность, о нет. Вы можете сделать человека очень счастливым, если только захотите... Но тогда почему же не меня? Потому что не любите меня? Да мне и не надо вашей любви. Через два-три дня я уезжаю, и мы никогда больше не встретимся... Неужели нужна ложь между такими людьми, как вы и я? Будем рады, что встретили друг друга, повеселимся, как только можно, – и затем adieu... Вы видите, вы чувствуете, что я прав. Чего ради вы противитесь? Потом вы отлично можете опять вернуться к нему, я не имею ничего против...»

Затравленная со всех сторон, Анна Ридель совершенно теряется и признается Паулю Реннингу, что долго так она не протянет. «О, кто знает, – говорит она почти с отчаянием, – ведь я могу сделаться другой... Со временем, когда побольше поживу среди этих людей... сделаюсь такой же, как другие. Ведь все так возмущены, что я упорствую. Ну, пока я еще не упорствую, потому что все во мне возмущается, понимаете вы, все негодует... О, Господи. Конечно, не от добродетели это... будьте вполне уверены. Но не могу я вынести, чтобы со мною обращались так, как обращаются все, буквально все. Они смотрят, как на какое-то непростительное высокомерие, что я не имею желания продавать себя... Когда тебя травят, преследуют слишком долго, – наконец, устаешь»...

Реннинг – это единственный, в сущности, человек, которого ужасает мысль, что «это бедное, слабое существо» может пропасть, как пропадают сотни других, – и то лишь потому, что он ее любит... Его заступничество для нее, за эту «общую добычу», и приводит к трагедии, превращая в такую же «общую добычу» и его самого.

Задетый замечаниями капитана Каринского, который чувствовал себя обиженным «поведением» Анны Ридель и лишь искал повода придраться к счастливому сопернику, Реннинг наносит ему, случайно обезоруженному, оскорбление пощечиной и получает вызов на дуэль.

Капитан Каринский, которому грозит увольнение со службы, делает тщетную попытку, через своего товарища Ронштедта, убедить Реннинга устроить хотя бы видимость дуэли, для соблюдения формальности, которая спасет ему «честь». Получив и в этом категорический отказ, Каринский убивает противника, не успевшего выхватить заранее приготовленный револьвер.

Что же хотел сказать этой пьесой автор? Он, несомненно, писал с тенденцией, желая высмеять и доказать нелепость общественных предрассудков, требующих «или молча сносить всякую подлость, или же платить за нее свою жизнь...» Достиг ли он своей цели – это другой вопрос.

Конечно, когда в роли «защитников» на дуэли выступают такие пошлые глупцы, как Польди Грелингер, – это только смешно. Трудно, действительно, без улыбки слушать его рассуждения, вроде следующего: «У нас, слава Богу, есть ко-

декс о дуэлях и по этому кодексу ты оскорбил джентльмена, оскорбил действием, т.е. по третьему параграфу; ergo – ты должен драться, если ты сам джентльмен. Это так, и ты ничего не можешь тут изменить...» Но не такие же комичные фигуры, в конце концов, способны заставить нас проникнуться тенденцией автора! Это, ведь, вполне под стать его суждениям о живописи: «Неужто уж так необходимо писать картины? И так уж достаточно картин... в галереях они висят друг на дружке!...»

Между тем справедливость требует сказать, что единственный защитник противоположной точки зрения, принципиальный противник дуэли, возбуждает в нас целый ряд сомнений – и своими доводами, и даже своей нравственной личностью.

Сам себя он считает человеком, который, смотря на все открытыми глазами, имеет смелость воспринимать все по-своему. В чем же, однако, эта смелость? В том, что он не видит оснований «подставлять свою грудь под пистолет какого-то негодяя и тем доказать свою храбрость» – после того, как тот поступил как негодяй, и он «просто» обошелся с ним, как с негодяем? В том, что он рассуждает, как сухой педант: «Кто может меня оскорбить? Разве моя честь находится в чьих-нибудь руках, и он может, когда ему заблагорассудится, уронить ее? Наша честь зависит не от того, что с нами случается, а только от того, что сами мы делаем... Кто может нанести мне оскорбление? Или дурак, или пьяный. Тогда это мне в высшей степени безразлично... Идти навстречу опасности, смерти за святое убеждение, за великую идею, за все, во что сам веруешь сердцем или разумом, – да, это я пойму, может быть, сочту прекрасным. Но пойти на эту бессмысленную дуэль, – за что, для чего? Что я, совершил какой-нибудь тяжкий грех, который только так можно искупить? Или нужно решить, кто из нас прав, Каринский или я? И можно ли это решить таким путем, если бы в этом было сомнение?... Принесу ли я пользу хорошему делу или хорошему человеку, если дам себя убить? Нет, нет и тысячу раз нет. Я должен играть свое. Жизнью только для того, чтобы не прослыть у вас трусом?..»

Нужно ли доказывать, что все эти рассуждения, очень последовательные и формально-логичные, не обнаруживают в Реннинге ни тонкости ума, ни гибкости чувства, что

его справедливость, выражаясь словами самого Шницлера, – «диалектическая», а не «справедливость сердца»?!¹ Велльнер глубоко прав, говоря ему, что, когда оскорбляешь человека так, как он оскорбил Каринского, надо брать на себя и всю ответственность за это и что тот, кто потом делается таким осторожным, не имеет права раньше быть таким несдержанным, особенно по чисто личным причинам. С другой стороны, он не имеет права потребовать рыцарского удовлетворения. «И уж если ты действительно, – добавляет он, – так возвысился на теми взглядами, которые разделяются людьми чести, – тогда надо предоставить такому человеку, как Каринский, говорить, что ему угодно, и идти своей дорогой. Согласен, это ты не мог сделать. Но раз ты сам чувствуешь себя оскорбленным и сам начинаешь драться, – ты тем самым становишься на ту же точку зрения, что и он, и ты уже не смеешь прятаться за принципы, за какие-то там общечеловеческие понятия...»

Так слаба, *по существу*, логика Реннинга, но не менее подозрительна и его позиция просто как человека, как нравственной личности.

Напрасно Ронштедт, этот безукоризненно чистый, добрый и справедливый человек, признавая вину Каринского, вызывает все же к его гуманным чувствам и просит спасти товарища: пусть он был неправ, но нельзя же заставлять его так тяжело искупать свою вину, нельзя же губить его!.. Да и что стоит ему, презиравшему все эти формы, обратить их в игру! – «Я делаю то, – говорит он, – чего не сделал бы никто другой из моих товарищей: я прошу вас об этом. Ведь вы понимаете, чего это мне стоит...»

Реннинг остается совершенно глух ко всем этим доводам и просьбам: «Что мне за дело до этого человека, что я, во что бы то ни стало, должен его спасти? – сухо отвечает он... Я так же мало могу вернуть ему его честь, как и отнять ее у него. Он потерял ее не от того, что получил пощечину, но оттого, что заслужил эту пощечину... Не я отнимаю у него право продолжать жизнь, но какая-то нелепость, до которой ни мне, ни какому другому здравомыслящему человеку не может быть дела»... И Ронштедт, в последний раз, уже уходя, принужден ему мягко заметить: «Для вас – это нелепость, для других – тот воздух, в котором они живут. Вы

¹ Слова Генриха Бермана о себе самом в романе «Дорога к воле».

не можете сказать, что не знаете этого. Вы знали, с кем вы имеете дело. Подумайте, что вы хотите сделать, подумайте, от чего вы отказываетесь... Я, конечно, не могу больше настаивать. Но я должен все-таки сказать, – мне это глубоко прискорбно, и за всех нас... Больше мне... даже и просто, как человеку, – нечего сказать...»

И, конечно, он глубоко прав, как прав доктор Велльнер, когда после ухода Ронштедта говорит ему с укором: «Кто, как ты, пренебрег всем тем, что освящено обычаем, то должен нести и все последствия своих взглядов...»

Разумеется, Каринского защищать нельзя. Даже его собственный товарищ, Ронштедт, должен открыто признать, что такие солдаты, как он, нужны только на войне, а без нее – нет никакого смысла в их существовании, ибо человеку такого склада некуда девать себя и ни к чему более нельзя приспособиться... Все это так. И все же поведение Реннинга, после их столкновения, возбуждает в нас невольные симпатии к этому несносному бретеру и кутиле, – с той самой минуты, как он исчезает с наших глаз. Нам даже кажется, что ему, действительно, ничего не остается, как убить своего противника, и мы без всякой ненависти к нему, и даже, может быть, с некоторым тайным сочувствием, следим за актом его последнего преступления, сделанного в порыве отчаяния.

Таким образом, Шницлер не только не достиг своей цели и не доказал нам нелепость дуэли, но его тенденция привела к совершенно противоположному результату, ибо он как раз показал нам случай, где дуэль (не как таковая, конечно!) действительно необходима, что сознают лучшие люди, вовлеченные помимо своей воли в эту печальную историю, как Ронштедт и Велльнер, и чего не может понять только такой черствый и сухо-рассудочный человек, как Реннинг...

Бывают такие моменты, когда во имя человечности необходимо пожертвовать принципами, как бы высоки и чисты они ни были, ибо девиз «*fiat justitia, pereat mundus*»¹, – никогда ничего не доказывает, кроме отсутствия душевной чуткости и человечности: вот что единственно, хотя и помимо своей воли, наперекор тенденции, «доказал» автор...

¹ Да совершится справедливость, хотя бы из-за того погиб мир (лат.)

2. «Завещание»

Не менее тенденциозна и драма «Завещание» (1897), в которой Шницлер ополчается против других общественных условностей и предрассудков.

Здесь он хочет доказать нелепость предвзятого отношения общества к так называемым «гражданским» или «незаконным» женам, в которых видят только случайных любовниц и которым на этом основании отказывают в признании и уважении.

Сын профессора Лозатти, молодой юрист Гуго, умирая от несчастного случая, – сброшенный лошадью, – перед смертью открывает родителям, что у него есть ребенок от любимой им женщины, Тони Вебер, с которой он тайно связан уже пять лет, и берет с них обещание взять к себе в дом мать с маленьким Францем в качестве членов своей семьи.

Первоначально, хотя не без колебаний, – особенно со стороны отца, – это «завещание» исполняется: Тони Вебер с сыном поселяется в семье Лозатти, к ним постепенно привыкают, а ребенка начинают даже любить, видя в нем покойного Гуго.

Однако это продолжается не долго. Знакомые Лозатти, по-видимому, шокированы таким поступком этой семьи и отворачиваются от нее: один из них, «человек без предрассудков, борец за все свободные идеи», как характеризует его старый Лозатти, при встрече с ним без всякого стеснения заявил ему, однако, что своим поступком он «дает пощечину обществу», а другой, коллега профессора, явился к нему даже «с прощальным визитом», в виду прекращения дальнейшего знакомства.

В самой семье Лозатти начинается раскол. Мать Гуго, Бетти, кроткое и забитое существо, и сестра его Франциска, простая и сердечная девушка, беззаветно любившие покойного и чтящие, как святыню, его память, по-прежнему верны его завещанию; сам же профессор, считающий себя «либеральным» человеком и отцом, в действительности – сухой педант и черствый эгоист-лицемер, исполняет его лишь формально, он только «примирился с фактом» и продолжает косо поглядывать на «это юное создание», которое «согрешило», но которому он готов «простить», хотя и «далек от мысли быть снисходительным к этому»...

Решительную поддержку он находит в женихе дочери, докторе Фердинанде Шмидте, еще более черством эгоисте, чем он сам. Этот положительно жестокий и отвратительный человек, ненавидящий покойного Гуго за его «ясность, веселость и доброту», – как догадывается под конец и сама Франциска, – перенес свою ненависть и на ту, которая была «счастьем и радостью другого», ибо он не выносит ничего, что ясно и свободно.

Он говорит г-же Лозатти: «Я думаю, теперь, когда первые сразившие нас ужасные дни прошли, можно выяснить всю эту историю. Я прошу, я умоляю вас, подумайте, наконец, кого вы приняли к себе в дом, кого вы сажаете с собой за стол, кому вы позволили молиться вместе с вами на могиле вашего сына?.. Она была его любовницей, т.е. такой женщиной, которую не пускают в порядочные дома. Этого не вычеркнешь из ее прошлого!.. Она хороша для будущего любовника, а здесь ей не место!..» – «Я желаю ей всевозможного счастья, но здесь она не должна оставаться, – повторяет он то же Эмме Винтер, жене покойного ее брата, – она должна уйти отсюда, чтобы не быть так близко к Франциске... Я скажу вам, что с тех пор, как эта Тони поселилась здесь, я начинаю сомневаться в моем счастье. Я никогда не имел дела с подобными существами, они мне подозрительны. Я чувствую, что не должен терпеть здесь ее присутствия. Она пришла из такого мира, даже дыхание которого не должно касаться такой чистой девушки, как Франци, и потому – она должна уйти!.. Да, я называю другим миром тот, где законы, на которых основан весь строй нашей жизни, не считаются ни во что, где каждый берет что ему нравится, просто, без сомнений и без угрызений совести. И не могу я переносить, что создание подобного мира живет вместе с Франциской...»

Внезапная смерть маленького Франца еще более развязывает руки этому господину теперь он уже совершенно настраивает семью профессора против матери ребенка и успевает в этом настолько, что не только сам Лозатти, но даже его добрая жена в конце концов соглашается предложить ей оставить их дом, обеспечив ее рентой. «Все, что желал Гуго, – рассуждает он, – мы, к сожалению, схоронили с маленьким! Это совершенно ясно. Чего дальше оставаться здесь этой особе? Теперь она не что иное, как и по-

добные женщины, которых вы бы, наверное, не пустили к себе в дом!.. я даже не понимаю, сударыня, как вы можете себе представить дальнейшее пребывание Тони у вас! Мы все знаем, что траур молодых вдов – осмелюсь употребить это выражение – почти всегда не долог, и нам, а особенно вам, матери, будет в высшей степени тяжело, если на ваших глазах начнется...»

Он не останавливается даже перед тем, чтобы набросить тень подозрения на посещения друга покойного, Густава, который во время болезни ребенка навещал ее каждый день: «Уверяю вас, сударыня, – говорит он г-же Лозатти, – вам же будет приятнее, если Тони будет принимать своих гостей не в вашем доме, а у себя... Густав был лучший друг Гуго и, очень естественно, часто бывал у них. К чему предполагать сейчас же дурное? Да и вообще подобные женщины очень осторожны. Теперь же Гуго умер, а она молода и хороша!..»

Ему удастся, в конце концов, восстановить против беззащитной Тони даже Франциску, которая к ней искренно привязалась. «Что привязывает вас теперь к этой особе? – убеждает он ее. – Вы пробовали любить ее, вам это удалось... И вы сами чувствуете, что все нити между вами порваны со смертью бедного ребенка. Не стыдитесь этого, Франциска! Что-то в вас уже давно начало возмущаться против этой навязанной вам сестры... Ваша чистота, Франциска!..» – «Мое дорогое дитя, – поясняет ей отец, – ты не знаешь жизни. У молодых людей всегда бывают такие приключения. Если бы Гуго остался жив, он бы сам покончил с этим. Он женился бы на девушке нашего круга, как делают все молодые люди, которые любят своих родителей и хотят жить в свете и с людьми...» На вопрос Франциски: «А что бы она стала делать тогда?» – ее жених цинично отвечает: «То, что обыкновенно делают эти особы, когда кончается связь».

По поручению профессора, который находит, что «теперь весь вопрос исчерпывается деньгами», доктор Шмидт в грубой и оскорбительной форме сообщает Тони о принятом решении: «Вы сами должны понять, – говорит он ей, – что ваше дальнейшее пребывание здесь не соответствует вашему положению... Вы, надеюсь, не воображали жить здесь вечно.... Здесь вам не место! Как вы это не понимаете!»

Но Тони, действительно, не понимает: «Я вынесла столько, сколько вынесет не всякий! Так недавно еще я была счастливейшей женщиной в мире. Гуго был со мной, у меня был ребенок – и теперь у меня ничего нет, совсем ничего! Но здесь я была бы, по крайней мере, с его матерью, сестрой, людьми, которых он любил, и вдруг теперь я должна уйти отсюда! Да почему же, почему?.. Разве я любила его меньше, чем любила бы его другая? Разве я не дала ему счастья?.. Да вы должны на коленях благодарить Бога, если Франци будет любить вас хоть сотой доли моей любви к Гуго...»

Доктор Шмидт искренно возмущен тем, что она осмеливается «произносить имя его невесты», да еще удивляется, почему ей это не позволено: «и вы еще спрашиваете?! – кричит он в негодовании. – Вы, которая просто-напросто бросились на шею первому красивому молодому человеку и взяли счастье где нашли... Нашему брату труднее выбиться, чем хорошенькой молоденькой женщине, которая не обращает внимания на то, что порядочные люди называют долгом и обязанностью. Здесь употребили много усилий, чтобы забыть ваше прошлое. Матери невинного ребенка можно было простить, но теперь это похоронено с ним»...

Даже когда Тони уходит из этого негостеприимного дома, оставив записку: «Не ищите меня, – поздно!» – над нею не перестают глумиться. «Она непременно даст себя вытащить из реки, – утверждает доктор, – известно, как это делается! Подобные женщины никогда не кончают с собой, – жизнь слишком хороша для них!» Франциска же, которая поняла теперь смысл того, что сделали с несчастной Тони, и упрекает родителей, он наставительно замечает, что у себя в доме не оставляют любовниц покойного брата как воспоминание о нем.

Так же точно смотрит на происшедшее и профессор, который объясняет дочери необходимость своего решения тем, что «иначе пришлось бы иметь дома слишком много женщин». Он заявляет жене, что «чувствует себя совершенно невинным даже в том случае, если эта истеричка что-нибудь и сделает с собою», ибо у него сердца больше, чем у всех: ведь он хотел назначить ей ренту, а она, может быть, не поверила. Одно лишь смущает его, – этот «скандал»: он, профессор Лозатти, должен теперь ехать в полицию и за-

являть, что пропала любовница его покойного сына! «Это прямо возмутительно!..»

Тенденция и на этот раз сыграла с Шницлером злую шутку. Подобно тому, как в «Общей добыче» выразителем его точки зрения оказался жесткий и сухой человек, который несколько не способен склонить нас на свою сторону, и, наоборот, противниками ее являются самые честные и лучшие люди из выведенных в драме, – так и здесь тенденция побивает сама себя, но только благодаря приему прямо противоположному.

Профессор Лозатти и особенно этот доктор Шмидт – слишком уж ходульные «злодеи», чтобы можно было видеть в них серьезных выразителей буржуазной морали, против которой борется автор. Если бы мы даже возненавидели их, то какое, собственно, имело бы это отношение к защищаемой ими точке зрения?! Но, повторяю, они настолько ходульные, что не способны возбудить в нас сильной, «действенной» антипатии, и получается впечатление, точно стреляют «пушки по воробьям», и потому попадают мимо цели...

Гораздо удачнее аргументы «рго», и гораздо жизненнее лица, их выражающие. Одни из них, как Эмма, возражают против самого предрассудка по существу. Так, она правильно замечает профессору, что ему нечего «прощать» Тони: «Что ты, что, вообще, может человек прощать один другому? По моему мнению, мы можем судить и наказывать, но для прощения никто достаточно ни велик, ни добр». Так же точно она хорошо отвечает самодовольному доктору Шмидту на его резкости по адресу существа из «другого мира», каким является для него Тони: «Вы говорите об этом «другом мире», – иронизирует она, – точно дитя о сказочных странах. Как будто существуют какие-то границы! Здесь добродетель, а там порок. Жизнь не так проста, мой милый доктор. Эти границы были бы для вас очень удобны, только, к сожалению, они не существуют. В каждом из нас есть жажда счастья, и в этом вся опасность, которой вы боитесь. И вы правы. Вам придется, если Франци вас любит, оберегать ее от многого, не только от общества Тони... Вы не можете предугадать, откуда грозит вам опасность. Люди, подобные вам, редко замечают это, но помните, – взгляд, который она почувствует на себе, мимолетная встреча в ве-

сенний день дадут ей понять, что для нее есть иное счастье, чем то, которое вы можете ей предложить...»

Но, опять-таки, неужели необходимо все это «доказывать» по поводу вопроса о «незаконных» женах и «внебрачных» детях? Как все это справедливо – и как, однако, все это... ненужно! Снова стрельба, уже с другого пункта, – и опять мимо цели...

Можно сказать, что только одна Франсиска смотрит «в корень» и понимает вещи как нужно, – и то лишь тогда, когда, в самом конце пьесы, она говорит матери об их общей вине в отношении Тони: «Мы не хотели полюбить ее так, как она заслуживала. Мы оказывали ей милость, а нам следовало просто любить ее, мама!»

Вот это правда – единственная правда из всего, о чем так много и так ненужно рассуждают в этой донельзя тенденциозной драме. Но в этом же и ее слабое место...

Ведь любви не закажешь, и нельзя требовать любви к совершенно чужому и, в сущности, незнакомому человеку, проведенному в вашем доме (по ремарке!) ровным счетом две недели. Бесспорно, ни жена, ни дочь профессора «не хотели» полюбить Тони так, как она того заслуживала. Но почему? Ведь не потому же, в самом деле, что они так уж прониклись мировоззрением доктора Шмидта...

Нет, обе они слишком добры и слишком даже наивны для того, чтобы понять его, как следует, и проникнуться его идеями. В действительности, они не столько *согласны* с общим решением профессора и доктора, сколько *не противятся* ему, слабо, пассивно протестуя и уступая, в конце концов, под этим дружным натиском.

Если же так, то причем здесь опять-таки тенденция автора? Из-за чего, спрашивается, ломает он копыя, когда одни неуместно и неуклюже защищают предрассудок, а другие его вовсе даже не разделяют и, во всяком случае, думают о нем меньше, чем о чем бы то ни было?

Разумеется, эти последние – именно мать и дочь – не проявляют достаточно твердости, чтобы бороться против жестокости профессора и особенно доктора. Но опять-таки, если они не находят в себе достаточно сил для противодействия и быстро уступают, то ведь это именно потому, что они не достаточно полюбили Тони, имея слишком мало времени и возможности узнать, чего она «заслуживает».

Ведь, собственно, она для них почти неизвестный человек: они *знают о ней* только то, что ее любил покойный Гуго, но этого слишком же мало для того, чтобы так же полюбить самим, ибо узнать *ее* самое они еще не успели. Ведь *знать о человеке* – совсем не то, что *знать самого человека*: первое поможет расположить в его пользу, может склонить к нему симпатии, так сказать, «в кредит», но заставить полюбить способно лишь второе, чего как раз, в данном случае, и не достаточно.

Отсюда совершенно ясно, что, в сущности, единственным *реальным* звеном, связывающим Тони с семьей Лозати, был действительно ее ребенок, маленький Франц, в котором видели, лучше даже сказать, «чувствовали», «ощущали» покойного Гуго, и, пока эта связь *реально* же «чувствовалась», «ощущалась», – казалась близкой и сама Тони. Не стало ребенка, выпало звено, – порвалась и самая связь, и Тони оказалась такой же далекой, какой, по существу, и была: вернее, от нее как бы отлетело то обаяние, которое, в глазах близких Гуго, придавало ей ее материнство, которым они, бессознательно и незаметно для самих себя, ее окружили и которое приняли за любовь к ней самой.

Исчезло это обаяние, и Тони стала для них «такой же, как все», чужой для них женщиной, «каких много», она не изменилась, но исчезнувшая иллюзия унесла с собой «воображаемую» Тони, превратив ее в реальную. То, что, казалось (и вполне естественно), относилось к ней самой – относилось к ребенку, которого она была мать. Вот и все.

Тут не разочарование в самой Тони, совсем нет, но разочарование в своей собственной иллюзии, разочарование в образе, созданном своим воображением, – и только. Как всякое возвращение к «реальности» – оно неприятно, от него остается горький осадок, хотя бы сам объект этой иллюзии и был ни при чем. Тони несколько не виновата в том, что перестала быть в их глазах прежней, которую они «хотели любить» (именно так следовало бы сказать Франциске), но *полюбить* еще не успели; но едва ли в этом можно винить и их самих.

Что это именно так, лучше всего видно из неожиданной (на первый взгляд!) короткой, но очень характерной сценки между Эммой и ее дочерью Агнессой. Возмущенная до глубины души бессердечием профессора и доктора, ре-

шивших удалить Тони, Эмма, не останавливаясь даже перед полным разрывом с родственниками, чем ей грозит сам Лозатти, решила взять Тони к себе, исполнив тем волю покойного, но совершенно неожиданно и для себя, и даже, по-видимому, для самого доктора Шмидта, – встречает с ее стороны довольно решительное сопротивление. «Нет, мама, возражает она, – мы так долго жили вдвоем и были счастливы... А теперь между нами станет чужая!..»

Мать удивлена – и недаром. Ведь еще недавно она так «хотела быть другом» Тони, как сама ей об этом говорила, любовно ласкала ребенка, а когда он умер, с трогательной нежностью, незаметно от Тони, взяла себе на память его маленькую шапочку и, с грустью поглядев на то, как укладывали игрушки Франца, промолвила: «Я бы ни за что здесь ничего не тронула!..»

И вдруг?.. – «Это уже прошло, – объясняет она Эмме. – Видишь ли, мама, пока с ней был ее мальчик, она представлялась мне совсем другой – я сама не знаю, как это вышло... Но теперь все кончилось... Она не такая больше, какой была... Мне так о многом нужно теперь подумать, чего мне прежде и в голову не приходило. О том, что она сделала... Я ее не презираю, но я не могу, мама, я не могу жить с ней вместе, в одном доме, у тебя... Ты, я и они... нет... Я не могу, мама! Мне тяжело при ней...»

Доктор Шмидт понял это, конечно, по-своему: «На все есть границы, сударыня!» – бросает он свое замечание. Но что он смысла ее слов совершенно себе не уяснил, – это более, чем очевидно. Совсем не о «границах» говорит Агнесса и не «прошлое» ее имеет в виду. К этому вопросу она вполне ясно определила свое отношение, когда однажды в разговоре о Гуго, коротко сказала изумленной Франциске: «Ведь у всех нас есть темные пятна в прошлом!.. Ну да, и у нас также. Только у нас по-другому, потому что мы – девушки. Но кто знает... Я совсем не горжусь, что я честная!..»

Дело в том, что когда-то ранее, когда она еще не подозревала о связи Гуго с Тони, она была безумно влюблена в него и мечтала выйти за него замуж, с тайным ужасом говоря Франциске о неизвестных ей «проклятых женщинах», на которых он променял ее общество. Не очевидно ли, что и в ее жизни был момент, когда Тони была для нее не одной из «проклятых женщин», не соперницей, но матерью ребенка

Гуго, – тот момент, когда она любила этого ребенка и «хотела быть другом» его матери. Но со смертью Франца «это прошло», как она выражается, – прошло для нее так же, как для Бетти и Франциски, – и совместная жизнь с Тони показала ей невероятной, чудовищной, – ей, безумно любившей человека, отнятого у нее этой женщиной...

Не следует забывать, что нечто подобное (приблизительно!) могла испытать после смерти Франца и сама мать Гуго. По крайней мере, она с горечью говорит однажды Эмме, лаская ребенка: «Ах, Боже мой! Какая небольшая часть его жизни принадлежала нам! Я не могу равнодушно об этом подумать... Если б я только раньше знала об этом! Эти последние годы кажутся мне теперь страшно чуждыми, неприятными. Теперь только я понимаю, как мало давал мне Гуго... Да, Эмма, его сын уж много дает мне. Своим лепетом, своим присутствием он выкупает дни, которые Гуго отнимал у меня... Да, мой милый, дорогой мальчик, в твоих глазках я найду то, чего не дал мне Гуго...»

Непонятно ли, *чем* было для всех их это маленькое существо, с уходом которого от жизни должно было в их глазах измениться столь многое?! И можно ли винить их в том, если оно *для них, в их глазах*, действительно «изменилось»?!

Таким образом, и на этот раз тенденция Шницлера потерпела полное фиаско. В обеих тенденциозных драмах он прибег к очень неудачному приему «доказательства» и потому в результате «доказал» совсем не то, что хотел: в «Общей добыче» слишком ходулен противник общественного предрассудка, в «Завещании» – его защитник. В Реннинге и Шмидте, как это ни странно, есть, действительно, много общего: жестокость обоих какая-то логическая, абстрактная, – и мы не верим ни тому, ни другому.

Мы не знаем, правда ли то, в чем оба они безнадежно стараются нас убедить, но мы отлично знаем, что в *их устах* это не звучит правдой, мы им не верим и обращаемся к другим источникам за разрешением возникших в нас сомнений. В первом случае мы убеждаемся в том, что дуэль была необходима, во втором, – что отъезд Тони *был* неизбежен, т.е. как раз в обратном тому, что хотел «доказать» автор.

Но, по существу, какое это имеет отношение к самой тенденции, как таковой? Да никакого, собственно. Ведь это же не значит, что дуэль вообще необходима или что отъезд

Тони всегда, при всех условиях, был неизбежен!.. Автор просто показал нам два отдельных, частных случая, опровергающих его тенденцию, и тем лишний раз доказал необходимость и вред подобных *pieces a theses* для искусства.

III. У врат царства: стихотворения в прозе

«Жена мудреца»

Тот путь, на который свернул было Шницлер со своей настоящей дороги в двух тенденциозных драмах, к счастью, не соблазнил его. В сущности, это единственные его произведения в этом жанре, к которому он более не возвращался.

Очевидно, он и сам очень скоро понял свою ошибку и, – образно выражаясь, – раз оступившись, как бы одним прыжком, смело и решительно, поднялся на высоту своего творческого полета. С этого момента начинается, действительно, тот период его творчества, когда он создает лучшие свои произведения, подымаясь все вверх...

Именно, в промежутке между «Общей добычей» и «Завещанием» появляется сборник маленьких рассказов, под общим названием: «Жена Мудреца», названных так по имени первого (1896) и заключающих, кроме него, еще четыре рассказа: «Последнее свидание» (1895), «Бенефис» (1897), «Цветы» (1894) и «Мертвые молчат» (1897).

Можно сказать, несколько не преувеличивая, что это лучшие из всех рассказов, когда-либо им написанных, ибо те, что появились впоследствии, уже не могли превзойти этого первого сборника, в котором в каком-то гармоническом сочетании соединились и форма, и настроение, и мысль. По существу, это прелестные «стихотворения в прозе», полные поэтического обаяния, чарующей нежности и глубокой грусти...

В курортном местечке, на берегу Северного моря, тихо и монотонно проводит свои дни юноша, от имени которого ведется повествование в форме дневника. Вокруг надо всем витает какая-то меланхолическая скука, все спокойно и неподвижно, – и море, и лес. «Здесь повсюду, – пишет

он, – чувствуешь глубокое одиночество, даже в толпе – в гостинице и во время прогулки. Курортный оркестр играет, главным образом, грустные шведские и датские песни, но и веселые песни звучат у них как-то утомленно и сдержанно. Кончив играть, музыканты молча спускаются по лестнице с эстрады и исчезают медленно и печально со своими инструментами в аллеях... Я слышу веселый детский смех, но все звуки быстро тонут в глубокой тишине... Не пройдет и секунды, а кажется, что это было очень давно. Если закрыть глаза и сейчас же опять открыть, кажется, будто просыпаешься после долгого сна... Теряешь представление о самом себе и, как частица природы, погружаешься в великий разлитой повсюду покой...»

И вдруг – все исчезло, чудный покой утрачен, и как будто все сразу изменилось. «Все те же мелодии звучат теперь страстно и весело, люди, проходя мимо, оживленно болтают, дети смеются и кричат, даже прелестное море, поражавшее своей молчаливостью, с шумом плещется по ночам о берег. И жизнь для меня опять наполнилась звуками... Здесь Фредерика...»

Несколько лет назад он жил у ее мужа в качестве ученика и теперь еще не может забыть тот ужасный момент, который пришлось ему пережить перед отъездом, когда она, упав перед ним на колени и спрятав лицо в его руках, страстно его целовала, а в это время неслышно открылась дверь, в ней появился учитель и сейчас же исчез...

И вот они встретились снова, и прежняя любовь вспыхнула с новой силой. Одно казалось ему странным, что она как будто избегала говорить о прошлом и о том, что должна была пережить после того страшного дня. Но однажды все раскрылось, и он узнал от нее правду, которая была более ужасна, чем все происшедшее когда-то:

«Я чувствовал во время ее рассказа, как сердце сжималось у меня от ужаса. А когда она кончила, я взглянул на нее, как бы желая спросить: Кто ты? Невольно взглянул я на гавань, где виднелся парус нашей лодки, и подумал: как давно, как бесконечно давно мы приехали на этот остров. Я приехал сюда с женщиной, которую я любил, а теперь рядом со мной шла чужая. Я не мог произнести ни одного слова. По-видимому, она ничего не замечала, по-прежнему опиралась на мою руку, и мое молчание, вероятно, принимала за

проявление нежности. Я думал о нем. И так, он ей ничего не сказал. Она не знает и не знала никогда, что он видел ее в моих объятиях. Он тогда тихо отошел от двери и только вечером... через несколько часов вернулся и не сказал ей ни слова. Целый ряд лет прожил он с ней и ни одним словом не выдал своей тайны. Он простил ее, а она об этом даже не знала... Она говорила, а мне казалось, что слова ее долетали до меня откуда-то издалека. Я понимал все, что она говорила, но продолжал думать о другом. Я думал о ней и содрогался от ужаса...

– Сегодня вечером мы выедем в море, – сказала она.

Мне казалось, что вокруг нее скользят какие-то призраки...

– Сегодня вечером мы выедем в море, – медленно повторила она, – на веслах. Грести ты умеешь?

– Да, – ответил я. Меня охватывал ужас при мысли о том великом молчаливом прощении, которое она получила, не подозревая сама...

– Мы выедем в море и будем одни.... Но отчего же ты молчишь?

– Я счастлив, – ответил я. Меня охватывала дрожь при воспоминании о ней и страшной судьбе, которая выпала на ее долю... Была минута, когда у меня скользнула мысль: – Расскажи ей... Освободи ее от этого ужаса... И она станет для тебя такой же женщиной, как и все, и у тебя явится желание обладать ею. Но я не посмел этого сделать...

– Сегодня вечером, в девять часов.... Да что с тобой?

– Я счастлив, – сказал я.

– Сегодня вечером, в девять часов, на набережной... с тобой. До свидания... Скоро увидимся... – Она быстро ушла.

В то время, как я пишу эти строки, я уже далеко, и с каждой секундой удивляюсь все дальше и дальше. Я пишу, сидя в купе в поезде, который час тому назад ушел из Копенгагена. Сейчас ровно девять часов. Она стоит на набережной и ждет меня. Закрывая глаза, я ясно вижу ее фигуру. Но это не женщина ходит по берегу в сумраке, – это скользит какая-то тень».

Она приходила к нему ежедневно вечером, тайно от мужа, в течение трех месяцев наполняя его существование теплом и лаской. Мучительно-тоскливо тянулись часы ожи-

даний, когда он, в волнении, прислушивался к каждому шороху и всех женщин принимал за нее.

Но вот уж два дня ее не было, тщетно он ждал ее, придумывая тысячи причин ее отсутствия. Наконец, через посыльного он узнает, что она опасно больна, и, как зверь, запертый в клетке, бродит под окнами ее дома, куда он не смеет войти. Именно он, единственный, кто имеет на это право, не смеет быть около нее, а она, быть может, страстно хочет видеть его в тот роковой час ее жизни, когда перестают существовать все условности...

И вот она умерла, и *он* пришел к ней на «последнее свидание».

«Шторы были спущены. Горела лампада... На кровати лежала, вытянувшись, покойница. Она была покрыта одеялом до самого подбородка. У изголовья, на ночном столике, горела свеча и бросала яркий свет на землистое лицо покойницы. Он бы не узнал ее, если бы не знал наверное, что это она. Только постепенно он начал находить сходство, только постепенно лежавшая на кровати стала превращаться в Анну, в *его* Анну. И в первый раз за все эти ужасные дни он заплакал... Он почувствовал острую, жгучую боль в груди, ему хотелось закричать, броситься к ней на колени, целовать ее руки.... Только теперь он заметил, что он был не один с ней. Кто-то стоял на коленях у постели, опустив голову на одеяло, и крепко держал обеими руками руку покойницы. В ту самую минуту, когда Альберт хотел подойти ближе, человек этот поднял голову. – Что я ему скажу? – Но в ту же минуту он почувствовал, как стоявший на коленях человек схватил его руку, пожал ее со слезами и в голосе проговорил: «Благодарю... благодарю...»... И сейчас же он опять отвернулся и тихо разрыдался, не отрывая головы от одеяла. Альберт постоял еще несколько времени и стал рассматривать с холодным вниманием лицо умершей. Слез у него не было. Горе его сразу притупилось. Он понимал, что эта встреча впоследствии будет казаться ему ужасной и в то же время комичной. Он сам показался бы себе смешным, если бы начал рыдать вместе с этим человеком.

Он повернулся и пошел. У дверей он еще раз остановился и оглянулся. Свеча мерцала, и ему казалось, что Анна улыбалась. Он кивнул ей, как бы прощаясь, как будто она могла это видеть. Он хотел уйти, но почувствовал, что она

удерживает его своей улыбкой. И эта улыбка сразу стала презрительной, холодной, и она была обращена к нему, и он это понимал. Улыбка эта говорила: «Я любила тебя, а ты стоишь теперь, как чужой, и отрекаешься от меня. Скажи же ему, что я была твоя, что это твое право – стоять на коленях у моей кровати и целовать мои руки! Скажи же ему!.. Отчего же ты не говоришь?» Но он не смел... Он закрыл глаза рукой, чтобы не видеть ее улыбки... Он повернулся, вышел из комнаты и затворил за собой двери. Дрожа от ужаса, он прошел через светлую гостиную, пробрался по полутемной комнате мимо всех толпившихся там людей, которые говорили шепотом и с которыми он не смел остаться. Он быстро прошел по передней, спустился с лестницы и, выйдя за ворота, прокрался вдоль стены дома. Шаги его становились все быстрее и быстрее. Что-то гнало его от этого дома, и с глубоким созерцанием стыда он почти бежал по улицам. Ему казалось, что он не смеет горевать вместе с другими, что покойница прогнала его за то, что он отрекся от нее».

Маленький опереточный актер Фридрих Ролланд, исполнивший всегда роли пажей, лакеев, слуг и заговорщиков, которые обозначаются на афише даже без фамилии играющего, был несчастный и несправедливо обиженный судьбой человек. Неудачно сложившаяся жизнь не дала ему возможности выдвинуться, заняв на сцене то положение, которого он заслуживал, и он затаил в душе горечь обиды на товарищей, смотревших на него свысока и с насмешкой относившихся к «претензиям» этого «непризнанного гения».

Его манера держаться и говорить тихо и утомленно, неторопливая гордая походка, его привычка наклонять голову на сторону и щурить глаза, – все эти внешние признаки его внутреннего недовольства очень скоро и совсем незаметно сделались для всех предметом острых насмешек и издевательств – даже за стенами рампы, что еще более заставляло его страдать и замыкаться в себе, в своем одиночестве старого, подозрительного и болезненно-самолюбивого, но, в сущности, хорошего и жалкого человека.

Он уже не мог испытывать никакой радости и ничего, кроме своего одиночества и своей комичности, не чувствовал. «По временам в его голове проносилась мысль: чем все это кончится? И ему приходили странные идеи, которые

он старательно гнал от себя. Только одна идея преследовала его довольно долго: он хотел описать в газетах, как мучили его люди, и обратиться к публике с воззванием, которое начиналось бы словами: «Благородные люди...» Он даже как-то начал писать это воззвание в своей уборной, потому что у него дома стол постоянно шатался. Но воззвание не удалось. Оно походило на какое-то просительное письмо. На нем еще больше бы стали смеяться. Хотел он как-то раз серьезно поговорить с примадонной театра Бландини, которая милостиво разговаривала иногда с ним на репетициях. Он собирался ей объяснить, что, собственно, он совсем не так комичен, как о нем говорят, но у него не хватило смелости... Как-то раз, когда он возвращался поздно ночью из ресторана немного навеселе, ему пришла в голову совсем сумасшедшая мысль: при первом же удобном случае упасть среди сцены на колени и прямо обратиться к публике, начав свою речь словами: «О, благородные люди!» и рассказав о всех своих мучениях и горе. Он чувствовал, что он сумел бы найти такие искренние ноты, перед которыми никто бы не устоял. Он бы показал при этом, какой он великий актер... Многие бы расплакались, а вместе с ними заплакал бы, может быть, и он сам. Мысль эта довольно часто возвращалась к нему, но не как мысль, которую можно бы привести в исполнение, а как воспоминание о чудном и приятном сне».

И вот судьба устроила ему «бенефис». Однажды во время спектакля, при его появлении на сцене вместе с Бландини, в публике раздались шумные аплодисменты и крики «браво», вслед за которыми к подмосткам был поднесен громадный лавровый венок. «Сначала он не понял, но взглянул на ленту и увидел свое имя. Несколько секунд с ним происходило что-то совсем непонятное. Он думал: «Я – великий артист, и это заметили все, хотя я и играю самые маленькие роли». Машинально он взял один конец ленты в правую руку и прочитал: «Гениальному Артисту Ролланду благодарные современники»... И вдруг он услышал неистовый хохот в зрительном зале. Он взглянул на публику и увидел тысячу высоко поднятых аплодирующих рук и сияющие от удовольствия лица... Он все еще не понимал. Смех все усиливался и усиливался... И вдруг он понял. Он готов закрыть лицо руками и провалиться сквозь землю, потому что публика смеялась над ним, издевалась над ним. Всех привела

в бешено-веселое настроение мысль устроить овацию ему, Фридриху Ролланду. Он почувствовал, что достиг вершины своей славы... Он почувствовал это так глубоко, что теперь уж ничего не слышал и смотрел на беснующуюся толпу с таким видом, как будто в зале не было ни души и царила groboвая тишина...»

Его вызывали... Он вышел и поклонился, но крики «браво» не прекращались, и он вернулся еще раз, вышел на сцену и снова низко поклонился. «Он, казалось, с таким юмором вошел в свою роль, которую ему навязали, что смех публики становился все веселее и искреннее. В эту минуту многие относились к нему с искренней любовью. И вдруг в голове у него пронеслась знакомая мысль, и он подумал уже, не пришла ли, действительно, подходящая минута упасть на колени и закричать: «Благородные люди, пощадите, пощадите!» Но он знал, что публика пощады не знает. И среди этих криков и смеха он вдруг почувствовал себя бесконечно одиноким. Сердце его замерло. Уходя, он сбоку взглянул на Бландини. В глазах у нее стояли слезы, и она не глядела на него. Шум утих. Директор похлопал Роланда по плечу и засмеялся.

– Бенефис.

За кулисами толпились актеры, хористы, рабочие. Они были не прочь перенести шутку публики из зрительного зала и за кулисы, но Ролланд прошел мимо с опущенной головой, не видя и не слыша их. Он медленно поднялся по ступенькам, прокрался по коридору, вошел в уборную и запер за собой дверь. Щелкнул замок, а на сцене спектакль продолжался...»

Его нашли повесившимся на носовом платке в уборной. Он стоял, прислонившись к окну, как живой, только руки беспомощно висели, и голова опустилась низко на грудь. Он был в том же фантастическом костюме, в котором играл: в черной бархатной куртке с красными полосами и темно-голубом трико, в берете, со шпагой на боку и с накрученным, помолодевшим лицом. Даже наклеенные усы остались на нем. Только парик с роскошными каштановыми локонами был снят, и его жидкие седые волосы были взъерошены.

А между тем это была всего злая шутка, устроенная компанией молодых шалопаев во главе с Августом Витте, ко-

торый надеялся сделать этим бедного Роланда смешным в глазах Бландины, считавшей его умным и талантливым артистом...

Раз в месяц она посылала ему цветы в память о самом счастливом дне их любви. И вот она умерла, лежит в могиле, а он, как всегда, в этот урочный день получил цветы, как будто ничего не изменилось. В белой длинной узкой коробке лежали перевязанные золотым шнурком гвоздики и фиалки, лежали, как в гробу.

Это было, конечно, не более как последним проявлением ее нежности во время болезни или, может быть, перед смертью: он это прекрасно понимал. И, тем не менее, когда он взял их в руки, цветы задрожали и как бы закивали своими головками, и ему казалось, что она, уже мертвая, и теперь еще хотела напомнить ему о своей любви и своей запоздалой верности. Они стали для него как бы живыми, он боялся причинить им боль своим прикосновением и он верил, что они многое могли бы рассказать ему, если б люди могли понимать язык не только говорящего, но и всего живущего.

Цветы стояли в высоком зеленоватом стакане, наполняя всю комнату своим ароматом, говорили с ним и жаловались, и когда к нему приходила милая девушка с белокурой головкой, ему казалось, что она является откуда-то издалека; она уходила – и как бы вновь погружалась в бесконечную даль, в область бесследно исчезнувшего прошлого. Казалось, и она сама чувствовала в комнате присутствие чего-то необыкновенного: она уже смеялась и говорила не так громко и не тем звонким веселым голосом, как прежде.

Цветы завяли, безжизненные и печальные, и от них остались, наконец, одни голые сухие жалкие стебли, и белокурая Гретель убегала иногда с таким видом, как будто в его комнате жили привидения... «Привидения! – пишет он в своем дневнике. – Да, они существуют, существуют! То, что умерло, и образует жизнь. И если увядшие цветы издают затхлый запах, то это является воспоминанием о том времени, когда они цвели и благоухали. И покойники возвращаются к нам до тех пор, пока мы сами их не забудем. Что из того, что она не может говорить?.. Я могу слышать! Она не появляется, но я могу ее видеть! Разве весна, солнце, играющее на моем ковре, запах сирени, приникающий

ко мне из ближайшего сада, и люди, которые проходят под моим окном и до которых мне нет ни малейшего дела, – разве во всем этом более жизни? Я спущу портьеры, и солнце исчезнет. Я не стану думать об этих людях, и они для меня умрут. Я закрою окна, и не будет запаха сирени, ни самой весны. Но сильнее меня воспоминание. Оно является, когда захочет, и от него уж некуда скрыться. И эти сухие стебли в стакане сильнее всякого запаха сирени, сильнее весны...

Я сидел и писал эти строки, когда вошла Гретель. Так рано она никогда еще не приходила; обыкновенно она появлялась с наступлением сумерек. Я был удивлен, почти растерялся. Она остановилась в дверях, и я долго смотрел на нее не здороваясь. Потом она улыбнулась и подошла ближе. В руках у нее был букет свежих цветов. Не говоря ни слова, она подошла к письменному столу, положила цветы передо мною и в ту же минуту быстро вынула из зеленого стакана увядшие стебли... мне казалось, что она схватила мое собственное сердце... Но я не мог произнести ни слова. Я встал, хотел схватить ее за руку, но она с улыбкой поглядела на меня и, высоко подняв руку с цветами, подошла к окну и выбросила их на улицу. Я готов был броситься за ними в окно, но там, прислонившись к подоконнику, стояла Гретель и смотрела мне прямо в глаза. На ее белокурой головке играет солнце – теплое, живительное солнце.... А в окно несется сильный запах сирени... Я смотрю на пустой зеленый стакан на письменном столе и сам не знаю, что со мною... Я чувствую себя свободнее, гораздо свободнее... И вот Гретель подходит ко мне и подносит к самому лицу свой букет... Прохладой веет от белой сирени... запах свежий, здоровый... Нега и прохлада. Я прячу лицо в цветы. Белые цветы улыбаются, целуют меня, и я чувствую, что мои мучения исчезли навсегда.

Гретель стояла сзади меня и нервно гладила мои волосы. – Какой ты ребенок! – доносится до меня ее голос. – Понимала ли она в ту минуту, что она сделала? Я схватил ее руки и целовал, целовал. – Вечером мы были за городом, наслаждались весной. Мы только недавно вернулись. Я зажег свечу... Мы много ходили пешком, и Гретель так устала, что села в кресло около печки и задремала. Она улыбается во сне... Какая она хорошенькая!.. Передо мною в высоком зеленом стакане стоит сирень. – А внизу, на ули-

це... Нет, нет, их давно уже нет там. Ветер унес их вместе с облаком пыли...»

Их карета опрокинулась ночью за городом, наехав на верстовой столб и кучу камней, и он, которого она так любила, который несколько секунд тому назад сжимал ее в своих объятиях, лежал теперь мертвый, в крови, на шоссе...

Ее первой мыслью было послать кучера в предместье вызвать по телефону скорую помощь. Но придя в себя, она с ужасом представила себе все, что произойдет потом, когда прибывшие с ним люди застанут ее здесь, – ее, жену профессора и мать... Дрожащими руками она сбросила голову мертвеца со своих колен на землю, толкнула ногой фонарь, который погас, и без оглядки бросилась бежать в город.

Она спасена!.. Ни одна душа в мире не узнает, кто была женщина, ехавшая с ним в карете. Да и кому до этого дело? Ей кажется, что сама судьба освободила ее от всякой ответственности, ибо она жива, даже часы у нее не остановились, а он мертв; она получила прощение за все и даже никогда ни в чем не виновна. Точно ничего из того, что она пережила за эти часы, в действительности не было, все это только страшный сон.

Разве она не имела права так поступить? Больше того: разве это не было ее обязанностью, ее долгом? Она погибла бы и все-таки не вернула бы его к жизни, не принесла бы этим никому никакой пользы... Но один неосторожный шаг – и вся низость ее поведения была бы ни к чему...

С тысячью предосторожностей, замечая следы, она пробирается к себе в дом, осторожно всходит по лестнице, неслышно отпирает дверь своей квартиры, переодевается в своей комнате и, как ни в чем не бывало, входит в столовую, – в тот самый момент, когда раздавшийся в передней звонок возвестил о возвращении из заседания мужа.

Ею овладевает страшная усталость, она не в силах бороться с ней и чувствует, что засыпает: глаза ее закрываются. И вдруг в голове ее проносится жалкая мысль: а что если он не умер, если он жив, пришел в себя и увидел, что лежит один ночью за городом, брошенный ею? Не выдаст ли он ее из чувства презрения?.. Она вскрикивает во сне, пугая мужа, который смотрит на нее пристально и испытующе.

«В это время она видит в стенном зеркале свое улыбающееся, но страшное лицо, и все-таки ее охватывает ужас... и

она чувствует, что лицо ее застывает, что она уже не может пошевелиться ни одним мускулом... она знает, что эта улыбка до самой смерти не сойдет с ее лица. Она хочет вскрикнуть, но в эту минуту чувствует, что чьи-то руки трогают ее за плечи, и видит, что между ее лицом и его отражением в зеркале вырастает фигура мужа. Его взгляд с вопросом и вместе с тем с угрозой проникает ей в душу. Она понимает: не выдержит она этого последнего испытания, погибнет все. И она чувствует, как к ней возвращаются прежние силы, и она овладевает собой. Но надо поскорее пользоваться этими силами, – иначе они пропадут. Она снимает со своих плеч руки мужа, привлекает его к себе и смотрит на него весело и нежно. И, чувствуя, как муж целует ее в лоб, она думает: конечно... все это было тяжелый сон... он никому не скажет и никогда не будет мстить... никогда... Он умер... без сомнения умер... *А мертвые молчат...*

Она бессознательно произносит вслух эти два слова, и по ужасному взгляду мужа понимает, что скрыть от него не в состоянии, что в следующую минуту скажет правду этому человеку, которого она обманывала в течение целого ряда лет, и начинает испытывать какое-то великое спокойствие, как будто многое опять изменилось к лучшему...

Что объединяет эти рассказы? Многое. Прежде всего, та самая мысль, лежащая в их основе, что единственная непреложная действительность – наша душа, вне которой не существует ничего: то, что в «Анатоле» выражено еще в примитивной и игривой форме, здесь получает уже серьезный и глубокий характер.

Мало того: здесь это даже не мысль, но как бы сама «действительность», которую мы чувствуем, ощущаем, которая как бы сливается с нами, тонет в нашей душе. Это удивительное явление происходит оттого, что в форме рассказа Шницлеру удастся достичь большей полноты проявления некоторых сторон его таланта, нежели в драме: его сила – в тех тонких, едва уловимых переливах человеческой души, этой единственной реальности, довлеющей себе, которые обходятся почти без заметного внешнего проявления и даже без определенного «содержания».

Это неподражаемое искусство, с каким он умеет в рамку самой несложной истории, в которой, собственно, нет никакого «действия», вложить весь безграничный мир пере-

живаний человеческой души, всю бесконечность чувств и мыслей, облегчается для него в рассказе тем, что здесь человек не выступает отдельно от окружающего, как в драме, но сливается с ним и точно погружается в него без остатка, чувствуя себя как бы составной частью этого великого Целого, что мы видели уже в «Смерти».

Кроме того, здесь человек не должен «действовать», как в драме, или хотя бы стимулировать общее развитие драматического «действия», подвигая его вперед, но может оставаться спокойным созерцателем самого себя, проникающим в глубь собственной души и отказываясь от всякого проявления себя во вне. Это дает Шницлеру возможность полнее и ярче выразить в форме рассказа ту другую основную его мысль, находящуюся в близком родстве с первой, что ничто не может случиться с нами, что не находится в нас самих и не обусловлено нашей собственной сущностью, и что, с другой стороны, есть нечто высшее и более сильное, чем мы сами, и от чего в конечном счете зависит наша душа, от чего она получает свое начало и бытие.

Тот своеобразный фатализм, который заключается в мудром постижении довлеющей на нас Необходимости и в покорном следовании ей как последней Инстанции и высшей Мудрости, столь характерной вообще для Шницлера, получает в его рассказах благодаря этому особенно яркое и рельефное выражение. Погруженный в себя человек как бы внезапно прозревает истину и доходит до последних истоков Бытия, где его взору открывается Вечность и слуху делается внятным голос Правды, заглушаемый великой ложью жизни.

Наконец, как необходимое следствие всего этого, получает особое значение в этих рассказах та объединяющая их мысль, выраженная еще в первых произведениях, что для человеческой души, в которой – весь мир и вне которой нет ничего, не существует границ времени и пространства, ибо ей открывается перманентность бытия, единство и целостность существующего. Прошлое живет в настоящем и отбрасывает тень на далекое грядущее; мертвое столь же реально, как и живое, ибо *для нас* все умирает только вместе с нами.

К этому надо добавить, что на всех рассказах лежит колорит чего-то нездешнего, их окутывает дымка какой-то не-

вещественности. Кажется, что звуки доносятся из какого-то таинственного далека, где витают воспоминания и откуда жизнь представляется чем-то странным и нереальным: это звуки – точно приглушенные, «под сурдинку», краски – матовые, разговоры – шепотом, и люди, их ведущие, – какие-то «скользящие тени»...

IV. В зените творчества: проблема жизни-игры

1. «Парацельс»

Подготовительный период творчества Шницлера заканчивается прекрасными «стихотворениями в прозе», в которых он достигает уже полной художественной зрелости.

Ему не доставало только больших заданий, которые могли бы с той же полнотой и яркостью, но с еще большей глубиной и серьезностью проявить все особенности его дарования, все оттенки его своеобразного миропонимания, тоже достигшего к тому времени зрелости.

Правда, это задания он поставил себе уже в 1892 году, в драме «Парацельс», но лишь впоследствии, в трилогии «Зеленый какаду», куда первая вошла составной частью, и в самой крупной из его драм – «Покрывало Беатриче», которые можно отнести к периоду расцвета его художественной деятельности, охватывающему конец девяностых годов, они получают свое настоящее значение в его творчестве.

Трилогия «Зеленый какаду», которой открывается этот период, кроме заключительной драмы того же названия и «Парацельса», включает в себя еще одноактную пьесу «Подруга» (1898), которая, однако, настолько слаба в художественном отношении, что ее присутствие среди этих шедевров совершенно не оправдывается.

Мысль о том, что вся жизнь – игра, в одно и то же время веселая и печальная, и нет грани между ложью и правдой, сном и действительностью, что нет и не может быть уверенности ни в чем, и, в сущности, мы не знаем ни других, ни даже самих себя, что эта всеобщая игра всех со всеми и каждого с собой, называемая жизнью, есть, быть может, не что иное, как игра того, кто играет солнцем и звездами, и потому мудр лишь тот, кто знает это, ибо ему ясна скрытая

ирония вещей, – вот результат творческих исканий Шницлера, воплотившихся с такой художественной силой в трилогии «Зеленый какаду».

Первая часть трилогии – одноактная драма в стихах «Парацельс» – несомненно, одно из самых замечательных по глубине мысли произведений Шницлера, оставляющее неизгладимое впечатление.

Действие происходит в начале XVI века. Бездомный странник и чародей Теофраст Парацельс, странствующий по свету, приходит в свой родной город Базель, который он покинул тринадцать лет назад, и навещает своего старого знакомого, оружейного мастера Киприана.

О нем ходят странные слухи, волнующие народ: он исцелил жену кузнеца, калеку, которая снова стала владеть рукой и ногами, вернул способность речи немой девочке токаря, а одному юноше, усыпив его силой глаз, внушил, будто он возвратился в свой дом из чужих краев, и заставил его рассказать о том, чего он никогда не видал, чего с ним вовсе не случилось и что потом он совершенно забыл.

Киприан недаром зазвал к себе Парацельса. Когда-то жена его, красавица Юстина, любила этого человека, но он предпочел ей свободу, – и вот теперь оружейный мастер хочет покичиться своим богатством и счастьем перед этим «оборванцем» и «бродягой», у которого нет за душой ничего.

Не без иронии приглашает он его зайти в «простой мешанский дом», выражая надежду, что им, быть может, не побрезгает тот, кому случилось ночевать и без крова, – хотя и получает достойный ответ, что «звездный свод небес не так уж жалок», как ему это кажется.

С чувством самодовольства и собственного превосходства, он снисходительно, свысока говорит о людях, подобных Парацельсу, все назначение которых он видит лишь в том, чтобы своим контрастом служить назидательным примером того, как жить *не следует*, для тех, кто живет «почеловечески»:

А то какая честь – очаг лелеять,
Тужить о благе ближних и сограждан,
Трудиться и любить свой честный труд,
Когда б на свете не было других,

Кого влекут неведомые дали,
Бездомные скитанья по земле!..
Я сам не прочь взглянуть на этих сов,
Несущих к нам дыханье дальней чаши.
Когда ж их нет, втройне бываешь рад,
Что есть свой дом, жена и ремесло!..¹

Гордый завоеванным им счастьем и уверенный в себе, он ни на минуту не сомневается в том, что и жена его довольна и счастлива той жизнью, какую он ей устроил, и не боится за будущее. Он напоминает в этом отношении доктора Шмидта из «Завещания», который тоже не верит ни в какие «бредни» и «опасности», угрожающие его будущей жене: он «знает», что «все это вещи скоропреходящие, – весенние дни коротки, а взгляды забываются».

Когда юный Ансельм на коленях умоляет Юстину прийти к нему ночью на свидание в сад и испуганная женщина требует, чтоб он немедленно встал, так как иначе их застанет муж, приближающиеся шаги которого она уже слышит, – тот говорит совершенно спокойно:

Так что же?
Застав меня пред вам на коленях,
Он просто засмеется – до того
Бестрепетно он шествует по свету,
Настолько он в своей жене уверен,
Гордыней обладанья опьянен...

И, действительно, на иронический вопрос Парацельса, не страшит ли его былое, не дрожит ли он тайно при мысли о том, что оно может вновь ожить, Киприан заносчиво отвечает:

К чему дрожать? Что было – то прошло.
Не вас, меня венчали с ней, за это
Она в молитвах Бога прославляет.
Мой это дом, в нем жил еще отец мой,
Как жили деда вот уж триста лет!
Усердием возрос его достаток.
Любезный друг, взгляни на эту руку,

¹ Перевод О.Н. Чуминой.

Она ковать умеет славный меч,
Как и взмахнуть им, если приведется,
И, стало быть, на то и создана,
Чтобы женщине защитой верной быть.
Жене от нас другого и не нужно.
Я взял ее и в силах удержать.
Мне ничего не страшно... ни былого,
Ни вздорных грез... В текущие заботы
Замкнулись крепко помыслы жены.
И дверь моя открыта... мне не страшно!..

Напрасно Парацельс хочет образумить его хвастливость, возбудив в нем сомнение в действительности той жизненной «правды», которой так горд Киприан, и противопоставить ей иную правду – действительность мечты, гораздо более реальную. На самоуверенные слова Киприана: «Мечта – создание ваше, а не правда», он пытается осторожно заметить:

Но выше правды, бывшей и грядущей,
Одна мечта.... И правит только миг.
Когда бы вы пережитые годы
Могли раскрыть, как книгу, пред собой,
Вы б разгадали только жалкий лист.
Обманчивы и память и надежда –
Все тайна!.. Час далекий и ближайший.
Во власти нашей – только беглый миг,
И тот, глядишь, развеялся, как дым.
Вы вот что взвесьте: сумрак каждой ночи
Нас повергает в мир иной и чуждый,
Лишая нас и силы и богатств.
Вся полнота и все стяжанья жизни –
Увы! – стократ бессильнее видений,
Идущих к нам в безмолвном нашем сне.

Киприан – «наивный реалист», и он снисходительно говорит «колдуну»:

Знавал и я кошмары иногда:
Так что ж! потом опять приходит явь,
И солнышко, и славный говор дня;

Смеясь над сном, опять за труд берешься.
Лишь тот, кто путь направил к пустоте,
Как вы, в обман дается сновиденью.
Для нас, кто знает, что нам нужно в жизни,
Судьба – лишь то, что видно наяву,
Что не бежит, когда глаза откроешь!
О, да! Любой из вас, конечно, рад
Меж днем и ночью грани уничтожить,
В сомнение нас и в сумерки повергнуть.
Но правда тоже есть: такой, как я,
Во всем являет твердые основы,
Свое он держит крепкою рукою
И, главное, благочестив и силен.

И вот, чтобы отрезвить гордеца, чтобы смутить его самоуверенность и показать ему иную действительность, которую он презрительно отрицает и о существовании которой даже не догадывается, Парацельс усыпляет Юстину и внушает ей, будто она изменила мужу с Анзельмом. Теперь очередь «бродяги» посмеяться над житейской мудростью оружейного мастера. С сарказмом возвращает он ему «верную» жену, одновременно безвинную и виновную в сознании, чистую и порочную, помышляющую в душе о жгучих ласках, признаваясь в своей проделке и так объясняя ее смысл:

При виде женщин, созданных, как эта,
Для счастья других людей, повыше,
Доставшихся ничтожеству, как вы, –
Мне всякий раз невыразимо больно.
К тому же здесь передо мною та,
Кого любил когда-то Парацельс,
Кого корыстно выдали за вас,
Как будто в этом девичья судьба...
За вас, я знаю, так же, как и то,
Что день со мной полнее утолил бы
Живую жажду счастья, чем полвека
С таким как вы...
Вы все сильны одним врожденным даром –
Умением успешно увлекать
В свой душный кров ничтожного довольства

Созданье света, ставшее к вам ближе.
Но разве здесь Юстине место? Нет,
Она, как я, в гостях у вас! Я вижу,
Здесь слишком много ласки расточалось
На сытую кичливость наглеца.
Но это же с природой несогласно...
И вот мой долг исправить этот грех!..
..... я не хищник.
Я лишь у вас хотел ее отнять,
А не отдать кому-нибудь другому.
Она чиста – и лишь для вас порочна
Теперь...

Однако, когда Юстина, в слезах, начинает каяться мужу в своем грехе, умоляя его о прощении, когда подробно рассказывает ему о якобы происшедшем, сам Парацельс чувствует себе сбитым с толку и начинает кое-что подозревать. «Ведь я – только чародей, – как бы извиняется он, – а она... женщина, и кто скажет нам, что сон ее – не память о былом?» –

Неужели
Я сам смущен своим же колдовством?
И для меня сдвигаются границы!..

Растерявшись от неожиданности и чувствуя, что теряет власть над своим собственным искусством, в сетях которого он запутался, он хочет, наконец, сам узнать истину:

Как смесь из ценных камней,
Где настоящий рядом и поддельный,
Последний час раскрылся предо мною.
А что здесь клад и что отбросить нужно,
Я так же мало знаю, как и вы,
И не для вас, а для себя скорее,
Хочу я свой же узел развязать!..

Снова он усыпляет Юстину, приказывая ей говорить одну только правду, и теперь она открывает свою душу: она осталась верной женой Киприану, но если б Ансельм остался еще хоть на одну ночь, она бы ему изменила, ибо ее еще томит последний юный трепет, зовет весна, волнует красо-

та; правда, в ее тихом семейном счастье не вспыхнет зной, – зато оно, это счастье, прочнее.

В то же время Юстина неожиданно признается мужу в том, что она не могла забыть Парацельса и после свадьбы. Она говорит им, обращаясь поочередно то к одному, то к другому:

Я его любила, Киприан, –
И долго я любила.... И когда
Вы вдруг ушли – тринадцать лет тому назад –
Без слова о свидании, не простившись,
Казалось, смерть пришла. И если б вы
В ту ночь опять в наш город возвратились,
Я вам с восторгом отдала бы все,
Чего бы только вы ни пожелали, –
Хотя б и знала, что с приходом дня
Я вас лишусь навек, – я так любила!
Кто знает, сколько окон еженочно
Открыто для того, кто не приходит!..
Вы забыли, Теофраст?
Смотрите, все устроилось к добру;
Сегодня я благодарю Творца,
Что вы в ту ночь покинули наш город,
Что не хватило смелости у вас.
Ведь чем была бы я? Сегодня вам
Принадлежит безгранный мир и слава,
А я позор и стыд несла бы. Видишь,
Как близко было горе, Киприан!
Но, как всегда, ты чужд был подозренья,
И раз уж я с тобою повенчалась,
Ты был уверен в нежности моей.
Но если б иногда, сквозь трепет ласки,
Ты чувствовал, как горько ты мне чужд,
Своей женой гордился бы ты меньше.
Но власть забот насущных побеждает
Далекого врага, пусть он и силен.
Да, Киприан, ты вновь меня снискал,
И я... твоя... и с радостью останусь!..

Роль Парацельса окончена, он отправится далее блуждать по свету, но, уходя, на вопрос совсем сбитого с толку Киприана: «Игра все это или правда?» – отвечает так:

Одна игра! Чему ж и быть иначе?
Что не игра из наших дел на свете?
При том еще столь важная на вид.
Один толпой наемников играет,
Другой – слепым безумьем суеверов...
И, может быть, и солнцем кто-нибудь,
Мирами звезд... А я – душой людскою.
И смысл в игре найдет лишь тот, кто ищет.
Сливаются в одно и ложь, и правда,
И сон, и явь. Уверенности нет.
Мы ничего не знаем о других,
Как ничего не знаем о себе.
Игра во всем... Кто понял это – мудр!..

И Киприан понял: «игра» не прошла для него даром:

Не мне судить, хотел ли он добра,
Но вышло на добро. Так честь и слава!
Нагрязнул вихрь, и двери в наши души
На миг своим порывом распахнул.
Коротким взглядом мы в нее проникли...
Гроза ушла, и дверь опять сомкнулась;
Но то, что я сегодня здесь увидел,
Меня навек от гордости избавит.
Пусть то игра, но смысл ее я понял
И знаю – я на истинном пути.

Драма эта имеет глубокий смысл и в эволюции творчества Шницлера занимает чрезвычайно важное место. Мы ясно видим, как усложнились те проблемы, которые были поставлены им еще в «Анатоле» и которые теперь получили совершенно новую и необычную трактовку.

Знакомая нам тема о противопоставлении людей, воспринимающих действительность «творчески», перерабатывающих ее посредством «мечты» и видящих в ней лишь эманацию духа, – людям, не верящим ни в какие «призраки», для кого действительность – одна лишь «явь», – по-прежнему, занимает Шницлера, но как она преобразилась!.. *Mutatis mutandis*¹, Анатолий превратился в Парацельса, а Макс – в Киприана, и шуточные, легкие комедии получили значение серьезного дела жизни.

¹ Изменив то, что следует изменить (*лат.*).

Тема, красной нитью проходящая через все произведения Шницлера, получила, наконец, свое настоящее значение и подобающую ей форму, пройдя ряд эволюций.

Кто такой, по существу, Парацельс? Сам о себе он говорит, что он не чародей, а только врач, «немножечко умнее, чем другие». Умнее их он, конечно, потому, что видит «дальше своего носа», ибо для него действительность – не только то, что можно ощупать руками, но нечто большее и простым глазом не воспринимаемое. Ему смешон грубый и плоский эмпиризм Копусов, импонирующий Киприанам, ибо он видит вещи *an und fur sich* и за феноменами умеет открывать нумены: «Где сон для вас – там для меня судьба», – говорит он оружейному мастеру.

И действительно, если справедливо замечание Киприана, которым он думает уничтожить этого «шарлатана», а именно, что «судьбою Бог владеет – не колдун», то, разумеется, он такой цели служить не может: Киприан просто не понимает Парацельса и лишь иными словами выражает его собственные мысли.

Да, Парацельс говорит с гордостью:

Вот власть моя! И кто же больше властен?
Я захочу, – я стану и судьбой!..

Но разве этому противоречат слова Киприана? Судьбою владеет, конечно, Бог и только он один, но глупцы, вроде Киприана, обольщенные грубым реализмом, этой судьбы не видят и не понимают: лишь одному Парацельсу открыта истина, лишь он один умеет открыть глаза слепцам и показать им судьбу там, где для них лишь пустой сон, – и в этом смысле он, действительно, властен над ними и может стать как бы их судьбой.

Свое назначение он, этот врач души, прекрасно определяет как долг исправлять то, что «несогласно с природой», и этот долг он выполняет свято. По образному выражению прозревшего Киприана, он, подобно порыву ветра, открывает настежь двери души человеческой и дает возможность коротким взглядом, лишь на один миг, проникнуть туда непосвященным. После этого его роль сыграна: он должен спешить к другим, двери снова захлопываются, и пусть уж они сами заботятся о том, чтобы, поняв смысл «игра», обрести в дальнейшем свой истинный путь.

Киприан это путь нашел. Он наивно думал, что «судьба – лишь то, что видно наяву, что не бежит, когда глаза откроешь». Ему казалось, он знает, чего ему нужно в жизни, и он просто чувствовал себя на земле, не страшась за то, чем владел и что «держал крепкою рукою».

Действительность, та действительность, в существование которой он не верил, над которой он смеялся, сама жестоко над ним посмеялась. Роли переменились: его хваленые и столь непреложные «правда» и «явь» – оказались мечтой, ложью, лишь сладким сном, в котором он неосторожно дал себя убаюкать, а «вздорные грезы» и «сомнения», в которых он видел только «путь к пустоте», оказались самой настоящей реальностью, укусившей его очень больно...

Снова пришел Шницлер к проблеме «действительности-мечты», «правды-лжи», и теперь мы ясно видим, в какую сторону направляется ее решение. Если ранее истина, реальная истина, всегда оказывалась на стороне трезвого Макса, то теперь этот результат получает ограниченное значение благодаря тем определенным рамкам, в какие поставлена сама вещественная эмпирическая действительность. В рамках этой действительности он только и прав, но не более.

Та же настоящая действительность, которой эта составляет лишь малую часть, необъятная действительность безграничной души человеческой, есть нечто настолько далекое от мира вещей, что Макс-Киприанам ее не понять без помощи Анатолей-Паральцесов. И тем не менее, она – единственная подлинная реальность, не зависящая от условности наших внешних чувств и случайности внешних проявлений.

Истинная Юстина – не та, которую представлял Киприан на основании ее внешней жизни, а та, какой она была в своих мечтах и сновидениях, далеких от действительности оружейного мастера, – эта Юстина, во всех изгибах ее души, в ее тайных помыслах и желаниях, понятна только Паральцесу, умеющему видеть.

Что за нужда, что она, подобно Габриэли из «Рождественского подарка», остается «верной» своему мужу: душой она все же принадлежит другому, являющемуся ей в слитном образе Анзельма-Паранцельса, и у мужа она только «в гостях».

Недаром же и она сама не ставит себе в заслугу своей мнимой верности, подобно Агнессе из «Завещания», зная ей истинную цену и говоря мужу, что, если б он только более тонко чувствовал, – «своей женой гордился бы ты меньше!»

Увы, человек есть вовсе не то, чем он, – да будет позволено так, по-шницлеровски, выразиться! – *кажется в действительности*, но лишь то, чем он является *в потенции*, ибо *реальный человек есть только часть потенциального человека, как реальная действительность вообще есть лишь часть действительности потенциальной.*

Именно такой смысл, по-моему, имеют заключительные слова Паральцеса об относительности лжи и правды, сна и яви и об отсутствии уверенности во всем – в других так же, как и в самом себе. Всё игра, но в этой игре есть скрытый смысл, который поймет лишь тот, кто ищет (*ein Sinn Wird nur von dem gefunden, der ihn sucht*). Может быть даже, что Кто-нибудь играет с солнцем и звездами, но это еще не значит, что в этой игре нет смысла!.. Все мы играем: кто знает это – тот мудр...

3. «Зеленый Какаду»

Как раз в последней части своей трилогии Шницлер показывает нам, как легко потенциальная действительность переходит в реальную, когда она достигла необходимой степени напряжения, так что «Зеленый Какаду» (1898) идейно является как бы непосредственным продолжением «Паральцеса»: там действительность реальной жизни оказалась игрой, здесь – игра незаметно переходит в действительность, причем, чтобы еще более подчеркнуть отсутствие резкой видимой грани между той и другой, Шницлер на протяжении всей пьесы, до последнего момента, держит нас в напряженном состоянии неведения, где кончается одна и начинается другая.

Наиболее подходящей для такой цели формой являлась, конечно, «сцена в сцене», – та самая, к которой прибегали еще старые немецкие романтики, желая запутать нас в иллюзиях и не дать возможности разобраться в происходящем.

По поводу этой замечательной пьесы Брандес удачно приводит интересный афоризм датского писателя Кирке-

гора, как бы иллюстрируемый «Зеленым Какаду»: «В одном театре за кулисами вспыхнул пожар. На сцену вышел паяц и сообщил об этом публике. Публика приняла это за шутку и начала аплодировать. Он повторил свое заявление – аплодисменты удвоились. Я думаю, что весь мир погибнет при общем ликовании весельчаков, которые и эту погибель сочтут за шутку».

Действительно, таково именно своеобразное впечатление, производимое этой драмой, разыгрывающейся накануне великой французской революции, в день взятия Бастилии, 14 июля 1789 года: читатель или зритель все время находится в странном и неприятном положении одного из действующих лиц пьесы, Альбина, шевалье де ля Трёмуйль, который, по его собственным словам, «совершенно сбит с толку» и «положительно ничего не понимает», и, подобно ему, каждую минуту готов задать тревожный вопрос: что это – «играют или действительно»?..

Автор же, с тонкой усмешкой, устами поэта Роллена, успокаивает его, а в его лице и нас: «Действительность... Игра... Вы знаете точное различие между нами, шевалье?.. Я не знаю... и мне здесь кажется особенно своеобразным то, что все видимые различия, так сказать, уничтожены. Действительность переходит в игру, – игра в действительность».

Бывшему директору театра Просперу, промотавшему свое наследство и растерявшему свою труппу, пришла в голову оригинальная мысль: он открыл в подземном помещении маленький кабачок, по имени которого названа пьеса, набрал снова актеров и стал разыгрывать с ними нечто в роде итальянских *commedia dell'arte*¹.

Сидя за столиками попеременно с обыкновенными посетителями кабачка, они разыгрывают из себя преступников, «рассказывают самые ужасные истории, от которых волосы дыбом встают и которых никогда не было, говорят о преступлениях, которых никогда не совершали... а публике доставляет наслаждение, вроде приятной щекотки, сидеть среди опасного парижского сброда, среди мошенников, грабителей и убийц».

¹ *Комедия дель арте* – жанр итальянского народного театра (XVI–XVIII вв.). Во время спектаклей, обычно проходивших на площадях, диалоги и развитие действия строились на импровизации, актеры играли в масках.

Со всех сторон Франции доходят страшные вести: в одном месте убили мэра, в другом несколько женщин принесли в дому мэра гроб и объявили, что он должен умереть, но что ему окажут почет и похоронят его, там разграбили дома, здесь крестьяне становятся все более дерзкими. В самом Париже на улицах адский шум, толкотня, в особенности перед Бастилией, «похоже на то, что они собираются ее взять приступом»; на подножку экипажа, в котором едут маркиз де Лансак с женой, вскакивает какой-то человек и кричит: «В будущем году вы будете стоять на запятках, а в экипаже будем сидеть мы!»

Но, увы, все эти аристократы – маркизы, графы, виконты, придворные и дворяне, утешая себя тем, что Париж только «болеет какой-то лихорадкой, которая, конечно, пройдет», и что этим, «собственно говоря, добрым людям», убивающим, грабящим и просто буянящим, этому «милому парижскому народу... надо дать перебеситься», – беспечно проводят время здесь, в кабачке.

Одних просто успокаивает сознание, что «пока вся эта сволочь занимается шутками, не происходит ничего серьезного»: они довольны тем, что в то время как в других местах то же самое происходит в действительности, здесь – «все это комедия». У других это «возбуждает их отупелые чувства», и они «веселятся, потому что знают, что завтра же, может быть, их перевешают». Им даже доставляет удовольствие, когда с ними обращаются в кабачке на «ты» и награждают их милыми прозвищами, вроде «дурак», «негодяй», «мерзавец», «поросеночек». Знатные дамы, сидящие рядом с публичными женщинами, чувствуют приятное возбуждение, когда с ними обращаются здесь как с настоящими проститутками...

Между тем все то, что они принимают за шутку, есть нечто гораздо более серьезное. Даже административная власть успела обратить внимание на разыгрываемые здесь «подозрительные комедии», которые «во всех отношениях выходят из пределов дозволенного», и на произносимые здесь речи, которые, как выражается комиссар, «являются не только безнравственными, – это еще куда ни шло, – но имеют целью как можно сильнее волновать, бунтовать толпу», к чему «в наше смутное время правительство не может относиться равнодушно».

И действительно, это далеко не простая «игра» и совсем не так безобидная, как кажется знатным посетителям кабачка. Когда один из бывших актеров подстрекает Проспера запереть кабачок и идти с толпой, ибо «теперь настало время действовать» и «настоящие люди все на улице», хозяин оправдывается следующим образом: «С меня, милый, довольно и того, что я исполняю свою роль: я удовлетворяюсь тем, что могу высказать свое мнение прямо в лицо этим господам и оскорблять их, сколько душе угодно, хотя они это и принимают за шутку. Мое бешенство тоже вырывается наружу, только другим способом, чем твое». Но этого ему все же мало, и в надежде, что «когда-нибудь да настанет день и шутка превратится в серьезное», он носит под поллой остро отточенный кинжал, заранее приготовившись «на всякий случай».

Актеры не уступают хозяину в своей ненависти к тем, перед кем они «ломают комедию... к этим собакам, которые сидят между ними в своих роскошных платьях, надушенные, нажравшиеся». Разыгрывая свои «роли», они явно смакуют разные случаи мнимых расправ с богатыми и сильными.

Один рассказывает, как он поджег дом, где живет председатель верховного суда: «С него мы решили начать. Мы отобьем охоту у парижских домовладельцев пускать в свои дома лиц, которые сажают нас, бедняков, в тюрьму... Все эти дома надо сжечь. Еще три таких молодца, как я, и в Париже не останется ни одного судьи!» – «Смерть судьям! Выпьем за смерть всех судей Франции! Смерть всем, в чьих руках сегодня власть! Смерть!» – подхватывают его товарищи, встречая такими приветствиями появление знатных господ.

Другой повествует о том, как он из ревности убил герцога Кадиньянского, любимца короля, и это известие встречается вокруг возгласами шумного одобрения: «Туда и дорога всем, кто отнимает у нас наших жен! Всем кто отнимает у нас то, что принадлежит нам! Долой ростовщиков Франции!.. Готов спорить, что тот, кого он поймал у своей жены, был из стаи проклятых собак, которые крадут у нас хлеб!»

Поэт Роллен прекрасно определяет сущность того, что происходит в этом кабачке и что составляет его притяга-

тельную силу для тех, по адресу кого направлены все эти любезности: «Конечно, – говорит он, – доля правды есть тут во всем! В этом вся и прелесть...»

Ложь и правда, игра и действительность так причудливо здесь переплетаются, что даже сам хозяин не всегда может разобраться в том, что перед ним происходит, и порой находится в трагикомическом положении Паральцеса, когда его начинают морочить им же самим созданные призраки.

К нему приходит, в страшных лохмотьях, настоящий профессиональный бродяга Грен, только что выпущенный из тюрьмы, которого, по его собственным словам, должны были повесить, но, к его счастью, он был несовершеннолетним, когда убил свою бедную тетку. Вид его настолько подозрителен, что сталкивающийся с ним в дверях комиссар невольно измеряет его строгим взглядом и лишь затем, вспомнив, где он находится, поддается на удочку обмана, принимая его за артиста. Проспер же сразу попадает впро�ак: «А! Понимаю! – говорит он. – Вы просто хотите получить у меня ангажемент и поэтому теперь разыгрываете передо мной комедию. Что ж, придумано недурно! Ну, продолжайте!»

Только мало-помалу он убеждается в том, что перед ним не «игра», а самая настоящая реальность, проделывая, таким образом, процесс мысли, обратный комиссаровскому, после того как бродяга объясняет ему причину отсутствия в течение уже нескольких вечеров «одного из лучших его актеров на роли карманных воров, который такие истории рассказывал, что дрожь всех пробирала». Этого «артиста», Гастона, засадили в одну камеру с Греном за то, что он, вероятно, в первый раз, попробовал применить свое искусство на практике, в действительной жизни, и «устроил это очень уж неловко». «Представьте себе, – рассказывает, искренно сочувствуя, и с оттенком некоторой снисходительности, Грен, – на бульваре Капуцинов взял да и залез попросту в карман какой-то даме и вытащил кошелек.... Сейчас видно, что дилетант!..»

В конце концов, директор, опытным глазом определив, что Грен «одной своей физиономией впечатление произведет», принимает его к себе в труппу, причем он обещает, что его карьера будет противоположна карьере Гастона, ибо тот изображал мошенников и сделался им, а он... впрочем,

он не выдерживает этой «противоположности» и вечером, во время первой же своей «гастроли», пользуясь весельем, царящим в кабачке, вытаскивает из кармана виконта кошелек...

Так, переплетаясь, ложь и правда запутываются, мало-помалу, в таинственный клубок, пока, наконец, последняя не побеждает первую – и игра превращается в самую ужасную действительность, моментально разрывая всю тонкую нить плетения. Потрясающее впечатление производит этот последний, заключительный акт драмы, в котором смертельный удар игре, сам играя, наносит актер Анри.

Этот жалкий человек, которого мы уже однажды встречали у Шницлера, в образе Эндерле из «Общей добычи», давно и безнадежно влюбленный в актрису Леокадию, тоже нашу старую знакомую по той же драме. Пеппи Фишер долгие годы тосковал по покою, по мирным, широким равнинам своей бедной деревушки, где он оставил старика-отца, и мечтал о том, как, бросив сцену и женившись на ней, он будет гулять с нею вечером по полям, когда кругом полная тишина и над головой чудное, радостное небо, как будет забыто все ее грязное прошлое, она будет добрая мать и чудная жена, и тогда они узнают «такое счастье, какого никогда не знали люди».

И вот мечта его, наконец, близка к осуществлению: он женился и сегодня выступит в последний раз в кабачке, приготовив для последнего своего выхода «такую штучку, что все содрогнутся от ужаса... концом света на них повеет», – тем более что «конец света для них и в самом деле близок»...

Жуткое чувство должны были испытывать посетители кабачка, слушая правдивую историю этого обиженного жизнью человека, «игравшего» перед ними «преступника по страсти», они, редкий из которых не изведal прелестей этой «трусливой блудницы», как называет ее Проспер.

«Я убил... любовника моей жены! – начал Анри с театральным видом потерявшего рассудок убийцы, во взгляде которого – «целый мир страсти»... Ну, да!.. Убил... Что вы на меня так смотрите?!. Этого уж не вернешь. Да что же в этом удивительного? Вы все знаете, что такое была моя жена. Этот конец был неизбежен!.. О, за нее мне не страшно!.. Она от этого не умрет... Тот или другой – разве женщи-

не не все равно... В Париже найдется не одна тысяча красивых мужчин... Тот или другой... Вы знаете мою жену? – Это самое прекрасное и вместе с тем самое низкое создание на всем свете! И я любил ее. Семь лет мы знали друг друга... Но только вчера она стала моей женой. За эти семь лет не было ни одного дня, ни единого дня, чтобы она меня не обманывала, потому что в ней все лжет: и глаза ее, и губы, и поцелуи, и улыбки... Каждый юноша, каждый старик, каждый, кто будил ее желания, каждый, кто платил ей, и, я думаю, каждый, кто хотел ее, – обладали ею, и я знал это... И, вместе с тем, она любила меня, друзья мои! Может ли это кто-нибудь из вас понять? Она всегда возвращалась ко мне... Отовсюду возвращалась ко мне.... От красавцев и уродов, от умных и от дураков, от нищих и аристократов.... Всегда и отовсюду ко мне... И вчера я женился на ней!.. У нас с ней была одна мечта... Нет, это была моя мечта... Я хотел уехать с ней отсюда.... В тихую деревню уединиться... Мы собирались жить, как все счастливые супруги!.. О ребенке... мы тоже мечтали... Я опоздал на один день. Остался еще один, которого она забыла... Кажется, все баз исключения перебивали у нее... Я застал их вместе и... Это был герцог Кадиньянский, и я убил его...»

По странной иронии вещей, Анри, намеренно перепутавший истину с ложью, сам первый делается жертвой своей имеющей вид «игры» правды и «правдоподобной» игры.

Хозяин кабачка, которому бродяга Грен только что перед тем сообщил новость, что, выходя из тюрьмы, он встретил Леокадию с герцогом, сам сбитый с толку, думает, что все это правда, и в ужасе советует Анри бежать, «пока стража у ворот города не предупреждена», ибо его колесуют за такое преступление... Окружающие же уверены, что «и хозяин принимает участие» с целью «придать еще больше правдоподобия», и удивляются тому, как поразительно они «подыгрывают друг другу».

Впечатление, действительно, было настолько сильно, что, как замечает поэт Роллен, хотя все знали, что это – игра, все же, если бы вслед за тем вошел герцог Кадиньянский, его «приняли бы за привидение». Он даже выражает неудовольствие жене маркиза Северине за то, что она «своим криком «браво» снова превратила это в зрелище и приятное чувство

ужаса пропало». Маркиз же настолько потрясен, что, напротив, умоляет всех аплодировать, чтобы «избавиться от этого проклятого колдовства». Сам Анри смущен произведенным им на хозяина впечатлением и не понимает, серьезно тот говорит или тоже играет. «Кто из нас с ума сошел, Проспер? Ты или я?» – спрашивает он в недоумении.

А в то время как в кабачке игру принимают за действительность, врывающуюся сюда с улицы действительность принимают за игру. Там, наверху, шум становится все сильнее, слышны крики: «Свобода! Свобода!» Какие-то люди вбегают, но публика уверена, что «и этим заведуют отсюда», и даже Анри думает, что «это тоже имеет отношение к спектаклю».

Даже когда вошедшие под радостные крики, все настойчивее раздающиеся на улице, сообщают, что Бастилия наконец взята, арестованные освобождены, с дюжину голов отрубили, голова «нашего дорогого Делонэ» на высоком шесте и Париж в руках народа, – присутствующие, по-видимому, принимают это за остроумную «шутку», входящую в «программу». Сам комиссар, чующий тут что-то неладное и пытающийся остановить «спектакль», принужден умолкнуть, встреченный общим смехом.

Только Проспер догадывается, что это правда. Тот «благословенный день», мечту о котором он лелеял, настал, и «шутка превратилась в серьезное»: «Слышите?.. Париж в руках народа! – обращается он к аристократам, принимающим это, конечно, за очередную шутку. – Что вы на это скажете?.. Сброд!.. Шутки кончены!.. Народ парижский победил!.. Шутки кончены!.. Поймете вы, наконец?.. Рассказывай, Анри!.. Теперь можешь все рассказать!.. Мы защитим тебя... Народ парижский тебя защитит!.. Теперь тебе нечего бояться. Теперь можешь без стеснения кричать! Я бы мог еще часов раньше тебе сказать, что она любовница герцога... Ей-Богу, я чуть-чуть тебе не сказал!.. правда, ведь, крикуны, что мы знали это?..»

– «Неправда, – раздается голос потрясенного этим известием Анри. – Кто ее видел? Где?.. Она была его любовницей? Любовницей герцога? Я... Этого не знал... Он жив... жив...»

В этот момент, когда уже никто не понимает, «где же правда», сквозь толпу на лестнице проталкивается герцог, встречаемый возгласами изумления, и «игра» достигает сте-

пени крайнего напряжения: «Бьюсь об заклад, – восклицает Роллен, – что это все было подстроено! Все эти молодцы – из труппы Проспера! Браво, Проспер! Удачно сыграл!»

Но «удачно сыгравший» герцог ничего не понимает: «Да в чем дело? – с удивлением спрашивает он. – Здесь все еще играют, а там.... Неужели вы не знаете, что там делается? Я видел, как пронесли на шесте голову Делонэ! Да что вы на меня так глядите?.. Анри!..»

Он не успел договорить: Анри, как бешенный, бросается на него и вонзает ему в горло кинжал. Игра окончена, и «шутка превратилась в серьезное»! Теперь уже почти никто из присутствующих в этом не сомневается, и пришедший, наконец, в себя комиссар встает, выкрикивая трагикомические слова: «Это уж слишком!» Он пытается еще удержать выскальзывающую из рук его власть, заявляя, среди общего переполоха: «Тише! Никто не смеет выйти отсюда! Именем закона арестую этого человека!»

Но уже поздно. «Законы пишем мы! Дурачье! – несется ему в ответ. – Вон отсюда всю эту сволочь! Кто убивает герцогов, тот друг народа. Да здравствует свобода! Парижские граждане! Отпразднуем нашу победу! Случай привел нас по парижским улицам к нашему симпатичному хозяину. Лучше и быть не могло! Нигде клик «Да здравствует свобода!» – не звучал бы так радостно, как у трупа герцога!..»

Увы, в то самое время, как толпа встречает этот призыв грозными возгласами: «Да здравствует свобода!» – те, против кого они направлены, все еще продолжают «играть»: шутка *для них* еще не превратилась в серьезное. Каким-то зловещим *danse macabre*¹ звучат слова маркизы у еще не остывшего трупа: «Мы поразительно удачно попали! Не каждый день увидишь, как убивают настоящих герцогов!» Но еще большей жутью веет от ее слов, когда, направляясь к выходу во главе аристократов, она тихо говорит своему любовнику: «Роллен, ждите сегодня ночью под окном! Я брошу вам ключ, как тот раз. Мы проведем славно время!.. Я так приятно возбуждена!..» *Для них* «игра» еще не кончена, – конечно, не надолго: «Сегодня пусть удирают! – несется им вслед. – От нас они не уйдут!»

Не случайно, конечно, Шницлеру пришла идея изобразить в этом прекрасном произведении, выражаясь словами

¹ Пляска смерти (*итал.*)

Фреда Широкауэра,¹ *«Великую Революцию в маленьких судьбах»*. Он слишком художник, чтобы соблазниться перспективой создать историческую драму как таковую, и в этом отношении вполне оправдывает слова Гете, что великий писатель только делает честь истории, заимствуя из нее сюжет для своего произведения.

Шницлер преследовал свою цель, прибегая к косвенной передаче исторических событий великой эпохи, путем своеобразного преломления их в человеческих душах. Мы не видим самой революции, но мы как бы чувствуем ее во всех точках того живого микрокосма, каким поистине является кабачок Проспера с его разношерстной публикой.

Таким приемом Шницлер достиг гораздо большего, чем если бы он изобразил нам самую *революцию*, как факт: он показал и дал нам почувствовать *душу революции* и тем как бы поставил нас с нею лицом к лицу. Но сделал он это лишь для того, чтобы наиболее полно и ярко и в еще более общей форме, чем в «Паральцесе», воплотить свою собственную мысль.

Если в первой части трилогии он показал реальную действительность как часть потенциальной путем вскрытия женской души, души отдельного человека, то в последней он то же самое изобразил в большем масштабе, на фоне великого исторического катаклизма, включив сюда первое как часть, имеющую служебное значение.

Действительно, как ни странным может это показаться, но, по существу, тема Леокадия-Анри – повторение темы Юстина-Киприан. Не имеет значения, что в *действительности* Юстина – «верная» жена, а Леокадия – блудница: обе они в представлении своих мужей – совсем не то, чем они являются *по существу, как таковые*, – только одна в действительности потенциальной, другая – в действительности реальной.

И Леокадия, и Юстина – обе они блудницы, изменяющие своим мужьям: одна на деле, другая – в мыслях; одна – проститутка реальная, другая, если можно так выразиться, – *проститутка потенциальная*, каковой, по мнению Шницлера, является *всякая женщина как таковая*.

Отсюда ясно, что та же самая тема, что в «Парацельсе» легла в основу целой драмы, в «Зеленом какаду» вошла

¹ Новелла «Великая любовь» из книги «Милые молодые женщины».

лишь составной частью в более обширное целое, в рамку крупного исторического события. Выражаясь математически, Шницлер, при решении своей задачи, упростив одну из ее больших частей и сведя ее к простому выражению, продолжил решение задачи, оперируя далее этой простой величиной как уже реально видимой составной частью целого. Проще же, «Паральцес» включен в «Зеленый какаду» в виде эпизода Анри – Леокадии.

С другой стороны, последняя часть трилогии есть как бы обобщение первой, ибо ту самую роль, какую Юстина играет в отношении Киприана, а Леокадия в отношении Анри, – французский народ играет в отношении беспечной аристократии, иллюзии которой разрушает жестокая действительность.

Одного вскрытия *отдельной человеческой души* для его целей показалось Шницлера слишком мало: от него он перешел к более серьезной и сложной операции – вскрытию *души целой эпохи*, причем употребил тот же самый метод.

Он показал нам, как потенциальная действительность предупреждает, предвосхищает не только отдельного человека, но и душу целого народа, преломленную в этой отдельной душе. Как совершенно справедливо заметил Макс Лоренц, основной смысл этого «остроумного, глубокомысленного, эффектного и богатого по содержанию, образцового произведения современной драматургии» может быть выражен в следующих словах: «Кто знает минуту, день и час, когда веселое безумие переходит в кровавую действительность?»

Шницлер именно и показал, что та потенциальная действительность, которую мы презрительно игнорируем, но которая ждет только своей минуты, своего дня и часа, есть самая настоящая, самая подлинная действительность, одним ударом разрушающая все наши иллюзии, после того как проблески ее, подобно беглым молниям, долго и напрасно мелькали перед нашими слепыми глазами, выплывая на поверхность реальной действительности и снова под нею исчезая. То, что казалось невинной игрой, вдруг превращается в жестокую действительность, потому что пропущены были все сигналы, которыми она предупреждала о своем приближении.

Как две мелодии фуги, одна параллельно другой вибрируют здесь навстречу событиям две души – большая и малая – душа эпохи и душа человека, предчувствуя и предваряя грядущее, пока, наконец, большая не поглощает малую и обе не сливаются в одной точке. Этой точкой в драме является убийство герцога, которое для Анри есть лишь акт *личной мести*, а для революции есть акт *народного суда*. С этого момента потенциальная действительность, казавшаяся до сих пор игрой, оттесняет действительность реальную и вступает в свои законные права: революция начинается.

Обе части трилогии говорят нам об одном и том же, и «Зеленый какаду» – лишь дополнение и продолжение «Парацельса». Бодрствуйте, как бы говорит нам автор, чтобы не уподобиться нерадивым девам, проспавшим Жениха: не обольщайте себя надеждой, что вы властвуете над «призраками», бессильными перед «действительностью», ибо единственная несомненная реальность это – мы сами, и никто не знает, что таит в себе душа – личности или массы – и когда станет она источником грядущей реальности.

Будьте настороже, чтобы не очутиться в положении Киприана, этого прообраза знатных посетителей кабачка Проспера, – этого нелепого большого Киприана, – и держите двери вашей души всегда открытыми!..

3. «Покрывало Беатриче»

Если «Зеленый какаду» есть, с одной стороны, продолжение и дополнение «Парацельса», а с другой – его расширение и углубление, как бы обобщившее более частную проблему, то «Покрывало Беатриче» (1899) есть грандиозная попытка синтеза того и другого. Обе драмы трилогии как бы слились в одну в органическом соединении, где Беатриче, эта новая Юстина, поставлена в центре великой эпохи – Возрождения.

Такая постановка прежних проблем дала возможность Шницлеру сделать эту драму как бы синтезом всего его мироздания в прекрасной поэтической форме. Не даром же «Покрывало Беатриче» считается не только самым великим произведением Шницлера (Герман Бар), но и «самым видным драматическим произведением» последних десятилетий истекшего века (Макс Кох).

Оно настолько богато содержанием и красками, так полно величия и благородства общего тона, в нем такая тонкость художественной отделки, что его можно даже поставить наряду с лучшими трагедиями Шекспира. И, во всяком случае, драма эта – кульминационный пункт в эволюции творчества Шницлера, наиболее прекрасное и высокое из всего, что им создано, и выше чего он уже не поднимался.

Как и в «Зеленом какаду», исторический факт здесь не более как предлог, только канва, на которой вышиты великолепные узоры прихотливой фантазии художника. Но, конечно, как и там, не случаен самый выбор этого факта, на котором остановилось его внимание. Если для воплощения идеи «жизни – игры» Шницлера понадобилась рамка эпохи великой революции, то для проявления синтеза всего его мирозерцания трудно было выбрать более благодатную рамку, чем эпоха позднего Возрождения.

Из Парижа конца XVIII века автор переносит нас в Болонью конца XVI столетия, в разгар междоусобной борьбы итальянских княжеств. Сын папы Александра VI, Чезаре Борджиа, окружил своими войсками Болонью, во главе которой стоит герцог Леонардо Бентивольо, и городу угрожает гибель. На фоне этих событий и разыгрывается действие драмы, в остальном не имеющей никакого отношения к внешней истории, ибо все нити ее сходятся, собственно, к двум центральным фигурам, вымышленным автором: юному поэту Филиппо Лоски и восемнадцатилетней девушке Беатриче Нарди, дочери резчика гербов.

Зато мы сразу же погружаемся в своеобразную атмосферу Ренессанса, пропитанную культом красоты и искусства, нравственного безразличия и наслаждения жизнью. Филиппо Лоски – истинный поэт, для которого каждый момент бытия имеет самодовлеющую ценность и ничто, кроме его сменяющихся переживаний, не существует. Вечера еще он любил девушку, которую считал своей невестой и в честь которой слагал прелестные стихи, – и вот, «еще не вяли розы с той поры», а он уже отказывается от нее и даже не узнает собственных стихов, что наигрывает на лютне его друг Агостино Досси. Он говорит изумленному музыканту:

Так далеки «сегодня» и «вчера»,
Так чужды, что друг друга не узнали!
Не вспомнили они, что оба – братья,
И этой ночью встретились во тьме...
Нет, не моя то песня, Агостино,
Не наше то, что можем мы забыть!..
Лишь то, что помнишь, то, что в каждый миг
Ты можешь вызвать к жизни, если б даже
Оно в душе глубоко затаилось,
Иль спряталось далеко, в гранях мира,
Зови своим! Нет, песня не моя!..¹

В свой уединенный сад он не пропускает «суету и глупость»,
и в то время как городу грозит, быть может, гибель от не-
приятеля и уже льется кровь, – он безразличен ко всему на
свете. В то время как другой его друг, скульптор Эрколе Ма-
нусси, разбил на куски свое новое творенье и запер мастер-
скую, он беспечно проводит время в аллеях, усыпанных
цветами, уверенный лишь в одной истине:

Сон – только то, к чему мы привязались
И что для нас недорого: жена,
Отчизна, друг. А правда – только счастье,
Откуда бы оно к нам ни пришло!..

Эстетически-объективно воспринимая действитель-
ность, он не знает различия добра и зла, как не знает его
сама природа, и не видит в этом никакой вины:

Кто говорит – вина?.. Ведь листья в осень
Спадают, а весной другие всходят!
Они не виноваты, – как и я!
Но пусть виною будет тот закон,
Которому подчинено живое:
Тогда вина живет в нас с детских дней,
Как смерть живет в груди, пока мы дышим!
И, если виноват я, значит, юность –
Подарок ада, значит, красота –
Великий грех, а счастье – страшный яд,
Страшнее прочих!..

¹ Перевод М. Волошина.

Он весь поглощен теперь своей новой любовью – к Беатриче, которая для него дороже отечества, дороже всего:

Когда бы я единым вздохом мог
Спасти Болонью, но зато был должен
Лишиться Беатриче, – я отдал бы
Болонью! Пусть лежит передо мной
Вся родина в огне – она лишь будет
Достойной жертвой счастью моему!..

Та, кого он так любит, существо еще более странное, чем он сам. Дочь распутницы и сумасшедшего, красавица Беатриче, подобно Юстине, чувствует себя дома как бы «в гостях»:

Казалось мне нередко, будто дома
Я только отдыхаю, как в пути,
Что я иду куда-то прочь оттуда,
Должна идти. И часто по утрам,
Проснувшись, я взгляну вокруг, и мне
...казалось, я не дома!..

Она отвечает взаимной любовью Филиппо, говорит, что с тех пор как увидела его, ей все стало чуждо и все люди – для нее «как куклы»... И, тем не менее, любя его, она мечтает о другом. Придя к Филиппо, который решил уже бежать с нею из Болоньи, она рассказывает ему странный сон, которого не может забыть:

Была я герцогиней.... И сидела
На троне, в зале. Герцог – близ меня,
И вокруг меня людей так много было –
И тысячи, и сотни.... Были дамы,
И дети, и мужчины – и все те,
Которых я на улице встречала.
И ты был там и также преклонился
Передо мной, как прочие. Тебя я
Не узнавала: только облик твой
Прошел, как тень, – и скрылся. А потом
Почувствовала я, что, вот, рукою
Облокотилась я на кресло... Пальцы

Мои скользят по бархату, и я
По-княжески, так гордо – улыбнулась...
Немного, да, – но ласково.... И вот
Мне слышится, как будто органы...
И знала я, что это за органы.
Гляжу кругом, а музыкантов нет!
И герцог встал, и за руку берет он
Меня, и мы проходим через зал
Перед толпой, и вся толпа склонилась.
Громадными дверями мы прошли,
И музыка замолкла. Тихо стало,
Так тихо, как и в полночь не бывает!
А мы идем каким-то переходом
Без крыши. Стены стали по бокам.
Высокие – им нет конца! Вверху
Сияет небо, выше, чем бывает,
И красные несутся облака.
По ступеням вошли мы в тьму – и герцог
Исчез. Я не видала ничего.
Лишь голос герцога так близко-близко
Мне шепчет: «Беатриче!..» Рассвело,
В светильниках, над ложем, заблестели
Зеленые огни, – и вижу я,
Что герцога глаза вблизи смеются,
Его уста склоняются к моим,
Его рука – к моей.... И я проснулась...

Филиппо непонятно, как может она, после такого сна, приходить к нему: ведь она «вся загрязнена», она «была – его», и он прогоняет ее от себя, ибо грезы – страшнее действительности:

О, лучше бы все это было правдой!
Тогда б без отвращения на тебя,
Без боли я смотрел! Жизнь все решает!
Сны – это без решительности похоть
И дерзкие желанья, что бегут
От света дня на дно души, чтоб после
Решиться выйти – ночью, в темноте!
И сон такой протягивает руки
К тебе! Он снова жадно ждет тебя!

Ты не моя! Ты, лишь глаза закроешь,
Готова вновь стремиться всей душой
За приключеньем!.. Ведь во сне я был
Один из многих, что перед тобою
Склонялись!.. Для тебя я был – ничто,
Я и теперь – ничто, я, тот, кто отдал
Тебе так много! Если б знала ты!..
Я отдал все, чего любовь достойна!
Когда б ты поняла, тебе бы стали
Противны, отвратительны другие!
И хочешь ты, чтоб я, как добрый муж,
Взял с уст твоих лобзания другого,
Распутница своих недавних снов!
Прочь, Беатриче!..
... И мог я думать, будто
Она моя! Я избежал стыда!
Проклятье в том, что мы ничем не можем
Владеть вполне. Но над проклятьем этим
Смеются – и никто не отдает
Себя вполне. Лишь я обманут страшно,
Лишь я все отдал – и покой, и силу,
И честь свою – все отдал за ничто!..

Одна мысль успокаивает поэта: если когда-нибудь из этого «безумья» родится песнь, это будет ему высшей наградой за оскорбление. Теперь же, чтобы рассеять свою печаль, он будет брать с восторгом то, что отдается, и будет свободным.

Между тем сон Беатриче оказался пророческим. По желанию брата она уже обручена с рабочим ее отца Витторино Мональди, но в тот самый момент, когда они направляются в капеллу венчаться, их по дороге останавливает блестящая свита герцога. На предложение последнего, пораженного ее красотой, дать ему свою любовь за все сокровища, которыми он владеет, Беатриче отвечает, что войдет в его замок не иначе, как только его женой. Несмотря на волнение и шум в толпе, несмотря на то, что приближенные требуют суровой кары за эту безумную дерзость, герцог, к удивлению и неудовольствию всех, соглашается: сегодня же вечером будет свадьба, на которую созываются все знатные люди, – но не по рождению, а по красоте...

Недобрые предзнаменования сопровождали, однако, эту свадьбу: отвергнутый Витторино заколол себя кинжалом, а во время самого венчания, когда новобрачные стояли пред алтарем, над всей толпой, глухо волновавшейся на площади, вдруг из облаков пролетел подстреленный черный орел, тяжело бился на земле и, наконец, затих. В народе же ходили самые темные слухи: одни объясняли таинственную историю с девушкой из подозрительной семьи, превратившейся неожиданно в герцогиню, колдовством и высказывали опасение, что герцогу не избежать беды; другие же считали все свадьбу просто искусно инсценированным маскарадом, в котором невестой была девушка, выбранная на одну ночь разыграть роль герцогини, а кардиналом – какой-то шутник из Флоренции: ведь кардинала поставил папа, папа хочет гибели Болоньи, а Чезаре – его сын, что же постыдного, если даже и посмеяться над этими негодяями!

Действительно, произошло что-то странное. В самый разгар брачного пира, окутанная с головы до ног драгоценным белым покрывалом, подаренным ей герцогом, Беатриче незаметно исчезает из замка и, влекомая какою-то неведомой силой, приходит к прогнавшему ее Филиппо – запечатлеть смертью свою любовь. Но холодно встречает он свою бывшую возлюбленную, на которой, как покрывало, лежит «тяжелая загадка этой ночи». Ему непонятно все, что кажется ей таким естественным, и с наивностью ребенка, с которым ничего не случилось и для которого все так просто, она говорит ему:

Вот я. Гляди же.

Я здесь – и я готова за тобой
Идти в последний путь. К чему вопросы?
Я думала, – не так меня ты встретишь!..
Что для тебя весь блеск и пестрота
Былых часов, когда настал последний!..
О, если б ты, с тех пор как мы расстались,
Средь духов злых по воздуху летал, –
Я не спросила б ничего! И если б
Я королевой властной была,
Пред которой свет склонился – или
Наложницей глупца, – не все ль равно,
Коль я с тобой, чтоб умереть с тобою!..

... Как не можешь
Ты этого понять! Ты знаешь сам!
За сон меня прогнал ты... Я была
Так страшно одинока... Витторино
Мне обещал убежище, покой
И верность.... А потом нас встретил герцог,
И я тотчас подумала: «Мой сон!»
И захотелось мне быть герцогиней,
Быть с герцогом.... И вот его женой
Я стала...

Я тосковала без тебя!
Тоска была сильнее всего другого...
Чем больше приближался страшный час,
Когда б ты потерял меня навеки,
Тем больше вся душа к тебе стремилась!
И думала: отдать веселье все,
И свет, и жизнь, отдать все счастье мира
За то, чтобы еще хоть миг один
В твоих объятьях быть! И как спасенье
В беде – мелькнула мысль: «Я вновь могу
Его увидеть... Снова мой он будет!
Скорей отсюда прочь!..» И я ушла...
... Кончался пир. Там было шумно.
В саду пылали факелы. Как тень,
Блуждают люди, и как люди – тени.
Открыты двери, все толпами ходят...
А это покрывало все меня
Окутало до самых глаз... Скорее
На улицу, все дальше прочь от замка,
Вперед, вперед, по улицам знакомым,
В твой дом, к тебе – и вот я у тебя!
Вот я! Смотри же: это я! Так вышло...
И, знаешь ли, мне кажется, иначе
Быть не могло! А ты меня томишь
Вопросами и так глядишь, как будто
Бог знает что за чудо совершилось!..

С презрением и на этот раз отталкивает Филиппо от себя Беатриче, в которой проснулась жажда жизни, и один принимает яд, выбивая из ее рук кубок. Видя, что он мертв, она убегает с безумным криком: «Жить!»

Уже в замке догорали свечи, и отблеск факелов в саду все более колебался и меркнул, уже брачный пир превратился в вакхическую оргию, и женщины в исступлении срывали с себя одежды, когда было замечено отсутствие Беатриче.

В стыде и гневe, чувствующий себя обманутым всеми, герцог велит замолкнуть музыкантам и гнать прочь голых распутниц. Тщетно разыскивают ее, тщетно расспрашивают ее родителей, приведенных под стражей, никто не может указать, где Беатриче. Горе герцога безгранично:

О, если бы я знал ее! О, если б
Хоть час один был дан мне для того,
Чтобы узнать ее! Тогда б я знал,
И кто она, и чем она прелестна,
И знал бы я, ребенок ли она
Или знакома с негой и обманом,
Лукава ли – иль простодушна!..
Но все вопросы это родились
Лишь из того, что было утром. Ночью,
Такою ночью – для чего они?
Мне для ответа нужен долгий ряд
Часов и дней грядущих. В бесконечном
Теряется моя тоска – и все
Мне безразлично! Равнодушен я
Ко всем и ко всему, что их тревожит,
И к городу, и к завтрашнему бою,
К борьбе безумной! Так же мало страха
В моей душе пред Борджиа, как любви
К Болонье и ко всем... Вся жизнь моя
Теперь слилась в одном: где Беатриче?
И что томит меня? Земная страсть,
Влечение к женской прелести? Нет, это
Великое определение рока
И властное веление судьбы!
Отдайте Беатриче мне – и буду
Я снова ваш, я вас освобожу!
Отдайте Беатриче – и Болонью
Я сделаю столицей всей страны!
Отдайте Беатриче! Тот орел,
Что пал с крылом простреленным у церкви,
Не для меня, для Борджиа будет знаком
Погибели!..

Являющаяся внезапно Беатриче приводит всех в смущение своим видом: на ней нет покрывала – свадебного подарка герцога! На расспросы последнего она отвечает очень сбивчиво, запутываясь в собственной лжи. Герцог требует открыть ему всю правду, обещая ей полное прощение, какова бы ни была. Но Беатриче решительно отказывается сказать, где покрывало, и ей грозит казнь. В последнюю минуту под угрозой смерти она соглашается и ведет его в дом Филиппо, взяв обещание в том, что он ни о чем не станет ее расспрашивать.

И вот они в доме Филиппо. Догорели свечи, и лишь в темноте светится сброшенное на пол покрывало, рядом с которым лежит уже похолодевшее тело Филиппо. Велико изумление герцога, может быть, еще более, чем его горе:

Он умер за тебя?

Ему ты изменила? Нам обоим –
И снова нам обоим? Кто же ты?
Какое ж существо ты, Беатриче?
О, Беатриче, ты – дитя! С короной
Играла ты. Тебя так тешил блеск!
Играла ты свободною душой
Поэта – тешилась живой загадкой
Его души! Ты сердцем молодым
Играла – сердцем, отданным тебе!
Мы – не играем, Беатриче! Мы
Хотим быть не игрушкою... Нет, больше!
Мы целым миром быть хотим! И мы
Поступок твой назвали преступленьем,
Изменою... А ты – дитя!..

Сама Беатриче изумлена не менее картиной всего, что сделано ее руками. Она как будто не понимает, как могло все это случиться, и как бы с недоумением вопрошает мертвого Филиппо:

За что мне это все?.. Скажи, за что?
Зачем судьбой я выбрана, чтоб столько
Страданий перенести! Я никому, –
Ты слышишь? – никому зла не желала!
И странно видеть мне, что это я

Все сделала!.. и это удивленье
Меня так истомило, что теперь
Я одного хочу: с тобою рядом
Лечь здесь – и умереть! Один удар!
И кончено! Один удар! Молю вас!..

Она падает под ударом меча Франческо, но, к удивлению
всех, герцог останавливает гневные речи брата по адресу
покойной:

Молчи, ребенок!.. Перед нею месть
Твоя должна умолкнуть! И смолкает
Мой гнев!.. Быть может, совершится чудо,
Мы Борджиа во прах низвергнем, город наш
Освободим и покорим другие –
Десятки, сотни, даже всю страну,
И создадим такое государство
Единое и мощное – как Рим...
Как те, чьи лишь обломки мы видали!
И, если бы оно цвело века –
Один удел ему – распасться прахом!
Лишь песнь одна не гибнет никогда!
Она переживет победы наши,
Лишь временные, жалкие победы!
Когда-нибудь потомки наши в камне
Запечатлеют все, чем жили мы,
Все, что для них лишь слово: наше горе,
И радости, и счастье, и печаль!..
Она была послом иного мира,
Исчезнувшего.... И она пришла
Затем, чтоб оживить нас – и исчезнуть
Непобежденной – победившей смерть!...
... День настал.

Такой же свет нас озарял тогда,
Когда мы, год назад, ушли отсюда,
И солнце нам тогда светило так же.
Как будто утро юное для нас
Раздвинуло величавые ворота!
Весь мир встречал нас, радуясь своей
Красе и изобилию... Сегодня
Наш путь ведет в неведомую даль,

Хоть мы едва ли выйдем за ворота...
И все-таки я рад тебе, о солнце!
Ты обещаний полно, как тогда,
Ты нас зовешь к чудесным приключениям,
К чудесному, сокрытому во тьме!..
Звонят! Пора! В душе кипит стремленье
И окрыляет вновь мои шаги!
Приветствую тебя, мой бой последний!
Я снова свежий воздух жадно пью
И радуюсь, как дару, свету солнца!
Бессильно время! Безгранична жизнь,
И каждая минута – бесконечность!..

Кто же Беатриче, это загадочное существо под таинственным покрывалом?

Она – только *женщина*, женщина, как все, типичная «женщина Шницлера», не знающая, подобно природе, ни добра, ни зла, ни добродетели, ни порока. Воля ее парализована, и она идет туда, куда зовут ее сны и грезы, куда призывает ее судьба, сбрасывая на своем пути все и не считаясь ни с чем. Она стихийна, как сама природа, как жизнь, и, стихийное начало жизни, она *аморальна по существу*, той *естественной, невинной безнравственностью*, которая, как сама жизнь, прислушивается только к голосу инстинкта, бессознательная ко всему, что творит и разрушает.

Беатриче – «изначальна», как Ева, и ее ничто не удивляет. «Удивляться не можешь ты», – говорит ей с горечью Филиппо:

Все чудо бытия
Тебя не ужасало бесконечно.
Пред яркой красотою мира ты
Не упала с пламенной молитвой.
И то, что мы с тобою вдруг сошлись
Средь бесконечно многих – Беатриче
И я, Филиппо – никогда тебя
Не заставляло трепетать в смущенье!
Безумен твой отец – ты не тоскуешь,
Жених, тебя любивший, мертв, но нет
В твоей душе ни страха, ни волненья!
Ты герцога Болонского жена –

И это так же мало удивляет
Тебя, как севший на руку комар!
И если б мертвецы могли вставать...
Ты б их боялась, как летучей мыши,
Не иначе, не более того!..
Как выражается тот же Филиппо, –
Она – что звезды, что в одно мгновенье
Все небо пролетают... Целый мир
Она прошла...

Вот почему ее ложь – особенная: она создана так, что «правда каждый миг меняется в ней с ударом сердца», принося гибель каждому, кто сталкивается с ней. Какой-то рок тяготеет над всею ее жизнью, над всеми ее поступками. «Кто знает, какие силы повелевали этой девушкой – по ее воле или против воли?» – говорит приближенный герцога, Маньяни. Самой же ей кажется, что она действует по указанию свыше, и что не только все совершается так, как должно быть, но и ничто не могло бы совершиться иначе...

Вглядываясь пристальнее, мы замечаем подозрительное родство между Беатриче и Филиппо. То самое нравственное безразличие, ту самую стихийность переживаний и бессознательную аморальность поступков, которые составляют основной принцип и идейную программу жизни поэта, Беатриче воплощает в жизнь, в действительность. Ее «сегодня» никогда не узнает «вчера», и она берет счастье, откуда бы оно ни пришло, ибо счастье – единственная правда, как правда то, что каждый год бывает новая весна, которая приносит новые листья.

Женщина – стихия, такая же стихия, как природа поэта-художника, глазами ребенка созерцающего действительность и открывающего в ней все новые возможности, окрыляющие жизнь мечтой. Женщина – сама природа, как творческое начало искусства, претворяющее в действительность все скрытые в ней потенции и созидающие новую жизнь. Для нее, как для искусства, время – бессильно, жизнь – безгранична, и каждая минута против смерти, ибо в природе нет смерти как исчезновения, но есть лишь бесконечная, всепобеждающая, торжествующая жизнь.

Вот почему ей чужда суровая серьезность человека, борющегося за существование и отстаивающего свое *principium*

individuationis¹, создавшего различие добра и зла и утерявшего свое родство с матерью-природой. Она одна сохранила память об этом извечном родстве и бессознательно чувствует свою органическую связь со всем живым. Она радостна, как природа и как искусство, и вся жизнь ее – игра, как жизнь природы, игра, как жизнь искусства.

Что ей человеческие дела и отношения, борьба народов, их поражения и победы?! Все это мелко и преходяще: вечно лишь то, что принадлежит природе и искусству, вечно *жизнь*, остающаяся на обломках *истории*, и бессмертны образы, ею создаваемые. *Мы уходим – жизнь и красота остаются*: вот о чем говорят последние слова герцога, этот возторженный гимн Жизни и Красоте.

Беатриче – воплощение этих двух начал, скрывающее под своим покрывалом тайну мира. На фоне реальных событий исторической важности, в момент, когда решаются судьбы народов и государств и люди смертью запечатлевают свое участие в жалкой трагикомедии человечества, – из-под упавшего на миг покрывала показался прекрасный лик Природы-Беатриче, символа Жизни и Красоты, божественным светом озаривший наш суетный мир и показавший нам *вечное в преходящем*.

V. В поисках правды

1. «Берта Гарлан»

Пройдя весь путь творческого развития, на котором одна за другой возникали важные и глубокие проблемы, Шницлер понял, что то противопоставление жизни и игры, реального и кажущегося, действительности и сновидения, которое занимает центральное место в его творчестве, в конечном счете сводится, собственно, к вопросу о том, что правда и что ложь?

По существу, он уже ответил на него тем, что признал реальную действительность лишь частью потенциальной, включив в последнюю то, что мы полупрезрительно называем игрой, мечтой или сновидением, так что «человече-

¹ Принцип индивидуации (*лат.*) – термин, впервые встречающийся в работах Фомы Аквинского.

ская» правда при таком решении получила условное ограниченное значение – значение одной лишь стороны той Вселенской Истины, той Вечной Правды, другой стороной которой, столь же полноправной и вполне ей равноценной, является ложь.

Эта высшая правда, которая неразлучна с ложью, составляющей ее часть, – только в нас самих, в нашей душе, в нашем сознании, и для всех она – разная, своя, ибо различны судьбы каждого из нас и нет единого пути для всех, но у каждого есть своя судьба и свой путь жизни, на котором *для него* – истина.

Как узнать эту правду, свою правду, являющуюся для других ложью? Шницлер не раз уже дал понять, что правда это – *внутренняя*, и что, прислушиваясь к голосу свое души, мы как бы подслушиваем тайный говор Бытия, открывающий нам ту высшую правду, которая единственно для нас обязательно и понять которую – значит понять самого себя. Именно эта мысль со всей очевидностью выражена им в большой повести «Берта Гарлан» (Frau Berta Garlan) и в тетралогии под общим заглавием «Мгновения жизни» (Lebendige Stunden).

«Берта Гарлан» (1900), это прекрасное дополнение к новеллам «Жена мудреца», представляет собою историю несчастной женской души, не нашедшей своей истинной дороги в жизни и лишь путем горьких разочарований обретшей истину, – *свою* истину. Прежняя тема, некогда драматизированная Шницлером в «Забаве», получила теперь в форме повести полное и глубокое обоснование, которого ей недоставало ранее, ибо трагедия любви Христины к Фрицу, несколько внешнего характера, внутренне здесь мотивирована.

Берта Гарлан, эта новая, лишь видоизмененная, Христина, долго ждала своей доли счастья в жизни, своей поздней любви, но, получив ее, поняла, что это была печальная ошибка, которой она дала себя обмануть. Чистая и безупречная женщина, вышедшая замуж без любви и рано оставшаяся вдовой, идеальная мать, посвятившая свою жизнь труду и заботам о маленьком сыне, совершенно незаметно для нее самой, под влиянием нахлынувшего на нее воспоминания о единственной любви ее юности, превращается в развратную самку, которая предается соблазнительным грезам и

мечтает только о том, чтобы отдался.

Тщетно внутренний голос шептал ей глухо, что здесь – не ее дорога, тщетно и с глубокой грустью начинала она подзревать, что *ее* Эмиль, этот новый Фриц, принадлежит не ей, что мысли его тайно направлены к той *другой*, которой она даже не знает.

Приехав в шумную Вену из своего маленького тихого городка, она спрашивала себя: испытывала ли она сама то, что испытываешь в присутствии любимого человека? Была ли она счастлива, когда он говорил с ней? Тянуло ли ее к нему, хотелось ли его целовать, когда он стоял рядом? Радует ли она наступлению вечера и близости условленного свидания? И если бы в ее власти было перенестись, куда вздумается, – не потянуло ли бы ее домой, к сыну, к обычной прогулке по знакомой дороге среди виноградников, к жизни без страха, без волнения, со спокойной совестью, как и подобает хорошей матери и нравственной женщине? Не лучше ли это, чем лежать тут, на плохом диване, в неудобной комнате гостиницы и с беспокойством, без всякого сердечного трепета дожидаться свидания?

«Она вспомнила то недавнее время, когда она ни о чем не заботилась, кроме своего несложного хозяйства, никого не любила, кроме своего сына. Разве не была она довольна, почти счастлива тогда?.. Она оглянулась кругом. Ей показалось необыкновенно противной эта голая комната со стенами, выкрашенными в голубую и белую краску, с пыльным и грязным потолком, с незапирающимися шкапами и комодами. Нет, это не для нее! С отвращением вспоминает она теперь и обед в роскошном ресторане, и бесцельную беготню по городу, и усталость, и ветер, и пыль. Все это представляется ей теперь каким-то бессмысленным бродяжничеством... Нет, правда, она не создана для этого...»

И, тем не менее, она отдается ему, отдается с самозабвением, без стыда и раскаяния, удовлетворенная тем, к чему стремилось, казалось, все ее существо. Прекрасными, тонкими штрихами обрисовывает Шницлер душевное состояние этой женщины после падения. «Когда кто-нибудь из прохожих заглядывал ей под шляпу, ей казалось, что теперь она по-новому понимает язык человеческих взглядов. Вот один посмотрел на нее с некоторой серьезностью, как будто говоря: – Ну, и ты такая же, как все. – Потом прошли

двое молодых людей и замолчали, поравнявшись с ней. Ей показалось, что они знают, что случилось с ней прошлой ночью. Какой-то торопливый прохожий бросил на нее мимолетный взгляд, как бы говоря: – Что ты разгуливаешь здесь, как честная женщина, ведь вчера ты провела всю ночь с одним из нас... Эти слова – «с одним из нас» – почувствовались ей так ясно, будто были произнесены вслух – и больно кольнули в сердце. И в первый раз она сознала, что мужчины – самцы, ищущие самок, а женщины – самки, гоняющиеся за самцами, и что они сходятся, когда ощущают потребность друг в друге. У нее было такое ощущение, будто вчера она еще не понимала этого, жила среди этих людей, как отчужденная; много было для нее тайного, неизвестного в жизни; но и она теперь такая же, она несколько не лучше их...»

Только теперь почувствовала она что-то вроде раскаяния, что решила отдаться ему, прожив всю жизнь честной женщиной. Только теперь стала она догадываться, почему он отказался играть ею, точно не желая приобщить ее к своей интимной жизни и оставшись преднамеренно чуждым ей в том, что было в нем лучшего, – в его духовной и умственной жизни, и поняла, что не имела с ним ничего общего, кроме наслаждений этой единственной ночи, и что уже утром они были чужды друг другу, как во все прошедшие годы. Ведь все ее желания, все надежды вились около одного, и она знала, что не заслуживала лучшего, чем то, что с ней произошло, и все же, если по совести спросить себя, она должна была бы сознаться, что это – лучшее из всего, что она пережила... «Она пришла домой, разделась и легла. Ей стало душно. Она встала, открыла окно. На дворе было темно. Может быть, кто-нибудь стоит там под окном и глядит на ее тело, белым пятном выделяющееся на темной фоне... Она ждала бы этого! Потом она легла... Да, она не лучше других. Мысли путались... Да, – он виноват в том, что стала такая. Он ее сделал такой, он взял ее, как простую уличную женщину, наслаждался ею и бросил потом... О, Боже, Боже, до чего мужчины все гадки... А все же... было хорошо. Она заснула».

Окончательное отрезвление наступило, однако, лишь после получения ответа на ее полное горячих признаний письмо, где она не скрывала, как рвалась к нему, в Вену, что-

бы всегда быть с ним и любить только его одного. Берта долго не могла опомниться. «Легкий трепет пробежал по ее телу. Теперь ей казалось, что другого письма она и не могла получить. Она дрожала. Он приглашает ее раз в месяц на сутки... Фу, какая низость... и как он боится, чтобы она не приехала в Вену... И в конце еще эта приписка («целую мое любимое местечко за ушком»), как будто только для того, чтобы разжечь ее страсть. Ведь это единственное, что связывало их. Ах, гадость, гадость... Ей было тошно, противно... Она встала и начала одеваться... Что же делать теперь?.. Все кончено, все? Он не мог ее видеть, у него не было для нее времени! Осенью каждый месяц на 24 часа.... Да, да, как бы не так... Я согласна на ваше почетное предложение... Я ничего больше не желаю! Я буду продолжать жить в этой трущобе, бегать по урокам, изнывать... Вы будете продолжать играть на скрипке, сводить женщин с ума, путешествовать, богатеть, пользоваться славой и счастьем. А каждый месяц или полтора я буду приезжать на одну ночь в скверную комнату, где вы принимаете уличных женщин. Лежать с вами на той кровати, где лежало столько до меня.... Фу!.. Перед отходом она сошла к сыну и приласкала его. Ей вспомнилось то место письма, где он говорит: – Там, где родился твой сын, – там твой дом. Да, он прав, но он говорил это не потому, что это правда, а потому, что боялся, как бы она не вздумала ездить чаще, чем раз в месяц... Когда она переходила через площадь, офицеры сидели перед кафе и завтракали. Они только что вернулись с учения и были еще все в пыли. Один молоденький, вероятно, только что произведенный, оглянулся на Берту... – Пожалуйста, я вся к вашим услугам, – подумала она с горечью, – в Вене я занята только раз в месяц на одну ночь... Скажите только, пожалуйста, *когда* вам угодно?..»

И, стоя над трупом такой же, как она, жертвы любви, заплатившей смертью за минутное наслаждение, Берта впервые поняла во всей очевидности, что она сделала. «Она вздрогнула тихонько, потом глубоко вздохнула и будто освободилась от чего-то; ее охватила усталость, и она почувствовала, что все ее прежние опасения тают, что канули в вечность все безумные порывы этих последних дней, вся ее страсть. Склоняясь над этим смертным ложем, она сознала, что она не из тех, кто легко и безбо-

язненно наслаждается жизнью. С отвращением вспомнила она теперь об этом единственном часе страсти, выпавшем на ее долю. Он показался ей бесстыдным обманом в сравнении с тем невинным поцелуем, который осветил всю ее жизнь...»

2. «Мгновения жизни»

Одноактные пьесы, объединенные этим общим заглавием: «Мгновения жизни» (1901), «Женщина с кинжалом» (1900) и «Последние маски» (1901), за исключением последней – «Литература» (1901), являющейся просто остроумной шуткой, осмеивающей «литераторство», – подобно «Берте Гарлан», заключают в себе противопоставление двух правд – внешней и внутренней, причем только последняя предопределена судьбой, ибо источник ее – в самой душе человека.

Все они изображают нам человека в такие исключительные мгновения его жизни, в такие «полные жизни часы», когда перед ним внезапно обнажаются как бы самые корни его существования и он может постичь ту единственную правду, которая необходима его душе.

В начальной пьесе перед нами реальный факт: смерть женщины, одинаково дорогой и ее любовнику, и ее сыну: но первый, старый чиновник Гаусдорфер, любил ее реальной любовью живого человека и в продолжительной болезни ее, предшествовавшей смерти, видел реальное горе живого человека; для второго же, молодого поэта Генриха, болезнь и смерть матери – прежде всего факты, так или иначе отражающиеся на его творчестве: болезнь ее лишила его способности творить, смерть – вместе с спокойствием вернет эту способность.

Старик Гаусдорфер с удивлением узнает от Генриха, что для него существуют некие «города утешения». Однажды ему уже случилось пережить нечто, подобное смерти матери, когда он думал, что счастье никогда уж не вернется; чтобы хоть немного отвлечься, он поехал в Зальцбург и в первый же день, прогуливаясь один в Гелльбрунне по чудному парку в стиле рококо, почувствовал, что боль его стала тише, а на следующее утро он уже проснулся совершенно здоровым и даже мог приняться за работу.

Так и на этот раз, сейчас же после погребения матери, прямо с кладбища, он отправился в тот же «город утешения», но на этот раз Зальцбурга оказалось недостаточно, и на следующий же день он уехал в Мюнхен, надеясь на «успокоительное действие древних картин», пошел в Пинакотеку¹, в отделение древних мастеров, и там, где висят его любимые Дюрер и Гольбейн, в первый раз вздохнул за продолжительное время.

С полной искренностью рассказывает Генрих старику о тех страданиях, какие он испытал, как художник, за время болезни матери, когда он, в течение двух-трех лет «не мог ничего создавать», как он оставил квартиру, где они жили вместе; ведь там бы он «никогда ни строчки не написал», и по ночам ему слышались бы стоны из соседней комнаты, которые разрывали бы его сердце, убили бы в нем «все способности, всякое желание творить»... А между тем самое тяжелое время только наступало, ибо еще накануне ее смерти доктор сказал ему, что агония умирающей протянется, быть может, несколько лет!

Выслушав все эти откровенные речи, старик, для которого покойная была всем в жизни, отказывается верить любви Генриха к матери, ибо он знает, чего стоят чувства художника: «Я знаю тебя, – говорит он с горечью. – Всех вас знаю. Знаю, что за люди! Помню, у меня был товарищ по службе, младше меня... Было это лет десять назад... В свободное время он занимался музыкой... и вот умер у него единственный ребенок, способный, красавец, мальчуган семи лет. Я знал его, – он приходил...»

<...>

Наиболее сильной частью тетралогии являются «Последние маски». Этот прекрасный драматический этюд, несмотря на чрезвычайную краткость, – одно из лучших произведений Шницлера по своей поразительной глубине и прямо-таки потрясающему трагизму.

В отдельной палате городской больницы доживают последние, уже сочтенные, дни своей жизни старый, совершенно седой и истощенный журналист Карл Радемахер и молодой еще актер Флориан Якверт. Оба приговорены

¹ Полное название – Старая Пинакотека – знаменитый музей в Мюнхене. Расположен в мрачном здании, построенном в стиле венецианского Ренессанса. Был официально открыт в 1836 г. Сейчас здесь хранится более 9000 картин.

врачами к смерти, но только первому это совершенно ясно.

Даже и не подозревая, что самое большое через неделю он будет лежать под землей, Якверт до последней минуты живет обманом, уверенный в том, что он уже, собственно, «почти здоров», и в больнице продолжает разыграть свои трагикомические шутки: то копирует главного врача, то представляет смерть кровельщика с семнадцатой кровати, с искаженным от боли лицом, падая на стул и закатывая глаза...

Он даже серьезно уверяет сиделку и товарища по несчастью, что и в больницу-то лег неспроста, а лишь ради «изучения». «Для вашего брата пребывание в госпитале приносит громадную пользу. Вы думаете, мне лично, это ни на что не нужно, потому что комик? Ну, как бы не так. Это мое открытие, г-н Радемахер! По какому угодно печальному и даже застывшему от страданий лицу гениальный ум артиста может составить себе представление о веселом выражении того же лица. Если я видел умирающего, я точно знаю выражение его лица в ту минуту, когда ему рассказывают остроумную глупость. – Да что с вами, г-н Радемахер? Храбрей! Не теряйте юмора. Посмотрите на меня! Неделю тому назад последняя надежда на мое выздоровление исчезла, – не у докторов – это бы еще не было так опасно, а у меня самого! А теперь я весел. Я через неделю – слуга покорный! Прощай, тихое убежище! Имею честь почтительнейше пригласить Ваше Высокоблагородие на мой первый выход!..»

«Знаете, как я выздоровел? – говорит он Радемахеру, который смотрит на него во все глаза. – «Нужна только сильная воля... Я просто отогнал от себя все печальные мысли». Сделал же он это «очень просто»: «Всем, против кого я имел зуб, я мысленно наговорил самых ужасных грубостей. Это облегчает, уверяю вас, облегчает! Я даже точно установил, кому я являюсь в виде привидения, если умру. – Прежде всего, вашему товарищу по профессии в Ольмюце – злая собака! Да, а потом директору... он вычел у меня полумесячное жалованье за то, что я наговорил раз отсебятины. Публика со смеху умирала – не над пьесой, а надо мной. А директор, – нет, да погоди у меня, погоди! Только бы у меня оказался талант к этим привидениям! Устроился бы на небесах на приличное содержание... Взял бы ангажемент у спиритов».

Полную противоположность этому жалкому человеку, болезненно цепляющемуся за жизнь, представляет старый Радемахер. Он отлично сознает безвыходность своего положения и не строит себе на этот счет никаких иллюзий. Судьба всегда была к нему жестока и несправедлива, и теперь он умирает в нищете и горе – так же, как прожил всю жизнь. О, он знает: когда станет известно, что он умер – и в такой обстановке, – о нем пожалеют; на его могиле будут говорить: верность своему долгу, способности, жертва своего призвания... «Да, да, и это правда! – говорит он актеру. – С той минуты, как у меня явилось призвание, я стал его жертвой! Знаете, отчего я умираю? Вы думаете, от этих латинских слов, что написаны на доске? Нет, от злости за то, что мне приходилось одеваться перед публикой в костюмы, которые я презирал, чтобы получить место! От тошноты, потому что мне приходилось писать вещи, в которые я не верил, чтобы не умереть с голоду! Оттого, что меня душит злоба, потому что я кропал свои строки для грабителей, которые мошеннически составляли себе состояния, потому что я помогал им своим талантом! Да я и не могу жаловаться: от презрения и ненависти в этом сброду я свое получил, – от остального, к несчастью, нет!»

Он прекрасно знает, что завтра или послезавтра служители в белых халатах снесут его вниз, и вот он хочет доставить себе последнее «удовольствие», остающееся ему в жизни, – повидать перед смертью своего старого друга и счастливого соперника, знаменитого писателя Вейгаста, чтобы излить на нем всю накопившуюся злобу и сказать ему в глаза жестокую, беспощадную правду, которая нанесет его самолюбию смертельный удар.

Заранее предвкушает он наслаждение, рисуя себе картину предстоящего свидания, и только молит Бога, чтобы дожить до этого часа. «Только бы он пришел, – шепчет он в лихорадочном возбуждении. – Только бы он пришел! Боже мой, умоляю тебя, пятьдесят четыре года ты забывал обо мне! Дай мне дожить до той минуты, когда он будет сидеть предо мной бледный, уничтоженный... ничтожный в сравнении со мной, чтобы он почувствовал себя смущенным за свою жизнь... Да, дорогой Якверт, я жду друга моей молодости! Двадцать пять лет назад мы были еще в хороших отношениях, потому что мы оба начинали с одного и того же

места, но пошли мы разными дорогами: он поднимался все выше и выше, а я опускался все ниже! И сейчас расстояние между нами громадное: он – богатый человек, знаменитый писатель, я – несчастный, околевающий в больнице журналист! Но это ничего... Ничего... Потому что теперь наступает минута, когда я смогу раздавить его... И я сделаю это! Только бы он пришел. Сегодня, г. Якверт, у вас была женщина, которую вы, я знаю.... Но что значит то чувство, с которым ждут любимого человека, в сравнении со страстным ожиданием человека, которого ненавидишь, которого ненавидел в продолжение всей своей жизни и которому за был это сказать!»

О, он не скажет ему просто: «Ты низкий человек, и я тебя ненавижу». Это не подействует, и он только подумает: «Бранись, сколько угодно, – ты лежишь в больнице с 39 градусами, а я преспокойно отправляюсь гулять с сигарой в зубах!» Нет, он скажет ему нечто такое, чего он не перенесет...

Актеру приходит блестящая идея: устроить «репетицию» предстоящей сцены свидания, и вот в глубокую полночь, в больничной палате происходит этот удивительный диалог между Радемахером и Яквертом, изображающим пришедшего к нему друга, «с карманами, набитыми деньгами, и с головой, набитой самомнением»...

– «Да, я звал тебя! – лихорадочно говорит несчастный журналист воображаемому противнику, приходя все в большее бешенство. – Но не для того, чтобы по старой дружбе проститься с тобой, нет, я звал тебя, чтобы рассказать тебе кое-что, пока еще не поздно... Ты, думаешь, крупнее меня? – Великими людьми, милый мой, мы оба никогда не были... и если мы будем искренни, между нами никакой разницы нет! И все твоё величие не больше как тщеславный призрак и надувательство! Твоя слава – куча газет, которая разлетится, как дым, в день твоей смерти. Твои друзья? – Льстецы, ползающие на животе перед успехом, завистники, сжимающие за твоей спиной кулаки в карманах, идиоты, для поклонения которых даже ты слишком ничтожен! – Но все-таки ты настолько умер, что по временам подозреваешь это... Я б тебя, конечно, не стал утруждать, чтобы сказать только это. Я хочу сказать тебе нечто другое... Может быть, это до некоторой степени и подло, но... даже невероятно, как лег-

ко быть подлецом, когда знаешь, что стыдиться тебе этого все равно не придется! Сотни раз за последние годы, когда мы случайно встречались на улице и ты милостиво бросал мне несколько дружеских слов, меня охватывало дикое желание закричать тебе это в лицо! Не только я, милый мой, знаю тебя, но и тысяча других людей, но и любимая тобой женщина знает тебя лучше, чем ты думаешь... Она разглядела тебя еще двадцать лет тому назад, в расцвете твоей молодости и успехов... – Да, да, разглядела, – и я знаю это лучше, чем кто-нибудь!.. Потому что в течение двух лет она была моей любовницей... сотни раз она хотела уйти ко мне, но я был беден, она труслива, и поэтому она оставалась и обманивала тебя! Так было удобнее для всех нас!»

Все было так хорошо подготовлено, но – увы – когда Вейгаст, действительно, предстал перед Радемахером, все планы старого журналиста как-то разом сами собой рухнули.

Знаменитый писатель был очень смущен, найдя прежнего друга в такой обстановке. Он искренно сожалел о том, что их печальная размолвка помешала, по-видимому, Радемахеру даже в таких обстоятельствах обратиться к нему и его самого лишила возможности прийти ему своевременно на помощь; он хотел бы, во всяком случае, сделать все возможное, чтобы облегчить его положение в дальнейшем...

Не ожидавший такого начала, Радемахер несколько раз полуоткрывал рот, как бы желая что-то сказать, но, обескураженный, продолжал молча слушать странные речи старого друга. «Каким образом это вообще случилось? – говорил между тем, точно чем-то сконфуженный, Вейгаст. – Вопрос несколько неудобный в данную минуту. Сознаюсь тебе, я как-то смущен, потому что с первого взгляда можно подумать, что мне выпал более удачный жребий. Но, если подойти к этому вопросу с той точки зрения, с которой необходимо подходить, – кому пришлось пережить больше разочарования? Безусловно, тому, кто достиг большего! Это парадоксально, но это так. Ах, если бы я только рассказал тебе... Ничего, кроме вечной борьбы, ничего, кроме забот! Не знаю, следил ли ты за движением последнего времени. Меня теперь рвут на части. Кто? Молодые! И думаешь только, что всего несколько лет тому назад сам еще был молодым! Теперь они пробуют свергнуть меня с трона. Начнешь читать

эти новые журналы, просто тошнит. Обо мне они говорят с насмешкой, снисходительно. Да, грустно! Честно работали, честно стремились, отдали все лучшее и вот! Благодарю Бога, что ты в стороне от всего этого. Если б мне сегодня предоставили право выбора, если бы я мог сегодня начать сызнова мою жизнь... Я бы предпочел быть крестьянином, пастухом, исследователем северного полюса, – чем хочешь, но только не литератором. – Но еще мы посмотрим! В начале будущего сезона пойдет моя новая пьеса! И они увидят, увидят! И я свергнуть себя не позволю! Подождите, подождите. Если все хорошо пойдет, ты должен быть на спектакле, дорогой друг... Я пришлю тебе билет, хотя ваша газета вообще помещает неприлично мало сведений обо мне! А две последние книги прямо обошли гробовым молчанием, но тебя это не касается! Впрочем, все это глупости, не имеющие никакого значения... Ну, рассказывай же, наконец! Что ты хотел мне сказать? Если тебе трудно говорить громко, я могу сесть поближе. Гм... Что скажет жена, когда узнает, что наш старый Радемахер в городской больнице? Ах, дорогой Радемахер, эта гордость, эта проклятая гордость... Ну, не будем говорить об этом. Кстати, жены моей сейчас нет в Вене, она в Аббации – все болеет... По правде сказать, в ней я нахожу самого себя, веру в себя, когда начинаю ее терять – силу работать, желание жить. И чем старше становишься, тем ярче чувствуешь, что это единственная настоящая связь... Дети... Но... Дочь замужем. Я уже дед и вдвойне... Да, да, знаю, по мне этого не видно. А мальчуган мой... Мальчуган... В этом году уж отбывает воинскую повинность, делает долги, недавно дрался на дуэли с молодым бароном Валлерскирх... из-за какой-то женщины... Да, дорогой мой, вечно все те же глупости! Стареешь, а жизнь все идет своим порядком! Однако время идет. Я жду. Что ты хотел мне сказать? Будь уверен – все, что угодно. Может быть, надо предпринять что-нибудь в Конкордии? Или зайти в редакцию «Нового Дня», по случаю своего возвращения... Или, – прости, что заговариваю о таких вещах, – могу я предложить тебе презренного металла?»

Но что мог сказать теперь несчастный умирающий этому врагу, которого он считал таким счастливым и который неожиданно предстал перед ним во всем своем обнаженном убожестве, в душе которого не осталось ни одного живого

места, ничего, кроме... веры в жену, в жену, давным-давно у него отнятую, – и кем же?.. Неужели мог нанести он последний удар, так тщательно подготовленный, этому еще более жалкому человеку, чем он?

Перед лицом этой жуткой насмешки жизни, которой угодно было, чтобы в последний момент все горести умирающего бедняка померкли и побледнели перед поистине трагической картиной «счастья» этого «любимца судьбы», даже не подозревающего ни истинных размеров своего трагизма, ни его настоящего виновника, мгновенно опустилась занесенная для удара рука: развеялись все мстительные планы Радемахера, и замерли на устах все приготовленные им жестокие слова: «Ах, оставь все это – едва проговорил он, как бы прося пощады и протягивая руку примирения: мне ничего не нужно, – ничего. Просто, я хотел еще раз повидать своего прежнего друга... Вот и все. Да!» И, печально глядя вслед уходящему Вейгасту, добавил: «Как ничтожны люди, которым еще приходится жить!»

Когда же актер напомнил о доверенном ему ключе от письменного стола, где хранятся его, быть может, великие произведения, и спросил, что теперь со всем этим делать, Радемахер безнадежно махнул рукой: «Делайте, что хотите. Хоть сожгите!.. Великие произведения? Да если бы и так... Потомство существует тоже для тех, кто живет. Вот он внизу! Вот идет по аллее – в воротах – вот уж он на улице! – горят фонари, едут экипажи, – люди спуют и туда, и сюда... Что у меня общего с ним: какое мне дело до его счастья, до его забот? О чем нам обоим говорить? А? О чем? Какое нам с вами дело до людей, которые остаются в живых?..»

Потрясающего трагизма полна заключительная сцена, когда Радемахер, хватая Якверта за руку, произносит эти последние слова, когда тот, вырываясь и держать обеими руками за занавеску, вскрикивает в ужасе: «При чем же я-то тут? Пашанда!..», а Радемахер, при виде входящей со свечей сиделки, выпуская руки актера и беспомощно опускаясь в кресло, из которого ему уже не подняться, тихо говорит: «Потушите, Пашанда, потушите... Мне уж никакой свет не нужен!..»

Последние маски сняты, и внешняя правда оказалась и на этот раз жалкой ложью пред лицом другой, высшей, внутренней правды души человеческой.

VI. Проблема счастья

1. «Одинокой тропой»

Уже ранее не раз подходил Шницлер к вопросу о счастье: в «Анатоле», в «Забаве», в «Покрывале Беатриче», в «Последних масках»... Но только в произведениях позднейшего периода его творчества эта проблема заняла надлежащее место и получила полное всестороннее освещение. Ей посвящены, главным образом, три драмы: «Одинокой тропой», «Игра марионеток» и «Крик жизни».

Не простая случайность, что в драме «Одинокой тропой» (1903), наиболее сильном из них и, быть может, самом субъективном из всех произведений писателя, на другом конце его художественной деятельности мы снова встречаемся с нашим старым знакомым Анатолем и Максом – в лице художника Юлиана Фихтнера и писателя Стефана фон Заля.

Ведь именно в «Анатоле» Шницлер впервые коснулся этого тревожного вопроса и, если хотите, ближе всего к нему подошел, быть может, незаметно для себя самого. Именно здесь, как мы видели, хотя и в легкой, фривольной форме, он, в сущности, уже наметил будущее его решение, произнеся приговор над обоими приятелями еще в то время, когда они были молоды, полны сил и жизнерадостны, когда жизнь улыбалась им впереди и надежда освещала их путь.

Теперь же оба они постарели, и жизнь показала им свое ядовитое жало, и ничего, ровно ничего не осталось у них впереди, ибо все уже в прошлом. Это еще не зима жизни, но в ясном, чистом воздухе осени уже присутствует снег. Можно, конечно, уехать в дальние края, где никогда не бывает зимы и где, в то время как это предчувствие превратится «здесь» в факт, будет улыбаться другая весна, – и об этом мечтает Заль. Но весна повторяется только в природе, и никуда нельзя уйти от надвигающейся зимы жизни.

Именно это и говорят нам все образы этой драмы, все эти грустные люди, печальной вереницей идущие в пустоту небытия, – старые и юные, «счастливые» и несчастные, хорошие и дурные, рассудочные и мечтательные, семейные и одинокие. Это торжественно-унылое шествие всех к

одной и той же «цели» – напоминает знаменитую скульптуру Бартоломе «Monument aux morts», находящуюся у входа парижского «Pere Lachaise».

Об этом же говорит и своеобразно-красивая обстановка драмы – время печальной осени, в которой уже чувствуется холод надвигающейся зимы: леса отливают багрянцем и золотом, золотой дымок стелется над лугами, и небо кажется таким далеким, таким бледным, как будто оно испугалось своей собственной беспредельности; на землю падают листья, вода в пруде отливает серовато-зеленым цветом, и по утрам падают на него тени буков...

Когда-то в юности Юлиан Фихтнер подавал большие надежды. Он был ослепителен, увлекателен, как говорит о нем его товарищ по академии художеств, профессор Веграт, и, наверно, был предначертан для высшего, но ему недоставало способности владеть собой, недоставало внутреннего покоя; он нигде не мог чувствовать себя дома и, к несчастью, даже работал мимоходом. Его первая картина «Актриса», написанная двадцать пять лет назад, произвела большую сенсацию: «Молодая женщина в костюме арлекина с наброшенной сверх него греческой тогой, и у ног ее целая гора масок. Она одна. Окаменелый взгляд направлен в зрительный зал. Она стоит на полутемной сцене, между кулисами, совершенно не подходящими друг к другу. Кусок комнатной стены, кусок леса, кусок какого-то заброшенного замка... Эта кулиса только наполовину развернута, так что позади можно видеть целую гору мебели, лестниц, даже корон, сияющих при освещении дня. А позади возвышается южный ландшафт с пальмами и платанами»... Но от этого первого успеха не осталось ничего. Теперь множество людей даже незнакомы с его именем, а та, с которой писана эта картина и которую он некогда любил, его вечная «подруга», Ирена Гермс, даже не знает, где он скитается.

Дочь Веграта, Иоганна, недаром называет Фихтнера одним из тех, «которые приходят издалека»: даже когда он никуда не уезжал и приходил к ним ежедневно, ей всегда казалось, что он точно приходил издалека. Его беспокойный дух вечно гоняет его с места на место, так что даже письма, посылаемые ему близкими и знакомыми, нигде не могут нагнать его: он всегда уезжает раньше, чем они доходят по последнему адресу.

В юные годы у него был серьезный роман с теперешней женой профессора Веграта – Габриэлью, от которого теперь осталось одно лишь солнечное воспоминание о маленьком садике с зеленой изгородью, где он сидел с полотно на коленях, а против него на ярко освещенной поляне, в панораме красных и белых цветов, стояла молодая девушка с соломенной шляпой в руках и смотрела на него с улыбкой счастья на лице...

Но давать долгое счастье или получать такое от других – этого «дара», как сам выражается, он был, очевидно, лишен, и в ту же ночь, после того как любимая девушка отдалась ему накануне свадьбы, он ее бросил. Лишь в этот последний момент, когда все уже, казалось, было решено, в нем в первый раз проснулось сознание того, что случилось и что предстоит, – и он струсил. «Только тогда, – рассказывает он, – в тиши ночи, стоя у открытого окна, я ясно осознал, что завтра утром пробьет час, который решит все мою судьбу. И меня охватила дрожь. Под своим окном я видел дорогу, которая привела меня сюда; она уходила далеко в пространство, поднималась на холмы, которые заграждали горизонт и терялась в далекой дали, в беспредельности, разбиваясь на тысячи незнакомых, еле видных тропинок, из которых каждая в ту минуту еще открывалась свободно предо мной. Я испытывал ощущение, как если бы за этими холмами лежало мое будущее, полное блеска и неизведанных наслаждений, и оно ждало меня... но меня одного. И жизнь принадлежит мне целиком, но только моя собственная жизнь. И чтобы взять ее такую, изведать ее такую, изжить ее так, как мне суждено, я должен быть свободен от всяких забот, располагать всецело своею свободою, как до сих пор. И я почти начал удивляться тому, что я готов был принести в жертву беспечность моей юности, все полноту моего бытия... Чему? Вспышке страсти, которая, при всей ее пылкости и сладости, все-таки началась так же, как и некоторые из прежних вспышек, и которой предстояло кончиться так же, как кончились те... Да, должна была. В этот момент, когда я мог уже предусматривать этот конец, он был уже до известной степени фактом. Ждать того, что непременно должно случиться, это значит тысячу раз, беззащитно, с отвращением и досадой переживать этот момент. Это я глубоко сознавал в тот час. И я испугался этого. И в то же время я

прекрасно сознавал, что готовлюсь поступить жестоко, изменчески по отношению к существу, которое отдалось мне. Но это казалось мне гораздо лучше – не только для меня, но и для нее, чем медленный, жалкий, недостойный ответ. И все мои сомнения отступили на задний план, как только во мне заговорило непреодолимо-страстное желание жить и дальше без всяких забот, без каких бы то ни было уз. Долго рассуждать и обсуждать я не имел времени. Я решился. Я не дожидался наступления утра. Еще раньше, чем побледнели звезды, я был уже далеко... Пожалуй, это было бегство, в котором было столько же хорошего и дурного, столько же безрассудного и трусливого, как во всяком другом... с боязнью преследования, с ощущением счастья при мысли о спасении... Меня не тянуло назад, никакого следа раскаяния во мне не было... Я был опьянен сознанием, что я снова свободен. Уже к концу первого дня я был далеко, дальше, чем мог бы отметить это измеритель расстояния; уже в этот день начал бледнеть в моем представлении образ женщины, которую ожидало при пробуждении такое разочарование, а может быть, и нечто худшее еще; начало тускнеть воспоминание о ее голосе, и она начала превращаться в тень, подобную всем остальным теням, которые я оставил позади себя в далеком прошлом. И я скажу еще больше: именно о том времени, которое следовало за бегством, я вспоминаю как о самом ярком, самом богатом во всей моей жизни периоде. Никогда до того и никогда после того я не упивался так бодрым сознанием своей молодости и независимости, никогда я не чувствовал себя в такой мере полным властелином моего таланта, моей жизни, как именно тогда... никогда я не был так счастлив!»

Прошли годы блужданий по белу свету, и через десять лет Юлиан снова встретился с той, чью даже смерть в далекой юности он счел бы достоянной для себя жертвой. Но она оставалась жить, сделалась женой другого, которому ничего не сказала, решив, что легче нести бремя жизни, не отягощая ее еще бременем упрека, или – что еще хуже – выпрошенного прощения. «Она никому не помогла бы ведь этим. И она молчала. Молчала, когда вернулась домой из-под венца... Молчала, когда явился на свет ребенок... молчала, когда соблазнитель через десять лет снова появился в доме ее мужа...»

Простила ли она его? В этом было и больше и меньше, чем прощение. Они один раз только говорили о прошедшем – она без упреков, он без раскаяния, и больше никогда не возвращались к этому. Он готов был думать, что эта полоса ее жизни как бы совершенно исчезла каким-то чудом из ее памяти, и не находил решительно ничего общего между этой тихой женщиной и девушкой, которую некогда любил. Что касается ребенка, то и его вначале он, по собственному признанию, наверно, не любил больше, чем мог бы любить всякого другого красивого и интересного ребенка: «Что вы хотите, – говорит он Заля, – десять лет тому назад в моей жизни было много такого, чего теперь уже нет. Тогда я еще во многом был уверен, что позже потерпело крушение. Тогда и вы даже не знали еще всей правды. Лишь в последующие годы меня начало все сильнее тянуть в этот дом. Я стал чувствовать себя там, как в родной семье...»

Однако временами он испытывал сильнейший стыд при мысли о непристойности сложившихся отношений, и это была одна из причин, заставивших его снова бежать. К этому присоединилось и недовольство собой, отсутствие интереса к работе, и он надеялся, что путешествие вновь поможет ему, как это бывало так часто в прежние времена. Он предпринимал большие экскурсии пешком, сделался даже на старости лет альпинистом, одну неделю прожил целиком на горном пастбище, словом, «проделывал все, что проделываешь обыкновенно, когда живешь один». Но ничего не помогло, и вот этого человека, который всегда думал, что с наступлением известного возраста следовало бы, собственно говоря, отказаться от посещения мест, где провел молодые годы, ибо редко находишь снова вещи и людей в том же виде, в каком их оставил тогда, – какая-то сила тянет на эти самые места...

Что осталось ему в жизни? До недавнего еще времени она сплошь протекала в каком-то опьянении нежной лаской и страстью, сознанием своего господства. Теперь этому наступал конец. Какую жалкую лож приходилось ему придумывать, выпрашивать, покупать для себя! Отвращение внушает ему мысль об этом прошлом и ужас – мысль о будущем, и он спрашивает себя: неужели от всего пламени, которое сжигало его жизнь, ничего другого и не могло остаться, как неосмысленное чувство недовольства тем, что этому ко-

нец, что и он, *он* – в такой же мере должен подчиняться общечеловеческим законам, как и всякий другой? Может ли его успокоить мысль, что остается ведь еще кое-что на этом свете даже тогда, когда некоторые удовольствия и наслаждения, которые раньше занимали такое большое место в жизни, начинают казаться непривлекательными и несостоящими? Увы, «вырвите из рук артиста его роль и спросите его, доставляют ли ему удовольствие кулисы, среди которых он продолжает стоять?..»

Габриэль умирает от мучительной болезни и, чувствуя, что он близок к тому, чтобы окончательно превратился в «беспочвенного человека», Юлиан хватается за последнюю надежду – своего сына, принадлежащего по закону другому, который и сам, в неведении, считает его своим. «Я хочу, чтобы *он*, по крайней мере, не потерял веру в меня. Вы меня понимаете? – признается он Заля. – Что делать? Он мне дороже других. Я прекрасно знаю, что для всех – да и для вас тоже – я исписавшийся, конченный человек, один из тех, весь талант которых заключался в их молодости. Меня это не особенно занимает. Но для Феликса я хочу быть тем, кем я был некогда – и кем остался еще до сих пор, – чтобы он мог гордиться, если узнает когда-нибудь, что я его отец... Я не имею в виду скрывать это от него всегда. А теперь, после смерти его матери, еще меньше. Когда я говорил с ним в последний раз, я ясно понял, что не только имею право, но даже обязан, до известной степени, сказать ему правду. Он обладает способностью понимать вещи по существу. Он все поймет, и у меня будет человек, который мне принадлежит, который сознает, что он мне родной, и для которого стоит продолжать жить. Я буду вблизи него и буду проводить с ним много времени. Я снова построю свое существование на прочном, так сказать, базисе, не буду витать в воздухе, как теперь. И я снова буду работать – как во времена моей молодости. Работать я буду, и все вы должны будете сознаться, что ошиблись во мне – все вы!..»

Увы, и этой мечте не суждено осуществиться. Феликс, который ранее преклонялся перед Юлианом, искренно уверенный в том, что он сам должен испытывать по временам «известного рода... почтение перед своим прошлым», теперь, когда отец открыл ему все правду, не утаив ничего, холодно отворачивается от него. «Я не могу примириться с

мыслью, – говорит он ему откровенно, – что я теперь должен видеть перед собою обманщиков и обманутых в лице тех, которые мне дороги и которые еще час тому назад казались мне связанными чистейшими отношениями. И для меня уже совершенно невозможно освоиться с тем, что я теперь должен сознать себя другим, а не тем, кем я считал себя до этой минуты. Это – истина, не заключающая в себе никакой силы; какой-нибудь сон мог бы подействовать более сильно, чем эта история давно прошедших дней, которую вы мне рассказали. Ничего не изменилось... ничего. Память матери мне столь же священна, как и раньше; а человек, в доме которого я родился и вырос, который окружил мое детство и мою юность заботливым и нежным уходом, который любил мою мать – действительно любил ее, – этот человек остается для меня тем же, чем был до сих пор, становился мне, можно сказать, даже ближе... Вы мне сделались более чужим с тех пор, как я это знаю.

Тщетно пытается Юлиан удержать и эту последнюю, ускользающую из рук его надежду, убеждая Феликса в том, что на свете нет такого греха, такого преступления, такого обмана, который был бы непоправим, такой вины, которой не было бы искупления. – «Вы этого не понимаете? – резко отвечает ему тот. – Здесь ложь приобрела вечную форму. Этого я не могу забыть. И та, которая сделала это, – была моей матерью, кто довел до этого, – были вы, а ложь эта – я сам, пока я считаюсь тем, кем я на самом деле не могу считаться... Слишком поздно. Признание лишь тогда освобождает от долга, когда должник еще в состоянии заплатить. Этот срок, вы сами понимаете, давно уже истек...»

Тщетно взывает он и к сочувствию других. Пусть, как говорит Заля, лишиться можно только того, что нам принадлежало, а принадлежать может только то, на что приобретено право; пусть одним тем, что человек произведен на свет, еще очень мало для него сделано. Но разве тот факт, что нуждаешься в данном человеке, не дает, в конце концов, тоже известного права на него? – «Неужели вы не понимаете, Заля, что он моя последняя надежда? Что я, вообще, никого и ничего не имею теперь, кроме него? Что куда бы я ни протягивал руки, они встречают пустое пространство? Что я содрогаюсь при мысли об одиночестве, которое меня ждет? Пусть же, по крайней мере, будет то, что было рань-

ше, когда он еще ничего не знал. Я опять хочу быть для него тем же, чем всякий другой. *Так* он не должен уйти от меня. Я не могу перенести этого. Неужели я заслужил, чтобы он бежал от меня? И если, действительно, все то, что я считал до сих пор красивым и правдивым во мне – в том числе и любовь к этому юноше, который мое дитя, – если все это было не что иное, как самообман, то теперь я люблю его... Понимаете вы меня, Заля? Я люблю его и ничего другого не хочу, как того, чтобы он убедился в этом, поверил в это раньше, чем я лишусь его навсегда...»

Заля дает прекрасный ответ на все эти излияния чувств, явившихся, как он ядовито выражается, «с некоторым опозданием». Какая же была бы ему польза, если бы Феликс остался? Что он имел бы даже из того, что сын его испытывал бы нечто вроде детской нежности к нему? Чем может ему помочь он или кто бы то ни было другой? Его ужасает одиночество? Ну, а если бы подле него была теперь жена, разве не был бы он одинок? Если бы его окружали дети и внуки, разве не был бы он одинок? Разве не был бы он одинок, если бы теперь в полном обладании своим богатством, славой и талантом? «Да – говорит он жестоко, понимая его, как никто. – Пусть даже сопровождает нас на всем пути круг веселящихся вакханок, пусть вниз, к уклону мы все совершаем в одиночестве... Мы, которые сами никому не принадлежали. Люди, подобные нам, должны стариться в одиночестве. Это нужно себе сказать, и дурак тот, кто вовремя не устраивается так, чтобы ни в ком не нуждаться... Любить – значит существовать для кого-нибудь другого. Я не говорю, что в этом есть что-нибудь привлекательное. Но, во всяком случае, мы с вами, насколько я знаю, были очень далеки от этого. Что общего имеет с любовью то, что люди, подобные нам, несут с собою? Не любовь ведь то веселое, кокетливое, лживое, иногда нежное, иногда страстное, низменное, что выдавалось нами за любовь... Принесли ли мы когда-либо жертву, в основе которой не лежало бы желание угодить нашей чувственности или нашему тщеславию? Останавливала ли нас когда-нибудь необходимость прибегать в обману, лжи, раз это могло доставить нам лишний час счастья или наслаждения? Рисковали ли мы когда-нибудь нашим покоем, нашей жизнью – нет, не каприза ради или легкомыслия, нет, а ради счастья существа, которое нам доверилось? От-

казывались ли мы когда-нибудь от момента счастья, раз отказ не подсказывался, по крайней мере, нашими удобствами? И как вы думаете, есть такой человек – мужчина или женщина, – к которому мы могли бы обратиться с требованием вернуть нам то, что мы ему дали? Я разумею под этим не жемчужное ожерелье, не деньги, которые мы действительно отдали ему, не требуя за это сейчас же платы какой бы там ни было монетой. Мой милый Юлиан, мы оставляли двери открытыми, позволяя видеть наши сокровища, – но расточительны мы не были, вы столь же мало, как и я. Мы можем спокойно протянуть друг другу руку, Юлиан. Я несколько менее сентиментален, чем вы. Вот вся разница. Да ведь я, впрочем, не рассказываю вам ничего нового. Вы знаете это так же хорошо, как и я. Мы ведь лишены всякой возможности не знать себя; мы, правда, иногда очень даже стараемся обмануть себя на собственный счет, но это нам не удастся. От других могут остаться скрытыми наши глупости, наши низменные вожеления, от самих себя мы не можем их скрыть. В глубочайших тайниках нашей души мы всегда знаем, что мы представляем собою...»

Трагедия Юлиана, некогда легкомысленного Анатоля, как справедливо было замечено, – это трагедия бедного мотылька прелестной сказки Андерсена «Так он и остался старым холостяком»: «Настала поздняя осень, поднялись туманы, пошли дожди. Ветер обдавал старые ивы таким холодом, что они так и вздрагивали. В такие погоды летать по воздуху в летнем костюме не очень-то приятно! Но мотылек и не летал по воздуху. Случайно залетел он в дом, где в печке горел огонь и где было так тепло, как летом. Здесь можно было и пожить. Но только жить – этого мало, – думал мотылек. – Нужно еще, чтобы было солнечное сияние, свобода и хоть крошечный цветочек. И он полетел прямо на оконные рамы. Его увидели, полюбовались им, потом поймали, воткнули на булавку и посадили в ящик с редкостями...»

Но Заля недаром не отделает себя от Фихтнера, правильно характеризуя свое отличие от него лишь тем, что он не так сентиментален. Он не только ничего и никого не любил, но всегда был за то, чтобы оставаться от людей «на почтительном расстоянии»: «Если другие этого не замечали, так не меня надо винить в этом», – объясняет он

Юлиану. По его собственным словам, друзей у него вообще нет, а если и есть, то он «старается не показывать этого». К категории людей, которые близки с ним, но с которыми не близок он сам, он относит даже Юлиана, признаваясь дочери Веграта, Иоганне, что чувствует себя «почти так» со всеми людьми.

– Вы ведь знаете, что я к вам отношусь лучше, чем к очень многим другим, – говорит он ему в минуту откровенности. – Мы так хорошо умеем подавать друг другу реплики, вы не находите? Люди, склонные к пафосу, назвали бы даже такие отношения, как наши, дружбою. Впрочем, не исключена вероятность, что мы когда-нибудь в одном из прошлых веков были на «ты» и что вы, чего доброго, выплакивали даже свое горе на моей груди. Иногда мне даже недоставало вас в течение этих двух лет, серьезно! Как часто во время своих одиноких прогулок я невольно вспоминал о наших приятных беседах в Дорнбахском парке, где мы, декламируя, «на проклятые вопросы» мира сего «прямые ответы давали»...

В противоположность Юлиану он был даже женат, но, потеряв жену, он и это несчастье принял, как все, что посылает судьба, в убеждении, что «всякий имеет право упиться вполне своей жизнью со всеми моментами блаженства и ужаса, которые скрыты в ней» и что «мы, вероятно, обязаны совершить всякий хороший и всякий подлый поступок, предопределенный свойствами нашей души».

Всегда готовый ко всему и никогда ничему «не радуясь раньше времени», уверенный только в том, что он, конечно, поверит в невозможное, «когда пробьет урочный час», этот человек усвоил себе своеобразную философию пессимистического фатализма, лежащего в основе самих вещей и приводящего его к точке зрения равноценности всего существующего. «Если бы вы жили в центре земли, – говорит он доктору Рейману, – вы понимали бы, что все вещества одинаково тяжелы, а если бы вы стали в центре мира, то вы знали бы, что все явления одинаково важны».

Но именно потому, что «печаль лежит в некоторых вещах гораздо глубже, чем мы это думаем», именно потому, что порядочный человек в хорошие часы своей жизни не может думать в глубине своей души о чем-нибудь другом, кроме смерти, – он кажется таким холодным и равнодуш-

ным ко всему на свете. Семь лет прошло с тех пор, как умерла его жена, а вслед за нею и дочь, которая имела такие же, как она, темные, отливавшие синевой волосы и такие же светлые глаза, как он сам, и с которой они «пошли оба, пошли рука об руку по мрачной дороге, ведущей в светлую страну», – и как будто ничто для него не изменилось. «Вы строите себе дом, откапываете погребенные города и пишете странные стихи, – как бы с упреком говорит ему Иоганна, – а люди, которые были вам так дороги, лежат уже семь лет под землей и гниют, а вы почти молоды. Как все это непостижимо!» – «О, ты, оставшийся в живых, оставь плачь», – отвечает он ей словами Омара Намега, «родившегося в Багдаде в 412 году магометанского летоисчисления, в доме своего отца, занимающегося починкой котлов», и приводит в пример одного 83-летнего старика, который похоронил двух жен, семерых детей, без счету внуков – и играет на рояле в грязном ресторане в Пратере, аккомпанируя выступающим на сцене артистам и артисткам в трико и развлекающихся юбочках. «Недавно, когда жалкое представление уже кончилось и фонари были уже потушены, он почему-то продолжал играть на своем страшно расстроенном рояле. Мы, я и Ронский, пригласили его подсесть к нам и начали с ним болтать. А он пустился рассказывать, что последняя вещь, которую он сейчас играл, есть его собственное произведение. Мы, конечно, сказали, что это очень хорошая вещь. Глаза его засветились, и своим разбитым, дрожащим голосом он начал спрашивать нас: «Как вы думаете, господа, будет иметь успех мое произведение?» 83 года ему, он заканчивает свою карьеру в жалком ресторане, его публика состоит из няnek и фельдфебелей, и его мечта вызвать их аплодисменты своей игрой»...

Конечно, здесь не простое только «сравнение». В душе завидуя тем людям, которые, как Веграт, способны отдаваться всецело любимому делу, и которых они с Юлианом, «превращающиеся, по милости момента, то в богов, то в нечто меньшее, чем человек, не в состоянии даже понять», Заля, подобно своему приятелю, хочет хоть чем-нибудь наполнить пустоту в жизни. Он строит себе красивую виллу с садом, где на колоннах, у начала одной из аллей, стоят бюсты римских цезарей; вблизи их маленькая мраморная скамья, а в нескольких шагах перед скамьей небольшой пруд;

вода отливает серовато-зеленым цветом, а по утрам падают на него тени буков...

Но он не принадлежит к людям, которым, как говорит он с иронией, его сад может казаться лесом, ибо они не позволяют ограничить свою фантазию тонкой решеткой. Его тоскующая душа стремится к иному, и он мечтает об экспедиции в Бактрию – страну, самое любопытное в которой это то, «что она больше не существует»; мечтает побывать на раскопках в тех местах, где, по предположению, находилась старая Экбатана лет 6000 тому назад, и собственными глазами видеть, как такой погребенный город постепенно выступает из-под земли, дом за домом, камень за камнем, столетие за столетием. Этой мечтой он живет, уверенный в том, что ему не предопределенно умереть раньше, чем исполнится его желание. «Это производит потрясающее впечатление, – рассказывает он Иоганне. – Представьте себе, под мусором и пылью сохранился, как предполагают, целый гигантский город, размером с нынешний Лондон. Они тогда проникли в один дворец – и нашли там поразительной красоты стенную живопись. В некоторых залах она вполне еще сохранилась. Они откопали ступени, сделанные из мрамора, какой нигде больше не встречается. Может быть, он добывался на каком-нибудь острове, который потом поглотило море. Триста двенадцать ступеней, блестящих, как опалы, ведут вниз, в неизвестную глубину... Неизвестную потому, что на 312-й ступени раскопки, Бог знает почему, были приостановлены. Не могу прямо передать вам, как меня интригуют эти ступени»...

Молодость его ушла, а он знает, что только в молодости все двери перед вами открыты и за каждой дверью начинается новый мир. И теперь у него ничего не осталось, кроме воспоминаний, которые проплывают мимо него в каком-то волшебной сне. Вот он видит себя ребенком, едущим верхом на пони, отец позади зовет его, а там, у окна, ждет его мать; она в серой шали, наброшенной на темные волосы, и кивает ему головой... Далее, он – молодой лейтенант на маневрах: он стоит на холме и докладывает полковнику, что за лесом к ним прокрадываются неприятельские егеря, готовые произвести атаку, а внизу он видит штыки и пуговицы, блистающие в ярком свете полуденного солнца... А вот он лежит в быстро плывущей лодке и глядит в темно-голубой

воздух лета, а бесконечно красивые слова сочетаются и рифмуются друг с другом, – такие красивые, каких никогда ему, в действительности, не удавалось написать... Он отдыхает на скамье, в душном парке, на берегу Луганского озера, и Елена сидит подле него; в руках у нее книга в красной обложке, а дальше, под магнолией, играет Лили, с белокурыми английским мальчиком, и он слышит, как они болтают и смеются... А вот он гуляет с Юлианом, под ногами шелестят листья, и они говорят о картине, которую видели вчера... он видит эту картину: два старых матроса, с помятыми лицами, сидят на опрокинутом челне, устремив помутневший взор на беспредельную гладь моря, – и глубже постигает их горе, чем художник, нарисовавший это, чем они сами чувствовали бы это, если бы они были живыми людьми...

Все это встает пред его глазами, стоит ему только закрыть их, и все это ближе ему, чем Иоганна, когда он ее не видит и она молчит... «Настоящее... Что оно, собственно, значит? – говорит он с тихой грустью этой девушке. – Разве мы можем подойти к мгновению, грудь в груди, как к другу, которого мы обнимаем, – или схватиться с ним, как с врагом, который напал на нас? Разве звук, который сейчас только умолк, не превратился уже в воспоминание? Разве тон, которым начинается мелодия, не превращается уже в одно воспоминание, раньше, чем еще кончилась мелодия? Разве не превратился уже в воспоминание момент твоего появления в саду? Разве сделанные тобой шаги на этой поляне не исчезли уже так же бесследно, как следы людей, давным-давно уже умерших?.. Это не должно тебя печалить, Иоганна. Именно такие часы убеждают нас, что ничего нельзя считать окончательно потерянным, что мы, собственно говоря, ничего никогда потерять не можем».

В последний раз судьба посылает ему прощальную улыбку невозможного счастья. Девушка, мечтающая о том, чтобы он все забыл и потерял и чтобы она одна могла быть для него всем, единственный раз говорит ему о своей любви, с одним лишь желанием, чтобы когда-нибудь позже это признание раздавалось в его ушах, как она произносит его теперь, позже, в какой-нибудь момент, который будет так же прекрасен, как этот, и в который они все-таки ничего больше не будут знать друг о друге... Настал этот день, который принадлежит только им одним, – день, в который

остальные люди живут на свете «только в качестве гостя». Они сами его призвали и, если бы захотели, могли бы его удержать. «Листья деревьев отсвечивают красным светом, золотистый пар стелется над лесами, небо бледно и уходит в бесконечную даль – и день еще прекраснее и печальнее, чем я когда-либо представляла его себе, – говорит ему Иоганна. – И я провожу его в твоём саду и отражаюсь в зеркале твоего пруда... И все-таки мы же так же мало в состоянии удержать мое отражение вода, когда я ухожу...»

И они этот день не удержали, не могли удержать потому что «можно выбрать себе путь, но нельзя выбрать себе людей, с которыми придется встретиться». Ей известно, что он болен неизлечимой болезнью, что дни его сочтены и он только тешит себя мечтой об экспедиции, в которую хочет взять с собой и ее, но которой не суждено осуществиться, и она бросается в пруд.

Конечно, он знает, что «можно очень хорошо играть гаммы, когда скрипка дала трещины». Но он – не Юлиан; нет, он привык смотреть в глаза правде, как бы жестока она ни была. «В высшей степени странное чувство *сознавать* это, – говорит он старому приятелю. – Как будто над всем опускаются завесы.... Прочь! У меня нет никакого желания подчиняться этому, пока я еще живу, – хотя это продолжалось бы один только час... Вода отливает зеленовато-голубым светом. К тому же на нее ранним утром падают тени буков. А Иоганна вчера как раз произнесла слова: «Как не может удержать моего изображения эта вода»... Это тоже своего рода вызов судьбе. Когда я проходил мимо пруда, меня вдруг пронизало чувство, что вода как бы действительно удержала ее изображение. Так это или не так... какое это имеет значение для меня? Меня это могло бы ведь интересовать в том случае, если бы я еще через год или через час был на свете... Конечно, я решил. Не можете вы ведь думать, что я стану ждать. Это было бы слишком тяжело... Кто будет вам подавать теперь реплики, друг любезный? Да-с! теперь конец... Куда же уплыло все?... Где термы Каракаллы – где Луганский парк... Где мой милый маленький дом... не дальше и не ближе, что те мраморные ступени, которые ведут в таинственную глубь. Все кажется как бы в тумане... Ваш сын, может быть, узнает, кончается ли лестница 312-й ступенью, а если не узнает, так это тоже мало будет смущать его»...

И Заля добровольно уходит от жизни, ранее срока: в противность Юлиану, он «расплачивается вовремя»...

С судьбой Фихтнера и Заля неразрывно сплелись две женские жизни: Ирена Герм и Иоганны Веграт, столь же неудачные, столь же печальные и одинокие.

Ирена Гермс – это, если хотите, переодетый женщиной Анри. Когда-то знаменитая артистка, она счастлива теперь тем, что, наконец, ничего не знает о театре. Все давние желания ее как будто исполнились: деревня, свежий воздух, у самого дома лес, прогулки верхом через поля и луга, по утрам можно сидеть в капоте в большом парке, куда никто не войдет, и «вообще: нет тебе людей, нет тебе директора, не публики, коллег, авторов»...

И все же, что дала ей ее богатая, содержательная жизнь? Несчастную любовь к бросившему ее Юлиану, которого она до сих пор не может забыть, жалкие обрывки воспоминаний детства и неосуществленную болезненную мечту о ребенке: «Что же я имею от всего этого? Что это значит все вместе? – говорит она Фихтнеру. – Женщина, у которой нет ребенка, совсем никогда не была женщиной... а уж женщина, которая могла иметь ребенка... должна была иметь ребенка и сделалась матерью, – такая женщина должна считаться... ах, да разве мужчина может понять это? этого никто из вас, мужчин, никогда не поймет! Лучший среди вас, в этом отношении, все же подлец. Да разве хоть один из вас знает, сколько детей болтается на свете? Я, по крайней мере, о себе могу сказать, что у меня не было ребенка. А ты, почему ты знаешь? Можешь ты это вообще знать?..»

Ирония судьбы в том, что, даже узнав, что у него сын и что этот сын – Феликс, Ирена уезжает, не будучи в силах перенести зрелища чужого «счастья», ибо ей кажется, что «все эти двадцать три года получили совершенно другой смысл»... Ее жизнь разбита, и она «стала банкротом», таким же, как Фихтнер и Заля...

Иоганна – тоньше, глубже Ирены, но тем более несчастное и одинокое существо, обделенное жизнью. Она живет в мире беспрерывных видений и грез, в каком-то нездешнем мире, созданном ее болезненной фантазией. Однажды в детстве она видела картину в Бальведере: на лугу изображены рыцари и дамы, а дальше лес, виноградник, ресторан-

чик, девушки с парнями танцуют, а позади большой город с башнями и мостами; а по мосту идут солдаты, по реке плывет корабль; а за горами виднеется холм с замком на вершине, позади него виднеются высокие горы, и облака стоят над горой, и плывет туман над равниной, и город залит горячими лучами солнца, а над замком собираются грозовые тучи, горы покрыты снегом и льдом... И когда при ней произносили слова «далекий мир» или она встречала их в книге, она всегда невольно думала об этой картине. То же происходило и со многими другими из тех слов, которые так великолепно звучат: опасность – это был для нее тигр с широко разинутой пастью; любовь – паж с белокурыми локонами, опустившийся на колено перед дамою; смерть – молодой юноша с черными крыльями и мечом в руке, а слава – гром фанфар, склонившаяся толпа, усыпанная цветами дорога... Но что от этого осталось? – «Прошло время сказок и волшебных слов», и «все приобрело другой вид... И слава, и любовь, и смерть, и далекий мир»...

Она мечтает о людях, «которые приходят издалека», о том, чтобы «разъезжать по свету и ни о ком, ни об одном человеке не думать», – и осуждена «возвращаться постоянно к тем же местам» своего маленького садика и вечно думать об одном и том же человеке, который никогда принадлежать ей не будет.

Она скорее может себе представить все, что угодно, нежели то, что она живет в первый раз на свете, и бывают моменты, когда она с удивительной ясностью вспоминает о всевозможных вещах: в светлую лунную ночь она танцует для него на лугу, а ей кажется, что это уже было когда-то и он видел ее тогда, – правда, очень, очень давно – на одном греческом острове ее обступил большой круг мужчин, и он был среди них, а она была рабыней из Лидии.

Семейная катастрофа не только не вернула эту странную девушку к действительности, но еще более отдалила от нее – и только озлобила ее душу. Когда брат просит ее быть ласковее к отцу, после смерти матери облегчить ему тяжесть одиночества, она жестоко отвечает: «Какую пользу может это принести ему или мне? Чем может быть он мне или я ему? Я не чувствую себя обязанной утешать других в тяжелые для них минуты. Как переделать это, – не знаю, но это так. Я чувствую в себе какое-то чувство вражды к людям,

которые нуждаются в моем сострадании. Я испытывала это все время, пока была больна мать...»

Душа ее печальна даже в радости. Однажды она видела во сне весенний ландшафт, покрытый солнцем, такой мягкий, «и вместе с тем чувствовала, что должна плакать». Она идет навстречу судьбе, точно предчувствуя ее и даже ей не сопротивляясь. Разве жизнь без скорби не была бы такая же жалкая, как и жизнь без счастья? И разве она одна властна над этим? Когда брат осторожно намекает ей на Заля, говоря с грустью: «Что может выйти из этого?» – она даже как бы удивлена: «Да разве непременно из всего должно что-нибудь выходить? Мне кажется, Феликс, что некоторым людям прямо на роду написано играть в жизни других людей только роль воспоминания...»

Только однажды, перед самым концом, она делает попытку противопоставить судьбе свою слабую волю, да и то больше на словах. Если мир особенно широк и небо беспредельно, когда не чувствуешь себя ни с кем связанной, то не следует ли ей вовремя уйти? Конечно, как иронизирует Заля, на крыльях не улетишь, но ведь и «решиться – тоже значит приобрести крылья»... Пусть он не думает, что она страшится неизвестности: для нее больше, чем для кого бы то ни было, «стремление без примеси опасности было бы слишком дешевым, не много стоящим стремлением», – и она, так или иначе, «найдет свою дорогу». Разве она не знает, что ей предстоит встретиться не только с приятным и прекрасным, но и с низким и отвратительным?! Что ж! она не всегда будет так правдива, как с ним: она будет лгать и заранее радуется этому. Она не всегда будет довольна, не всегда будет благоразумна, – будет ошибаться и страдать: такова жизнь, такова она должна быть... И она хочет уйти, чтобы позже когда-нибудь могла содрогнуться перед самой собой, – «так сильно содрогнуться, как человек, который все изведal, которому ничто не осталось чуждым»...

Впрочем, не были ли все это, действительно, одни слова, сказанные лишь для того, чтобы в последний раз испытать Заля? Это вполне возможно: недаром же она так восторженно внимает вырвавшемуся у него признанию, что он боится связать ее окончательным согласием ехать с ним вместе, ибо «такие моменты, как этот, очень легко могут заставить произнести слова, которые на следующий день уже кажутся неискренними».

Ей достаточно и этого, и с улыбкой на грустном лице она уходит от него «до завтра» – уходит навсегда: «свою дорогу» она, во всяком случае, нашла...

Приятно думать, что в лице Фихтнера и Заля, Ирены и Иоганны Шницлер хотел изобразить крушение эгоизма: одинокая тропа – это дорога в пустоту, к одиночеству и смерти, которой идут люди, ничем не жертвующие для других, люди, которые, в сущности, никого, кроме себя, любить не могут, эгоисты и жонглеры жизни, оказывающиеся банкротами потому, что они всегда только брали, но никогда ничего не давали.

Конечно, это не подлежит сомнению. В лице всех этих людей мы видим, действительно, натуры, в которых эгоистическая жажда счастья на каждом шагу сталкивается с боязнью лишиться свободы – и потому обречена на участь постоянно оставаться неудовлетворенной. Однако только ли это хотел сказать своей прекрасной драмой автор? Только ли эгоистов, покупающих свою слишком дорогую свободу ценой всего того, что может дать в жизни счастье любви, ожидает банкротство души, грустное одиночество и позднее раскаяние?

Образом профессора Веграта Шницлер дает на это слишком ясный ответ – для того, чтобы можно было столь узко и одностороннее толковать смысл его драмы. Веграт как раз такой человек, который диаметрально противоположен эгоистам, вроде Фихтнера и Заля, или даже Ирены и Иоганны. Любящий муж, прекрасный отец, человек, всей душой отдающийся своему делу, – настолько, что его называют даже «чиновником по департаменту искусства», – он, казалось бы, имеет все права на то, чтобы быть счастливым, – тем более что, не в пример таким людям, как Фихтнер и Заля, он прекрасно отдает себе отчет в том, где кончаются границы его способностей, и потому заранее гарантирован от лишних разочарований, столь же тщетных, сколь и неизбежных.

Однако счастлив ли он, этот единственный в драме образец человека, имеющий на это бесспорное право, – ибо он ничего не пожалел для других и менее всего думал о себе самом? Доктор Рейман, врач и поверенный его жены, для которого не было никаких тайн в этой семье, старается нас как будто убедить в том, что это именно так и есть. По край-

ней мере, он не раз намекает Габриэли Веграт, что она создала мужу семейное счастье. «Сделать счастливым гораздо важнее, чем чувствовать себя невинным, – говорит он ей однажды, как бы отвечая на ее сомнения. – И так как вам это было суждено, то все, что вы сделали, вы хорошо сделали». Когда же, в другой раз, она с ужасом поверяет ему свою мучительную думу о Феликсе, который «живет с открытыми глазами и никогда не должен будет знать, кому он обязан своей жизнью», – доктор подтверждает свою мысль в еще более резкой и прямой форме: «Не будем говорить банальностей, сударыня. Я нахожу, что если лож оказалась настолько сильной, что могла охранять мир целого дома, – она заслуживает такого же уважения, по меньшей мере, как правда, которая ничего другого не в состоянии была бы сделать, как разрушить картину прошлого, омрачить чувство настоящего и затемнить будущее»...

Сам Веграт уверен, конечно, в том, что жена дала ему счастье, о котором он грезил. С грустью вспоминает он то пасмурное душное утро, когда в ранней юности сидели они с Юлианом на низкой оgrade кладбища и мечтали о будущем. Тогда он готов был завидовать другу и также ощущал в себе достаточно сил, чтобы достигнуть всего, если только захочет. Перед ним открывались новые миры, так много оставалось еще испытать, узнать, с такою силой врывалась тогда жизнь, нужно было только сознавать себя более дерзновенным, более самоуверенным, чтобы броситься, очертя голову, в ее волны. И вдруг показалась Габриэль на узкой тропинке между акациями, с соломенной шляпой в руке, кивнула ему головой, – и все мечты его о будущем переплелись с представлением о ней, и весь мир снова показался ему вставленным в определенные рамки, оставаясь все же еще достаточно великим и прекрасным.

И вот она умерла, и у него ничего не осталось в жизни, кроме воспоминаний, – совершенно так же, как у Заля и Фихтнера. Он готов был бы снова быть молодым, если бы за это пришлось даже заплатить теми же лишениями и заботами, которые были уже однажды пережиты: «Если хочешь, – признается он Юлиану, – самое тяжелое это сознавать, что счастье может быть только воспоминанием». Единственное утешение он находит теперь в работе, которая одна, по его словам, дает возможность забыть чувство полного одино-

чества, забыть сознание, что остался один...

Но откуда у него такое чувство, и что значит это сознание? Разве нет у него детей, которых он любит? Друзей, которыми он дорожит? Увы, он более чем кто бы то ни было знает цену всему этому: «Сколько есть такого, – говорит он с горечью, – что отвлекает, отрывает молодежь от нас, мы ведь только и делаем, что ведем постоянную борьбу ради того, чтобы сохранить для себя наших детей; с первого же момента их появления мы ведем эту борьбу, хотя это совершенно безнадежная борьба. Да это и вполне естественно: они не могут нам принадлежать. Что же касается других людей... то ведь и друзья наши – только случайные гости в нашей жизни; они поднимаются из-за стола, когда обед кончился, сходят с лестницы и отправляются, как каждый из нас, своим собственным путем к своему собственному делу»...

И разве он не прав? Его дочь, ничем с ним не связанная, оставляет их навсегда. «Так вот, – жалуется бедный старик, – на твоих глазах вырастает существо, превращается из ребенка в подростка, в барышню, и сотни тысяч слов ты успел сказать с нею. И в один прекрасный день она встает из-за стола, берет шляпу и накидку и уходит. Уходит, не сказав ни слова на прощанье... и не знаешь, куда она исчезла, – в беду или для того, чтобы начать новую жизнь... Все отлетает прочь... Сознательно, бессознательно, вольно или против собственной воли – все уходит»...

Его сын привязан к нему так же мало, настолько мало, что, когда он объясняет доктору Рейману причину, почему он колеблется принять участие в экспедиции вместе с Заля, тот принужден ему заметить: «Ничего не удаляет так сильно от людей, которые вам дороги, как сознание, что вы только в силу долга остаетесь вблизи их»... Именно поэтому и сам отец не хочет от него этой «жертвы», даже после самоубийства Иоганны: «Я, может быть, и принял бы ее, – объясняет он, – если бы ожидал чего-нибудь от этого для себя. Но ведь и тогда ты не принадлежал бы мне в большей степени, чем если бы ты уехал... Может быть, даже меньше... Совсем не принадлежал бы мне. Постараемся избежать того, чтобы нависшая над нами судьба не заставила нас в нашем замешательстве прибавить к присущей ей силе еще такие вещи, которые находятся в противоречии с нашими стремления-

ми. В конце концов, мы все-таки справляемся со всяким несчастьем, как бы оно ужасно ни было. Но преступления, которые мы совершаем против нашей истинной природы, – они уже остаются непоправимыми»...

В конце концов, прожив со своими детьми целую жизнь, он в ужасом убеждается в том, что «не много знаем друг о друге», и, не подозревая истинной причины внезапной перемены в отношении к нему, происшедшей с Феликсом, и приписывая ее несчастью с Иоганной, – в тот момент, когда последний со словами: «Отец... Мой отец!» – хватает его руку и целует ее, – говорит с печальным недоумением: «Неужели это должно было случиться для того, чтобы это слово звучало в моих ушах так, как если б услышал его в первый раз?!»

Что если бы он знал, о чем вспомнила в последний вечер перед смертью и жена его, когда Феликс стоял у ее изголовья, – о чем она говорила с ним?! Что если бы он знал, какую роль играл в этих воспоминаниях его близкий друг?! «Неужели, – говорит Юлиан своему сыну, – тебе кажется лишь простою случайностью, что в этот последний вечер ее мысль возвращалась именно к тем дням? Неужели ты думаешь, она не знала, что ты придешь ко мне и попросишь, чтобы я показал тебе этот портрет? И разве ты не понимаешь, что это желание обозначает не что иное, как последний привет твоей матери мне?»

Да, он тысячу раз прав: не о муже вспоминала она, который ее так любил, в свой последний смертный час, не о том, кто ради нее пожертвовал всем в жизни, – нет, она вспомнила о тех днях, связанных с другим человеком, «когда она извела высшее счастье, предопределенное женщине!»

«Люди вроде Веграта не созданы для того, чтобы им принадлежали всецело жена или дети. Такие люди могу служить пристанищем, местом временного пребывания, но родиной – никогда! Их призвание – бережно брать в свои руки такие существа, которые сломала какая-нибудь буря, которые сожгла страсть. Но они не могут даже понять, откуда те пришли к ним. Им, может быть, суждено также выращивать и давать нежный уход детям, но они не понимают, куда те уходят. Такие люди существуют для того, чтобы бессознательно жертвовать собою и находить в этих жертвах

счастье, которое другим, может быть, покажется очень уж жалким...»

Галерею всех этих несчастных и одиноких людей дополняет странная фигура доктора Реймана, этого замкнутого чудака и мизантропа, молчаливо влюбленного в Иоганну.

Будучи одним из претендентов на профессию в Граце, он решительно отказывается от своей кандидатуры после того, как его единственный конкурент сломал себе шею во время одной горной прогулки, объясняя свое решение «самым ординарным мелким тщеславием»: его слишком угнетала бы мысль, что он обязан своим успехом несчастью другого и добрая половина его радости была бы отравлена!

Глубоко убежденный в том, что «всего того, чего можно достигнуть, достигаешь всегда», он испытывает тайную зависть к тем людям, которые, как Юлиан или Заля, умеют дерзать и не задумываясь берут у судьбы свое счастье. «Или вы думаете, – говорит он ей, – что у меня не было желания устроить свою жизнь, как это делают многие другие? Только таланта у меня не было для этого. Если я буду говорить откровенно, глубже всего во мне сидит желание быть негодяем, молодцом, который над всем смеется, увлекает и обманывает, который ходит по трупам. Но благодаря своему темпераменту, я осужден быть честным человеком. И, что ужаснее всего, должен слышать от всех, что я честный человек...»

Лучше всех, быть может, понимая людей, и, в частности, тех, что его окружают, он на печальные слова Феликса о покончившей с собой Иоганне: «Разве кто из нас знал ее? Разве кто-нибудь, вообще, интересуется другими?» – дает поразительную по глубине и проникнутую крайней мизантропией, неожиданную реплику: «Может быть, так и следует; иначе мы все сошли бы с ума от сожаления, страха или отвращения...»

Кто же, наконец, счастлив в этой печальной драме? И где, в чем оно – это счастье? – Его не существует вовсе, – отвечает Шницлер своими грустными образами, – и счастливых людей, вообще, нет.... Бывают отдельные моменты счастья, бывает самообман счастья, но все это преходящее и, рано или поздно, всему наступает конец, – разочарование и одиночество. Этот конец ждет одинаково и тех, кто не хотел продать своей свободы, и тех, кто отдал ее за при-

зрак счастья, и тех, кто никого не любил, и тех, кто отдал все для любви...

Насмешка судьбы, быть может, именно в том, что у всех разные причины разочарования, всех на путь одиночества ведет нечто свое, глубоко личное, и, тем не менее, всех ожидает один и тот же скорбный путь: и не имевшую ребенка Ирену и имевшего его Заля; и никого не любившего Юлиана и глубоко любившего Веграта; и ничего не испытывавшего Реймана и все испытывавшую Иоганну. Со всех сторон, с широких дорог жизни сходятся эти люди на одну и ту же узкую тропу, все равно несчастные и одинокие, не знающие друг друга...

Над всеми нами тяготеет какой-то рок, заключающийся в нас самих, в трагическом столкновении наших чувств и стремлений и с закономерной необходимостью определяющий нашу судьбу, в руках которой мы – беспомощное орудие чьей-то таинственной Воли. Самая глубокая трагедия – в том, что, без всякой трагедии, мы вдруг видим себя, неизвестно, как и почему, связанными по ногам и рукам, в трагическом безволии жертв чьей-то злостной насмешки, которая с непобедимой силой влечет нас делать не то, что мы хотим, но то, чего требует «наша истинная природа», осуждающая одного быть негодяем, другого – честным человеком.

И разве не трагедия в том, чтобы быть в жизни вечно одиноким – не вследствие каких-либо трагических обстоятельств, но лишь в силу той простой причины, что «не много знаешь друг о друге», что никто, в сущности, не интересуется другими и каждый идет «своим собственным путем, к своему собственному делу»? Разве не глубокая трагедия – сознавать, что, пожалуй, это и хорошо, что, быть может, благодарнее этому даже радоваться, ибо, в противном случае, было бы еще хуже: не сошли бы мы все с ума от сожаления, страха или отвращения?

2. «Игра марионеток»

В маленьком драматическом наброске «Игра марионеток» (1902)¹ Шницлер дает как бы дополнение к большой драме «Одинокой тропой».

¹ Вместе с «Храбрым Кассианом» (Der tapfere Cassian) и «Пьеро» (Zum grossen Wurstel), входит в цикл «Марионеток» (Marionetten).

Он снова возвращается к поставленной проблеме и, пользовавшись готовой рамкой «Парацельса», пытается использовать прежний сюжет для новых заданий. Музыкант Эдуард Иагиш, после одиннадцати лет разлуки, совершенно случайно, возвращаясь с репетиции, встречается на улице около самого дома своего старого друга, писателя Георга Мерклина, и приводит его к себе. Он женат, имеет восьмилетнего мальчика и «счастлив, вполне счастлив, безмятежно счастлив», как он выражается. Мерклин изумлен: он знал Иагиша запуганный, робким, даже жалким юношей, а теперь? Счастлив! О, он никогда бы не решился так смело произнести это слово: этим можно накликать беду... Но Иагиш «не боится никакой беды»: у него такое чувство, что все беды остались позади и теперь не случится больше ничего. Смерть? – Но это удел каждого, и он о ней не думает. Да к тому же, уверяет он, «смерть совсем не страшна, когда есть жена и ребенок, которые поплачут о тебе».

Иагиш с искренним сожалением смотрит на друга, от которого когда-то так много ожидали, из которого, надеясь, выйдет крупная величина. – «А кто же тебе сказал, что этого нет? – с иронией отвечает на его сомнения Мерклин. – Или об этом должны кричать другие? Если ты сегодня продашь свой гобой или паралич разобьет твои пальцы и губы, будешь ты от этого меньшим виртуозом? Или, допустим, ты теряешь всякую охоту к игре и выбрасываешь гобой за окно, потому что тебе мало одних его звуков, – что же, ты становишься меньшим художником от этого? Или разве ты не будешь истинным художником, если выбросишь в окно инструмент, который бессилен дать тебе божественную музыку, звучащую в твоей душе? Ну, так вот я и выкинул за окно мой гобой. – Глупцы кричали: «От него нечего больше ждать». Пусть себе кричат. А истинный художник все свое творчество носит в себе – душа его полна. Вот в чем вся суть».

Все это, однако, мало убеждает Иагиша. Он знает одно: друг его – неудачник и лишь притворяется довольным своей судьбой, а вот он, действительно, счастлив – настолько, что этого Мерклин даже не подозревает. Он искренно смеется в душе, когда последний, вспоминая прошлое, приписывает перемену, происшедшую в Иагише, всецело себе, считая вполне вероятным, что судьба столкнула их затем,

чтобы он узнал истину. Ведь это именно он в один вечер вдохнул в него энергию и уверенность в своих силах. Без этого вечера он остался бы на всю жизнь робким, ничтожным человеком и у него, пожалуй, не хватило бы даже мужества выбрать себе жену!.. А все случилось лишь оттого, что Иагиш поверил тогда, что прекрасная блондинка, которую он видел в первый раз, влюбилась в него в первого взгляда, и почувствовал, что может дать счастье и получить его взамен.

Поверил... но ошибался, ибо все это было игрой, имеющей глубокий смысл и придуманной им самим: «Да, – поясняет он, – мы условились обо всем заранее. Малютка, любезничая с тобой, исполняла только мою волю. Вы были марионетками в моих руках. Я вертел шарманку. Было решено, что она притворится влюбленной в тебя. Мне всегда было жаль тебя, Эдуард. Я хотел создать тебе иллюзию счастья, чтобы ты готов был к настоящему счастью, если оно встретится тебе. И – как это бывает в таких случаях – мое влияние оказалось сильнее, чем я ожидал. Я создал из тебя другого человека. И я должен признаться, что играть живыми существами более благородное наслаждение, чем заставлять кружиться в поэтическом танце образы своей фантазии».

Самолюбие Иагиша вполне удовлетворено, когда перед изумленным Мерклином появилась вернувшаяся домой его жена, в которой тот узнает прекрасную блондинку Анну. Теперь его очередь торжествовать: марионетки, плясавшие под шарманку Мерклина, обратились в живых людей, а сын их назван Георгом, – в честь самого «любителя марионеток!» – «Вы живете в уютной квартире, – говорит растерянный Мерклин; – у вас – растет ребенок, есть прислуга. Вы, вероятно, застрахованы от несчастных случаев и пожара... Да, кто бы думал это одиннадцать лет тому назад... Но я все-таки не понимаю, как это все случилось. Ведь это была шутка...»

Но шутка «перешла всерьез... в настоящее серьезное дело», и когда Анна хочет объяснить ему, как все произошло, ему кажется это настолько странным, что он подозревает уже с их стороны шутку. Дело в том, что Анна сначала увлеклась самим Мерклином, и если согласилась разыграть комедию, то лишь потому, что видела в ней последнюю свою надежду: она хотела заставить его приревновать и,

хотя это ей не удалось, даже все последующие дни ждала его, чувствуя, что он должен прийти. Но он не пришел, и только тогда ей стало ясно, она примирилась, а вскоре и поняла, что он даже хорошо сделал, что не пришел. Впрочем, если бы он пришел, когда она его ждала, «тогда, вероятно, много было бы иначе...»

Только теперь Мерклин понял, какой «опасности» из-бежал он, даже не подозревая ее. «Подумать только, – говорит он другу, – что я мог сделаться отцом семейства, как ты, сидеть под висячей лампой и иметь для услуг служанку... Нет, порадуемся все, что я не пришел тогда. Нет, я не рожден для того чтобы сидеть за хорошо накрытым столом... Кто знает, в чем будет призвание этого ребенка. И когда подумаешь, что его не было бы на свете, если бы в тот вечер мне не пришло в голову... Вы должны рассказать ему это, когда он вырастет и будет понимать... Дитя моей фантазии – да...»

И он уходит, целуя на прощание ребенка и объясняя им, что у него тоже была жена, но она ушла от него, а мальчик, которого она оставила ему, умер. – «Да. Видите ли, друзья мои: судьба не хочет, чтобы повседневные заботы пригнули меня к земле. Люди, подобные мне, должны быть свободны. прощайте» Иагиш пытается остановить друга, хочет идти за ним, но жена ему не позволяет: «Оставь его. Оставь, – говорит она. – Не будем отнимать у него последнее, что ему еще осталось...»

Просто даже удивительно, как ложно была понята критикой эта пьеса, в которой увидели только насмешку автора над Мерклином, не удостоившимся завидного счастья Иагиша. Так ли это, однако?

Разумеется, внешняя жизнь его сложилась неудачно, и грустной иронией он лишь прикрывает свою глубокую душевную тоску: *il fait bonne mine au mauvais jeu*¹. Но не делает ли того же Анна? Разве она, эта знакомая нам Юстина, не любила именно его, Георга Мерклина, и разве не признается она, что ей только «пришлось примириться» с фактом, когда тот, кого она ждала, кому принадлежала ее душа, не пришел и когда ей ничего не оставалось, как бежать в погоню за другим, не любимым, но более ручным и доступным, счастье с которым обещало быть, правда, не столь знойным, но зато более прочным?!

¹ Хорошая мина при плохой игре (*фр.*).

И разве в Иагише не узнаем мы прежнего, недалекого малого Киприана, надутого в своем самомнении и горящего тем, над чем стоило бы очень призадуматься? Он даже, по-видимому, не понимает, как это Мерклину могла прийти мысль, что ему, должно быть, не особенно приятно выслушивать признания жены: «Неприятно? Мне? Смешно, – восклицает он. Неужели ты не понимаешь, что переживаю минуту высшего торжества?» Еще бы: ведь эта женщина последовала за ним в Америку – «так сильно она любила» его!

Наконец, сам Мерклин – ведь это же все тот же Парцельс, «играющий» людьми и открывающий им глаза на их истинную сущность. Разве роль его здесь – не та же, что и в первой части трилогии? Разве не пришел он распахнуть двери в затхлые души жалких людей, довольных своим мешанским благополучием?

Иагиш и Анна не понимают скрытого смысла вещей, и для них – счастье только то, что можно осязать руками. Она наивно мечтала в юности вывести Мерклина «на прямой путь», т.е. «окружить его покоем и миром», как будто это имело для него какую-нибудь цену, и «связать его свободную душу цепями повседневного труда». Он – не менее наивно убежден, что надо непременно чем-нибудь «заниматься», и искренно огорчен тем, что друг его, – он «так и знал!» – больше не «пишет», но Мерклин дает ему хорошую отповедь: «Ничего ты не знаешь! Вы знаете только то, что человеку надо есть, – по крайней мере, хоть изредка. Для этого я пишу маленькие статейки в газеты. Конечно, не под своим именем. С таким же успехом я мог бы таскать уголь и вырезать дудочки из тростника. Я хочу сказать, что эта работа не имеет ничего общего с моей душой и ничего не отнимает от моей внутренней свободы»

Но что уж совсем не наивно, а просто глупо, – Иагиш хотел бы этому человеку «быть полезным» и «устроить его на место» или помочь ему «при известном покое и некотором старании очень легко достигнуть славы и богатства!» – «Тебе невыносимо видеть меня свободным и независимым? – восклицает изумленный Мерклин. Я должен опять превратиться в простака к услугам глупцов? Но времена переменились. Когда я был беден, я мог отдавать то, что имел, – теперь я слишком богат, чтобы быть расточительным... Слава? – Десять лет – тысяча лет – десять тысяч? Скажи, на

каком году начинается бессмертие, и я позабочусь о своей славе. – Богатство? – Десять гульденов – тысяча – миллион? – Скажи, за сколько можно купить мир, и я начну копить. Для меня разница между бедностью и богатством, неизвестностью и славой так незначительна, что я для них и пальцем не шевельну. Предоставь мне, друг, гулять и играть людьми. Это одно достойно такого человека, как я...»

И он бродит по свету, постепенно все более суживая круг своих странствований: сначала он ездил далеко, был даже в Калифорнии и Индии, потом ограничился одной Европой, а под конец только окрестностями Вены. «Но это ничего не меняет, – объясняет он. – Мне простая прогулка за город дает больше, чем другим кругосветное путешествие. Всюду есть люди и судьбы, надо только уметь видеть и слышать... Я всегда нахожу общество, когда чувствую в этом потребность. У меня есть друзья и подруги – на один день. А день это много, когда умеешь жить. Я похож на Гарун-аль-Рашида, который, неузнаваемый, ходит в народе. Люди, с которыми я встречаюсь, не знают, кто я, и, прощаясь со мной, не знают, встретят ли меня еще раз. Это очень интересная жизнь».

Конечно, «играя» людьми, Мерклин оказался сам не властен над своими марионетками, которые вдруг ожили, и сам растерялся перед непредвиденными последствиями собственной «игры». Но что же это значит? – Совершенно то же, что мы видели раньше в «Парацельсе»: судьба – в руках Того, кто, быть может, играет не только людьми, но и солнцем и звездами, но понять тайный язык этой «игры» может лишь тот, кто мудр, кому ясен скрытый смысл вещей.

Мерклин, подобно Парацельсу, думал, что он играет людьми как марионетками, но оказалось, что он – только орудие в руках другого Шарманщика, и, значит, такая же марионетка, как другие. Он только «умеет видеть и слышать», чего не умеют они, эти другие марионетки, счастливые в своем неведении. Для них стары – седые и те, кому много лет, для него же стары не столетние, а те, «кто должен завтра умереть»: «одно только доказывает, что человек стар – смерть, и эта молодая дама, идущая по улице, стара, как мир, если на углу ее поразит смерть».

Там, где для Иагиша простое совпадение, для него – судьба, ибо он знает, сколько случается на свете из-за того

только, что кто-то мысленно пожелал или необдуманно высказал вслух, и в доказательство приводит ему один странный случай, происшедший с ним в вагоне несколько лет назад: «Дело было зимой, часов в шесть утра, – рассказывает он. – Напротив меня, откинувшись в угол, сидит и дремлет какой-то человек. Я его не знаю, никогда не видел и насколько им не интересуюсь. Вдруг мне в голову приходит мысль: умри! Я и гляжу на него, некоторое время, упорно повторяя это слово. Он продолжает спать и не шевелится. Я снова, по привычке, гляжу в окно на снежный ландшафт и совершенно забываю о моем соседе. Приезжаем в Вену. Я встаю, выхожу из вагона, а он продолжает неподвижно сидеть. Я зову людей – его выносят – он был мертв... Мертв! Доктора сказали, что это разрыв сердца... Я отправился к комиссару и рассказал ему о случившемся. «Посадите меня в тюрьму, сударь, – сказал я, – потому что, несомненно, я убил этого господина. К тому же я не испытываю ни малейшего раскаяния». Но комиссар не отправил меня в тюрьму – он поглядел на меня так же вот, как ты сейчас, и отпустил».

Что Шницлер вовсе не думал здесь, – как это кажется некоторым, – посмеяться над непомерной гордостью Мерклина, воображающего, что он властен над жизнью и смертью людей, – это ясно уже из того, что, как увидим, он не раз впоследствии, и совершенно серьезно, возвращался к таким таинственным случайностям жизни, в которых один человек является слепым орудием воли другого, в свою очередь, бессознательно выполняющего веления какой-то высшей силы, тяготеющей над ними.

Ясно одно: воспользовавшись сюжетом «Парацельса» и сохранив его идею и ситуацию действующих лиц, автор несколько переделал его соответственно новым заданиям. Превратив кудесника в обыкновенного смертного, внешняя жизнь которого сложилась неудачно, и странствующего по свету в поисках «людей и судеб», сделав из Киприана и Юстины «счастливую» супружескую чету в лице Эдуарда Иагиша и Анны и заставив их встретиться в мирной семейной обстановке, Шницлер очень ясно поставил проблему счастья в новой форме.

Если даже рассматривать Мерклина как неудачника, которого жизнь обидела, то, конечно, не в этом истинная причина его скрытой тоски, прикрываемой иронией. Она –

в том, что он слишком хорошо «умеет видеть и слышать», слишком хорошо знает цену людям и вещам. Какая глубокая душевная драма в том, что он выбирает себе друзей – только на один день, странствуя инкогнито, подобно Гарун-аль-Рашиду, и даже боясь говорить о счастье!..

И все же, как ни печальна его судьба, но каким жалким кажется нам сытое мещанское благополучие этой четы – Иагиша, тупого и самодовольного малого, и Анны, «примирившейся» с тем, что есть, за неимением лучшего! Так вот какое счастье считает Шницлер возможным! – Счастье «висячей лампы» и «хорошо накрытого стола», за которым чувствуешь себя так семейственно и уютно. А дальше? – Дальше лучше не заглядывать – говорит автор – тому, кто не хочет горьких разочарований Мерклина...

Форма решения проблемы счастья – новая, но в ней – все та же скрытая насмешка.

3. «Крик жизни»

Наконец, в драме «Крик жизни» (1905) проблема счастья затронута Шницлером еще с новой стороны, с какой он, отчасти, подходил к ней уже в «Покрывале Беатриче».

Пусть счастья нет, – но разве сама жизнь не высшее счастье? Разве не может служить самоцелью то стремление все взять от жизни, не предъявляя к ней никаких иных требований, которое так ярко выражено им в образе Иоганны, спокойно и без сожалений ушедшей от жизни после того, как она исчерпала ее до дна?

Именно эта идея проникает драму «Крик жизни», что видно уже из самого ее заглавия, где образ Иоганны как бы раздвоился и мы встречаем ее в лице близких подруг – Марии Мозер и Катерины Рихтер.

Старик Мозер, отец Марии, которому уже семьдесят девять лет, доживает свои последние дни, полулежа в кресле для больного... Тяжела и беспросветна была жизнь его. Женившись уже отставным офицером под пятьдесят, он не видел ничего, кроме лишений, и, сам не зная радости, лишил этой радости и свою молодую жену.

Теперь, вот уже четыре года, она умерла, и около него дни и ночи проводит юная дочь, которую он мучает, как мучил покойную жену. «Ну, долго еще протянется? – терза-

ет он ее. – Долго еще твое юное существо будет томиться у одра болезни твоего отца? Наступит день, и ты, обручившись или нет, повенчавшись или нет, бросишь отца – пусть себе гибнет, умирает от жажды – задыхается, как со мной было в ту ночь, когда тетя Тони и кузина Катерина взяли тебя на бал и ты порхала там с молодыми офицерами. Еще время есть... время есть. Двадцать шесть лет и молода, и красива, белая кожа и круглые руки! Ты еще ничего не потеряла, только потерпи! И если мне минет девяносто, тебе будет тридцать семь – и все-таки еще время есть... времени хватит на всякие глупости, о которых ты мечтаешь. Нет, мне тебя не жалко! Ты – как мать, совершенно как мать! Она никогда не жаловалась... словами – нет... в лицо мне – нет... совсем как ты. О, вы! Вы! А когда, возвращаясь домой, я находил вас на этом диване сидящими, прижавшись друг к другу, как злые кошки, – и ждал по вечерам у окна, когда вы вернетесь с прогулки по бастионам... вы и тогда не жаловались? Не говорили о вашей загубленной жизни? Не винили в этом меня? Вы были в заговоре против меня, в немом заговоре – я это отлично знаю! Все вам не нравилось, – и квартира была бедна, и стол не вкусен, и я недостаточно для вас весел. Вы еще ждали от меня шуток, когда я усталый, возвращался со службы, где я должен был надрываться ради несчастных грошей для вас... для вас, потому что пенсии не хватало! Мне бы ее хватило – мне одному! И вы проклинали меня! Думаешь, я не знаю этого? Думаешь, я не знал твоей матери и не знаю тебя? Целыми часами ты, молча, сидишь около меня и отвечаешь только на вопросы, но твой взгляд... твой взгляд, когда ты уходишь от меня к окну... Думаешь, я не знаю, что тогда поднимается в тебе – какие желания, жалобы? Думаешь, я этого не знаю? Но стремись и жалуйся, сколько хочешь, – я больше ни на минуту не отпущу тебя от себя. Я не хочу быть один! Потерпи! Потерпи! Ты молода. Может быть, я не доживу до девяноста лет, только до восьмидесяти пяти – или это продлится всего два-три года, тогда ты будешь свободна, можешь выйти замуж за лесничего или доктора – или взять себе обоих и еще других... если тебе больше нравится стоять у окна и подмигивать красивым мужчинам... Мария! Мария! Не сердись на меня. Я болен... я стар... и я боюсь – понимаешь? Боюсь! Нет, ты не понимаешь этого! Кто из молодых может

понять и почувствовать, что такое бесцельный страх и бес-
сильный гнев?»

Чувствуя приближение смерти, старик приходит в силь-
ное волнение при мысли, что смерть не различает возраста
и часто похищает молодых, щадя старых. Он слышит, как
по улице проезжают кавалеристы, отправляемые на войну,
и жаждет взглянуть на тех, кто, может быть, не доживут до
его лет: «Да, – шепчет он, – вот они едут, сильные, молодые,
здоровые... сегодня еще молодые и здоровые! Многие из
них – все, может быть... как знать – и им никогда не будет се-
мидесяти девяти лет». От лесничего Райнера, влюбленного
в Марию, он узнает, что его предшественник, место кото-
рого он теперь получил, умер еще молодым, лет сорока, не
больше, – и снова эта мысль не дает ему покою: «Сорок лет!
Да, господин лесничий, сорок лет! Там наверху, все взвешива-
ется, все предусматривается. А люди в семьдесят лет еще
живут и могут прожить до восьмидесяти пяти, девяноста –
при хорошем уходе, заботливом отношении – понимаете
вы меня, господин лесничий?»

Волнение его достигает крайних пределов, когда оказы-
вается, что проезжавшие кавалеристы были голубые кираси-
ры его полка, с которыми тридцать лет тому назад он был
в битве, проигранной под Линдау. Полк этот, как говорит
доктор Шиндлер, дрогнул в ту минуту, когда он должен был
и мог еще удержаться, его бегство увлекло за собой других,
благодаря чему Австрия была разбита, – и вот теперь, когда
все это уже давно забыто и даже, может быть, происходи-
ло совсем иначе, офицеры этого полка, которые тогда еще,
разумеется, не служили, отправляясь на войну, дали клятву
искупить своею смертью старый позор и погибнуть все до
единого.

Никто не знает, что все они должна умереть именно
из-за него, а он остался жив и живет еще, и ему семьдесят
девять лет! Это был его эскадрон, который должен был
ждать приказа двинуться вперед, решив участь боя. «Мы
ждали, – рассказывает он дочери. – Вечность, сотни вечно-
стей... Этому не было конца... Далеко, очень далеко слыша-
лись гром орудий и стрельба... но мы ничего не знали, что
произошло. Мы ждали... И вдруг меня охватило какое-то
чувство... охватило меня сразу, чего я никогда не испыты-
вал... в первый раз в жизни меня охватил страх... страх...

безумный страх! И я закричал, не знаю что... меня как будто схватило что-то за горло и не пускало... я кричал, и крик мой заглушали выстрелы. И еще кто-то закричал около меня... или сотня... или один... не знаю... лошадь моя поднялась на дыбы... я дернул ее... я был не единственный! Нет, я был не единственный! Но если бы я опомнился и вернулся, тогда все было бы иначе, все... я знаю, потому что они пошли бы за мной в самый ад, если бы я захотел. Но я не вернулся. Потому что в это мгновение я вдруг ясно сознал, что все, кто заставлял нас переживать сотни вечностей, неподвижно стоя на одном месте, лгали нам... и лгали об отечестве и чести, чтобы крепче держать нас! Кто наградит меня за это? кто поблагодарит? С тысячью других бросили бы меня в могилу, закидали землей – и конец! А я не хотел этого! Я хотел жить, жить, как все другие... иметь жену и ребенка, и жить! И я мчался вперед, и другие со мной, сзади меня... впереди... всюду... вперед... И вот я вернулся с войны невредим и женился на женщине, которая презирала меня... и вот теперь чужие мне молодые люди идут на смерть, а я живу, мне семьдесят девять лет, и я их всех переживу – всех-всех...»

Верный себе, Шницлер нанизывает одну случайность на другую, которые, взятые вместе, представляют поразительную картину каузальности человеческих судеб. «Крик жизни» старого Мозера, вырвавшийся из его груди тридцать лет назад, был причиной сцепления целого ряда, казалось бы, ничем между собой не связанных фактов. «Нет никакого сомнения, что полк бежал, – как говорит командир его, полковник, – но что вина в поражении падает на голубых кирасир, может быть, и было обнаружено только для того, чтобы придать больший блеск нашему походу. Но если и обнаружено позднее, это еще не значит, что этого не было. Когда я поступил в полк, мне было девятнадцать лет. Я поступил, чтобы идти на войну, и в день нашего выступления был заключен мир. Словно дверь захлопнулась передо мной. И перед этой дверью я стоял десять, двадцать, тридцать лет – до сегодняшнего дня. Чего только не делаешь, чтобы провести время. Ни с кем другим не бывает того, что с нами. Нет ни докторов, которым бы целых тридцать лет подкладывали в постели кукол вместо больных, ни адвокатов, изошряющих свое искусство над нарисованными преступниками, и даже пасторы проповедуют часто людям, ко-

торые действительно верят в небо и ад. Мне же пришлось обратить в игрушку мое призвание. Клянусь Богом, я не знаю, на что бы я решился, если бы, наконец, не разразилась война! Но я не доверяю судьбе, и так как некоторые полки не идут в огонь, то я принял все меры, чтобы судьба не подшутила со мной и на этот раз. Мы не имеем больше права располагать жизнью, она принадлежит не нам, а императору, отечеству – или миру. Как всегда, мы не имеем права снять ставку, если даже находим игру смешной...»

И вот, когда уже в живых нет ни одного из тех, кто тогда сражался и бежал, когда «даже зная не знает, кто его нес тогда», голубые кирасиры идут умирать – против другого врага и за другого повелителя, – идут только потому, что так хочется их командиру, что понимают очень немногие. «Не скакать больше ранним утром по полю под открытым небом, – говорит один из молодых офицеров, Альбрехт, своему товарищу Макс, – не касаться больше цветущих уст, не прижимать к себе трепещущей груди, – ни одного живого звука, ни одного солнечного луча, ни мерцания звезды... упасть, истекать кровью, умереть, быть погребенным на вечные времена... И если бы еще это было ради императора и отечества, а не ради остроумных измышлений нашего полковника! Мне представляется, что перед нами несут дурацкий колпак вместо знамени, рожок играет насмешливую песню, а барабаны гремят: «Зачем?.. Зачем?..» После нас ничего не будет. Если солнце разобьется о землю через миллионы лет, то мы этого так же не услышим, как надгробной речи полкового священника над нашей могилой. После нас ничего не будет. Все умрет с нами. Наш собственный убийца, вонзая нам кинжал в сердце, умирает вместе с нами...»

Замечательно, что Макс, который, возражая товарищу, уверяет его в том, что «кто думает только о себе, тот умирает каждое мгновение», а «кто понимает взаимную связь явлений, живет вечно», даже не подозревает, что главным звеном в этой «взаимной связи явлений» является именно он. Дело в том, что полковник, давно уже подозревавший о связи между ним и его женой, просто придрался к случаю, чтобы самому пойти на смерть и повести за собой своего соперника...

Но еще более удивительно, что цепь причинностей, начавшаяся старым Мозером, через тридцать лет должна

была замкнуться им же: дочь его, Мария, познакомившаяся на балу с Максом, потеряла голову от любви к нему. Она вернулась домой в семь часов утра – с блестящими глазами, сквозь кружево сквозила грудь, голые руки, рассказывает лесничему старик, – «она была похожа на свою мать, как я встретил ее в первый раз... тоже на балу» Ей уже не нужно того счастья, о каком она когда-то мечтала с лесничим: «Разве жизнь не может подарить большим, чем счастье... гораздо большим?» – «Останьтесь – говорит она ему, – и благодарите судьбу, что вы пришли сегодня, когда я способна все сказать. Завтра, быть может, вы ничего бы не узнали, – или так же мало, как мало я сама знала о себе всего час тому назад... а через час я снова обманывалась бы, как это было час тому назад. Да! Моим бессонным ночам, печальному одиночеству со злым стариком в этой душной, мрачной комнате, весне, что манит и ликует, моей юной, пылкой крови приписала бы я все, что кипит и клокочет во мне, в безумные порывы тела превратила бы я глубочайшие стремления моей души и последовала бы за вами, и всю жизнь обманывала бы и вас, и себя!.. вы ничто для меня... ничто! О, вы были для меня многим, очень многим. Я, действительно, мечтала мирно жить с вами в домике под елями. Там, в ящике, лежат ваши последние письма, они даже не распечатаны. Вы умрете – и я не пролью ни одной слезы, – так я верна! И с того часа не прошло мгновения, чтобы я не думала о другом человеке, но не о вас. Каждое мгновение – слушайте хорошенько! – жажду я объятий человека, которого я видела только один раз, с которым я только одну ночь мчалась по ярко освещенной зале, и к его ногам я готова бросить все: честь, жизнь, счастье! Так я чиста, господин лесничий. И с того часа не проходит минуты, чтобы я не желала смерти этому старику, а ведь он мой отец – желала?.. Нет!.. мои пальцы судорожно сжимаются, чтобы задушить его, – чтобы стать, наконец, свободной, захлопнуть за собой эту дверь, сбегать с лестницы и помчаться к тому, кто владеет всеми моими чувствами! И пусть бы утром он прогнал меня! В эту ночь я пережила бы всю мою жизнь и потом мне было бы все равно – стать супругой лесничего или девкой, – кончить жизнь в Дунае или на виселице! Мне не хватало только мужества... я изменщица, распутница, убийца, как и всякая другая и, к тому же я трусиха, трусиха, трижды тру-

сиха! Вы воображаете, что я грешница, кающаяся в своих грехах? Вы ошибаетесь. Не раскаяние, нет, я отчаяние выкрикиваю я вам в лицо... мое отчаяние, что уже поздно... поздно! Что тот, для которого я хотела, должна была все бросить, уехал, обреченный на смерть... он уехал и никогда не вернется... сегодня я только очнулась, поняла себя, поняла, что в этот час я созрела для всякого греха и наслаждения, к каким стремится моя душа, и что теперь уже не для чего мне быть этой грешницей!»

Но она ошиблась, и в тот момент, когда она узнала, что еще не поздно, она не остановилась перед преступлением, отравив отца большой дозой сонных капель, чтобы провести только одну ночь с тем, кого она любила, и, быть может, мстя виновнику его неминуемой смерти. «Нет. Я не раскаиваюсь в этом, – признается она доктору. – Я ненавидела его. Я не должна была слышать его брани, возвратившись домой. Его проклятия не должны были преграждать мне дорогу, по которой я хотела идти. Если бы даже его можно было спасти, я все-таки сделала бы это в ту ночь. Потому что что-то неудержимо манило и звало меня, словно сама жизнь, прекрасная, желанная, стояла за дверью и ждала-ждала только в ту ночь... и больше никогда... Нашла ли я ее? Не знаю! Но в одну ту ночь я узнала, чего другим женщинам не посылается в тысячи дней и ночей. Тогда я впервые пережила свое личное блаженство и свое личное отчаяние. Нашла ли я жизнь? Это должно быть так. Я была счастлива, как никто никогда не был, и несчастна, как никто; была любима со страстной болью и брошена, как девка, взятая на одну ночь. Я нашла жизнь, которая звала меня... но из ее наслаждений и страданий на меня смотрела смерть».

Мария не умирает ни добровольной смертью, как Иоганна, ни насильственной, как Беатриче. Она остается жить, сама не понимая зачем: «Я убила для него, – с отчаянием говорит она лесничему, – а он не хотел ни жить со мной, ни умереть вместе! А я молила его об этом! Он вырвался из моих объятий, не снова жить и не для благородной смерти, нет, он пошел жалко убивать себя ради другой, которая значила для него так же мало, как и я. И я бродила по берегу, где он расстался со мной, где царит вечная тишина. Но когда взошло солнце, что-то погнало меня домой, и я была готова взять на себя, что мне предназначено от лю-

дей, против чьих законов я прегрешила. И там я нашла его (доктора) около трупы моего отца, следы моего поступка были уничтожены, и я, бессильная, взяла из его рук право свободно жить среди людей, право, которое не нужно мне больше, и я так ничтожна, что не могу добровольно уничтожить его...»

Доктор Шиндлер, который спас ее от наказания, играет в этой драме роль, в конце несколько напоминающую герцога Бентивольо в «Покрывале Беатриче». Втайне любя эту девушку, но отказавшись от нее, он как бы сам наталкивает ее на преступление разными намеками. Он угрожает ей тем, что болезнь отца может тянуться еще целые годы, говоря с упреком: «И вы хотите все эти годы сидеть у его постели, не выходить на воздух, не спать, как следует, ни одной ночи, хотите запереть себя в этой душной, тесной комнате, пока, действительно, не будет слишком поздно? Слишком поздно... Знаете, что это значит? В этом еще больше ужаса, чем в слове «никогда». И если вы считаете своим долгом оставаться здесь, потому что этот человек ваш отец, то у вас есть еще больший долг по отношению к самой себе; и Бог, которому мы не молимся, но в которого все должны верить, жестоко наказывает за нарушение его... Мне становится страшно, когда я подумаю, что столько юности и красоты гибнет и вянет. Ради чего? Может быть, только ради нескольких слов, написанных в старой книге...»

В то же время он, оставляя для старика в пузырьке «сна на сто ночей», из которого достаточно взять только десять капель, – быть может, случайно, а быть может и сознательно, – дает ей понять, что за возможную ошибку он не страшится, ибо «больным, которых еще можно спасти, он не оставляет таких больших доз».

Когда же Мария по-своему поняла тот «высший долг», о котором ей напомнил доктор, и преступление совершилось, он первый пришел ей на помощь, радуясь, что тот, кто был уже обречен, нашел в нем освобождение, хотя и помимо своей воли, и уверенный в том, что, если она нашла зовущую ее жизнь, то за нее стоило бы заплатить ее цену, даже если бы она была дороже. Своим вмешательством, уничтожая следы преступления, он не позволяет ей дойти ее путь до конца, когда она была готова на это, ибо настоящим «концом» должно быть не это: люди приговорили бы

ее только за то, что они называют отцеубийством, и разве потому, что она упала полумертвая, но не подавленная своей виной, она должна была найти конец своего пути там, где чужие судили бы ее?

Но когда она, действительно, прошла весь назначенный ей путь до конца и сама ужаснулась тому, что, «старая, как мир», она продолжает жить, не думая, откуда пришла и, забыв все ужасы, как будто их никогда не было, – жить и стремиться к жизни, как все другие люди, не вкушившие от всех наслаждений и ужасов жизни; когда, как Беатриче, она с недоумением, растерянно вопрошает себя: что же все это было и что она за существо, если от всего этого может очнуться, как от безумного сна, – доктор Шиндлер берется объяснить ей эту загадку и, подобно герцогу Леонардо, приподымает завесу, скрывающую дивный лик жизни: «Вы живете, Мария... а это прошло, – говорит он. – С той ночи и утра много дней и ночей протекло для вас. И то, что вы гуляете по лугам и полям, собираете цветы, то, что кто-то, примирившись, расстался с вами, что за этим окном ваша подруга засыпает навеки, что вы говорите со мной в ясный майский день – все это жизнь. Не меньше, чем та, что манила вас в ту ночь к мрачным событиям, и та, что является вам теперь, как последний проблеск вашего существования. А как знать, может быть, позднее – гораздо позднее – в такой же день, как сегодня, жизнь снова позовет вас, и зов ее прозвучит в вашей душе глубже и чище, чем в тот день, когда вы пережили такие ужасные и жгучие вещи, как убийство и любовь...»

Еще более яркое воплощение «крика жизни» представляет собою образ Катерины, которая, не уступая Марии в стремлении изведать все до конца, выпить до дна чашу жизни, полнее и последовательнее ее проводит этот принцип в жизнь, может быть, именно потому, что она приговорена к смерти. Каждую неделю она уезжает от матери в город на всю ночь, и никто, даже Мария, не знает, где и как проводит она время. Она идет и «не оборачивается», без сожаления покидая изжитое, «как берег, на который больше не ступишь», ибо «расставаться так сладко», и «для того, кто знает, как коротка жизнь, каждое мгновение дышит новым, завтрашним днем».

Она всегда ходит в белом, с цветами в распущенных волосах, иногда надевая на голову красную или голубую вуаль,

ибо молодые не должны носить черного, если даже у них умрет отец, мать и жених: «пока сама не ляжешь в гроб – всякий траур обман». Вернувшись от Альбрехта, товарища Макса, она говорит Марии: «Мои поцелуи горят на его груди, ни одна женщина больше не целует его! Час тому назад он был еще молод, а теперь стоит на краю могилы. Я молода и не думаю больше о нем. Он едет на верную смерть. Неси свою долю. Кто заботится о других, никогда не будет счастлив. Неси свою долю...»

Ее девиз – «Если не могла, значит не сильно хотела». «Жизнь так коротка», и у нее «так мало времени»; но, если хотеть многого – «каждый час долог», и сколько жизней можно прожить! Когда-то любила она лесничего, «как человека, распахнувшего перед ней ворота в волшебный сад с запутанными дорожками», но еще сильнее она полюбила того, «кто ждет ее у выхода». Что ей до людей, которые стоят и ждут ее у ворот?! – «Теперь, – говорит она Марии, – я не бегу по спутанным дорожкам. Двадцати двух лет я буду уже в могиле, теперь мне девятнадцать. Я не хочу жить у матери эти три года. Мне страшно прожить их спокойно. Только те, кому есть что вспомнить, мирно спят в могиле, – другие... ты не знаешь?.. бродят и жалуется по земле. Часто по ночам я вижу моих покойных сестер. Я хочу мирно спать...»

И она несет свою долю до конца, упившись до безумия безмерным счастьем, которое дала ей короткая жизнь, до последнего часа переживая его в прекрасных снах и с ними покидая землю. Когда лесничий, в припадке угрызений совести, с горечью вспоминает о том, как он любил ее когда-то и потом бросил, готовый обвинить себя в постигшей ее участи, – доктор успокаивает его: «Не вы сделали это. Разве один человек может быть судьбой другого? Он только средство в руках судьбы. Вы оказались под рукой – вот и все». А стоя над умирающей Катериной, над которой склонилась потрясенная Мария, и указывая на детей, со звонким смехом пробегающих по лугу, он не хочет слышать ни о своей доброте, ни о чужих грезах: «Слова! – говорит он с тихой грустью. – Вам еще светит солнце, и мне – и им... А ей уже не светит. Это все, что я знаю верного на свете...»

Так, через крушение эгоизма и любви, свободы и самопожертвования, томления духа и самоудовлетворенности, Шницлер снова, круглым путем, приводит к этому реше-

нию проблемы жизни, которое, по-другому поводу, было намечено им в «Покрывале Беатриче», и даже почти в тех же выражениях. Не следует искать в жизни ни смысла, ни счастья – вне ее самой, за ее пределами: они – в самой жизни, в ее неизбежно-творческом начале, созидающем все новые формы, и в ее извечной мудрости, открывающей в человеке все новые возможности на пути к самопознанию.

Жизнь слишком широка и глубока, чтобы можно было сузить ее до условных человеческих норм и мерок, и, в конце концов, не она приспосабливается к человеку, а он к ней, ибо не может часть быть больше и значительнее целого, из лона которого она вышла, которому принадлежит и к которому неизменно возвращается, сливаясь вновь с тем безграничным океаном Бытия, на поверхность которого она выплыла лишь на мгновение – мгновение вечности.

Несокрушимы тайные законы жизни, которые нужно только «принять», не пытаясь им противиться, ибо легко убедиться в том, что жизнь на каждом шагу сбивает нас с толку, разбивает все наши замыслы и, оставляя нас в дураках, ставит нас всегда перед новым положением, которое мы должны, необходимо должны признать, которое мы не можем не признать – единственно верным и разумным хотя бы с точки зрения совершившегося факта, требующего новой ориентировки.

Мы может ошибаться, жизнь – всегда права, и потому мудрость – не в умении действовать, но в мудром бездействии, в покорной пассивности действия, т.е. в понимании бесполезности и бессмысленности всякого действия, направленного против Природы, – того Бога, которому никто не молится, но в которого все должны верить, ибо он жестоко наказывает за нарушение своих заповедей, не записанных ни в какой книге.

Легко понять, почему при таком мирозерцании, по существу аморальном и, следовательно, – immoralном, женщина всегда является у Шницлера как бы носительницей этих тайных законов, этих простых, но мудрых заповедей книги Бытия, – не написанной, но трагически-победно звучащей в ее истомленном «крике жизни». Ведь женщина по своей природе – пассивна, пассивна физически и физиологически; она и в действительности является как бы живым микрокосмом Матери-Природы, творящей воспринятую

ею жизнь: кому же, как не ей, быть олицетворением воплощенных в ее существе законов естества?! Вот почему женщина Шницлера – это сама жизнь, это сам символ природы и жизни, – безразлично, будет ли она называться Марией («Смерть»), Пеппи («Общая добыча»), Юстиной («Парацельс»), Леокадией («Зеленый какаду»), Анной («Марионетки»), Софьей («Храбрый Кассиан»), Катериной и опять Марией («Крик жизни»), Цецилией («Intermezzo»), Клерой («Судьба барона фон Лаейзенбог») или Екатериной («Чужая»).

Замечательно, что для разрешения этой загадки женщины-стихии, выполняющей свое «высшее назначение», стремящейся к «высшему счастью, предопределенному женщине», и выявляющей «высший закон» жизни вообще, Шницлер не раз прибегает к чисто физиологическому объяснению, которым Аристотель воспользовался для интерпретации действия на душу трагического.

В драме «Одиноким тропой» Феликс говорит Юлиану Фихтнеру: «Именно такие люди, как вы, которым сама судьба предопределила пережить очень многое и разнообразное... именно такие люди, кажется мне, сохраняют в душе тихие и нежные воспоминания с большей преданностью и благодарностью, чем другие... более страстные, но и не такие чистые приключения», а в «Дороге к воле» Генрих Берман поясняет это так: «Чистые воспоминания остаются у людей только в том случае, если они нечто пережили. У женщин так же, как и у нас». Именно поэтому женщины Шницлера и стремятся взять от жизни все, изведать все земные наслаждения, не останавливаясь ни перед чем, только одни делают это в действительности, другие, более робкие, переживают в воображении, что, как Катерина, хотят мирно спать в могиле, совершив «очищение», «катарсис».

В «Intermezzo» (Zwischenspiel, 1904) Цецилия Адамс-Ортенбург, эта родная сестра Габриэли («Рождественский подарок»), Агнессы («Завещание»), Юстины и Анны, остающаяся верной мужу, признается ему, что она просто «скромно довольствуется» счастьем, которое только что могло выпасть на долю другой, если бы он был близко: «Ничего не случилось. Но если бы я там осталась... Кто знает... Ведь я еще ничего, ничего не испытала в жизни. И я страст-

но тоскую по ней. Я тоскую по сладости и страданиям ее, тоскую по всему прекрасному и уродливому, что приносит с собой жизнь. Я жажду опасности, жажду бурь, может быть, большего... Теперь я чувствую все те желания, которые прежде отлетали от меня как от нечувствительного железного панциря... Чувствую, как они проникают в мое тело, в мою душу, приводят меня в трепет и воспаляют страсть. Весь мир, мне кажется, полон чудес. Небеса охвачены пламенем, и мне представляется, что я сама стою с распростертыми руками и жду. Нет, верна я не была! И если я тебе кажусь такой, то для себя самой я давно уже не была ею»

В действительности или в мечтах – не все ли равно? В конце концов, важно «очиститься», важно, чтобы совершился «катарсис». Когда Амадей, муж Цецилии, говорит своему другу, Альберту Рону, что бороться с соблазнами, к которым страстно стремится душа, – самая злая и опасная ложь, ибо легче вернуться домой здоровым, поддавшись увлечениям, чем борясь со своими желаниями, тот остроумно отвечает: «Увлечения?... Так разве же так необходимо переживать их? Художнику, поднявшемуся над пачкотней и юношескими глупостями, достаточно одной и той же модели для всех образов, о которых он грезит и которые создает, а того, кто отнимает жизнь, ждут все увлечения, по которым он томится, у его мирного домашнего очага. Он переживает их точно так же, как и всякий другой, но без потери времени, без неприятностей, без опасности, и если он при этом одарен фантазией, то его жена, сама того не подозревая, приносит ему совершенно незаконных детей...»

Разве не так поступают, действительно, Юстина, Анна и сама Цецилия по отношению к своим мужьям, которым душа их не принадлежит, и разве они по-своему все-таки не счастливы? Они только не показывают им, во что их ценят, следуя принципу того же Альберта: «Если ты меня знаешь, ты мне – помеха, если я тебя знаю – ты моя вещь», и не имея причины бояться того, что «когда души хорошо понимают друг друга, то в них пробуждается многое такое, что хотелось бы охранить, а когда чувства взаимно притягивают, то от души уходит гораздо больше, чем мы хотели бы подарить этим чувствам».

Если действительность – мы сами, если наша душа – неисчерпаемый родник всех возможностей, то от нас самих за-

висит заполнить пустоту жизни реальностью или мечтой – безразлично: всякая мечта есть реальность в потенции: «Если б мы жили достаточно долго, – говорит Альберт Амадею, – то, вероятно, всякая ложь, сказанная про нас, оказалась бы правдой. Прислушивайся к клеветникам, и ты услышишь правду про себя. Молва редко знает, что мы делаем, но зато всегда знает, к чему мы стремимся». Это напоминает изречение Ренана, что «легенда рождается обыкновенно из верного замечания, из правильного чувства, превратившегося в реальность посредством насилия над временем и пространством» («Антихрист»), – и представляет собою такую же истину. Наши мечты и фантазии – это такая же наша действительность, как и всякая другая: им недостает лишь «насилия над временем и пространством», чтобы претвориться в подлинную реальность, которая составляет не более как их часть.

В конце концов, единственно, что есть «верного на свете», – это то, что знают герцог Бентивольо и доктор Шиндлер: те, кому еще светит солнце, живут, и лишь до тех пор, пока они живут, оно им светит, ибо, если оно разобьется о землю через миллионы лет, мы этого не услышим так же, как не услышим надгробной речи священника над нашей могилой, ибо после нас ничего не будет, все умрет с нами, и наш собственный убийца, вонзая нам кинжал в сердце, умирает вместе с нами, – вместе с нашей реальностью и нашими мечтами...

VII. Проблема судьбы

1. «Потемки души»

Нет нужды особо подчеркивать, что Шницлер всегда тяготел к роковому и таинственному в человеческой жизни. Мы имели достаточно случаев в этом убедиться. В сущности, все его произведения полны скрытой мистики и тайного преклонения перед неведомым законами Судьбы, навязывающими нам свою верховную волю и не считающимися с нашими планами.

Шницлера всегда интересовали вопросы загадочного и «случайного» в человеческой судьбе, следы чего видны даже

в самом первом диалоге «Анатolia» – «Роковой вопрос», и красной нитью проходят через все его творчество.

Но особенно это стало заметно в период его художественной деятельности и совсем заслонило собой все остальное в его позднейших произведениях: здесь вопросы и ранее интересовавшие Шницлера заняли центральное место, невольно привлекая внимание именно этой стороной своего содержания и странно волнуя душу читателя: таковы сборник новелл под заглавием «Потемки души» и большой роман «Дорога к воле».

«Потемки души» включают в себе пять небольших рассказов в следующем порядке: «Судьба барона Фон Лейзенбог» (1903), «Предсказания» (1904), «Новая песнь» (1905), «Чужая» (1903) и «Последнее письмо Андрея Тамейера» (1900).¹

Смешные и ужасные случаи смешиваются здесь в каком-то причудливом узоре, обнаруживая нашу трагикомическую беспомощность в борьбе с невидимыми силами, тайно управляющими нашей жизнью и неуклонно ведущими нас с завязанными глазами к нашей судьбе. И, странное «совпадение»: все пять рассказов кончаются на этот раз смертью – и смертью из-за чего? – Из-за «ничего», из-за сущего пустяка, из-за глупой «случайности», из-за пустой «мечты»... можно было бы просто рассмеяться, так все это ничтожно, если бы... если бы из-за растерянной улыбки рассказчика не выглядывало костистое лицо смерти: нам начинает казаться, что это улыбается застывшая маска скелета!

Еще в «Крике жизни» лесничий и доктор беседуют на интересную тему: «Когда я хожу по улицам, на меня нападает иногда какой-то ужас, – говорит первый. – Это происходит, вероятно, оттого, что городская жизнь идет втайне. Этаж возвышается над этажом, окна занавешены, двери закрыты, каменные стены неподвижно смотрят друг на друга – сурово и мрачно нависают над ними крыши, день кажется каким-то растерянным, а ночь – опасной, и судьбы, как разбойники, нападают на людей. Если бы моя мать умерла здесь, мне кажется, я проклял бы небо. В моем же лесу я потерял ее в мире и тишине, окружавших меня, и там она

¹ Последний рассказ был включен ранее в сборник новелл под заглавием «Греческая танцовщица» (Die Griechische Tänzerin), изданный в 1904 г.

всегда со мной». И доктор подтверждает эту мысль: «В ваше уединение многие слова доносятся бессильно, подобно эху. А мы, несчастные, окруженные людскою толпой, часто подчиняемся их обманчивому отзвуку, идущему из тысячи толпящихся душ»

Не потому ли гибнут все эти люди с «потемками в душе»: барон фон Лейзенбог, Франц фон Умпрехт, Мария Ладенбауэр, Альберт фон Вебелинг и Андрей Тамейер? Окруженные людскою толпой, они подчинятся обманчивому отзвуку слов, идущему из тысячи томящихся душ, – и судьбы, как разбойники, подкарауливают их на большой дороге жизни.

Разве от того умирает бедная слепая девушка, поющая в жалком наполненном табачном дымом, трактирном заведении, что она ослепла? Нет, она бросается вниз с деревянных мостков от той «новой песни», которую сочинил для ее первого, по выздоровлении, выхода старый капельмейстер Ребай, играющий на дребезжащем инструменте свои жалкие композиции.

Но разве он виноват? Ведь и раньше она пела не раз эту песню, когда еще она сидела в комнате с завязанными глазами и они разучивали ее вместе. И разве не спела она, как всегда, свою старую песенку, начинающуюся словами: «Сегодня я иду с моим милым за город» – так радостно закинув голову, так легко раскачиваясь из стороны в сторону, как будто она, действительно, еще могла пойти с милым за город, увидеть голубое небо, зеленые луга и танцевать на вольном воздухе, как рассказывалось в песне? Да и теперь, после «представления», когда она впервые спела эту «новую песню» перед публикой, казалось, «все было как следует», – она имела большой успех, все нашли ее голос много красивее, чем раньше, и старому отцу казалось, что «теперь опять наступят хорошие времена», а сама она сидела за своей кружкой вина «с блаженной улыбкой» на лице. Почему же?

Старый Ребай, с жидкими седыми волосами, «имел самые лучшие намерения», он «хотел доставить девице средства к существованию», новый заработок – именно этой, новой песнью, такую красивой и трогательной... «Как же так, господин фон Брейтенедер? – оправдывается он. – Вы думаете, что дело в словах? Да скажите, ради Бога, разве в

словах есть что-нибудь такое, чего Мария не знала? А в ее комнате, когда мы с ней разучивали, она ни минуты не плакала. Она сказала: «Это печальная песня, господин Ребай, но она красива! Она красива», – сказала она. Да, конечно, – это грустная песня, господин фон Брейтенедер, – но ведь и печальна судьба ее. Ведь не могу же я при этом написать веселую песню? А люди – черт дери! – разве они не аплодировали, как сумасшедшие? Я ведь наперед знал, что с этой песней у ней будет гигантский успех! И ей это доставило удовольствие, все ее лицо прямо-таки смеялось, и последний куплет она должна была повторить. И трогателен же этот куплет! Когда он пришел мне в голову, у меня самого слезы навернулись на глаза – знаете ли, он напомнил мне другую песню, которую она всегда поет». И он пропел, или, вернее, декламировал, выдвигая только рифмы, как бы звуком органа: «Как хорошо мне раньше было на свете, когда солнце светило над лесом и полем, – когда по воскресеньям я ходила гулять с милым за город и он, любя, вел меня за руку. Теперь солнце и звезды никогда не восходят для меня – и счастье и любовь далеки от меня! Боже, как горько мне, что я никогда не увижу больше весны...»

Разве от того умирает Андрей Тамейер, чиновник австрийской сберегательной кассы, «имеющий жительство на Главной улице № 64», что жена родила ему черного ребенка, после того как в один туманный летний вечер очутилась случайно одна в зоологическом саду, где негры раскинули свой шатер, и «испугалась» этих великанов, с горящими глазами и большими черными бородами? Нет, он кончает жизнь самоубийством из любви к своей жене, из-за того, что не в силах перенести, что люди несправедливо издеваются, смеиваются над ней и его...

Конечно, лишь злоба или необразованность могут допустить такого «научного» объяснения происшедшего, когда известно, что бывали даже дети с головой льва и скелета, а еще в 1637 году одна женщина, после четырехлетней отлучки мужа, родила мальчика, после того как «видела, во сне с изумленной ясностью, как супруг страстно обнимал ее», и, не живи он между нелепыми и злыми людьми, он, собственно, мог бы остаться в живых, потому что всякий понял бы его, а теперь никто не хочет понять и все улыбаются или смеются. «Даже господин Густав Ренгельгоффер,

дядя моей жены, которому я всегда оказывал величайшее почтение, – говорит он в своем посмертном письме, – подмигнул мне глазом, самым оскорбительным образом, когда впервые увидел моего ребенка, а моя собственная мать пожала мне руку в высшей степени странно, словно я нуждался в сочувствии. А сослуживцы мои в конторе перешептывались между собою, когда я вошел вчера, и хозяин дома, детям которого я подарил на Рождество мои старые испорченные часы, – во всяком случае, в качестве игрушки такие часы еще могут сослужить службу, – хозяин дома старался подавить смех, когда я вчера прошел мимо него; наша же кухарка делает такое веселое лицо, словно она пьяна, и москательный торговец, что на углу, посмотрел мне вслед уже три или четыре раза. Недавно он остановился у двери и сказал одной старой даме: – Вот он.

Вот еще доказательство, как скоро распространяются нелепейшие слухи. Есть люди, которых я совсем не знаю, но которые уже знают все, не знаю откуда. Когда я ехал третьего дня в вагоне конки домой, то слышал, как три сидевшие в нем старухи говорили обо мне, и я отлично расслышал свое имя; я стоял на площадке. Поэтому я спрашиваю во всеулышание (я намеренно употребляю это выражение, хотя это лишь письменные обозначения), я спрашиваю громким голосом: «Что же мне делать? Что оставалось мне делать?» Не могу же я сказать каждому: «Прочитайте «Чудеса природы» Гамберга или превосходное сочинение Лимбека «Об ошибках беременности». Не могу же я перед каждым становиться на колени и умолять: «Не будьте же так жестоки... поймите же... моя жена всегда была верна мне!» Я написал все это, потому что считаю необходимым вполне точно объяснить все дело. Не сделай я этого, кто знает – жалкие люди сказали бы, пожалуй, в конце концов: он покончил с собой, потому что жена изменила ему. Теперь же вы лишены этой возможности, достопочтеннейшие: я умираю за свое убеждение, за истину и, прежде всего, за честь моей жены, потому что, когда я умру, вы не станете издеваться над моей женой и не будете смеяться надо мной; вы поймете, что существуют те вещи, которые засвидетельствованы Гамбертом, Гелиодором, Маленбрангом, Вельзенбургом, Прейсом, Лимбеком и другими. И ты, дорогая матушка, право, ты не должна была так пожимать мне руку, словно сожалела обо

мне! Теперь ты станешь просить прощения у моей жены, я знаю это. Ну, кажется, мне нечего больше сказать. Бьет час. Доброй ночи, дорогие мои. Теперь я войду еще раз в соседнюю комнату, в последний раз поцелую своего ребенка и жену, потом уйду. Прощайте».

Разве не от слов, не от одних глупых слов умирает и барон фон Лейзенбог, этот несчастный человек, который всю жизнь любил рыжую певицу, для того только, чтобы насладиться одним лишь часом счастья и потом заплатить за него жизнью? Как долго, как томительно долго ждал он, пока один за другим сменялись у Клеры Гель ее очередные любовники: студент-медик, окончивший, наконец, курс и благополучно женившийся; тенор придворного театра, получивший потом ангажемент в Гамбург; оптовый торговец голландского происхождения, с удовольствием развязавшийся с нею; белокурый аккомпаниатор, с которым она распевала свои партии; знаменитый наездник; капельмейстер, заглушавший певцов во время дирижирования; венгерский граф, то проигрывавший, то выигрывавший поместья; автор балетных либретто, трагедий и стихов; какой-то девятнадцатилетний мальчик, который обладал лишь фокстерьером, умевшим стоять на голове, и даже некий принц, который клялся лишить себя жизни, если она не услышит его молений, и которому, понятно, она должна была, в конце концов, уступить, «чтобы не повергать в глубокий траур царствующий дом и всю страну»!

Каждый раз, когда связь Клеры с кем-нибудь начинала ослабевать и можно было ожидать близкого конца, барон спешил порвать и свои отношения к женщинам, чтобы быть во всякую минуту готовым занять свободное место, но всегда опаздывал, ибо вакансии всякий раз замещалась с быстротой молнии. Последнее ее увлечение было самым прочным и длилось целых три года – до самой трагической смерти князя Рихарда Беденбрука, упавшего с лошади, когда она, казалось, навсегда покончила со всеми земными удовольствиями: ежедневно ездила на кладбище, возила цветы на могилу князя, убрала все свои светлые платья, заперла в самый дальний ящик стола все драгоценности и едва не бросила сцены; зато каждое воскресенье ее можно было видеть у обедни, два раза в месяц она испо-

ведовалась, а на груди, в качестве талисмана, носила освященный папой образок Мадонны, и никогда не ложилась спать без молитвы...

Судьбе было угодно, чтобы счастье улыбнулось, наконец, барону именно в тот момент, когда он менее всего мог этого ожидать, как раз накануне отъезда на родину ее нового поклонника, норвежского певца Сигурда Эльзе, который, казалось, имел все права наследовать освободившуюся за смерть князя вакансию. Но когда на следующий день, после короткого часа блаженства, подаренного ему Клерой, мечта о том, как она станет его женой и он купит себе небольшую усадьбу, где будет жить с нею одиноко, предпринимая путешествия в Испанию, Египет, Индию, барон пришел к ней на условленное свидание, ее уже не было: она исчезла неизвестно куда. Очевидно, слишком рано он пришел к ней, когда еще не исчезло загробное влияние князя Беденбрука, и он сознавал, что обладал Клерой только для того, чтобы навсегда потерять ее... Все потеряло для него смысл и цель, даже все вокруг, казалось, изменилось: «Над городом теперь постоянно висели серая пелена не то дыма, не то тумана; когда ему приходилось говорить с людьми, ему казалось, что они говорили каким-то глухими, сдавленными голосами и глядели на него странно, даже предательски...»

Он старался забыть, странствовал то там, то сям, но ничто не помогало. Как вдруг однажды неожиданно получил телеграмму от Сигурда Эльзе, вызывавшую его во имя дружбы немедленно прибыть по неотложному делу. Он понял, что это касалось Клеры, и тотчас же помчался в Норвегию и что же? Барон узнал, что Клера в тот памятный день уехала с певцом в одном поезде, что они после этого не расставались и были счастливы, но теперь – он погиб, потому что ее подруга сообщила ему о проклятии, которое князь произнес перед смертью и которое должно пасть на его голову!

«Лейзенбог слушал с болезненно напряженным вниманием. Ему казалось, что среди ночной тиши он слышит голос князя, глухо звучащий из тройного гроба: «Клера, я люблю тебя, безумно люблю, и я должен умереть. И после меня придет другой... Я знаю, он придет. Другой будет сжимать тебя в своих объятиях и будет счастлив... Он не смеет, он не имеет права!.. Я его проклинаяю! Слышишь, Клера? Я

его проклинаяю!.. Первый кто поцелует эти губы, кто обнимет этот стан после меня, будет проклят, пойдет в ад! Клера, небо слышит проклятие умирающего! Берегись – берегись его!.. В ад! В безумие, в бездну несчастья и смерти! Горе ему! Горе! Горе!..» Сиргут, из уст которого неслись слова покойного князя, поднялся во весь свой рост, стоял перед бароном, обвитый белой фланелью, таинственно светившейся в лунном свете, и остановившимся взглядом глядел в прозрачную, темную даль... Зеленый плед, увлеченный резким порывом ветра, скатился с перил в сад. Барон чувствовал, как по всем его членам разливалась холодная дрожь. Ему казалось, что он весь, от головы до ног, застывает под чьим-то ледяным дыханием. Ему хотелось громко кричать, но из широко раскрытого рта не вылетало ни звука. Почему-то перед ним вдруг появилась маленькая ученическая сцена оперной школы Эйзенштейна, на которой он в первый раз увидел Клеру. На крошечной сцене стоял Пьеро и декламировал: «С этим проклятием на устах умер князь Беденбрук, и слушайте... тот несчастный, в объятиях которого она лежала... этот несчастный, над которым должно совершиться проклятие... это я!.. я!.. я!..» И вдруг сцена с треском и грохотом разлетелась в куски и погрузилась в море. А сам Лейзенбог, молча, тяжело упал навзничь вместе с креслом... Сиргут был очень взволнован, просил доктора сделать необходимые распоряжения и затем ушел с веранды. Он прошел в гостиную, поднялся в верхний этаж, в спальню, зажег свечи и быстро набросал телеграмму: «Клера! Я нашел твою телеграмму в Мольде, куда я немедленно бежал. Сознаюсь, я тебе не поверил, думал, что ты хочешь меня успокоить ложью. Прости – теперь я больше не сомневаюсь. Барон Лейзенбог был у меня. Я его вызвал. Но я его не расспрашивал; как честный человек, он был обязан солгать. Мне пришла мысль. Я ему передал проклятие покойного князя. Результат получился изумительный: барон упал со стула и умер на месте». Сиргут остановился и соображал. Затем он подошел к окну и начал петь. Сначала его голос звучал неуверенно и тускло, но постепенно он делался все тверже и чище, и, наконец, полились мощные, чарующие звуки, под обаянием которых, казалось, смолк прибой и морские волны остановились. По лицу Сигурда мелькнула торжествующая улыбка. Он подошел к столу и добавил к

телеграмме еще несколько слов: «Дорогая Клера! Прости – все устроено! Через три дня я у тебя...»

Разве от слов еврея-предсказателя гибнет Франц фон Умпрехт, тщетно пытавшийся бороться с судьбой, которая его все-таки настигла – в тот именно день и час, ровно через десять лет, когда должно было свершиться пророчество, явившееся ему в видении, – и ему суждено было, с большой темной бородой, с шрамом на лбу, лежать на носилках посреди поляны, которую на заднем плане замыкал темный лес, окруженным красивой женщиной с рыжими волосами, стоящей на коленях и закрывавшей лицо руками, мальчиком с девочкой, двумя охотниками с факелами и ярко освещенным ими старым, совсем лысым человеком, гладко выбритым, в очках, с темно-зеленой шалью вокруг шеи, широко раскрытыми глазами и поднятыми вверх руками?

Казалось, ничто в мире не могло заставить его в назначенный миг, в десять часов вечера, лежать на носилках с большой темной бородой; он мог избежать леса и поля так же, как мог не жениться на женщине с рыжими волосами и не иметь детей; единственное, чего, может быть, он не сумел бы избежать, это несчастного случая или дуэли, от которой у него остался бы шрам на лбу, и, понятно, что он не придавал этому никакого значения. Но вот через год он женился; еще через несколько лет у него были уже мальчик, его сын, и девочка, взятая ими от овдовевшей в Америке сестры жены, – сходство которых с детьми его пророческого видения становилось все более угрожающим; а в один прекрасный день, возвратившись из поездки домой, он нашел жену с волосами, выкрашенными в рыжий цвет, – для придания сходства с портретом, которым он имел однажды неосторожность восхищаться. Наконец, при самых удивительных обстоятельствах, появился и шрам: во время одной из поездок по железной дороге, сидя в вагоне, он был ранен в лоб камнем, брошенным в окно, и, как потом оказалось, предназначавшимся его соседу по купе.

Разумеется, Умпрехт на этот раз имел все основания не бояться: исход раны не мог быть опасным, ведь он знал, что она должна стать шрамом! Но в то же время более чем когда-либо ему становилось теперь ясно, что он борется с какой-то насмешливой силой, и с возрастающим беспокойством он глядел навстречу тому дню, когда должно было

осуществиться последнее. Каково же было его изумление, когда по приезде с семьей в поместье своего богатого дяди, барона фон Шоттенес, большого любителя сцены, ему пришлось здесь, вследствие непредвиденного отказа одного из актеров, взять на себя роль в пьесе, конец которой, слово в слово, изображал картину, предсказанную ему именно на тот день и час, когда предполагается спектакль под открытым небом, – не доставало только фигуры плешивого человека! Разве не было это исполнением пророчества, которого он так боялся и которое теряло теперь над ним свою роковую силу? Он должен был непременно играть роль умирающего героя, чего бы это ни стоило, чтобы быть отныне в безопасности, ибо в противном случае он снова был бы отдан в жертву этой неведомой силе! Сама судьба указывала ему путь спасения!

Увы, тут-то она его и подстерегала. В самый разгар представления игравший свою роль изумленный Умпрехт внезапно заметил флейтиста из оркестра, в очках и гладко выбритого, но с длинными белыми волосами, который, положив свой инструмент на пюпитр, полез в карман, вынул оттуда большую зеленую шаль и обернул ею шею. Его взгляд невольно остановился на зеленой шали, и на мгновение он запнулся, но вскоре оправился и спокойно продолжал свою роль. Представление продолжалось, и близилась развязка. Двое детей бродили, как требовалось по сцене, шум в лесу все приближался, слышны были крики и призывы, и крепчавший ветер, качавший ветвями, еще более усиливал иллюзию: наконец, внесли Умпрехта, умирающего искателя приключений, на носилках. Дети бросились к ним, неподвижно стояли в стороне факельщики, жена подошла ближе, чем другие, и с искаженным от страха лицом опустилась рядом с убитым; тот хочет открыть уста, пытается подняться, но, как предписано ролью, это ему не удастся. Как вдруг налетает странный порыв ветра, так что факелы почти гаснут; кто-то вскрикивает в оркестре – это флейтист: он плешивый, его парик улетел, и, подняв руки, с развевающимися зеленой шалью, он бросается на сцену. Взгляд Умпрехта застал, как зачарованный, на флейтисте. Он хочет сказать что-то, но, очевидно, не может и вторично падает на носилки. Еще многие думают, что все это относится к пьесе; между тем человек пробежал мимо носилок и исчез в лесу.

Умпрехт не встает, новый порыв ветра гасит один из факелов; некоторые становятся беспокойными, и слышен голос барона: «Тише, тише!» Все стихает, и ветер не движется больше, но Умпрехт лежит вытянутый, не движется, и губы его не шевелятся. Жена вскрикивает, люди думают, что и это относится к пьесе; но беспокойство все растет – люди поднимаются и окружают носилки... «Что такое, что случилось?» Факелом освещают лицо лежащего, его трясут, рвут на нем жилет; между тем врач подходит к носилкам, он ощупывает сердце Умпрехта, хватает его пульс, потом просит всех отойти и шепчет барону несколько слов. Жена еще раз вскрикивает, бросается к мужу, дети стоят, как уничтоженные, и не могут ничего понять. Никто не верит тому, что случилось, и все же один передает другому, и через минуту все кругом знают, что Умпрехт внезапно умер на носилках, на которых его внесли...

Наконец, трагически рассчитывается с жизнью Альберт фон Вебелинг, погибающий если не от слов, то все же не более как от мечты – мечты, созданной им самим, но занявшей в потемках его души место реальности.

Его счастье длилось всего четырнадцать дней, но когда, проснувшись рано утром, он не нашел в постели жены, он не удивился: он знал, что рано или поздно его судьба должна свершиться, знал это с самой первой своей роковой встречи с этой девушкой, о которой ходили самые странные слухи и глаза которой всегда глядели куда-то мимо, как бы в недоступную для других даль. Он тогда же постиг все опасности и все безумие, в которое страсти могут ввергнуть даже самого благоразумного человека, но был бессилен предотвратить их.

Когда он сделал ей предложение быть его женой, она обнаружила не большее волнение, как если бы он передавал ей приглашение на бал. И когда потом он спускался по серой лестнице, то – он это помнит – у него было не блаженное ощущение исполненного желания, но только сознание, что он вступил в удивительную, но, вместе с тем, неверную и темную эпоху своей жизни. И когда он так шел воскресным днем из улицы в улицу, через сады и аллеи, под весенним небом, мимо веселых и беззаботных людей, он почувствовал, что не принадлежит больше к их числу и что им начинает править другая, особого рода судьба.

Еще в бытность Екатерины его невестой, случались странные вещи, которые сами по себе, может быть, и не имели значения, но, во всяком случае, оставались необъясненными. То он встречал ее с каким-то изящным господином в трауре, которого никогда не видал ранее, и она холодно отвечала на его поклон, проходя мимо и не обращая на него внимания; то внезапно исчезала, появляясь поздно вечером с букетом полевых цветов в руке и объясняя, что она долго стояла перед одной картиной, изображавшей одинокий зеленый горный пейзаж с белыми облаками, через несколько же дней говорила об этой местности так, будто она действительно ходила по этим горам с покойным братом, когда была еще ребенком.

Альберт чувствовал, как его удивление начинает переходить в болезненный ужас. Но чем неуловимей ускользало от него ее существо, стремившееся, казалось, к неведомым или неверным целям, чем более он сознавал, что значил для нее не больше, чем всякий иной, которому она подала бы руку для того, чтобы пройти по зале, тем безнадежней тянулась к ней его тоска. И так как у него не было никакой власти извлечь ее из ее странного, замкнутого существования, он, наконец, почувствовал, как дразнящее обаяние ее существа начинает одурять его и как понемногу его образ мыслей и даже действий выходит из границ, указанных повседневной необходимостью.

Станным казалось то, что когда она говорила о будущем, то не так, как тот, кому предопределенный путь указывает вдаль, – скорее, все возможности оставались ей открытыми, и ничто в ее обращении не указывало на внутреннюю или внешнюю зависимость. «Таким образом, Альберт убедился, что ему предстоит неверное и короткое счастье; но все, что могло бы случиться, если когда-нибудь Екатерина ушла бы от него, утратило для него всякое значение. Ибо существование без нее стало для него совершенно немислимым, и его твердым намерением было – просто покинуть жизнь, как скоро Екатерина будет для него потеряна. В этой уверенности он нашел единственное, но достойное прибежище в это смутное и тоскливое время...»

В то утро, когда Альберт отвез Екатерину к венцу, она была ему так же чужда, как в тот вечер, когда он с нею познакомился, и во все последующие четырнадцать дней их

совместной жизни неустанным и непреложным, как бие-ние сердца, было в нем чувство, что ничто не изменилось с первого дня, что она была так же свободна, как когда бы то ни было, а он вполне подчинен ей: оставляла ли она его одного в бледно освещенной комнате гостиницы, в которой дремала вся грусть чужбины, на каменной садовой скамье среди людей, радовавшихся ароматному цветочному дню, в высокой зале перед темным изображением ландскнехта или мадонны, – он никогда не знал в такую минуту, вернется ли Екатерина или нет.

Теперь, когда случилось то, чего он всегда ожидал, он знал, что ему нужно сделать. Положив в карман маленький револьвер, он решил отправиться за город, чтобы там, никому не мешая, привести в исполнение свое намерение, но не успел отойти от гостиницы, как встретил Екатерину, и, незаметно последовав за нею, увидел, как она вошла в дворцовую церковь. Вот какая картина представилась его изумленному взору. «Екатерина стояла неподвижно перед статуей Теодориха. Опершись левой рукой на меч, чугунный герой глядел перед собой как бы вечными глазами. В его осанке была возвышенная усталость, как будто он осознавал величие и бесполезность своих деяний и как будто вся его гордость утопала в тоске. Екатерина стояла перед статуей и застывшим взглядом глядела в лицо готского короля. Альберт некоторое время оставался под прикрытием, потом он отважился выйти. Она должна была слышать его шаги, но она не обернулась; как прикованная, осталась она на том же месте. Люди приходили в церковь, иностранцы с красными путеводителями, говорили рядом с ней, сзади нее, она не слышала. Стало на минуту тише. Екатерина стояла, как прежде, в своей неподвижности сама похожая на статую. Прошло еще четверть часа и еще. Екатерина не двигалась. Альберт пошел. У выхода он еще раз обернулся; тогда он увидел, как Екатерина подошла к статуе и прикоснулась устами к железной ноге. Поспешно удалился Альберт. Он улыбался. Мысль пришла ему в голову, наполнившая его душу чем-то трогательным и радостным. Теперь он мог еще сделать кое-что для возлюбленной, раньше, чем умрет».

Он заказал бронзовый слепок Теодориха в натуральную величину, который был установлен в садике их дома, и застрелился. Екатерина вернулась только через несколько

недель после этого происшествия и в вечер своего прибытия долго стояла в саду перед статуей, красиво поместившейся под высокими деревьями. «Потом она отправилась в свою комнату и написала длинное письмо в Верону до востребования господину Андрея Джиральдини. Так называл себя один господин, который пошел за нею из дворцовой церкви, когда она ушла от Теодориха Великого, и от которого теперь под сердцем ее шевелился ребенок. Было ли это действительное имя господина, она никогда не узнала, потому что она не получила ответа».

2. «Дорога к воле»

Те мысли о странной связанности жизни человека, гордого своей мнимо-свободной воле, о роковой обреченности его своей судьбе, которые так ярко выражены в «Потемках души», нашли себе еще более полное воплощение в романе «Дорога к воле» (Der Weg ins Freie 1905–1907), столь же слабым в художественном отношении, сколь важным для понимания позднейшего периода деятельности Шницлера.

Здесь, быть может, более чем где бы то было из его произведений, в мелочных эпизодах, в самом подавленном тоне, каким ведется повествование, встает перед нами судьба человека со всеми наперед уготованными перипетиями его жизни и разочарованиями, на каждом шагу обнаруживающими невозможность «бегства от себя самого».

Каждый человек должен до конца пройти крестный путь, ему предназначенный, ибо есть путь его самопознания, – вот основная мысль этого романа, выраженная, главным образом, в судьбе барона Георга фон Вергентин, Анны Рознер и Генриха Бермана.

Как поразительно просто кажется все лицам непричастным, – и насколько иным представляется все это вблизи, когда играет сам роль в жизненной комедии!.. – Тогда видишь, а если не видишь, то убеждаешься путем горького опыта, как бесполезна всякая борьба против самого себя, против своей души, против своей судьбы.

Мы видим, как Георг, Анна, Генрих и другие, второстепенные лица, бродят в потемках своей души и как неминуемо настигает их судьба, от которой никому не уйти. Одни, как сестра Нюрнбергера, маленькая артистка, всю жизнь

отдав мечте, жалеют, когда уже поздно, об утраченной действительности. С печатью смерти на челе, лежа среди цветущих деревьев прекрасного юга, вдали от передряг, которые смущали и опьяняли ее в течение стольких лет, она только теперь пришла к сознанию, что вся ее жизнь была сплошным скитанием под размалеванными небесами, среди картонных стен, – что весь смысл ее существования был заблуждением. «И те маленькие приключения, которые с нею случались в гостиницах, на улицах незнакомых городов, вставали в ее воспоминании как сцены, в которых она принимала участие как артистка, у рампы, а не такие, которые она, действительно, пережила. И чем больше она приближалась к могиле, тем сильнее в ней просыпалась ужасная тоска по настоящей жизни, которую она упустила, и тем яснее она сознавала, что она потеряна для нее навсегда, там сильнее она сознавала полноту жизни...»

Другие, как Генрих Берман, напротив, находят в уходе от действительности единственное средство, дающее человеку возможность ощущения внутренней свободы, которой лишает его реальная жизнь: «Знакомы ли вам эти настроения, – говорит он Георгу о путешествиях, – когда все воспоминания, как близкие, так и далекие, теряют, так сказать, свою жизненность; все люди, с которыми в обыкновенное время мы связаны страданиями, заботами, нежностью, кажутся нам как бы окутанными туманом или, вернее, образами, созданными нами самими? А образы, созданные нашим воображением, воплощаются и становятся такими же реальными, как те люди, о которых мы думаем как о действительно существующих? И тогда между настоящими и вымышленными образами возникают самые невероятные взаимоотношения... Едешь себе по городам, которых никогда раньше не видал и вряд ли когда увидишь снова, встречаешь самые разнообразные лица, которые всегда исчезают в вечность... а затем едешь дальше по светлой дороге, между речкой и холмами, поросшими виноградниками. Такие настроения, поистине, просветляют человека. Жаль только, что они редко выпадают ему на долю...»

А разве сам Георг не стремился уйти в волшебный мир искусства, не мечтал побеждать им заботы, печали, бедствия повседневной жизни, в то время как где-то вдали будет протекать бессильной струей пошлая действительность? Не

чувствовал ли он в эти исключительные моменты, когда погружался в зачарованный мир звуков, будто действительность, с ее всевозможными заботами и печалью, «протекла где-то далеко, лишенная власти над ним, и будто все люди на все время их земной жизни таинственным образом избавлены от всякого страдания и житейской грязи?!»

Но куда бы ни стремился человек уйти, рано или поздно, он должен прийти к сознанию необходимости «примириться» со своей судьбой, как примиряешься, в конце концов, со всеми недоговоренностями и страданиями, возникающими из глубины человеческих отношений, когда уже нельзя ни в чем обмануться, ибо не доверяешь ничему на свете, даже собственному недоверию. Разве не ложь, будто люди сходятся в общем горе? Никогда люди не сходятся, разве только они принадлежат друг другу: они еще дальше становятся друг другу в тяжелые минуты. А что такое любовь? Если бы мы, действительно, меньше знали тех, кого мы любим, как думают некоторые, то жизнь была бы, наверное, прекраснее, чем она есть теперь. «Нет, тех, кого мы любим, мы знаем даже лучше, чем других, но только мы узнаем их со стыдом, с озлоблением и страхом, что и другие знают их так же хорошо, как и мы. Любить – значит страшиться того, чтобы другим не стали известны недостатки, открытые нами в любимом существе. Любить – значит заглядывать в будущее и предать проклятию дар. Любить – значит знать кого-либо так хорошо, чтобы из-за него погибнуть...»

Самое ужасное сознание, что неомраченные ничем воспоминания остаются у нас только о пропущенных возможностях и что самое понимание этого ничему уже не помогает. «Понимание есть своего рода спорт. Очень благородный спорт и очень дорого стоящий. На нем легко можно просадить всю свою душу. Но с нашими чувствами понимание не имеет ничего общего, а еще и того меньше с нашими поступками. Оно не спасает нас от горя, от отвращения. Это в своем роде тупик, из которого нет выхода. Понимание всегда значит – конец».

История жизни Георга – это именно история его «понимания», которым он шел по «дороге к воле». – «Прямо невероятно, до чего люди мало думают о том, что их окружает. Для этого им нужен внешний толчок. И большинство людей не подозревает, что они все знают, – в глубине души

своей, – не давая себе в этом отчета». – Это слова Генриха могли бы служить прекрасным резюме истории этой жизни, составляющей основное содержание романа, или эпиграфом к самому роману.

Действительно, что думал Георг об окружающем, пока его не принудил к этому внешний толчок? И подозревал ли он, какое понимание всего таилось бессознательно в глубине его души, вызванное на поверхность ее этим толчком, которым было еще не родившееся на свет маленькое существо?

Это случилось в тот день, когда он стал думать о доме, в котором родится его ребенок. Да, конечно, этот дом, где он должен родиться, уже существует: «Где-нибудь на чужбине, а может быть, где-нибудь совсем близко стоит этот дом, и там живут люди, которых мы никогда не видали. Как странно! И другой дом где-нибудь уже стоит, быть может, в котором еще не родившийся ныне ребенок окончит свою жизнь взрослым... или старцем... или о, Боже! Что за мысли... не надо их! Не надо! Скоро появится порожденное им существо, такое же, как он, и способное, в свою очередь, даровать жизнь другим существам; в благословенном чреве этой женщины развивается, подчиняясь вечным законам природы, новая жизнь, еще год тому назад никем нежданная, не желанная, потерянная в бесконечности, теперь же готовая воспрянуть в заранее предначертанные день и час...»

Георг никогда не верил детской верой в Бога как Исполнителя жалких человеческих желаний, как в Карателя человеческих грехов и как в милостивого Спасителя. Для того, что он не мог бы назвать, но что чувствовал за пределами своего разума и выше всякого понимания, – все молитвы и заклинания представлялись не чем иным, как жалкими словами, произнесенными человеческими устами. «Ни тогда, когда в нечеловеческих страданиях умерла его мать, ни когда вслед за нею скончался отец, он не мог себе представить, что его несчастье в общем ходе мировой жизни имело большее значение, чем падение листа с дерева. В своей горе он не преклонился ни перед каким неисповедным приговором, так же как не возроптал против немилосердной судьбы...»

Но сегодня, когда Анна металась в предродовых муках и в ушах его раздавались ее стоны, переходившие по време-

нам в дикий крик, ему впервые показалась, что где-то, высоко под облаками, происходит какой-то спор об его личной судьбе, идет какая-то игра на жизнь его неродившегося ребенка.

Увы, ребенок, о котором он так мечтал, родился мертвым, удушенным во время родов. «Георг стоял неподвижно и не спускал глаз с крохотного существа, и оно казалось ему картиной чудесной красоты. Он дотронулся до щек, плеч, пальчиков. Как таинственно и совершенно все это было. И вот лежит он, мертвый, готовый к переходу из одной тьмы в другую. Вот оно лежит, это маленькое нежное тело, готовое к жизни, но не могущее двинуться. Вот они, голубые глаза, жаждущие света неба и остающиеся навек слепыми, не выдав ни одного луча света. Вот полуоткрытый жадный круглый ротик, которому не суждено утолить свой голод у груди матери. Вот оно, детское личико, которое никогда не почувствует на себе поцелуя матери или отца. Как любит он этого малютку! Как любит он теперь его, когда уже слишком поздно! Отчаяние сдавило его грудь. Плакать он не был в силах... он наклонился и губами прикоснулся к холодному лобку. Что-то странное, никогда не испытанное пронизало его до мозга костей. Он понял: радость для него погибла, его ребенок мертв! Он приподнялся и отвернулся. Сад манил его своей свежестью. Тень от дома косо ложилась на лужайку; выше его сияло солнце, но как-то безжизненно, как бы не имея больше сил, чтобы осветить воздух. Почему же этот обычно успокаивающий и утешающий сад теперь встречает его чуждо и негостеприимно? Понемногу он вспомнил, что недавно во сне его окружали такие же тяжелые и до того никогда неведомые сумерки и наполнили душу необъяснимой грустью. «Что же дальше?» – спрашивал он себя, не ожидая ответа и сознавая только одно, что произошло что-то непредвиденное и непоправимое, что навсегда изменило для него картину жизни. Он вспомнил тот день, когда скончался его отец. Он овладело тогда дикое горе, однако он мог плакать, и земля не стала для него сразу мрачной и пустой. Отец его все же пожил, был когда-то молодым, работал, любил, имел детей, друзей, испытал горе. Мать, родившая его, страдала не напрасно. Если бы и он умер теперь, молодым еще человеком, он все же чувствовал позади себя жизнь, полную света и теней, счастья и горя,

надежд и отчаяния. Если бы и Анна, давая жизнь другому существу, оставила мир, он тоже исполнила бы свое назначение, и кончина ее имела бы роковой, но определенный смысл. То же, что случилось с его ребенком, бессмысленно, отвратительно, это насмешка какой-то безответственной силы! Для чего, для чего же все это? Что же теперь значили все истекшие месяцы с их мечтами, заботами и надеждами? Он теперь сразу понял, что ожидание чудесного дня, когда должен был родиться его ребенок, жило в глубине его души все эти последние месяцы, день за днем, даже в самые легкомысленные, пустые и ничтожные моменты...»

В комнату ворвался громкий шум детских голосов. Георг выглянул в окно. Он разглядел белую скамейку под грушевым деревом и вспомнил, как ожидала его там Анна в своем широком капоте, вся поглощенная таинственностью ожидаемого материнства. «И он подумал: было ли уже тогда предreshено, что это кончится таким образом...»



КОНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПСИХИКИ Л.Н. ТОЛСТОГО

I¹

Не так еще давно Овсяннико-Куликовский голословно уверял, что Толстой – «человек, как известно, исключительно здоровый как физически, так, пожалуй, еще больше психически», «редкий экземпляр душевного здравия, живое опровержение теории Ломброзо», «гений, в котором нет тени какого-нибудь психопатического изъяна в душевной организации»².

И что же? Ломброзо, к сожалению, и в этом случае, как во многих других, оказался прав. Это он первый высказал предположение, что Толстой был эпилептиком, – предположение, которое теперь уже не нуждается в доказательствах. В своей статье «К патографии Льва Толстого» д-р Сегалин подробно описал его эпилептические припадки с потерей сознания, бредом, галлюцинациями и последующей амнезией, используя новейшие биографические данные. Он приходит к выводу, что Толстой, на почве патологической наследственности, страдал так называемой аффектэпилепсией (форма, выделенная Bratz'ом), приступы которой, в отличие от гениальной, имеющие какую-то связь

¹ Многие мысли этой работы, в частности отрицательное отношение к некоторым сторонам личности Толстого, его морали и философии вообще, впервые были высказаны мною еще восемнадцать лет назад в публичной лекции, прочитанной в Варшаве 8 февраля 1912 года на тему: «Нравственное учение Толстого и его отношение к жизни» (ср. также с. 343–346, 437–442 и 519–524 I тома моего «Введения в философию художественного творчества». Варшава, 1910).

² Л.Н. Толстой. 1908. С. 104.

с душевными волнениями, появились у него именно в тяжелый период его разлада с семьей, закончившийся бегством и смертью¹.

Действительно, Толстому в удел досталась весьма отягченная наследственность. М. Назимова в своей статье «Из хроники Толстых», говоря о мужчинах в их роду, замечает, что из них «многие одарены до гениальности, затем делятся на мало одаренных и *психически больных*»². Ближайшая наследственность Толстого рисуется следующим образом. Дед по отцу – ненормальный, страстный картежник и, по свидетельству самого Толстого, умственно ограниченный, по-видимому, кончил жизнь самоубийством; бабка по отцу, также ненормальная и, по свидетельству Толстого, «недалекая», самодурка-садистка, мучившая и слуг и близких, страдала зрительными и слуховыми галлюцинациями (видела покойного сына и разговаривала с ним); младший брат отца был горбатый и умер в детстве; одна сестра отца – юродивая и, по словам самого Толстого, неряшливая, ударилась в мистику и удалилась в монастырь; другая – тоже юродивая и умственно отсталая, с таким же мистическим уклоном, ханжеской религиозностью и тяжелым, неуживчивым характером, также ушла в монастырь, где перед смертью отказалась от причастия (старческое слабоумие?); сам отец Толстого был человек ограниченный и едва ли нормальный: по крайней мере, в шестнадцать лет он заболел какой-то нервной или душевной болезнью, от которой его хотели «вылечить» соединением с дворовой девкой, родившей ему незаконного сына, также весьма ограниченного и в конце концов впавшего в нищенство.

Мать Толстого, после того как девушкой, любя качаться высоко на качелях, получила удар в голову сорвавшейся доской и постоянно страдала головными болями, перед смертью «вдруг стала говорить бог знает что» и умерла от воспаления мозга. По словам сестры Толстого – Марии Львовны – «С.А. Толстая слышала от тетюшек Л. Н-ча о том, как умерла его мать. Умерла она вследствие родов дочери, но через несколько месяцев после них; у нее сделалось какое-то душевное расстройство; иногда бывало, что, занимаясь с сыном

¹ Сегалин Д. К патографии Л. Толстого // Клинический архив гениальности и одаренности. 1925. Т. I, в. I.

² Исторический вестник. 1902. № 10. С. 132.

Николенькой, она, сама того не замечая, держала книгу вверх ногами» (Гусев. Толстой в молодости. С. 33). Из братьев Л.Н. Толстого один, Николай, – алкоголик¹, другой, Сергей, – замкнутый и нелюдимый шизоид, мало говоривший и месяцы проводивший взаперти, третий, Дмитрий, умерший от туберкулеза, и – также замкнутый и еще более странный человек, импульсивный и вспыльчивый, юродствовавший мистик, одновременно религиозный и жестокий, страдавший тиком головы, грязный и неряшливый до того, что ходил без рубашки в пальто на голое тело. Даже в лице старшего сына Толстого, Льва Львовича, можно отметить эту отягченную, в данном случае нисходящую, наследственность, ибо, по его собственным словам, он в течение пяти лет страдал каким-то психоневрозом, вследствие которого был даже освобожден от военной службы.

Графически картину наследственности Толстого можно изобразить так:

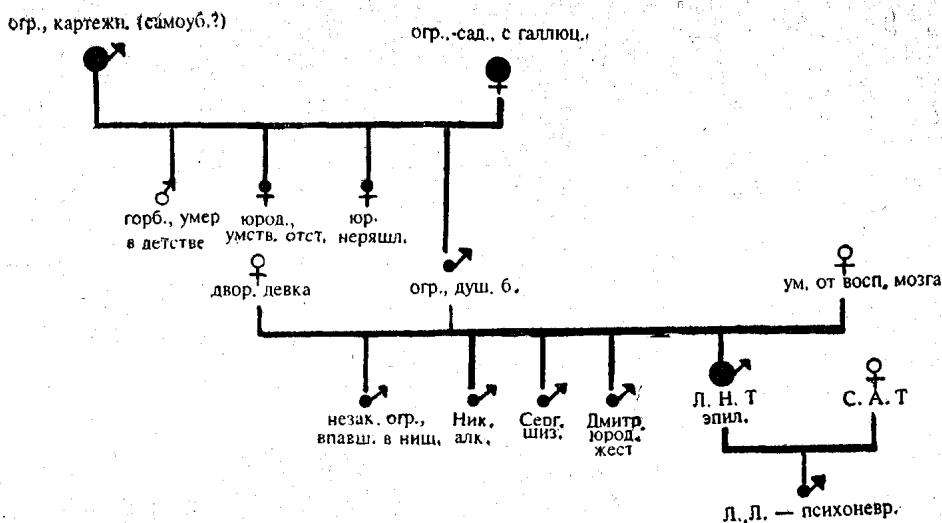


График наследственности Л. Н. Толстого.

¹ Апостолов Н. Н. Живой Толстой. 1928. С. 72.

Что касается, однако, момента, к которому Сегалин приурочивает начало эпилептических припадков у Толстого, то в этом отношении он ошибается. Они или – что то же – их эквиваленты начались задолго до его разлада с семьей и, во всяком случае, не в 1910 году, на котором только и останавливается Сегалин, в связи с чем дифференцировка у последнего аффектэпилепсии Толстого с сенильной и артериосклеротической формами теряет смысл.

В действительности ход болезни Толстого, в последовательном ее развитии, можно проследить уже с 1867 года, когда она впервые проявилась уже в резкой форме, обратив на себя внимание и окружающих. Т. А. Кузминская рассказывает, что в начале 1867 года Толстой часто жаловался на нездоровье, хандрил и был болезненно раздражителен, желчен. Ее, как и Софью Андреевну, поразил однажды неожиданный гнев его. «Соня рассказывала мне, что она сидела наверху у себя в комнате на полу, у ящика комода, и перебирала узлы с лоскутьями (она была в интересном положении). Л.Н., войдя к ней, сказал:

– Зачем ты сидишь на полу? Встань.

– Сейчас, только уберу все.

– Я тебе говорю, встань сейчас! – громко закричал он и вышел к себе в кабинет.

Соня не понимала, за что он так рассердился. Это обидело ее, и она пошла в кабинет. Я слышала из своей комнаты их раздраженные голоса, прислушивалась и ничего не понимала. И вдруг я услышала падение чего-то, стук разбитого стекла и возглас: «Уйди, уйди!» Я отворила дверь. Сони уже не было. На полу лежали разбитые посуда и термометр, висевший всегда на стене. Л.Н. стоял посреди комнаты, бледный, с трясущейся губой. Глаза его глядели в одну точку. Мне стало жалко – и страшно, – я никогда не видала его таким. Я ни слова не сказала ему и побежала к Соне. Она была очень жалка. Прямо как безумная, она повторяла: «За что? Что с ним?» Она рассказала мне, уже немного погодя: «Я пошла в кабинет и спросила его: «Левочка, что с тобой?» «Уйди, уйди!» – злобно закричал он. Я подошла к нему в страхе и недоумении, он рукой отвел меня, схватил поднос с кофе и чашкой и бросил все на пол. Я схватила его руки. Он рассердился, сорвал со стены термометр и бросил его на пол». Так мы с Соней никогда не могли понять, что вызвало

в нем такое бешенство. Да и как можно узнать эту сложную внутреннюю работу, происходящую в чужой душе. Но такая бурная сцена была единственной в их жизни и никогда, насколько я знаю, больше не повторялась» (Кузминская Т.А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Ч. 3, гл. XX). К сожалению, Кузминская ошибается: как увидим, эта сцена была далеко не единственной в их жизни. Если 8 ноября 1878 года сама С.А. Толстая пишет Кузминской про мужа только, что «у него остановившиеся, странные глаза, он почти ничего не разговаривает, совсем стал не от мира сего, и о житейских делах решительно не способен думать», объясняя это тем, что он «совсем ушел в свое писание», то в декабре 1885 года, как пишет она ей же, «случилось то, что уже столько раз случалось: Левочка пришел в крайне нервное в мрачное настроение. Сижу раз, пишу, входит: я смотрю – *лицо страшное*. До тех пор жили прекрасно: ни одного слова неприятного не было сказано, ровно, ровно ничего. «Я пришел сказать, что хочу с тобой разводиться, жить так не могу, еду в Париж или в Америку». Понимаешь, Таня, если бы мне на голову весь дом обрушился, я бы не так удивилась. Я спрашиваю удивленно:

«Что случилось?» – «Ничего, но если на воз накладывают все больше и больше, лошадь станет и не везет». Что накладывают, неизвестно. Но начался *крик, упреки, грубые слова*, все хуже и хуже, и, наконец, я терпела, терпела, не отвечала ничего почти, вижу – человек *сумасшедший*, и, когда он сказал: «где ты – там воздух заражен», я велела принести сундук и стала укладываться. Хотела ехать к вам хоть на несколько дней. Прибежали дети, рев. Таня говорит: «Я с вами уеду, за что это?» Стал умолять остаться. Я осталась, но вдруг начались *истерические рыдания*, ужас просто, подумай, Левочку *всего трясет и дергает от рыданий*... Я все эти *нервные взрывы и мрачность и бессонницу* приписываю вегетарианству и непосильной физической работе» (Письмо к Т.А. Кузминской. «Архив Кузминской: Бирюков», III, 20–21).

15 октября 1886 года С. А. Толстая пишет А. П. Ге: «Сначала слегла я и проболела недель пять, потом вы знаете, что было с Л.Н. С болезнью его опять пришлось часто горько: то не хочет одного доктора, то не хочет другого, то одне глупости, то вред будто ему делают. И так пробилаь около 10 недель».

2 марта 1905 года, как рассказывает Н.Н. Гусев, после того как, диктуя ему свой перевод рассказа Гюго «Un athee», Тол-

стой «заплакал и, окончив, громко всхлипывал», произошло следующее: «Л.Н. прошелся несколько раз по комнате. Вдруг мне перестали быть слышны его шаги. Я инстинктивно взглянул в его сторону и вижу, – он медленно-медленно опускается на спину. Я подбежал к нему, поддержал его за спину, но не в силах был остановить падение его тела, и на моих руках он медленно опустился на пол. На мой крик прибежала С.А., бывшая в столовой, позвала лакея, мы подняли Л. Н-ча; он сел на пол, но, видимо, еще не приходил в себя и говорил бессвязно слова: «Оставьте меня... Я сейчас засну... Тут где-то подушка... Оставь, оставь...» Мы уложили его на диван. Минут через 5 он пришел в себя и ничего не помнил, что с ним было. Вечером Л. Н. встал. Он как будто забыл все – забыл, как зовут его близких родственников и самые хорошо известные ему места. Он не мог вспомнить, где Хамовники. Что это значит? Приехали из Москвы, вызванные телеграммой, врачи Никитин и Беркенгейм»¹.

В другой раз, «за обедом, он вдруг побледнел, и с ним повторилась бывшая 1¹/₂ месяца назад забывчивость... «Я так крепко спал перед обедом, что все забыл. Что это мне во сне снилось или это правда было, что Митя брат приехал? (а он умер в 1856 г.!)... Я не помню, что же я вчера (на другой день) такого делал? Я ничего не помню...» (ibid. С. 134–136).

17 октября того же года д-р Маковицкий отмечает в своих «Записках» следующее: «Сегодня утром Л. Н., после того как вынес ведро и возвращался к себе, упал в первой кухонной двери, ведро выскочило у него из рук. Его увидел лакей Ваня, когда он уже поднимался. Сам встал, взял ведро, пришел к себе и прилег на диван. Был очень бледен. Пульс слабый, губы бледные, уши прозрачные. Когда поднял голову и хотел сесть, почувствовал головокружение. Потом голове стало легче. Полежал спокойно около часа и начал было заниматься, но потом опять прилег и продремал от 10 до 12 и от часу до 6-ти. Вечером говорил, что это с ним уже бывало. «Помню, с Гротом шел по Пречистенке, шатался. Пошатнулся, прислонился к стене и постоял. Теперь уже 4 дня шатало меня, только не сильно»².

«В июле 1908 г., – пишет Чертков, – Л.Н. переживал один из тех, вызванных Софьей Андреевной, мучительных душевных кризисов, которые у него всегда оканчиваются се-

¹ Гусев Н.Н. Два года с Л. Н. Толстым. Воспоминания и дневник бывшего секретаря Л. Н. Толстого. 1907–1908. М., 1928. С. 105.

² Голос минувшего. 1923. № 3.

резной болезнью. Так было и в этот раз: он тотчас после этого заболел и некоторое время находился почти при смерти»¹.

20 января 1910 года, пишет Булгаков, Толстой с утра занемог и лежал, причем «все думали, что он переутомился». «Сегодня утром он, против обыкновения, спал долго, что уже служило плохим признаком. Затем, встретив в столовой своих внучат, мальчика и девочку, детей Андрея Львовича Толстого, живших в Ясной Поляне, он не узнал мальчика. – Люля, кто такой Люля? – Люля, твой внучек, сын Андрюши... – А... но как он изменился, как он изменился!.. Я все перезабыл, все перезабыл... – Потом он слег в постель». Позвав к себе Булгакова, он и ему сказал: «Вы у меня вчера были? Или нет? Кажется, были... Да, как же, как же!.. Я очень рад вас видеть, всегда рад вас видеть. У меня друзья все с буквы Б.: Булгаков, Булыгин, Буланже... – Бирюков, – напомнил я. – Да, да...»²

24 апреля того же года Булгаков записывает: «Недаром встал Л. Н. так поздно. На самом деле, он сегодня очень плох. С ним даже повторилась несколько раз его болезненная черта – забывчивость. Так, я упомянул по одному поводу о М.С. Дудченко, прекрасно известном Л. Н-чу, находившемся с ним в переписке. – Какой это Дудченко? – внезапно спросил он. – Митрофан Семенович. – Да где он? – В Полтавской губернии. – Ага!

– Сегодня Л. Н-чу прислали сборник в память В.А. Гольцева. – Меня эта книга приятно поразила. Здесь два моих незначительных письма; а кроме них – мысли о любви, да самые лучшие! Посмотрите, откуда они, не новые ли это версии? А то можно ими воспользоваться. – Но мысли оказались взятыми из прежних произведений Л. Н-ча и в «На каждый день» включены»³.

На другой день, 25 апреля, он пишет: «Вечером я дал ему подписать книжку для записи получаемой им корреспонденции, присланную начальником почтовой станции. Он забыл, что есть такая книжка – Отчего же я раньше-то никогда не подписывал? – Нет, подписывали, Л. Н. – Никогда... Да, когда я Саше писал? – вспомнил Л.Н. – Вчера вечером»⁴.

Об этих же явлениях, не зная, что они значат, говорит в своих воспоминаниях и И. Л. Толстой: «Несколько раз с

¹ Письмо к Досеву от 19 октября 1910 г.// Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. 1923. II. С. 326.

² Л. Н. Толстой в последний год его жизни. Дневник секретаря Л.Н. Толстого В. Ф. Булгакова. М., 1920. С. 34–35.

³ Там же. С. 168.

⁴ Там же. С. 169.

ним делались какие-то необъяснимые внезапные обмороки, после которых он на другой день оправлялся, но временно совершенно терял память. Видя в зале детей брата Андрея, которые в то время жили в Ясной, он удивленно спрашивал: «Чьи это дети»? Встретив мою жену, он сказал ей: «Ты не обидишься, я знаю, что я тебя очень люблю, но кто ты – я забыл» и, наконец, взойдя раз после такого обморока в залу, он удивленно оглянулся и спросил: «А где же брат Митенька?» (умерший 50 лет тому назад). На другой день следы болезни исчезали совершенно» («Мои воспоминания о Л.Н. Толстом», Берлин).

3 октября 1910 года (у Бирюкова – IV, 212 – 4-го, но, как видно из дневника Булгакова (с. 335), а также из письма О.К. Толстой, помещенного в дневнике Гольденвейзера «Вблизи Толстого», II, 312, – это ошибка) произошло самое страшное. «Л.Н. ездил верхом, – рассказывает Бирюков, – вернулся усталый и лег спать перед обедом, не раздеваясь, даже не снявши сапог. Мы уже сели за стол, по обычаю, около шести часов вечера. Л.Н. должен был прийти и присоединиться к обеду. Так как он замешкался, то начали обедать без него. Он долго не приходил, и С.А., обеспокоенная, пошла навестить его – он крепко спал, она вернулась к столу. Через несколько времени пошел навестить его Душан и нашел, что он бледен и что вообще сон его ненормален, и выразил опасение каких-нибудь осложнений. Он предложил кому-нибудь наблюдать за спящим Л. Н-чем, и я пошел и сел у дверей спальни так, чтоб видеть его лежащим на постели. Через несколько минут я заметил подергивания ног. Я сейчас же дал знать, и все собрались около постели, т. е. Софья Андреевна, Душан, Сергей Львович и я, и слуга Илья Васильевич. Со Л. Н-чем начались страшные судороги, сначала в ногах, потом во всем теле и лице. Мы все, несколько мужчин, старались удержать Л. Н-ча, так как опасались, что судороги сбросят его с постели на пол, но не могли препятствовать болезненному сокращению всех мускулов. Такие приступы судорог повторялись пять раз с промежутками успокоения. Были приняты все нужные меры; Л. Н-ча раздели, в промежутках покоя он начинал бредить. Трудно было разобрать слова бреда. Вместе с тем он складывал правую руку в обычное положение пишущей и водил ею быстро по одеялу. Тогда мы постарались вложить ему карандаш и подставить блокнот, но написать он ничего не мог. Эти припадки продолжались около часу, и потом насту-

пил спокойный сон. Мы установили дежурство, я остался сидеть, и через час приблизительно Л. Н. проснулся и, увидав меня, очень удивился, что я тут, спросил – отчего, и, когда я объяснил ему все происшедшее, он с удивлением сказал, что он ничего не помнит. Потом Л. Н. снова уснул, и ночь прошла спокойно»¹.

Дополнительные сведения о том, что произошло в этот день, находим у других лиц. А.К. Черткова, в письме Гольденвейзерам от 8 октября 1910 года («Вблизи Толстого», II, 312), сообщает: «Нам рассказывали, что его обмороки сопровождались ужасными конвульсиями, особенно в ногах. Говорят, вид припадков был ужасный и повторился пять раз в продолжение от 6 до 12 часов ночи».

Булгаков, который, как и Бирюков (хотя последний, как мы видели, об этом почему-то умалчивает, не упоминая его), сам был очевидцем описанного случая, рассказывает, что, вернувшись в тот вечер из комнаты мужа, которого она застала сидящим на кровати, причем он с нею еще разговаривал, С.А. заметила: «Глаза бессмысленные... Это – перед припадком. Он впадает в забытие... Я уж знаю. У него всегда перед припадком такие глаза бывают». Вернувшись же, во второй раз, бледная, с волнением сказала: «Душан Петрович, подите скорее к нему!.. Он впал в беспамятство, опять лежит и что-то такое бормочет... Бог знает что такое!..» Когда же все побежали в спальню, увидели следующую картину: «Л.Н. лежал в постели. Он шевелил челюстями и издавал странные, негромкие, похожие на мычание звуки... Лежа на спине, сжав пальцы правой руки так, как будто он держал ими перо, Л. Н. слабо стал водить рукой по одеялу. Глаза его были закрыты, брови насуплены, губы шевелились, точно он что-то пережевывал во рту... Бирюков рассказывал, что ноги больного вдруг начали двигаться. Он подумал, что Л. Н-чу хочется почесать ногу, но, подошедши к кровати, увидел, что и лицо его перекошено судорогой... Потом я, Сергей Львович (или Бирюков) и Душан раздели его: мы с С. Л-чем (или Бирюковым – даже не заметил) поддерживали Л. Н-ча, а Душан заботливо, осторожно, с нежными уговариваниями больного, хотя тот все время находился в бессознательном состоянии, снимал с него платье... Наконец его спокойно уложили... – Общество... общество на счет трех... общество на счет трех... Л. Н.. бредил. – Записать, – попросил он. Бирюков подал ему карандаш и блокнот, Л. Н. накрыл блокнот

¹ Там же. С. 212.

носовым платком и по платку водил карандашом. Лицо его по-прежнему было мрачно. – *Надо прочесть*, – сказал он и несколько раз повторил: – разумность... разумность. – Было тяжело, непривычно видеть в этом положении обладателя светлого, высокого ума – Л. Н-ча. – *Левочка, перестань, милый, ну, что ты напишешь? Ведь это платок, отдай мне его*, – просила больного С.А., пытаясь взять у него из рук блокнот. Но Л.Н. молча отрицательно мотал головой и продолжал упорно двигать рукой с карандашом по платку... Потом... Потом начались один за другим страшные припадки судорог, от которых все тело человека, беспомощно лежавшего в постели, билось и трепетало. Выкидывало с силой ноги. С трудом можно было удерживать их. Душан обнимал Л. Н-ча за плечи, я и Бирюков растирали ноги. Всех припадков было пять. Особенной силой отличался четвертый, когда тело Л. Н-ча перекинулось почти совсем поперек кровати, голова скатилась с подушки, ноги свесились по другую сторону. После пятого припадка Л. Н. успокоился, но все-таки бредил: – 4, 60, 37, 38, 39, 70, – считал он. Поздно вечером пришел он в сознание. – Как вы сюда попали? – обратился он к Душану и удивился, что он болен. – Ставили клистир? Ничего не помню... Теперь я постараюсь заснуть. – Через некоторое время Софья Андреевна вошла в спальню, стала что-то искать на столике около кровати и нечаянно уронила стакан. – Кто это? – спросил Л. Н. – Это я, Левочка. – Ты откуда здесь? – Пришла тебя навестить. – А!..

– Когда я не смотрел на лицо, – заканчивает свои впечатления характерным признанием Булгаков, – и видел только тело, жалкое, умирающее, мне не было страшно, даже когда оно билось в конвульсиях: *передо мной было – только животное...*»¹ Сам Толстой после того, в середине октября 1910 года писал об этом Черткову так: «Я мало думал до вчерашнего дня о своих припадках, даже совсем не думал, но вчера я ясно, живо представил себе, как я умру в один из таких припадков»². А приехав с Душаном 29 октября в Оптину Пустынь к сестре-монахине Марии Николаевне, где в это время гостила ее дочь Е. В. Оболенская, он (по словам последней) сказал: «Еще один припадок, и наверное будет смерть; смерть приятная, потому что *полное бессознательное состояние*, но я хотел бы умереть в памяти»³.

¹ Там же. С. 335–338.

² Там же. С. 214.

³ Там же. Письмо Е. В. Оболенской к родственнику. С. 238.

Через день после этого, то есть 31 октября 1910 года, на станции Астапово действительно совершалось то, о чем говорил и что предвидел Толстой. «Когда вошли в комнату начальника станции, служившую ему гостиной, – рассказывает А.Л. Толстая, – там уже была поставлена у стены пружинная кровать, и мы с В. М. тотчас же разложили чемоданы и принялись стелить постель. Отец сидел в шубе на стуле и все так же зяб. Когда постель была готова, мы предложили ему раздеться и лечь, но он отказался, говоря, что он не может лечь, пока все не будет приготовлено для ночлега, как всегда. *Когда он заговорил, я поняла, что у него начинается обморочное состояние, то, которое бывало и прежде. В такие минуты он терял память, заговаривался, произнося какие-то непонятные слова. Ему, очевидно, казалось, что он дома, и он был удивлен, что все было не в порядке, не так, как он привык дома...* – Я не могу еще лечь, – сделайте так, как всегда. Поставьте ночной столик у постели, стул. – Когда это было сделано, он стал просить, чтобы на столике была поставлена свеча, спички, записная книжка, фонарик и все, как бывало дома. Когда все было сделано, мы снова стали просить его лечь, но он все отказывался. *Мы поняли, что положение очень серьезно, и что, как это бывало и прежде, он мог каждую минуту впасть в беспамятство.* Душан Петрович, Варя и я стали понемногу раздевать его и, не спрашивая его более, почти перенесли на кровать. Я села возле него, и не прошло 15 минут, как я, заметила, что левая рука его и левая нога стали судорожно подергиваться. *То же самое появлялось временами и в левой половине лица.* Мы все страшно испугались. Нам всем было ясно, что положение очень, очень опасное и что плохой исход может наступить каждую минуту. Мы попросили начальника станции послать за станционным доктором, который бы мог, в случае нужды, помочь Душану Петровичу. Дали отцу крепкого вина, стали ставить клизму. *Он ничего не говорил, только стонал, лицо было бледно, и судороги, хотя и слабые, продолжались.* Часам к 9-ти стало лучше. Отец тихо дышал, дыхание было ровное, спокойное. Проснувшись, отец был уже в полном сознании» (Об уходе и смерти Л.Н. Толстого. С. 156; Бирюков, IV, 243).

4 ноября и следующие дни, вплоть до самой смерти, последовавшей 6 ноября 1910 года, по свидетельству В.Г. Черткова, страдальческое выражение особенно «замет-

но было около губ и рта, который, вследствие затрудненности дыхания, оставался большею частью полуоткрытым и *искривленным*» (Бирюков, IV, 248).

Итак, если проследить за ходом болезни Толстого, то нельзя не прийти к выводу, что уже с января 1867 года можно заметить в нем явные признаки эпилепсии, сначала, правда, в форме эквивалентов: близкие отмечают у него в моменты агрессивных приступов странные, бессмысленные, остановившиеся или устремленные в одну точку глаза, – те самые, которые у него всегда бывали впоследствии и перед припадком, – бледное, страшное лицо и трясущуюся губу. Все это, конечно, было не что иное как явления *petit mal's* или *absences*, хорошо известные психиатрам. Судорожных припадков в эту пору, правда, еще не было (да они и необязательны), но неустойчивость двигательной сферы и склонность к гиперкинезам, характерные для эпилептика вообще, задолго до них, дают все же себя знать *«трясущейся губой»*: недаром, изображая себя в «Анне Карениной» в лице Константина Левина, Толстой в сцене бурных споров и ссор его с братом Николаем, приехавшим к нему в имение, заставляет его «чувствовать, что *мускул левой щеки его неудержимо прыгает*». Эта неустойчивость двигательной сферы с годами постепенно прогрессирует. В 1885 году, во время одного из таких «нервных взрывов», Толстого уже *«всего трясет и дергает от рыданий»*, причем жена уже догадывается, что он *«сумасшедший»*. С 1905 года начинаются настоящие внезапные *«падения»* с полной потерей сознания, при последующем сумеречном состоянии, с резкой амнезией, парамнезиями, бредом и галлюцинациями. Близкие считали это «забытьём» или «обмороками», во время которых он обычно, по их наблюдениям, «терял память, заговаривался, произнося какие-то непонятные слова». Что касается галлюцинаций, то последние были у него, по-видимому, как зрительного, так и слухового типа: то он видел около себя умершего пятьдесят лет назад брата Митю, то слышал чей-то голос, говоривший ему, когда он должен умереть¹, и т. д. К этому же времени приблизительно относится и другое наблюдение его близких и его самого: перед припадком Толстой впадает в какое-то сонное состояние, то есть продромальной частичной потери сознания.

¹ Гольденвейзер. С. 382.

Е.В. Оболенская пишет, что, по словам лечившего его Душана, «состояние сонливости, подавленности у Л. Н. бывает перед обмороком»¹.

В 1908 году близкие Толстому люди, как Чертков, говорят уже о его «серьезной болезни». Наконец с начала октября 1910 года у Толстого появляется настоящий *status epilepticus*, заканчивающийся уходом и смертью. Самый «уход» его, завершившийся трагической развязкой в Астапове, был, конечно, не чем иным, как очередной эпилептической «фугой». Толстой вообще не раз делал попытки «уходить»: 1) в 1884 году, перед рождением Александры Львовны, он пошел в Тулу, но вернулся с дороги; 2) в конце 1895 года хотел бежать в раздражении от роскошной, барской московской жизни; 3) в 1897 году, – написав С.А. известное письмо с объяснением мотивов «ухода»: «несогласие в убеждениях, окружающая обстановка, желание покоя и уединения, указание на индусский обычай ухода стариков, желание вести свой образ жизни, освобождение себя от руководства уже взрослыми детьми и пр.»². Все эти «уходы» были, возможно, точно так же не чем иным, как такими же эпилептическими «фугами» в сумеречном состоянии.

Сам Толстой, как мы уже знаем, до последнего момента мало или даже вовсе не думал о своих припадках. Тем менее, конечно, мог он догадываться о связи их с его «уходами».

В незаконченной драме «И свет во тьме светит», начатой еще в 80-х годах и имеющей автобиографический смысл, он как бы драматизировал свой семейный разлад, в котором сам видел достаточную причину для «ухода», – в лице Николая Сарынцева, «уход» которого встречает решительное сопротивление со стороны его жены, Марьи Ивановны, грозящей самоубийством и считающей новое мировоззрение мужа – вредным заблуждением. «Маша, я не нужен тебе, – говорит он ей. – Отпусти меня. Я пытался участвовать в вашей жизни, внести в нее то, что составляет для меня всю жизнь. Но это невозможно. Выходит только то, что я мучаю вас и мучаю себя. Не только мучаю себя, но гублю то, что я делаю. Мне всякий, этот же Александр Петрович, имеют право сказать и говорить, что я обманщик, что я говорю, но

¹ Бирюков. С. 239.

² Бирюков. С. 230.

не делаю, что я проповедую евангельскую бедность, а сам живу в роскоши под предлогом, что отдал все жене».

В этом заблуждении Толстого нет ничего удивительного. Ведь и сами близкие, по-видимому, до конца не подзревали настоящей причины его «нервных взрывов» и «обмороков», объясняя их то «переутомлением», то также сознанием разлада между учением и жизнью. Если Софья Андреевна искала объяснения в «вегетарианстве и непосильной физической работе», то Чертков – в... самой Софье Андреевне. Если Душан – в «отравлении мозга желудочным соком», то вызванный из Тулы врач Щеглов – в артериосклерозе, осложненном предшествующим нервным состоянием. Даже врачи не понимали, в чем дело!

В настоящее время едва ли уже представляется необходимым мотивировать диагноз именно *аффектэпилепсии* у Толстого или тщательно дифференцировать последнюю от генуинной и джексоновской форм (тем более, как уже сказано, от сенильной и артериосклеротической), как это делает д-р Сегалин. Не только потому, что, как справедливо подчеркивает теперь James Collier, «нельзя оспаривать влияния сильных эмоциональных факторов на *любую* разновидность эпилепсии», ибо, весьма вероятно, само это влияние осуществляется путем *нарушения обмена* («Three lectures on epilepsy» – русский перевод «Эпилепсия», 1928. С. 51), что обычной причиной даже джексоновской эпилепсии служит эпилепсия *идиопатическая*, при которой временами могут наблюдаться и припадки местного характера (ibid. 18), но главным образом и прежде всего потому, что уже с самого раннего детства у Толстого обнаруживается типичная *эпилептическая психика, конституция*, со всеми присущими ей особенностями¹, которые постепенно, год за годом, осложняясь эквивалентами и судорожными припадками, дают в результате законченную картину эпилепсии.

Этого вопроса, можно сказать, никто еще не затрагивал, несмотря на обилие работ, посвященных изучению великого писателя. Настоящее исследование и является первой попыткой выяснить составные конституциональные элементы психики Толстого-эпилептика.

¹ См. мою статью: *Евлахов А.М. Эпилептическая психика и ее сексуальные предпосылки*// Журнал теоретической и практической медицины. 1926. Т. II. № 1–3.

II

Эпилепсия – одно из тех сравнительно немногих заболеваний центральной нервной системы, которые в равной степени касаются и невропатолога и психиатра.

Однако если для невропатолога эпилепсия, как нозологическая группа, представляет собою совершенно определенный физический синдром, то для психиатра все еще является, по-видимому, вопросом: существует ли наряду с последним, этиологически с ним связанный, *психический* синдром, патогномоничный для эпилепсии?

Правда, современная психиатрия признает, что «эпилепсии свойственны специфические особенности со стороны психики» (Bleuler, «Руководство по психиатрии», 1920) и что существенным для нее, наряду с более или менее регулярным повторением в одной и той же форме, целой группы расстройств, возникающих из внутренних причин и могущих заменить друг друга («эквиваленты»), является именно «стойкое своеобразное изменение психической индивидуальности», а не судорожные припадки, которые могут отсутствовать»¹.

Но, несмотря на то, что наиболее характерные черты эпилептической психики стали уже достоянием учебников психиатрии, вопрос о том, находится ли она в зависимости от эпилепсии как таковой или же связана с последней лишь случайно, вторично, – в сущности, не решен. И сейчас еще, особенно во французской научной литературе, отстаивается этиологическая независимость психики эпилептика от эпилепсии.

Указывается на то, что эссенциальной эпилепсии, собственно, не существует, что в каждом отдельном случае здесь действует своя, особая патологическая причина, и общей этиологии нет, а следовательно, не может быть и общей картины психики при эпилепсии; что же касается, по видимости, однородных психических проявлений, то их необходимо отнести на счет однородности же конституций, форм душевного заболевания или на счет общей этиологической причины.

В частности, кто склонен, например, видеть в эпилеп-

¹ Крепелин Э. Введение в психиатрическую клинику. 4-е изд. М.;Пг., 1923.

сии результат наследственного люэса, тот последнему припишет и эпилептическую дементность, например гебефренического типа, с соответствующими ему особенностями и т.д.¹

Однако, с одной стороны, все более выясняющийся анатомический субстрат, по-видимому, общий для всех случаев эпилепсии в виде атрофии (Alzheimer. «Allg. Ztschr. f. P.», 64) и, быть может, даже конституциональной дегенерации мозга, на что косвенно указывает и повышенная возбудимость эпилептиков к алкоголю (Bleuler, op. cit.), с другой – установленная связь эпилепсии с повышенным мозговым давлением, особенно при status epilepticus, на счет которой Weber относит артериосклероз аорты и изменения сердца даже при ранней эпилепсии, наконец несомненная токсичность мочи² и крови³ эпилептиков, указывающая на происходящее здесь какое-то самоотравление организма («La toxicité des humeurs»: Crouson O. Le syndrome epilepsie. 1929), – все это, вместе взятое, дает право предполагать, учитывая и долю вторичного характера некоторых указанных моментов, что, как бы ни были различны отдельные формы и проявления эпилепсии, все они должны иметь между собой нечто общее, конституциональное.

По одним, эта конституция может быть и приобретенной (Fink, Brusch), по другим – только лишь врожденной (Cramer, Mendel, Bleuler). По-видимому, правы именно последние, ибо, по новейшим данным, 1) при эпилепсии, осложненной сифилисом, никогда не наблюдается про-

¹ Laignel-Lavastine et Pierre-Kahn. Epilepsie et demence: hebephrenic heredo-syphilitique probable. «Journal de Psychologie normale et pathologique», 15 juil-let, 1925, № 7.

² Краинский Н.В. К патологии падучей. О нарушении обмена веществ у падучных // Обзорение психиатрии. 1896. № 1; «К патологии падучей. О значении карбаминово-кислого аммиака в организме и влиянии его на развитие приступов падучей», – id. 1896. №№ 6 и 8.

³ Краинский Н.В. К патологии падучей. О нарушении обмена веществ у падучных // Обзорение психиатрии. 1896. № 2; К патологии падучей. О содержании карбаминово-кислого аммиака в крови падучных» – ibid. 1896. № 3; Ibba F. «Citolisine termolabili e coctostabili nel sangue dei psicopatici // Rivista sperimentale di freniatria. XXXII. 1906; Gorrieri. Hamatologische Untersuchungen ueber die Epilepsie. – Ztschr. f. d. g. N. u. P., 1913, 15; Баклушинский И.Д. Изменение морфологического состава крови при эпилепсии. 1914; Изменения морфологического состава крови при генуинной падучей// Неврологический вестник. 1914. XXI, 3.

грессивного паралича¹, 2) «она имеет какую-то связь с семейным предрасположением к появлению левшей² и 3) наследуется рецессивно (Ridin. Ueber Vererbung geistiger Störungen. Ztschr. f. d. g. N. u. P., 1923, 81). Если в основе различных форм эпилепсии лежит и не один и тот же «ген», а «сродство таящихся в фенотипах генотипов» (Клейст. Современные течения в психиатрии. 1925), то исследования Н. Fischer'a о строении тела и особенностях эндокринной системы эпилептиков все же подтверждают, по-видимому, врожденную конституцию последних³.

Действительно, не только сами эпилептики обычно «психопаты еще до того, как болезнь налагает на них своеобразную печать», как правильно отмечает Bleuler, но как устанавливает Minkowska в анкете, предпринятой по почину последнего, потомки их обнаруживают поразительную общность психических свойств «эпилептоидной конституции»; в отличие от потомков шизоида с их крайней вариабельностью судеб и положений, склонностью диссоциироваться со средой, странностями в характере, настроении и интеллекте, она отмечает у них, напротив, единство и постоянство традиций, неизменность как моральных принципов, так и условий личной жизни, концентрацию на своем я, сентенциозную установку, мелочность, неспособность отличить существенное от второстепенного, навязчивую и цепкую социабильность, – словом, некоторую косность психики (*une viscosité mentale*), могущую дать иногда бурный аффективный разряд (Henri Wallon. *La mentalité épileptique* // *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 15 juin 1925, № 6). Еще Binswanger полагал, что эпилептическая конституция представляет собой особую форму патологической раздражительности центрального аппарата коры (*Epilepsie*, 1899).

Если эпилепсии, как надо, полагать, отвечает известная невробιοлогическая конституция (*une certaine constitution*

¹ Kehrer und Kretschmer. *Die Veranlagung zu seelischen Störungen*. 1924.

² Bleuler. *op. cit.*; Gruhle. *Ueber die Fortschritte in der Erkenntnis der Epilepsie in den Jahren 1910–1920*. *Zntrbl. f. d. g. N. u. P.*, 1924, 34.

³ Zur *Biologie der Degenerationszeichen und der Charakterforschung*, – *Ztschr. f. d. N. u. P.*, 1920, 62; «Die Rolle der inneren Sekretion in den körperlichen Grundlagen für das normale und kranke Leben. *ibid.* 1920, 34.

neurobiologique), которая может играть роль, предрасполагающую к болезни, она, по мнению Н. Wallon, очевидно, должна заключаться в некоторой неустойчивости в динамике нервных центров (*l'état de déséquilibre dans le dynamisme des centres nerveux*), способной вызвать судорожный припадок или другие проявления того же порядка, которая, какого бы происхождения ни была, конституционального или случайного, реализует известный психомоторный тип (*un type psycho-moteur*).

Когда судорожные припадки редки и как бы эпизодичны, это может быть психическая неустойчивость, задевающая главным образом аффективную сферу и проявляющаяся в известной импульсивности, часто злобной, наряду с сохраненным интеллектом и адекватным отношением к вещам или обстоятельствам, – маниакальная форма эпилепсии (Heilbronner); когда же связь между собственно эпилептическими проявлениями и психикой более непосредственна и специфична – это настоящий моторный психоз (*use psychomotrice*).

Рассматривать ли эту способность к судорожной реакции, эту *Krampfbereitschaft* или *epileptische Reaktionsfähigkeit*, как результат раздражения коры, в противоположность оптостриарному истерическому припадку (Vogt), совместного действия коры и более глубоких частей (Binswanger), или устранения тормозов коры с последующим освобождением подкорковых центров (Fischer. *Ergebnisse zur Epilepsiefrage*. – *Ztschr. f. d. g. N. u. P.*, 1920, 56), – исходным пунктом судорог, согласно экспериментальным данным, является при этом, по-видимому, двигательная зона коры (Fritsch, Hitzig, Unverricht).

С потерей сознания и чувствительности, то есть с выключением функций фронтальной и ретроландовой зоны, моторные функции ретроландовой зоны получают полную свободу действия, но они же, в виде жестов и слов, появляющихся после пароксизма, служат больному орудием, посредством которого он ищет путей к восстановлению своего сознания.

Если, по мнению Крепелина, преобладание проективной психической активности над рецептивной зависит от чрезвычайной легкости психомоторных реакций и соответственной медленности перцепции и идеации, находя-

щихся друг другу в оппозиции, то, по мнению Н. Wallon, в эпилепсии последняя сфера психической активности как бы выключена, но первая отнюдь не свободна, – почему эпилептическую психику он рассматривает как известную форму психомоторного приспособления к действительности (*une certaine forme d'application psycho-motrice au reel*), противоположную и шизофренической² и маниакальной.

От шизофреника эпилептика отличает его неустанное стремление войти в контакт с реальностью, этот важный закон его сознания; от маниакального, у которого каждое впечатление, в силу игры более или менее элементарных ассоциаций, автоматически претворяется в речевой или двигательный акт, без всякой попытки сдержать его деятельностью сознания, – его концентрированность, его мучительное стремление реализовать свой акт и свою мысль, весьма далекое от того, чтоб отдаться легкости экстерииоризации. (Об отличие этой мнимой «отвлекаемости» эпилептика от истинной отвлекаемости (*fuga idearum*) циклофреника см. Бернштейн А.Н. Клинические лекции о душевных болезнях, 1912.)

Корковые центры своим простым вмешательством приостанавливают рефлективное действие автоматизмов, чтоб противопоставить ему целесообразную, сознательную, в собственном смысле кортикальную активность. Но функциональная вялость или недостаточность рецепторного аппарата, не получающего раздражений, способных возбудить и разнообразить акты, комбинации которых он должен реализовать, приводит к недостатку двигательного и речевого творчества, с которым упорно борется эпилептик. Инертность его апперцептивных функций заставляет его прибегать к посредничеству жеста и слова: чтоб овладеть каким-либо представлением или идеей, он должен заставить их пройти через свой моторный аппарат.

Все психические проявления эпилептика свидетельствуют об этой связанности.

В аффективной сфере вместо свободного течения эмоций – эмоциональная медлительность, дающая исход интермиттирующим взрывам аффектов без целостного их разрешения. Это – непрерывная возбужденность, глухое беспокойство, искра под пеплом, которая может вспыхнуть при малейшем поводе...

Двигательные проявления также лишены легкости и спонтанности. Игра автоматизмов несвободна, и между моторным аппаратом и сознанием расчленение, даже мимолетное, невозможно: первый есть необходимое орудие второго, которое без его наличия исчезает и лишь посредством его может реализоваться.

Между актом и мыслью прочная зависимость: нет мысли без соответствующего акта. Всякий раз она ищет свою формулу, которая есть условие идеи. Найденная же однажды, она полонит ум, как нечто, что открывает ему себя, и непрестанно повторяется; персеверация – черта, специфически присущая эпилептику.

Она, однако, ничего общего не имеет ни со стереотипией как самоцельным однообразным повторением при диссоциации, пережившим вызвавшие его нужды и обстоятельства, ибо у эпилептика повторение, напротив, лишь средство реализации того или иного акта, ни с эхопраксией или ауто-эхопраксией, как сенсорной индукцией движения, ибо тут образ родится из акта, а не обратно.

Вследствие этой эмболизации его духа моторным концептом (*cette embolisation de son esprit par le concept moteur*), которая подчиняет его идеомоторной адаптации момента, эпилептик постоянно рискует не узнать или смешать объекты и обстоятельства окружающей среды, что действительно для него более или менее обычно. Его перцепция часто имеет более отношения к ожидаемому, нежели считается с изменчивостью вещей, что, впрочем, составляет известный этап психомоторного и умственного развития ребенка; это – компромисс, где активность часто подчинена реминисценции, чувствование – клише, новое – традиции, то есть облитерация объективного различения...

То же верховенство психомоторной сферы сказывается и в языке эпилептика: жесты умножаются не как диффузная, асинергетическая или спазматическая, то есть чисто синкинетическая ажитация, но лишь в помощь словесной формуле, которую они, кажется, предваряют, направляют и образуют.

Мимика точно так же активна, чрезмерна, настойчива, выражая удивление, убеждение, интерес, и, кажется, подчеркивает, актуализирует всякое положение, предлагаемое сознанию: эпилептик способен сам с собой говорить с чрезвычайно экзуберантной горячностью.

Его интонации также полны контрастов, крайностей и часто походят на диалог, как если бы его мысль распределялась между несколькими лицами и, драматизируясь, делалась осязательной.

Известные слова произносятся с особым, намеренным оттенком, что, без сомнения, находится в связи с медлительностью идеации: быть может, чтоб замаскировать ее, но также и чтоб активировать, ибо слабая мысль для продолжения нуждается в точке опоры.

Его повторения – всегда усилие мысли, а не простая их эхоталия, ибо они обнаруживают почти органическое единство слова и идеи, вещи и названия, а не игру ассонансов.

Мысль эпилептика, которая ничто без выражения, должна детализироваться с ним, подчиняясь порядку реминисценций по мере того как развивается, и развивается посредством инвентарей, перечислений, мелочных описаний, отступлений, не умея ничего опустить, ничего сократить и теряя чувство актуальной цели и такта: часто это просто воспроизведение пережитого, выученного, рутины. Отсюда же его невыносимая мелочность в поведении, стремление все регулировать в определенном порядке.

Эпилептик еще не интериоризировал своей мысли; она остается как бы сопротязанной предметам внешнего мира и положениям, к которым последовательно прилагается, почему форму его психики Н. Wallon определяет как «*myo-psyche*». Он плохо различает между самим собой и объектом, ибо, чтоб противопоставить себя последнему, необходимо иметь его на расстоянии. Представления эпилептика с трудом поднимаются до абстракции или символа, – его мысль пригвождена к конкретному.

Постоянно сосредоточенный на объекте его активности, он не может получить целостного, единого и полного представления о собственном я. В своем эгоцентризме он не знает ничего, кроме себя (еще Dubois говорил о «*fatalite de cet egoïste pathologie*»¹ эпилептика: «*Les psychonevroses et leur traitement moral*», 1904), но и себя самого он узнает лишь отрывочно и случайно. В другой своей работе, «*L'enfant turbulent*», Н. Wallon показал, что многие из этих черт свойственны ребенку и что совокупность их характе-

¹ Смертельная эгоистическая патология эпилепсии (*фр.*)

ризует известную стадию его развития. Но она, по его мнению, в то же время реализует известный тип и нормального взрослого, характеризующийся проективной психикой... источник которой следует искать в предрасположении к эпилепсии.

Что касается психологического типа нормального взрослого, который реализует собою такая психика, то, как мне кажется, он вполне укладывается в характерологическую триаду Фрейда: «аккуратность, бережливость и упрямство», с теми дополнениями и комментариями, какие были сделаны впоследствии Jones'ом. По мнению Фрейда, эти свойства характера, столь часто встречающиеся у лиц с анальной эротикой в детстве, представляют собой непосредственные и постоянные продукты сублимирования этой прегенитальной анальной эротики. (Характер и анальная эротика // Психологическая и психоаналитическая библиотека. V, 1923).

Развивая положение Фрейда, что дефинитивные особенности характера представляют собой не только неизменно продолжающие свое существование первичные влечения, продукты их сублиминирования, но и новообразованные реакции на эти влечения, – Jones указывает, что любовь к порядку может переходить у таких людей в упрямую педантичность к исполнению долга, что их чрезмерная медлительность и чувствительность к вмешательству других делают сношения с ними очень затруднительными. «Их так же трудно склонить к какому-нибудь действию, как и отклонить от него. Они всегда озабочены и духовно тяжелы на подъем. Удастся им овладеть какой-нибудь темой, они бесконечно расплываются в ней, не позволяя прервать их или вставить какое-нибудь слово; каждая попытка в этом смысле ими или игнорируется, или отклоняется с раздражением».

Им по преимуществу присущи: специфическое чувство какой-то обязанности или долженствования, – следовательно, морального свойства, – принуждающее их осуществлять известные действия только определенным, «правильным», образом, преодолевающее все, недоступное рассудку и препятствующее непредвзятому и объективному отношению; способность к концентрации со стремлением к основательности и совершенству, отвращение ко всему, сделанному на-

половину; стремление к самообладанию, могущее повести к настоящей страсти и упражнению в аскезе, чтобы доказать себе силу своего самообладания; скупость, узкая натура и мелочность, подчеркнутая чувствительность к всякого рода несправедливости; хроническая раздражительность, склонность к гневу, негодованию и мстительность наряду с трусливостью; ипохондрия и неспособность наслаждаться чем-нибудь приятным; чувствительность ко всяким мешающим и дисгармоническим элементам положения, вследствие которой их душевное равновесие неустойчиво и настроение легко портится, так что подобные люди делают жизнь тяжелой не только окружающим, но и самим себе: «они в постоянном беспокойстве и возбуждении и слишком серьезно относятся ко всему».

Имея в виду в особенности упрямство и связанные с ним явления, упорство в преследовании самим выбранной цели, не обращая внимания на посторонние влияния, резкое отклонение вмешательства других, убеждение в лучшем выполнении определенной работы, чем кем бы то ни было, и т. п., – по мнению Jones'a, «нетрудно найти сходство различных описанных черт характера с нарцисстическим эгоизмом и манией величия», что указывает нам на «привнесение, которое делает анальная эротика для образования инфантильного нарцизма».

Замечательно, что свою характеристику этой психики, соответствующей прегенитальной садистически-анально-эротической ступени развития, Jones иллюстрирует примером Наполеона, который, как известно еще со времени Ломброзо, был эпилептиком.

III

Самое поверхностное чтение произведений, писем и дневников Толстого обнаруживает у него черту, характерную для всякого эпилептика, – *детализированное или лабиринтическое мышление*, сказывающееся в своеобразном «размазывании» всего, о чем бы он ни говорил. Подобно другому эпилептику, Достоевскому, он органически неспособен выразить свою мысль в краткой, сжатой, лаконической форме: ему нужны для этого длин-

ные, витиеватые периоды, фразы, нанизанные одна на другую, как бы в несколько «этажей», и соподчиненные друг другу разными «что», «чтобы», «который» и пр., бесконечно повторяемыми, при чтении вслух режущими ухо и нарушающими художественность впечатления. Особенно это сказывается в его религиозно-философских сочинениях – «В чем моя вера», «Царство божие» и других, где он превращается в настоящего схоласта, но нередко дает себя знать и в чисто художественных произведениях, как «Война и мир» или «Анна Каренина». Весьма характерны в этом отношении для психики Толстого даже его планы, как бы обнаруживающие сознание им собственной несостоятельности, неспособности выразить кратко свою мысль: так, уже в двадцатитрехлетнем возрасте он начинает не более, не менее как *трехтомную* автобиографию, – пример единственный в мировой литературе!

Из дневников также ясно, что Толстой сам чувствовал этот недостаток своего мышления и старался бороться с ним, как мог. «По дневникам, – говорит по этому поводу Эйхенбаум, – видно, как старательно работал Толстой, помимо слога, именно над конструкцией своей первой вещи, стараясь придать ей как можно больше ясности и выбрасывая все *«лишнее»*... Часть материала была выброшена, очевидно, для того, чтобы избежать *«отступлений»*, *«растянутости»*: таковы, например, рассуждения о соседях и способах избавиться от доставляемых ими неприятностей, рассуждение о музыке и др.» (Молодой Толстой, 89).

Однако и в той форме, в какую вылилось это произведение окончательно, оно – и справедливо – не удовлетворяло с этой стороны Толстого. Он сам сомневался в достоинствах первой части «Детства», находя, что это *«слишком подробно, растянуто»* (Дневник, 20 марта 1852 года), и даже испытывал «безнадежное отвращение» при чтении «Отрочества», где *«действие растянуто и слишком последовательно во времени, а не последовательно в мысли»* (Дневник, 23 октября 1853 года). «Нужно, – поучал он себя, – без жалости уничтожать все места *неясные, растянутые, неуместные*, одним словом неудовлетворяющие, хотя бы они были хороши сами по себе» (Дневник, 7 апреля 1852 года). В записи о «Романе русского помещика» от 20 декабря 1853 года он признается, что прежде придумывал богатство содержания и красо-

ту мыслей и картин, писал наудачу, «не зная, что выбирать из толпы мыслей и картин, относящихся к этому предмету», а по поводу «Письма с Кавказа» утешает себя тем, что «увлекался» сначала в *генерализациях*, потом в *мелочности*, теперь, ежели не нашел середины, по крайней мере, понимает ее необходимость и желает найти ее».

Критика также не раз отмечала этот недостаток Толстого, не понимая, конечно, его причины и относя его к особенностям «стиля» писателя. А. Л. Толстая, говоря о «неуклюжих фразах» «Войны и мира», вспоминает, что Тургенев охарактеризовал этот стиль как «непроходимые болота» (Толстовский музей, I, 41). В письме к самому Толстому о «Юности», в конце 1856 года, Дружинин давал ему такой справедливый совет: «Главное только избегайте *длинных периодов*. Дробите их на два, на три, не жалейте точек... С частицами речи поступайте без церемоний, слова: *что, который и это* – марайте десятками» (Толстой. Памятники творчества и жизни // под ред. Срезневского. Т. II). Он думал при этом, что это «иногда безграмотность офицера, пишущего к товарищу и, сидящего в каком-нибудь блиндаже» (Из бумаг А.В. Дружинина, XXV л., сборник. Изд. Общ. пособ. литер. и ученым. СПб., 1884). Точно так же Навалихин уверял, что, «читая военные сцены романа, постоянно кажется, что *ограниченный*, но речистый унтер-офицер рассказывает о своих впечатлениях в глухой и наивной деревне» (Зелинский В. Русская критическая литература о произведениях Толстого. Ч. III). Даже в настоящее время В. Шкловский хочет уверить нас, что это – язык мемуаров и официальной истории (Материал и стиль в романе Л. Толстого «Война и мир. С. 204), не подозревая истинной причины.

Не пытаясь в нее проникнуть, итальянский критик проф. Giuseppe Frascaroli также ставит Толстому в вину, что он в своих романах, кажется, *хочет сказать все, что придет в голову*, – и *необходимое, и бесполезное, и интересное, и скучное, без выбора, без идеала, без критерия и в своих нескончаемых длинных* «Войны и мира» испытывает терпение самых снисходительных читателей...

О «Метели» Аксаков писал Тургеневу от 12 марта 1856 года: «Скажите ему, что *подробностей* слишком много, однообразие их несколько утомительно»¹, а тот же Дружинин

¹ Русское обозрение. 1894, № 2.

сделал следующий ряд метких замечаний: «Начало выюги, описание обоза, сон, наконец рассвет и прибытие на станцию – все способно привести в сумасшедший восторг всякого читателя, чующего поэзию; но, к сожалению, это *одни слабо связанные эпизоды*, между которыми сам автор часто высказывает свое собственное утомление. Во всем рассказе есть *подробности ненужные*... Он иногда бьет дальше своей цели и ошибается не вследствие бедности, а вследствие обилия подробностей. Его собственные впечатления не смутны и не сбивчивы, но часто *чересчур избыточны*, во вред общему ходу рассказа. Описание лошадей с их спинами, физиономиями, кисточками на сбруе, колокольчиками, изображение извозчиков со всеми частями их наряда совершенно верны, но местами *излишни*». К. Леонтьев упрекал впоследствии Толстого в «избыточности, тяжеловесности тонкостей»¹, в нагромождении «лишних, ненужных штрихов, плоха или даже вовсе не вяжущихся с целым и лишь портящих общее впечатление» (44), что дала повод С. А. Андреевскому говорить о «стенограмме»².

Любопытно, что, сами не подозревая значения сделанного ими открытия, критики, наряду с длиннотами и излишними подробностями, не раз отмечали у Толстого повторения. Так, П. Щербальский писал в «Русском вестнике» за 1868 год (№ 1): «Неправильности в слогe автора нередки, повторение *сряду* одного слова часто встречается». А в «Сыне отечества» за 1870 год (№ 3) отмечалось, что «речь его, там, где идет рассказ от лица самого автора, сплетается часто из нагроможденных одно на другое предложений в такие безобразные периоды, с *таким частым повторением одних и тех же слов*, что напоминает невольно средневековую латынь или писание наших старых приказных». В. Шкловский приводит из «Петербургской газеты» 1869–1870 годов следующие примеры таких повторений, взятых из «Войны и мира»: «Изредка он взглядывал на знакомую полку, окружающую его, и опять на *свои* ноги. И то и другое одинаково *свое* и знакомое ему»; «будем *совсем, совсем* друзьями» и т. д. (см. мои отметки ниже словом: «*Sic!*»).

Для всякого психиатра, конечно, ясно, что это – не язык мемуаров и официальной истории, а язык типичного эпи-

¹ Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого. М., 1911. С. 80.

² Андреевский С. А. Литературные очерки. 4-е изд., СПб. 1913. С. 205–206.

лептика, неспособного мыслить иначе как детализированно, то есть идя, цепляясь от звена к звену, и что, в частности, упорное повторение одних и тех же слов – не что иное, как *персеверация*, то есть внешнее проявление застревания на одних и тех же впечатлениях, не менее характерного для эпилептика, *в этом отношении* действительно, как удачно выразился Навалихин, «ограниченного».

IV

Неспособность эпилептика мыслить иначе, как цепляясь, идя от звена к звену, то есть детализированно, формирует определенный характер, которому и в поведении свойственны мелочность, педантизм, аккуратность и расчетливость. Как в мыслях, так и в поведении он до смешного любит *порядок*. Это – черта до того характерная, что часто на основании ее одной можно смело поставить диагноз. Мне вспоминается, как в больнице один эпилептик, разозленный на соседа за то, что тот приставал к нему с требованием папиросы, обратился к дежурному фельдшеру с такой невероятной при всякой другой болезни просьбой: «*фазрешите* дать ему по морде».

Психиатры отмечают, что эпилептики нередко ведут подробный дневник о своих действиях за день (Jolly), причем их педантизм и мелочность доходят до того, что на одной и той же странице записной книжки у них и расход на проститутку и стихи в честь возлюбленной или какая-нибудь возвышенная мысль (Bumke) – Лев Толстой и в этом отношении является разительный пример; можно даже сказать, что трудно найти другой пример, более показательный.

Не говоря уже о том, что он ровным счетом семь раз переписывал две тысячи страниц «Войны и мира», собрал целые сундуки заметок и эскизов к этому роману, перерыл все архивы и переписку дворянских фамилий, проехал огромные расстояния, чтоб узнать какой-нибудь пустяк от участника Отечественной войны, а для описания Бородинского боя несколько дней объезжал его верхом с картой генерального штаба в руках, – он уже в юности ведет подробный дневник, в который не только по дням, но нередко даже по часам заносит мельчайшие подробности распорядка личной жизни, внутренних переживаний и поступков,

как, например: «встал поздно», «мечтал», «писал нечетко», «забыл порядок», «злился, ударил кошку», «вообще забыл о правилах» (Гусев. Жизнь Л.Н. Толстого. I, 158, 201 etc.). «От 12 до 2 с Бегичевым разговаривал слишком откровенно, был тщеславен и скрытен. От 2 до 4 гимнастика, мало выдержки и терпения. От 4 до 6 обедал и производил ненужные закупки».

Все человеческие пороки и добродетели, все свойства своего собственного характера, все планы на будущее – все это самым педантическим образом распределяется им по графам и рубрикам, с подразделением на цифры и буквы. Он пишет в дневнике: «Вот причины многих ошибок: 1) нерешительность, т. е. недостаток энергии, 2) обманывание самого себя, 3) торопливость, 4) *fausse honte*, 5) дурное расположение духа, 6) сбивчивость, 7) подражание, 8) непостоянство, 9) необдуманность» (Бирюков, I, 68). «Я воздержен, нерешителен, непостоянен, глупо тщеславен и пылок, как все бесхарактерные люди... Я честен, т. е. люблю добро, сделал привычку любить его, и, когда отклоняюсь от него, бываю недоволен собой и возвращаюсь к нему с удовольствием, но есть вещи, которые я люблю больше добра – слава» (Дневник, 1854). В предисловии к нравоучительному «Роману помещика», написанном «для автора», с удивлением читаем следующее: «Главная мысль сочинения: счастье есть добродетель. Побочные мысли: главные пружины человеческой деятельности: 1) *добрые*: а) добродетель, в) дружба, с) любовь к искусствам; 2) *злые*: а) тщеславие, в) корысть, с) страсти, а1) женщины, в1) карты, С1) вино».

С удивительной наивностью он сам признается: «В дневнике я каждый день исповедуюсь во всем, что я сделал дурно. В журнале у меня по графам расписаны слабости – лень, ложь, обжорство, нерешительность, желание себя выказать, сладострастие, мало *fierte* и т. д., все вот такие мелкие страстишки. В этот журнал я из дневника и выношу свои преступления крестиками по графам» (Из «Истории вчерашнего дня»). Размышляя по этому поводу, он продолжает: «Я стал раздеваться (какая точность! А. Е.) и думал: где же тут всестороннее образование и развитие способностей, добродетели? И разве этим путем дойдешь ты до добродетели? Куда поведет тебя этот журнал, который служит тебе только указателем слабостей, которым конца нет, которые

всякий день прибавляются и которыми, ежели бы ты даже уничтожил их, не достигнул бы добродетели. Ты только обманываешь себя и играешь этим, как дитя игрушкой... Все слабости, которые я написал, можно привести к трем разрядам, но так как каждая имеет много степеней, то комбинаций может быть без числа: 1) гордость, 2) слабость воли, 3) недостаток ума. Но нельзя же все слабости относить отдельно к каждой, ибо они происходят от соединений. Первые два рода уменьшились, последняя, как независимая, может подвинуться только со временем. Например, нынче я солгал, приметно было, без причины: меня звали обедать, я отказывался, потом сказал, что не могу оттого, что у меня урок. – «Какой?» – «Английского языка», – когда у меня была гимнастика. Причины: 1) мало ума, что вдруг не заметил, что глупо солгал, 2) мало твердости, что не сказал почему, 3) гордость глупая, полагал, что английский язык может быть лучшим предлогом, чем гимнастика».

Не довольствуясь регламентированием сделанного за каждый день, нередко по часам, Толстой уже с начала 50-х годов пытается регламентировать то, что ему *надлежит сделать*, ибо *порядок* для него выше всего: «марширования и разные стрелянья из пушек не очень приятны, – признается он в письме к тетке Т. А. от 27–28 октября 1852 года, – особенно потому, что это расстраивало *регулярность* моей жизни». «Желая начать правильную жизнь, – говорит его биограф, – он составляет себе распределение дня с утра до вечера: хозяйство, купание, дневник, музыка, еда, отдых, чтение, хозяйство» (Бирюков, I, 67). Вот собственная запись Толстого от 8 декабря 1850 года: «С утра читать, потом до обеда – дневник и расписание на воскресенье дел и визитов; после обеда читать и баня, вечером, ежели не устану очень, повесть»; «читать, сделать покупки (калоши) и книги о музыке; обедать, читать и заняться сочинением музыки или повести».

Мало того. Уже в девятнадцатилетнем возрасте он в своем педантизме доходит до того, что вырабатывает себе многочисленные *правила* поведения. «Дневник, – говорит он сам, – должен содержать правила жизни, в нем же должны быть начертаны и мои будущие поступки». Отмечая, что вся жизнь молодого Толстого проходит в выработке таких «строгих правил» поведения, в стихийном уклонении от них и упорной борьбе с личными недостатками, что вре-

менами, под влиянием безудержных порывов молодости, суровые заповеди заменяются практическими нормами, но усиливающаяся страсть заставляет вновь подчеркнуть строгое требование», В. Жданов (Любовь в жизни Л. Толстого. 1928, I, 18), как, впрочем, и все другие биографы Толстого, не видит *настоящей, конституциональной* причины этих *правил и заповедей*, тогда как именно в ней-то все и дело.

Сам Толстой, конечно, также не отдавал себе в этом отчета, истинная причина, естественно, и от него ускользала, и, рационализируя свой педантизм, он подводил под него моральные основания, не подозревая, что самая мораль-то его, как раз наоборот, вытекала из его педантизма. «Я не исполняю того, что себе предписываю, – писал он в дневнике в марте 1847 года, – что исполняю, то исполняю не хорошо, не изощряю памяти. *Для этого пишу* здесь некоторые *правила*, которые, как мне кажется, много мне помогут, ежели я буду им следовать: 1) Что назначено непременно исполнить, то исполняй, несмотря ни на что, 2) Что исполняешь, исполняй хорошо, 3) Никогда не справляйся в книге, что забыл, а постарайся сам припомнить, 4) Заставляй постоянно ум твой действовать со всею ему возможной силой, 5) Читай и думай всегда громко, 6) Не стыдись говорить людям, которые тебе мешают, что они мешают; сначала дай почувствовать, а ежели они не понимают (что они мешают), то извинись и скажи им это... Цель жизни есть сознательное стремление к всестороннему развитию всего существующего. Цель жизни в деревне в продолжение двух лет: 1) Изучить весь курс юридических наук, нужных для окончательного экзамена в университет, 2) Изучить практическую медицину и часть теоретической, 3) Изучить языки: французский, русский, немецкий, английский, итальянский и латинский, 4) Изучить сельское хозяйство как теоретически, так и практически, 5) Изучить историю, географию и статистику, 6) Изучить математику – гимназический курс, 7) Написать диссертацию, 8) Достигнуть высшей степени совершенства в музыке и живописи, 9) *Написать правила* и 10) Получить некоторые познания в естественных науках, 11) Составить сочинения из всех предметов, которые буду изучать».

В том же году, несколько позднее, он пишет в дневнике: «Я начинаю привыкать к первому *правилу*, которое я себе назначил. И нынче назначаю себе другое, именно следующее:

«смотри на общество женщин, как необходимую неприятность жизни общественной, и, сколько можно, удаляйся от них. В самом деле: *от кого* получаем мы сластолюбие, изнеженность, легкомыслие во всем и множество других пороков, как не от женщин? Кто виноват *тому*, что мы лишаемся врожденных в нас чувств: смелости, твердости, справедливости и других – как не женщины? Женщина восприимчивее мужчины, потому в века добродетели женщины были лучше нас. В теперешний же развратный, порочный век они хуже нас» (16 июня 1847 года).

Дневник молодого Толстого положительно пестрит подобными «правилами» и столь же «правильной» регистрацией их нарушений. Аккуратность первых как бы конкурирует с аккуратностью последней, что легко проследить по записям: «Вчера, кроме неисполнения назначенного, еще изменил своему правилу» (19 июня 1850 года); «Каждый день дома моцион. Сообразно закону религии, женщин не иметь» («правило» 24 декабря 1850 года); «Нужно стараться как можно меньше возбуждать сладострастие... Презираю все страсти и жизнь, а увлекаюсь страстишками и тешусь жизнью» («правило» и «мораль» 30 марта 1852 года). «Мне необходимо иметь женщину. Сладострастие не дает мне ни минуты покоя» (4–7 мая 1852 года); «Хочу приняться и вступить опять в колею порядочной жизни – чтение, писание и *порядок*, и воздержание» («правило» 8–15 мая 1852 года); «Воздерживайся от вина и женщин. Наслаждение так мало, неясно, а раскаяние так велико» («правило» 25 июня 1853 года); «Девки мешают. Завтра утром обдумаю «Отрочество» и буду писать его до обеда. Ежели не будет мыслей, то буду писать *правила*. После обеда искать доброе дело и писать» (26 июня 1853 года); «После ужина ходил ко всем девкам, и везде неудачно. Завтра писать с утра до вечера и употребить все средства, чтобы иметь девку» (29 июня 1853 года); «Завтра пересилить свой стыд и решительно действовать насчет Ф. Писать «Отрочество» утро и вечер» (2 июля 1853 года)...

Вырабатывая 17 июля 1855 года новые «3 правила: 1) быть чем есть: а) по способности литератором, б) по рождению – артистом; 2) никогда ни про кого не говорить дурно, и 3) *расчетливым в деньгах*» – Толстой недаром упоминает о расчетливости. Непрерывно связанная с аккурат-

ностью, педантизмом и любовью к порядку, другое их выражение, она проявлялась у него в очень характерной для эпилептика форме. В молодости он составлял «правила» о том, как, следует играть в карты, держать себя в обществе, – вроде следующих: «играть только с людьми состоятельными, у которых больше моего», «попасть в круг игроков и при деньгах – играть», «попасть в высокий свет и при известных условиях жениться», «найти место, выгодное для службы», и пр. По мнению Эйхенбаума, «правила» эти настолько курьезны, что «имеют вид пародий», чего «в своем увлечении схематизацией и формулированием Толстой не замечает» (ор. cit, 23). Тем более странно, что некоторые критики, в стремлении «идеализировать» все, что касается Толстого, все, что бы он ни думал, ни говорил, ни делал, хотят и в этих «пародиях» видеть нечто «моральное». Так, например, Бирюков делает следующее открытие: «Замечательно, что нравственная, благородная (?) струнка звучала в нем даже в таких пошлых занятиях, как в картежной игре. Это была едва ли не одна из самых сильных страстей его. Но и тут он сдерживает себя *правилом* чести: «Играть только с богатыми», то есть чтобы выигрыш не мог нанести материального ущерба, унижить, разорить игрока» (1,67). Ничего подобного, конечно, не было. Толстой в этом случае далек был от каких-либо «моральных» соображений, а думал лишь о том, чтоб гарантировать себе отдачу выигрыша, который единственно его и интересовал. «В начале 1855 года Толстой запоем играет в штосс, проигрывает 2000 рублей, продает свой яснополянский дом на своз и заполняет дневник подробными вычислениями правил и «законов» игры, чтобы научиться выигрывать»; он даже «играет в штосс *один*, сам с собой, и следит за всеми комбинациями» (Эйхенбаум, 209). В действительности расчетливость и даже скупость сквозят во всех его мыслях и поступках. В июле 1853 года он заносит в дневник: «Пролет 1 р. 30 к. и должен их Николеньке. Баста роскошничать». В 1852 году он высказывает такое, характерное для него мнение о знакомом брата Николая – Кноринге: «Я знал, что брат жил с ним где-то, что вместе с ним приехал на Кавказ и что был с ним хорош. Я знал, что он дорогой вел расходы общие, стало быть был *аккуратный*, и что *был должен брату, стало быть был человек неосновательный*». Сам он, напротив,

всячески старался воспитать в себе «основательность» в этом отношении – и никому займы не давать. Так, в письме к брату Сергею от 23 декабря 1851 года он откровенно признается: «сдержал глупое обещание, Цвиленьеву дал два рубля», и тут же вырабатывает себе жизненное «правило» на будущее время: «даю себе слово никому, исключая в случае крайней физической необходимости, займы денег не давать».

Не следует думать, однако, что Толстой таков был только в молодости. Нет, это было в его натуре, и таким он остался и в старости: он сам укоряет себя в «корысти и скупости» в позднюю пору (Дневник, 21 сентября 1905 года). Его секретарь В.Ф. Булгаков, ведший о нем дневник в последний год его жизни, рассказывает, что на обычные жалобы на почерк: «Все забываю, начну хорошо писать, а потом незаметно опять плохо», – зять его М.С. Сухотин говорил ему с упреком: «Это все ваша *экономия* на бумагу, Л.Н., – все вот так, так уписать, чтоб *места меньше заняло*». Правда, Булгаков, подобно Бирюкову, старается также «идеализировать» эту черту характера Толстого, имеющую определенный смысл: стремление последнего «*очень экономно тратить бумагу и использовать каждый клочок ее*» он наивно объясняет «свойственным ему бережным отношением к произведениям человеческого труда» (?!). Однако тут же сам он сообщает такую при этом характерную подробность, что Толстой «*отрывает чистые, незаписанные половинки от получаемых им писем* и на них иногда пишет свои ответы или употребляет их для черновиков»¹, которая не оставляет никакого сомнения в истинном значении этого факта, а в связи со всем остальным рисует довольно полный нравственный облик Толстого.

Цвейг тонко заметил, что «*совсем по-купчески* открывает он счет своим обязанностям, дебет и кредит предписаний и достижений» и уже «в девятнадцать лет дает полный отчет в своих денежных делах». То и другое – проистекало из одного источника.

Психиатрия постоянно оперирует термином «эпилептический характер», имеющим определенный смысл. В основных своих чертах он установлен давно. Еще старые

¹ Булгаков В.Ф. Лев Толстой в последний год его жизни. Дневник секретаря Л.Н. Толстого В.Ф. Булгакова. М., 1920. С. 82.

психоневрологи отмечали у эпилептиков «раздражительность, недоверчивость и вспыльчивость» (Oppenheim, «Handbuch»), «изменчивость настроения, крайнюю раздражительность, отсутствие нравственного чувства, жестокость», «резкое ослабление воли и склонность к импульсивным действиям» (Maurice de Fleury). Они – всегда «странные, возбужденные, нервные и раздражительные» (Strumpell); для них типичны «кратковременные изменения настроения (Verstimmungen) с характером раздражительности, боязливости, или тоскливости, реже – веселости, повторяющиеся в однообразной форме без какого бы то ни было внешнего повода несколько раз в месяц или чаще, иногда и реже» (Крепелин. Введение в психиатрическую клинику, 1923, 1, 65). «По-видимому, аффективное состояние радости и приятное самочувствие эпилептикам не столь свойственно, сколько такие аффекты, где некоторый элемент угнетения все-таки имеется налицо, то есть гневные аффекты гораздо больше присущи эпилептикам, чем аффекты спокойно и отрадно повышенного самочувствия» (Бернштейн. Клинические лекции о душевных болезнях, 1912. С. 222); для них более обычны «состояния экстаза, напряженность возбуждения, лишённого радости» (Гуревич и Верецкий. Учебник психиатрии, 1928. С. 279).

«Эпилептический характер, – говорит Корсаков, – проявляется в резких нравственных дефектах. У очень многих эпилептиков заметно ослабление нравственного чувства. Хотя у них и остаются внешние проявления сочувствия, расположения, но истинной любви у них мало: их привязанности непрочны, неглубоки, память сделанного для них добра невелика. С внешней стороны, однако, они стараются проявить много чувства, лицемерят, льстят, говорят слащаво, стараясь выражением искреннего расположения смотреть в глаза тому, с кем говорят; выражают самую высокую степень благодарности, говорят всевозможные любезности. Некоторые при этом проявляют большое ханжество, склонность к похвальбе, к возвеличению себя, как бы со смиренным видом указывают на свои высокие свойства, на высшую нравственную доброту, говорят о боге и в то же время отличаются очень большой жестокостью по отношению к близким; «у эпилептиков молитвенник в кармане, бог на языке и подлость в душе», говорит Sammt. У

многих развивается большая жадность, скарედность. При этом обыкновенно больные бывают чрезвычайно раздражительны, часто приходят в аффективное состояние, почти всегда соединенное у них с чувством злобы. Иногда, под влиянием небольшого противодействия, неисполнения их желания, начинают браниться крайне несдержанно, теряя самообладание и обращая брань против тех людей, которым перед этим выражали крайнюю любовь и расположение» (II, 279–280). «Иногда, – также говорит Крафт-Эбинг, – такие эпилептики как члены общества пользуются даже лестною для них популярностью, а между тем при ближайшем ознакомлении с их интимной жизнью пред врачом часто раскрываются тяжелые семейные драмы, вызываемые этими больными, меланхолические и ипохондрические идеи, тревожащие больных, беспричинно изменчивое настроение духа, раздражительность и неспособность подобных эпилептиков применяться к некоторым жизненным обстоятельствам, их упрямая настойчивость на своих неосновательных идеях и намерениях и т. п., короче говоря – раскрываются психические свойства характера больных, стоящие в тесной связи с эпилептическим неврозом» (Судебная психопатология. С. 281). Отмечая в другом месте чрезмерную раздражительность чувства эпилептиков, выражающуюся необыкновенно сильными гневными аффектами, доходящими до пароксизмов слепого бешенства (Учебник психиатрии. С. 664), он особенно подчеркивает их «постоянно недоверчивый, замкнутый, нелюдимый и странный характер, непонятно своенравный и обидчивый, не терпящий никаких противоречий, неспособный принаровляться к данным окружающим условиям, – характер, благодаря которому больные сплошь и рядом являются в роли семейных тиранов, мизантропов и ненадежных друзей» (ibid. С. 661).

Действительно, все, что нам известно о Толстом, его жизни, его характере, его отношении к людям, к семье, к самому себе, до того типично для эпилептика, что можно подумать – все это написано о нем. Сами биографы не могли не обратить внимания на многие, очень характерные в этом отношении факты поведения Толстого – с самого детства. Хотя Бирюков, вообще склонный к «идеализации» его чуть ли не до ореола святого, мученика, пострадавшего за

веру, осторожно замечает, что «в период бессознательного и полусознательного детства Льва Николаевича мы видим *только* некоторую повышенную чувствительность, нервность, неровность характера, часто эксцентричность» (II, 135), – беспристрастный биограф молодого Толстого не находит нужным скрывать или приукрашивать тот факт, что в детстве он «растет строптивым, эксцентричным мальчиком – мальчиком со «странностями», с «выходками»¹. В своих записках о Толстом шурин его С.А. Берс вспоминает, что, по свидетельству тетки писателя П.И. Юшковой, «в детстве он был очень шаловлив, а отроком отличался *странностью*, а иногда и *неожиданностью поступков*». «Покойница рассказывала мне, что однажды в пути на почтовых лошадях, когда все уже уселись в экипаж, стали искать Л. Н-ча, который был тогда мальчиком. В это время голова его высунулась в окне станции со словами: «Ma tante, я сейчас выхожу». Половина головы его была обстрижена. Фантазия обстричь голову во время короткой остановки, по-видимому, не объяснялась никакой надобностью... Сам Л. Н. рассказывал мне в семейном кругу, что в детстве, лет семи или восьми, он возымел страстное желание полетать в воздухе. Он вообразил, что это вполне возможно, если сесть на корточки и обнять руками свои колени, при этом, чем сильнее сжимать колени, тем выше можно полететь. Мысль эта долго не давала ему покоя, и, наконец, он решился привести ее в исполнение. Он заперся в классную комнату, влез на окно и в точности исполнил все задуманное. Он упал с окна на землю, с высоты около 2 1/2 сажен, и отшиб себе ноги и не мог встать, чем немало напугал всех домашних»². Более подробно и объясняя его несколько иначе, рассказывает об этом странном случае, имевшем место в 1837–1838 годах, сестра Толстого, Мария Николаевна: «Левочка, неизвестно по какой причине (как он сам теперь говорит, только для того, чтобы сделать что-нибудь необыкновенное и удивить других), задумал выпрыгнуть в окошко из второго этажа, с высоты нескольких сажен. И нарочно для этого, чтобы никто не помешал, остался один в комнате, когда все пошли обедать. Влез на отворенное окно мезонина и выпрыгнул на двор. В нижнем подвальном этаже была кухня, и кухарка

¹ Эйхенбаум Б. Л. Толстой. Кн. I. 50-е годы. М., 1928. С. 18.

² Воспоминания о Л. Н. Толстом. Смоленск, 1894.

как раз стояла у окна, когда Левочка шлепнулся на землю. Не поняв сразу, в чем дело, она сообщила дворецкому, и когда вышли на двор, то нашли Левочку лежащим на дворе и потерявшим сознание. К счастью, он, ничего себе не сломал, и все ограничилось только легким сотрясением мозга. Бессознательное состояние перешло в сон. Он проспал подряд 18 часов и проснулся совсем здоровым. Можно себе представить беспокойство и страх, в которое поверг всех домашних этот необдуманный поступок маленького чудака» (Бирюков, I, 47).

«Раз ему пришла фантазия остричь себе брови, что он и исполнил, обезобразив этим свое лицо, никогда не отличавшееся особой красотой, что немало сокрушало самого юношу. Другой раз, – рассказывала Мария Николаевна, – ехали мы на тройке из Пирогова в Ясную. Во время одной из остановок экипажа Левочка слез и пошел пешком. Когда экипаж тронулся, его хватились, но его нигде не было. Кучер с козел увидел впереди на дороге его удаляющуюся фигуру; поехали, полагая, что он пошел вперед, чтобы сесть, когда тройка его догонит, но не тут-то было. С приближением тройки он ускорил шаг, и когда тройка пошла рысью, он пустился бегом, видимо, не желая садиться. Тройка поехала очень быстро, и он побежал во всю мочь, пробежав так около трех верст, пока, наконец, не обессилел и не сдался. Его посадили в карету; он задыхался, был весь в поту и изнемогал от усталости» (Бирюков I, гл. V).

Уже перед отъездом на Кавказ в 1851 году, «когда будущий зять его (муж сестры) Валериан Петрович Толстой, будучи женихом, ехал назад в Сибирь окончить там свои дела перед женитьбой и отъезжал от дому, Л. Н. вскочил к нему в тарантас без шапки, в блузе, и не уехал в Сибирь, кажется, только оттого, что у него не было на голове шапки» (Бирюков, I, 73), – деталь сама по себе характерная для эпилептика (аккуратность!).

Самый отъезд на Кавказ был не каким-либо обдуманным шагом, а не чем иным, как таким же импульсивным поступком. В самом деле, перед тем, в 1848 году, как известно, он мечтал об окончании университета в Петербурге и строил всевозможные, связанные с этим, планы. «Я стал усердно работать, – рассказывает об этом он сам, – сдал два экзамена, получил кандидатские баллы, но потом – *весна, потянуло*

в деревню, ну и бросил и уехал» (Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. Т. I. С. 134). Подобным же образом его «потянуло» и на Кавказ. По крайней мере цели и намерения на этот счет были у него самые неопределенные, – настолько неопределенные, что уже по дороге, забыв о том, для чего он ехал, он неудержимо предался картежной и бильярдной игре. «В Тифлисе, – пишет он сам, – я стал играть с маркером на партии и проиграл ему около 1000 партий; в эту минуту я мог бы проиграть все» (осень 1852 года). «Однажды он рассказал мне, – говорит по этому поводу С.Я. Елпатьевский, – как молодым офицером ехал на Кавказ и как, встретившись на какой-то почтовой станции с другим офицером, проиграл все, что было у него. Проиграл деньги, проиграл экипаж, в котором ехал, и собирался поставить на карту все свое имение, и поставил бы, если бы не вмешался старый майор, насильно уведший Толстого от карточного стола и сурово отчитавший его. А довольно скоро после этого рассказа мне пришлось играть с Л.Н. в винт, и я не встречал в жизни такого страстного игрока. Наблюдая за ним во время этой игры, я понял, что он из тех страстных игроков, которые способны ставить на карту все, которые, как Достоевский, способны были проиграть костюм, юбку своей жены. Я долго стоял в недоумении перед Толстым, перед этим необычным человеком»¹. Этой страстности Толстого в игре искренно удивлялся и Горький. «Как странно, – записал он, – что он любит играть в карты. Играет серьезно, горячась. И руки у него становятся такие нервные, когда он берет карты, точно он живых птиц держит в пальцах, а не мертвые куски картона» (О писателях. Л. Толстой. С. 24). По словам жены Толстого, С.А., он в начале 1855 года проиграл свой родительский дом в Ясной Поляне, который увез к себе в другой уезд выигравший помещик. То же продолжалось и в Севастополе. Он сам записывает в дневнике 25 августа 1855 года: «В Севастополе бомбардировка, в лагере музыка. Добра никакого не сделал, напротив – обыграл Корсакова». Полковник Глебов, под начальством которого был Толстой, подчеркивая, что «он нигде долго не служил, постоянно кочевал из части в часть», недаром назвал его «башибузуком» – за то, что он на фронте делал что хотел, предпочитая быть партизаном, принимать участие в нале-

¹ Горький М. Чехов и Толстой // *Красная новь*. 1927. № 9.

тах, а не заниматься делом (запись от 13 сентября 1855 года // Русская старина. 1905. № 3. С. 528). Старший же офицер Одаховский в своих воспоминаниях 1898 года писал: «Иногда Толстой куда-то пропадал, и только потом мы узнавали, что он или находился на вылазках, как доброволец, или проигрывался в карты» (Исторический вестник. 1908. № 1).

Ничто не изменилось и по возвращении в Петербург. «Проигрался, был недоволен собой», – пишет он сам А.А. Толстой 18 августа 1857 года. Фет вспоминал впоследствии, что Тургенев говорил ему по этому поводу: «Вернулся из Севастополя с батареей, остановился у меня и пустился во все тяжкие: кутежи, цыгане и карты всю ночь; а затем до двух часов спит, как убитый. Старался удерживать его, но теперь махнул рукой» (Мои воспоминания. Ч. 1. С. 106).

А.А. Толстая говорит, что «его появления и исчезновения всегда имели характер *de coup de theatre*» (Апостолов. Живой Толстой. 1928. С. 69). И действительно, уехав ни с того, ни с сего в Париж, он уже 8 апреля 1857 года записывает в дневнике: «Встал поздно, нездоровый, читал, и *вдруг* пришла простая и дельная мысль – уехать из Парижа» (Гусев. Толстой в молодости. С. 283). 10-го же января 1861 года из того же Парижа Тургенев, с нескрываемой иронией, пишет Фету: «От Льва Толстого получено письмо из Ливорно, в котором он объявляет о своем намерении ехать в *Неаполь* и в то же время хочет быть здесь в феврале, чтобы лететь в Россию. Что из этого всего выйдет – неизвестно» (Фет. Мои воспоминания. Ч. 1. С. 332). А вышло вот что: «прилетев» в Россию, он в 1862 году занимался посредничеством, школами и журналом, потом вдруг «заболел более духовно, чем физически, *бросил все и поехал* в степь к башкирам – дышать воздухом, пить кумыс и жить животной жизнью» (Исповедь. С. 13).

Кончилось же все это женитьбой, причем и здесь он проявил ту же импульсивность, что и во всем остальном. 12 сентября 1862 года он записал: «Я влюблен, как не думал, чтобы можно было любить. Я *сумасшедший*, я *застрелюсь*, если это так продолжится. Был у них вечер, она прелестна во всех отношениях». А на следующий день, 13-го, еще решительнее: «*Завтра* пойду, как встану, и все скажу, или *застрелюсь*».

Женитьба, впрочем, также не изменила его в этом отношении. В сентябре 1869 года он отправился в Пензенскую губернию для покупки нового имения и, остановившись в Арзамасе, *бежал* оттуда от напавшей на него внезапно *тоски*. «Что с тобой и детьми? – пишет он по этому поводу жене. – Не случилось ли что? Я второй день мучаюсь беспокойством. Третьего дня *в ночь я ночевал* (sic!) в Арзамасе, и со мной было что-то необыкновенное. Было два часа *ночи*, я устал страшно, хотелось спать, и ничего не болело. Но вдруг на меня напала *тоска, страх, ужас* – такие, каких я никогда не *испытывал*. Подробности этого *чувства* я тебе расскажу впоследствии, но подобного мучительного *чувства* я никогда не *испытывал* и никому не дай бог *испытать*. Я *вскочил, велел закладывать*. Пока закладывали, я заснул и проснулся здоровым. Вчера это *чувство* в гораздо меньшей степени возвратилось во время езды, но я был приготовлен и не поддавался ему, – тем более, что оно и было слабее» (Архив С.А. Толстой: Бирюков, II, 37–38). «В одиночестве, в грязном номере гостиницы, – комментирует С.Л. Толстой, – он в первый раз испытал приступ неотразимой, беспричинной тоски, страха смерти; такие минуты затем повторялись, он их называл «арзамасской тоской»¹.

Эта страстность во всем, импульсивность, «взрывчатость», нетерпеливость делали Толстого и в обращении с людьми несдержанным, гневливым, нетерпимым и подчас злым. Такой характер он проявил уже в детстве. С.А. Берс вспоминает, например, следующий, характерный для столь раннего возраста эпизод: «Моя покойная матушка рассказывала мне, что, описывая свою первую любовь в произведении «Детство», он умолчал о том, как из ревности *столкнул с балкона* предмет своей любви, которая и была моя матушка девяти лет от роду и которая после того долго хромала. Он сделал это за то, что она разговаривала не с ним, а с другим» (Бирюков, I, 48).

Впоследствии он сам не раз отмечал в своем дневнике: «увлекся – бранил Епишку», «разгорячился – прибил Алешку» (Гусев, I, 201) и пр. Прибыв из Севастополя в Петербург, он сразу же обнаруживает свой невозможный характер. В 1855–1856 годах «он то и дело говорит *неприятности и ссорится* то с тем, то с другим, а в марте *вызывает на дуэль* Лог-

¹ Голос Минувшего. 1919. № 1–4.

гинова», которая не состоялась лишь благодаря стараниям Некрасова (Эйхенбаум. С. 218; см. Гусев, I, 249).

Общее мнение о Толстом, мелькающее в переписке 1856 года, – что он «дикий». Дружинин, подобно полковнику Глебову, называет его «башибузуком» и «вандалом», Чернышевский – «диким человеком» (ibid. С. 221), Тургенев, в письме к П. Анненкову, «за дикую рьяность и упорство буйволообразное» – «тфоглодитом» (Н. Гусев. Толстой в расцвете художественного гения. С. 277).

Тургенева, которого в конце концов он также вызвал на дуэль, он положительно не выносил. Сцены, действительно дикие, их ссор, в которых инициатива всегда исходила от Толстого общеизвестны, – особенно та, где последний, по свидетельству Фета, «с раздувающимися ноздрями», шипел: «Я не позволю ему, – нечего делать мне назло. Это вот он нарочно теперь ходит взад и вперед мимо меня и виляет своими демократическими ляжками» (Фет. Мои воспоминания. Ч. I. С. 107). Сам Толстой, наедине с собой, пишет об этом периоде так: «Был обед у Тургенева, в котором я, глупо-оскорбленный стихом Некрасова, всем наговорил неприятного. – Тургенев уехал. Мне грустно тем более, что ничего не пишу» (Дневник, 5 мая 1856 года). «Обедал у Боткина. Григорьев и Островский, я старался оскорбить их убеждения. Зачем? не знаю» (3 ноября 1856 года). В Швейцергофе, посадив с собой гитариста в ресторане, он заметил, что лакей засмеялся, а швейцар сел. «Это меня взорвало – я их обругал и взволновался ужасно» (7 июля 1857 года, сюжет «Люцерна»).

Известно, что Толстой совершенно не терпел возражений. Глаза его начинали блестеть, как только ему, хоть шепотом, осмеливались противоречить. В спорах, – говорит Григорович, – «возбуждение его настолько было сильно, что стоило немало трудов его успокоить» (Литературные воспоминания). Полн. собр. соч., XII, 326). Резкость и нетерпимость его отмечают вообще многие воспоминания о нем и в 60-е годы и позже. По поводу известного случая столкновения в Твери из-за багажа в 1862 году с начальником станции, не знавшим вначале, с кем он имеет дело, он сам сказал: «Вот как я его пробрал. Он все говорил – простите, да виноват, а мне бы стоило просить у него прощения за мою несдержанность и гордость» (Воспоминания о

Л.Н. Толстом ученика Яснополянской школы В.С. Морозова. С. 96–97).

С.А. Толстая, говоря о муже, употребляет слова: «*тяжелый*» (Дневник, 23 ноября 1862 года), «*желчный*» (24 ноября 1878 года), «*безучастный, суровый и нелюбящий*» (1890 года). В своих воспоминаниях, рисуя наружность Толстого в 1861 году, Н. Тучкова-Огарева, с недоумением замечает: «Странно только, что вообще выражение его лица никогда не имело того детского добродушия, которое виднелось иногда в улыбке Ивана Сергеевича (Тургенева) и было так привлекательно в нем» (Воспоминания. С. 188). Еще бы. Это – то самое выражение лица, особенно глаз Толстого, которое не укрылось ни от Ломброзо, ни от Булгакова. «Я прибыл в Россию в 1897 году на тамошний съезд врачей, – рассказывает первый. – Я предпринял эту поездку к Толстому отчасти как психиатр. Изучив в продолжение долгих лет патологические основы гения, я нашел в разных сочинениях Толстого столько благоприятных для моей теории пунктов (например, наследственный недуг, причуды и эксцентричности в юном возрасте, припадки эпилепсии, доходящие до галлюцинаций, душевное возбуждение), что мог надеяться встретить некоторое подтверждение этому в живой личности знаменитого художника и романиста. Оправдались ли эти ожидания? Все, что я видел, вступив в дом великого писателя, клонится, по-видимому, к опровержению как того, что я предполагал увидеть в нем, так и всех этих легенд, которые с течением времени образовались вокруг его личности...». И, тем не менее, тут же он добавляет: «Я видел совершенную невозможность говорить с ним, не раздражая его, о некоторых предметах». Так же точно, говоря о помощи бедным со стороны Толстого, то есть о *сознательно* делаемом им добре, он замечает: «Я мог убедиться собственными глазами, как много истинной доброты заключается в великой душе этого человека», – и тут же опять делает оговорку о его *бессознательном*, разрушающую все предыдущее: «несмотря на *злой и гневный* блеск его глаз во время спора», когда он «наспливал свои страшные брови, метал на меня грозные молнии из своих глубоко сидящих глаз» (Апостолов. С. 354–355).

При первой встрече с Толстым 23 августа 1907 года Булгаков, тогда еще студент, увидел следующее: «мужественное

и суровое, без улыбки, лицо», «колючие, пронизательные сероголубые глаза впились в меня *недружелюбным*, испытующим взглядом из-под нависших бровей» (С. 2). Припоминая впоследствии эту встречу, во время которой он, бедный, смутился и совсем растерялся, бормоча что-то невнятное, Булгаков «мог привести лишь *одно* объяснение той строгости, с которой отнесся к нему Л.Н. в первую минуту знакомства», а именно, что тот принял его за одного из «любопытствующих», тем более что он имел неосторожность к этому случаю элегантно приодеться. На самом деле было, конечно, совсем другое. «Удивительно меняется Л. Н. по состоянию здоровья, – говорит он дальше, – если он *болен*, он угрюм, неразговорчив и пишет в дневнике, что даже борется в такие минуты с «недобротой» (С. 126). Истинная причина этой раздражительности, гневливости, злобы и суровости была, как мы знаем, *болезнь*. Особенно, что и понятно, это обнаруживалось, как мы уже видели, в домашней жизни, в кругу близких, на них самих и окружающих. Об этом свидетельствуют записки Т.А. Кузминской, С.А., Л.Л. и И.Л. Толстых и его собственные признания. «Тон его был *повелительный*, – говорит первая, – в голосе его слышалось *нетерпение*... Диктовал он тоже *страшно порывисто и спеша*» (Апостолов. С. 132).

Однажды Софья Андреевна стала читать в столовой одну страницу из его дневника со своими комментариями. «Среди чтения Л. Н. встал и прямой, быстрой походкой, заложив руки за ремешок, и со словами: «Какая гадость, какая грязь», – прошел через площадку в маленькую дверь к себе. С.А. за ним. Л.Н. запер дверь на ключ. Она бросилась с другой стороны, но он и ту дверь успел запереть. Она прошла на балкон и через сетчатую дверь стала говорить ему: «Прости меня, Левочка, я сумасшедшая». Л.Н. ни слова не ответил, а немного погодя, *страшно бледный, прибежал к Александре Львовне и упал в кресло. А.Л. взяла его пульс – больше ста и сильные перебои*» (Гольденвейзер. С. 203). Когда в 1881 году переехали в Москву, Толстой стал сильно «нервничать», причем сам он и окружающие склонны были объяснять это зрелищем контраста городской нищеты и богатства – дома и у других. Однажды, как он сам рассказывает, один приятель стал успокаивать его, говоря, что это – естественное явление, которое всегда было и будет. «Я стал возражать своему приятелю, но с таким *жаром* и с такой *злобой*, что жена при-

бежала из другой комнаты, спрашивая: что случилось? Оказалось, что я, сам не замечая того, *со слезами в голосе кричал и махал руками на своего приятеля*. Я кричал: «Так нельзя жить, нельзя так жить, нельзя!» Меня устыдили за мою *ненужную горячность*, сказали мне, что я *ни о чем не могу говорить спокойно*, что я *неприятно раздражаюсь*, главное доказали мне, что существование таких несчастных никак не может быть причиной того, чтобы *отравлять жизнь своих близких*. Я почувствовал, что это было совершенно справедливо и замолчал; но в глубине души я почувствовал (sic!), что я прав, и не мог успокоиться» (Так что же нам делать? Ч. II–III).

Л.Л. Толстой рассказывает о частых ссорах между родителями, «всегда бывших ему неприятными». «Я вспоминаю довольно серьезную ссору между отцом и матерью. Я тогда примирил их. Что же было причиной ссоры? Я не знаю, быть может, отец был недоволен чем-нибудь, что сказала мать, быть может, *просто рассердился* на нее, *чтобы дать выход своему плохому настроению*. Он был *очень сердит и кричал своим громким неприятным голосом*. *Еще ребенком питал я отвращение к этому голосу*. Мать, плача, защищалась» (Правда о моем отце. 1924. С. 49)... «Я не любил его, когда он ссорился с мамой» (с. 86).

Он же вспоминает и другие подобные сцены, запечатлевшиеся у него с детства. «Однажды отец в порыве *ярости* кричал на него (воспитателя-швейцарца): «Я вас выброшу из окна, если вы будете продолжать вести себя подобным образом». «Отец любил сам давать уроки математики... Он задавал нам задачи, и горе нам, если мы их не понимали. Тогда он *сердился, кричал* на нас. Его крик сбивал нас с толку, и мы уже больше ничего не понимали» (С. 48). «Если он *хорошо работал*, все весь день шло хорошо, все в семье были веселы и счастливы, – если нет, то темное облако покрывало нашу жизнь... Я вспоминаю, что каждый вечер управляющий приходил к нему разговаривать с ним о делах, и *часто мой отец так сердился, что бедный управляющий* (sic!) *не знал, что сказать, и уходил, покачивая головой*»... «Почти каждый год приезжал Фет в Ясную. Отец был рад его видеть. Фет говорил мало и даже как-то трудно. Иногда, прежде чем произнести слово, он долго мычал, что было забавно для нас, детей, но мой отец слушал его с живым интересом, хотя *редко, даже почти никогда не обходилось без ссоры между ними*» (с. 30).

Л.Л. Толстой вообще рисует отца *«серьезным, всегда задумчивым и сердитым»*, *«уединенным со своей громадной работой»*, которая в конце концов, когда он *«из писателя и романиста превратился в моралиста и пророка»*, даже *«не давала ему прежней радости»* (с. 97). *«В характере отца, – подтверждает и И.Л. Толстой, – быть может, оттого, что он рос без матери, а быть может, врожденно, – была одна отличительная и на первый взгляд странная особенность, – это то, что ему совершенно не свойственна были проявления чувства нежности. Говорю «нежность», в отличие от «сердечности». Сердечность у него была, и большая. Характерно в этом смысле его описание смерти дяди Николая Николаевича. В письме к Сергею Николаевичу, описывая последний день жизни брата, отец рассказывает, как он помогал ему раздеваться... «И он покорился, и стал другой... всех хвалил и мне говорил: «благодарствуй, мой друг». Понимаешь, что это значит в наших отношениях». Оказывается, что на языке братьев Толстых слова «мой друг» – была такая нежность, выше которой представить себе нельзя. Эти слова поразили отца даже в устах умирающего брата. Я во всю свою жизнь никогда не видал от него ни одного проявления нежности. Целовать детей он не любил и, здороваясь, делал это только по обязанности. Понятно поэтому, что и по отношению к себе он не мог вызывать нежности и что сердечная близость у него никогда не сопровождалась никакими внешними проявлениями. Мне, например, никак не могло бы прийти в голову просто подойти к отцу и поцеловать его или погладить ему руку»* (Бирюков, IV, 129–130). Все это, конечно, несколько неудивительно для человека, который *«никогда не верил в искренность людей»* и которому *«всякое душевное движение казалось фальшью»*¹.

Сам Толстой, по-видимому, прекрасно сознавал все отрицательные свойства своего характера. В письме к своему другу В. И. Алексееву он выражает удовлетворение тем, что его младшие дети, Леля и Маша, *«не захватили его грубости, которую захватили старшие»* (Архив Бирюкова: Бирюков, II, 207) и за которую Тургенев назвал его слоном, что, не думая, растоптал бы в саду лучшие в мире цветы (по словам А.А. Толстой... Толстовский музей. Т. I.

¹ Гаршин Евг. Воспоминания об И.С. Тургеневе // Исторический вестник. 1883. № 11.

С. 67). Он сам очень рано начинает понимать, что он человек *«слишком трудный»* (Дневник, 17 ноября 1852 года), и с грустью говорит о себе в дневнике: «Отчего не только людям, которых я не люблю, не уважаю и другого со мной направления, но *всем без исключения заметно неловко со мной?* – Я должен быть *несносный, тяжелый человек*» (25 мая 1852 года).

VI

Как у всякого эпилептика, в характере Толстого странным образом уживаются вместе чрезмерная сентиментальность – и жестокость. В юмореске под заглавием: «Скорбный лист душевнобольных яснополянского госпиталя» («Почтовый ящик» Толстых), Толстой дает сам себе следующую характеристику: «№ 1. Сангвинического свойства. Принадлежит к отделению мирных. Больной одержим манией, называемой немецкими психиатрами *«Weltverbesserungswahn»*. Пункт помешательства в том, что больной считает возможным изменить жизнь других людей словами. Признаки общие: недовольство всем существующим порядком, осуждение всех, кроме себя, и раздражительная многоречивость, без обращения внимания на слушателей; частые переходы от злости и раздражительности к *ненатуральной слезливой чувствительности* (Толстой И.Л. Мои воспоминания... С. 97). Действительно, Толстой *плачет* по всякому поводу: в этом убеждают нас и его письма, и дневник, и воспоминания о нем близких и друзей. В письме к тетке от 6 января 1852 года он говорит: «Votre lettre m'a fait pleurer... Je toujours ete *Лёва-рёва*». Через несколько дней пишет ей опять о том же: «De nouveau je *pleure...*» В июне 1856 года заносит в дневнике: «Читал Николенькин рассказ, опять *заплакал*». 4 января 1857 года: «Я только теперь понял Пушкина. Обедая у Боткина с одним Панаевым, он читал мне Пушкина, я пошел в комнату Боткина и там написал письмо Тургеневу, потом сел на диван и *зарыдал* беспричинными, но блаженными, поэтическими (*sic!*) слезами». По получении книжки «Отечественных записок» с похвальным отзывом о «Детстве» пишет: «Лежу в избе

на нарах, а тут брат и Оголин (офицер), – читаю и упиваюсь наслаждением похвал, даже *слезы восторга душат меня*, и думаю: никто не знает, даже вот они, что это меня так хвалят» (Гусев Н. Толстой в молодости. С. 188). «Я хотел продолжать разговор, – пишет он еще, – но к *горлу что-то подступило*. Я очень *слаб был на слезы*. Не мог больше говорить, простился с ним и с радостным, умиленным чувством, *глотя слезы*, пошел...» «От радости или от болезни, или оттого и другого вместе, я *стал слаб на слезы* умиления, радости. Простые слова этого милого, твердого, сильного человека, такого, очевидно, готового на всё доброе и такого одинокого, так тронули меня, что *рыдания подступили мне к горлу*, и я отошел от него, не в силах выговорить ни слова».

Ослезливости Толстого говорят и его биографы. Н.Н. Гусев рассказывает, что, диктуя ему для составлявшейся Бирюковым его биографии воспоминания о своей защите в 1866 году в военном суде солдата, приговоренного за удар офицера к смертной казни, Толстой «три раза *плакал* во время диктования»¹. Диктуя ему же в другой раз свой перевод рассказа Гюго «Un athee», он также «*заплакал* и, окончив, *громко всхлипывал*» (104). Много записей о таких случаях в дневнике Булгакова. «При первой встрече с будущим своим единомышленником, Михаилом Скипетровым, после того как последний рассказал Л. Н-чу историю смерти своего отца, говорил о радостных ощущениях силы жизни, несмотря на болезнь (чахотку), о красоте природы... Л.Н. *плакал*» (Булгаков, с. 38). Читая мысли Лескова о религии и жизни, в которых много общего с его собственными и которые его трогали, он «прочел еще одну мысль и внезапно повернулся и ушел. Оказывается – *заплакал*. – У него *всегда глаза на мокром месте*, – пошутила Татьяна Львовна. Его и маленького звали «Лёва-рёва» (с. 110). Читая статью Короленко о смертных казнях «Бытовое явление», он «*плакал*» (с. 123). «После обеда Х. прочел с пафосом, но без вдохновенного подъема стихотворение Никитина. Всем чтение понравилось. Л.Н. *прослезился*» (с. 243). Беленький рассказывал Булгакову, что, говоря о добролюбивцах – «Дай Бог, чтобы таких людей было больше!» – при этих словах Л.Н.

¹ Гусев Н.Н. Два года с Л. Н. Толстым. Воспоминания и дневник бывшего секретаря Л. Н. Толстого, 1907–1908. М., 1928. С. 145.

прослезился (с. 252). Когда сам Булгаков прочел ему предисловие Малиновского к его книге о смертной казни, «Л.Н. прослезился» (с. 314) и т. д., и т. д.

Особенно в этом отношении действовала на Толстого музыка, которой он положительно боялся. «Я замечал, – говорит С.А. Берс, – что ощущения, вызываемые в нем музыкой, сопровождались легкой бледностью лица и едва заметной гримасой, выражавшей нечто похожее на ужас» (Бирюков, II, 123). Сам Толстой признавался, что музыка на него «страшно действует» («В Ясной Поляне. Сборник воспоминаний о Л.Н. Толстом», 1911), «переворачивает» его (Булгаков, с. 240). Когда 23 июня 1910 года в Ясной Поляне играл скрипач Эрденко, он «несколько раз плакал» (Булгаков, с. 247). Свидетельствуя о том, что Толстой часто плакал, слушая музыку, тот же Гусев говорит, что вообще никогда не встречал человека, на которого музыка так сильно действовала бы, как на Толстого (Два года с Толстым. С. 104).

Гольденвейзер сделал интересное наблюдение, что Толстой, который вообще «плакал легко», делал это «больше не от горя, а когда рассказывал, слышал или читал что-нибудь, трогавшее его», а также «часто плакал, слушая музыку» (с. 376). Выше мы видели, что он сам говорит о «блаженных поэтических слезах» восторга и умиления – под влиянием, по-видимому, наплыва тех чувств, которые Дорошевич остроумно назвал «маргариновыми». Это – не слезы истинного горя, реальных страданий, а эстетических, фиктивных переживаний, той слащавой чувствительности, сентиментальности, которая вообще была ему, как эпилептику, свойственна в сильной степени. Интересно в этом отношении письмо к нему брата Сергея Николаевича в июле 1852 года: «Ты просишь меня прислать тебе 1-й том «Новой Алоизы» – зачем он тебе? Из писем твоих к тетеньке видно, что ты ее помнишь наизусть. Послушай, я, право, люблю старуху тетку, но *убей меня бог, Томаф ман довело*, как говорят цыгане, в экстаз прийти от нее я не могу; не знаю, разве расстояние производит такое странное действие, что можно *60-летней женщине писать письма вроде тех, которые писывали в восемнадцатом веке друг другу страстные любовники*». Цитируя это письмо, Эйхенбаум делает следующее замечание: «Так разоблачен был Толстой, увлекшийся литературными экзерсисами. Это разоблачение важно помнить и в других случаях – идет

ли речь о его письмах или о дневниках» (с. 54). Обычное заблуждение правоверных историков литературы, которые все «сравнивают» и за всякими «заимствованиями» забывают индивидуальность данной особи. Толстой недаром ведь с детства так чтил Руссо и увлекался чувствительными письмами Сен-Пре и Юлии, а не чем-либо иным. Если важно помнить это «разоблачение», то еще более важно помнить, что разоблачен был почему-то *именно он, Толстой*, а не его брат Сергей, которому, напротив, эта слезливая сентиментальность вовсе не по душе. Недаром Толстой в молодости собирался писать «*идиллию* офицерского быта» (Дневник, 10 марта 1855 года), а в старости, как сам признавался, не мог видеть листов для мух – так ему было их жалко! – уверяя одного скопца, что избавляться от них нужно «безубийства – выгонять из комнаты или соблюдать чистоту», ибо, «позволив себе убивать насекомых, человек готов или может себе позволить убивать животных и человека» (Булгаков, с. 244).

Как сказано выше, эта слезливая, слащавая сентиментальность удивительным образом уживалась в Толстом с жестокостью, граничившей порой с садизмом, – сочетание, также весьма характерное для эпилептика. Хотя сам Толстой утешал себя впоследствии тем, что «*не был зол никогда*», что у него «на совести два, три поступка, которые тогда мучили, а жесток он не был» (Дневник 1900 года: Бирюков IV, 13), но в действительности жестокость в нем обнаруживается уже с самого детства, как это обычно и бывает в таких случаях. Если ребенок мучает домашних животных, обрывает крылья у бабочек, вырывает ножки у жуков и пр. – можете смело подумать об эпилептоидности. В рассказе «Старая лошадь» Толстой говорит о том, как раз им, четверем братьям, позволили кататься верхом. Им давали кататься только на одной смирной, старой лошади, которую звали Воронком. Трое старших братьев, вдоволь натешившись ездой, измучили лошадь, и в таком виде она досталась ему. «Когда пришел мой черед, я хотел удивить братьев и показать им, как я хорошо езжу, – стал погонять Воронка изо всех сил, но Воронок не хотел идти от конюшни. *И сколько я ни колотил его, он не хотел скакать, а только трусил и заворачивал все назад. Я злился на лошадь, из всех сил бил ее хлыстом и ногами. Я старался бить ее в те места, где ей больнее, ломал*

хлыст и остатком хлыста стал бить по голове. Но Воронок все не хотел скакать. Тогда я поворотил назад, подъехал к дядьке и попросил хлыстика покрепче. – Я его разожгу! – Тогда дядька покачал головой и сказал: – Ах, сударь, жалости в вас нет: что его разжигать? ведь ему 20 лет. Лошадь измучена, насилиу дышит, да и стара. Ведь она такая старая, все равно, как Пимен Тимофеич (90-летний сгорбленный старик, живший на дворе). Вы бы сели на Тимофеича, да так-то через силу погоняли его хлыстом, – что же вам не жалко бы было? – Я вспомнил про Пимена и послушал дядьки. Я слез с лошади, и, когда я посмотрел, как она пошла потными боками, тяжело дышала ноздрями и помахивала облезлым хвостиком, я понял, что лошади было трудно. Мне так стало жалко Воронка, что я стал целовать его в потную шею и просить у него прощения за то, что я его бил» (Бирюков, I, 48–49).

Эта жестокость молодого Толстого в обращении с животными передалась даже по наследству – его детям. Борис Дунаев рассказывает, как «забавлялись» Андрей и Михаил, младшие сыновья Толстого: они пугали лошадь из-за угла внезапно открывшимся зонтиком, на которой ехал Дунаев, – та его сбросила и по земле потащила к пруду, а сами в это время, заранее подрезав подпруги, смеялись. Когда же уезжал брат А.К. Чертковой – Дитерихс в коляске с двумя лошадьми, те, по непонятной причине, вставляли на дыбы при всякой попытке кучера ехать. Так как лошади были смирные, то Дитерихс, соскочив, хотел узнать, в чем дело. И что же? – «В ляшках оказались набитые острые гвозди, которые кололи грудь лошадей, когда они пробовали тронуть коляску. Это была... одна из забав молодых Толстых»¹.

Мы уже знаем, как еще в детстве Толстой сбросил с балкона подругу свою по играм, будущую мать С.А. Берса. А когда умер его брат Митенька, с которым он провел детство, он записал 2 февраля 1857 года буквально следующее: «Право, мне кажется, мне (sic!) в его смерти было самое тяжелое то, что она помешала мне (sic!) участвовать в придворном спектакле, который тогда устраивался и куда меня приглашали» (из доставленных Бирюкову и отданных в его распоряжение черновых неисправленных записок Толстого, – Бирюков, I, 134).

¹ Люди и людская пыль вокруг Льва Толстого. М., 1924. С. 104–107.

На Кавказе на протяжении всего 1852 года он забавляется тем, что систематически издевается над молодым офицером Бuemским, сделав его жертвой своих злостных выходок: постоянно оскорбляет его, «сердится» на него, говорит ему, что он «глуп», заставляя его в то же время переписывать свои рукописи. «Дело кончается тем, что он, описав его в «Набеге» (прапорщик Алании), прочел ему это место: «Прочел Бuemскому то, что писал о нем, и он, взбешенный, убежал от меня». На следующий день Толстой раскаивается: «Бuemский совсем расстроен. Я раскаиваюсь в том, что напрасно и больно обидел его. В его летах и с его направлением *нельзя было нанести ему удара тяжеле*» (Эйхенбаум, с. 107–108).

Не следует, как некоторые, думать, что таким Толстой был только в молодости. Даже Максиму Горькому, знавшему его в старости, многое – и справедливо – в этом отношении казалось странным в Толстом. «Кто-то, – рассказывает он, – прислал ему превосходный вариант сказки о Христовом крестнике. Он с наслаждением читал сказку Сулеру, Чехову, – читал изумительно! *Особенно забавлялся тем, как черти мучают помещиков, и в этом что-то не понравилось мне. Он не может быть неискренним, но если это искренно, тогда еще хуже. Потом он сказал: – Вот как хорошо сочиняют мужики. Все просто, слов мало, а чувства много. Настоящая мудрость немногословна, как – господи, помилуй. А сказочка свирепая*» (Горький о писателях. С. 12).

В другой раз Толстой читал Горькому и тому же Сулеру вариант сцены падения своего «Отца Сергия». «*Безжалостная сцена*», – замечает Горький.

«Сулер надул губы и взволнованно заерзал.

– Ты что? Не нравится? – спросил Л.Н.

– *Уж очень жестоко, точно у Достоевского. Эта гнилая девица, и груди у нее, как блины, и все. Почему он не согрешил с красивой, здоровой?*

Это был бы грех без оправдания, а так – можно оправдаться жалостью к девице – кто ее захочет такую?

Не понимаю я этого...

Ты многого не понимаешь, Левушка, ты не хитрый.

Пришла жена Андрея Львовича, разговор оборвался, а когда она и Сулер ушли во флигель, Л.Н. сказал мне:

– Леопольд – самый чистый человек, какого я знаю. Он

тоже так: если *сделает дурное*, то – из жалости к кому-нибудь» (bid., 18).

Особенно показательно для уяснения этой темной стихии в психике Толстого его отношение к *убийству*. «Война всегда интересовала меня, – признается он. – Но война не в смысле комбинаций великих полководцев, – воображение мое отказывалось следить за такими громадными действиями: я не понимал их, а *интересовал меня самый факт войны – убийство...* Меня занимал только вопрос: под влиянием какого чувства решается человек без видимой пользы подвергать себя опасности и, что еще удивительнее, *убивать себе подобных?* Мне всегда хотелось думать, что это делается под влиянием чувства злости; но нельзя предположить, чтобы все воюющие беспрестанно злились, и я должен был допустить чувство самосохранения и долга» («Набег»).

Что этот интерес у Толстого к убийству был не простой случайностью и что дело тут было гораздо глубже, чем ему самому казалось, это видно из того, что много позже он снова возвращается к этому, волновавшему его совесть вопросу, правда, в несколько иной форме. «И стал я вспоминать все, что я знаю из истории о *жестокостях человека* в русской истории (sic!), о *жестокостях* (sic!) этого христианского, кроткого, доброго русского человека (sic!). К счастью или несчастью, я знаю много... Меня *притягивало к этим жестокостям*, я читал, слышал или видел их и замирал, вдумываясь, вглядываясь в них. Чего мне нужно было от них, я не знал, но мне неизбежно нужно было знать, слышать, видеть это... Я чувствовал, читая ужасы этого беснующегося, пьяного, распутного зверя (Петра Великого), что это касается меня, что все его дела к чему-то обязывают меня. Сначала это было чувство злобы, потом презрения, желание унижить его, но все это было не то. Чего-то от меня *требовало мое чувство*, как оно требует чего-то того, когда при вас оскорбляют родного, да и не родного (sic!), а просто человека. Но я не мог найти и понять того, чего от меня *требовало* (sic) и почему меня *тянуло* (sic!) к этому. Только очень недавно я понял (sic!), наконец, что мне нужно было в этих ужасах, почему они *притягивали* меня. Почему я чувствовал себя ответственным в них, и что мне нужно сделать по отношению их. Мне нужно сорвать с глаз людей завесу, которая скрывает от них их человеческие обязанности и призывает их к служению дьяволу» («Николай Пал-

кин», – Архив кн. М. Л. Оболенской, Москва, Толстовский музей: Бирюков? III, 47–48).

Если отрешимся от всякой предвзятой точки зрения на Толстого как «непротивленца», «вегетарианца» и пр., если забудем о «*сознательном*» Толстого и попытаемся проникнуть в тайники его *бессознательного*, скрытого от него самого, которое он только рационализировал в первом, то этот странный, можно сказать – болезненный интерес его к убийству, как высшему проявлению человеческой жестокости, нельзя не признать весьма знаменательным. Он на все лады перебирает в своем уме то, что доступно его «сознательному», но «понимает» в конце концов только то, что его к этому факту истории и жизни что-то «тянет», заставляя «замирать», что он его, его самого лично почему-то «касается», к чему-то «обязывает» и почему-то чувствует себя самого за него «ответственным». – Тут несомненное «вытеснение» неприятного комплекса, застрявшего в его бессознательном, и самая его философия непротивления злу с ее идеализацией крестьян, смирением и покорностью Платона Каратаева, Акима, Алешки-Горшка, Ивана-дурака и других есть, в сущности, не что иное, как реактивное образование против садистической жестокости и насильнических тенденций, свойственных эпилептической психике.

В этом нетрудно убедиться, переходя к фактам.

Попав наконец на Кавказ, Толстой делает такое признание в письме к А. С. Оголину от 22 июня 1851 года: «Я живу теперь в Чечне около Горячеводского укрепления в лагере, – вчера была тревога и маленькая перестрелка, ждут на днях похода. – *Нашел-таки я ощущения*». Отправляясь в поход, он пишет брату Сергею от 23 декабря того же года из Тифлиса: «По мере сил моих буду способствовать с помощью пушки к *истреблению* хищников и непокорных азиатов». Что это было не фразой, не просто лишь фигуральным выражением, а тем более не шуткой, – это видно из аналогичного признания Толстого, сделанного им Гольденвейзеру в 1905 году: «Я помню, на Кавказе считалось особенным молодецеством *ездить ночью на дороги и там убивать немирных татар*. И эта опасность, и риск совершенно закрывали собою для идущих на них весь ужас такого дела. Я помню, что я даже колебался, не отправиться ли мне. Так затемнено было во мне сознание» (I, 184).

В феврале 1854 года он сам напросился в обстановку настоящей войны, в лагерь под Силистрию, где целыми часами смотрел в подзорную трубу, «как люди убивают друг друга». В Севастополе ему, по собственному признанию, так нравится «постоянная прелесть опасности наблюдения над солдатами... и самым образом войны, так приятны, что не хочется уходить отсюда,, тем более что хотелось бы быть при штурме, ежели он будет» (Дневник, 13 марта 1855 года). Не так же ли Оленин, этот двойник Толстого, отправляется вслед за казаками смотреть, как они будут перестреливаться с абреками? (Казаки. Гл. 40–41). Недаром Тургеневу, при первом знакомстве с Толстым, приехавшим в Петербург с театра войны, показалось, что в нем «просвечивает *зверство*» («Воспоминания Головачевой-Панаевой. С. 274).

Выше был приведен случай разговора Толстого со скопцом в 1910 году, которому он признавался, что не мог в ту пору видеть даже листов для мух, – так ему было их жалко!.. На замечание последнего, что не все могут испытывать такое чувство, Толстой сказал: «Да, вот я сам был охотником и сам бил зайцев. Ведь это *нужно его зажать между колен и ударить ножом в горло. И я сам делал это и не чувствовал никакой жалости*». «Я сам, – повторил он в другой раз, – до 50 лет охотился на зайцев, на медведей... Теперь я не могу вспомнить об охоте без чувства стыда и мучительного раскаяния» (Булгаков, с. 288).

Сын его Сергей, вспоминая о Толстом в 70-е годы, говорит: «Отец в то время не только не был вегетарианцем, но без жалости убивал животных на охоте. Так, напр., подстрелив птицу, он так добивал ее: *выдернет перо из крыла и вонзит это перо ей же в голову*. Нас он учил поступать таким же образом» (Толстой С.Л.. Мой отец в 70-х годах // Красная новь. 1928. № 9. С. 211). Ведь лишь с осени 1884 года Толстой перестал убивать на охоте, как то видно из письма его к жене: «Я хотел попробовать свое чувство охоты. Ездить, искать, по 40-летней привычке, – очень приятно. Но выскочил заяц, и я пожелал ему успеха»¹.

Каких «ощущений» искал он на охоте – об этом свидетельствует он сам: *раздробив череп волку ударом палки, он признается, что «испытывает подлинное наслаждение при виде*

¹ Письма Л. Н. Толстого к жене 1862–1910 гг. / Под ред. Грузинского. М., 1913. С. 231.

страданий умирающего животного». Поистине, это была настоящая «жажда крови» (Цвейг), которую он подавлял в течение всей жизни.

После обыска в Ясной Поляне в его отсутствие он писал А.А. Толстой в конце июля 1862 года: «Счастье мое и этого вашего друга (жандармского полковника), что меня тут не было, – я бы его убил». То же повторяет и в письме к ней от 7 августа: «Я часто говорю себе, какое огромное счастье, что меня не было. Ежели бы я был, то верно бы уже судился, как *убийца*». Проходит десять лет, и в письме к ней же от 12 января 1872 года, по совсем другому поводу, – тот же мотив: «Варя (племянница), моя любимица, выходит замуж за Нагорнова, и я в первый раз испытал чувство *жестокости* отца, какие бывают в комедиях. Хотя в молодом человеке нет ничего дурного, я бы убил его, если б он мне подвернулся на охоте».

Даже и после того как перестал убивать на охоте, изменился ли он по существу? – Нисколько. Чтобы не ошибиться в ответе на этот вопрос, всего лучше сравнить отношение Толстого к одному и тому же факту в молодости и – в старости.

В 1857 году, в бытность в Париже, по-видимому, мучимый все тем же темным инстинктом «жажды крови», он, подобно Леонардо да Винчи, отправился посмотреть на смертную казнь преступника Рише, о чем сам говорит в письме к Боткину: «Я имел глупость и *жестокость* ездить нынче утром посмотреть на казнь... Я видел много ужасов на войне и на Кавказе, но, ежели бы при мне изрезали в куски человека, это не было бы так отвратительно, как эта искусная и элегантная машина, посредством которой в одно мгновение убили сильного, свежего, здорового человека»¹. Идеалистически настроенные биографы Толстого уверяют, что, терзаемый воспоминаниями о виденном зрелище, он именно по этой причине через два дня бежал из Парижа в Женеву (Гусев, I, 281–284). *Терзаемый* – может быть; вопрос только – *чем?*.. Ответ находим в другом эпизоде, имевшем место уже в старости Толстого. Когда однажды А. К. Черткова рассказала, как где-то в Англии, при съемке кинематографом какой-то картины, в воду упали люди и стали тонуть, и как потом публика валила в кино на это зрелище, – произошло следующее. – «Я понимаю это любопытство, – внезапно произнес

¹ Толстой. Памятники творчества и жизни. Вып. IV. М., 1923. С. 20–23.

тихо Л.Н. – Как же не любопытно? *Я сам не удержался бы и пошел бы смотреть на казнь.* Если бы показывали что-нибудь порочное, отвратительное, – я бы не пошел, а здесь, при виде казни, смешиваются два чувства: с одной стороны, сострадания, умиления, с другой – сознания жестокости поступка... Порочный поступок:–ну, хоть кража, грабеж– зависит от самого человека, а казнь – дело других» (Булгаков, с. 234–235).

Интересно, что, рассказав об этом случае, Булгаков, как бы растерявшись, смущенно извиняется: «Боюсь, что вся фраза Л. Н-ча недостаточно точно и ясно передана мною. Я сидел довольно далеко от него, а он говорил тихо. *Но не хочется совсем замалчивать ее*, потому что она трактует о слишком важном и интересном психологическом вопросе». Тут все характерно: и смущение биографа, и плохо прикрытое им тайное сожаление, что он об этом не умолчал, а главное – это осторожное, но выдающее его, признание Толстого, что он не удержался *бы* и пошел *бы* смотреть на казнь! – Что это: забыл он, неприятно было вспоминать или стыдно было признаться? Не менее характерно это объяснение, что порочное смотреть нельзя – *неморально*, а казнь – «дело других», то есть, смотря на нее, *можно как бы убивать, самому не убивая*: очень удобно, особенно в старости и при... «непротиивлении злу»!.. Еще бы: эпилептик смотрит на казнь, на убийство *не просто так*, как другие-прочие, а «умиляясь», «сострадая», «сознавая жестокость поступка»...

В своем бессознательном Толстой продолжал убивать, как и раньше, и никогда не переставал. Об этом рассказывает тот же Булгаков: «Ему снилось, что он взял где-то железный кол и куда-то с ним отправился. И вот видит, за ним крадется человек и наговаривает окружающим: «Смотрите, Толстой идет! Сколько он вреда всем принес, еретик!» Тогда Л.Н. обернулся и *железным колом убил этого человека*» (с. 69). За что? – Опять-таки очень характерно для эпилептика: за то, что этот человек отрицал сделанное им добро, – *убийство... с моральной целью.*

К такому же выводу приводит и анализ произведений Толстого, изданных после его смерти. «Уход или топор – вот два радикальных способа, которыми у Толстого разрешаются чуть ли не все драматические коллизии жизни. И при этом нельзя не отметить той легкости, с какой Толстой за-

меняет один из этих способов другим. Соблазнился о. Сергей приведенной к нему для исцеления девушкой и пал. На рассвете он вышел на крыльцо и ужаснулся содеянному им. И вот – читаем мы в *первой* редакции повести – «он схватил топор и вбежал в избу. Она лежала, раскинувшись, и спала. Он подошел, примерился и, взмахнув топором, ударил ее вдоль головы ниже темени». Во *второй*, окончательной редакции повести, о. Сергей уже не донес топора до избы. Его встретил келейник и взял от него это орудие смерти для колки дров, так что в распоряжении о. Сергия только и остался второй способ разрешения драмы – уход, чем он и воспользовался. Вспомним к тому же, что в повести уход совершается два раза: прежде чем уйти из монастыря в мир, о. Сергей, будучи князем Касатским, ушел из мира в монастырь. Драма «И свет во тьме светит», где мы имели уже дело с неудавшимся уходом Сарынцева, должна была, по замыслу автора, закончиться тем, что его убивает княгиня. Черемшанова, мстя за сына (Бориса), увлекшегося учением Сарынцева и пострадавшего за это. Неудавшийся уход Феди Протасова в «Живом трупе» искупается им радикальным и окончательным уходом – *самоубийством*. В «Дьяволе» мы встречаемся сначала с попыткой временного ухода Евгения Иртеньева, и после того как эта попытка ни к чему не привела, Толстой разрешает драматическую коллизию *самоубийством* Иртеньева в первой редакции рассказа и *убийством* Степаниды Иртеньевым – во второй»¹.

Устанавливая эту «постоянную тенденцию Толстого распутывать все разнообразные и сложные проблемы жизни однообразным, упрощенным способом – *уходом или топором*», Кранихфельд видит и в собственной жизни Толстого оба эти способа, причем то обстоятельство, что Толстой, не раз «уходивший», допускал для себя не только дуэль, но даже и прямое убийство, он объясняет игнорированием социально-политической среды – при рассматривании человека абстрактно (убийство) – и непротивлением злу, единственно согласным с евангельским учением (уход). Что насильник игнорирует социальную среду, в акте убийства рассматривая человека «абстрактно», это, конечно, так. Но какова в данном случае патопсихология такой «абстракции» – этот вопрос гораздо глубже, чем то представлялось

¹ Кранихфельд Вл. В мире идей и образов. Т. III, Пг., 1917. С. 39–40.

в свое время Кранихфельду, который не мог и догадываться о настоящей причине, нам теперь совершенно ясной. С поразительной интуицией в нее проник сам Толстой, не подозревая, что он говорит о себе, как эпилептике: «Сумасшествие – это эгоизм или, наоборот, эгоизм, т. е. жизнь для себя одного, своей личности, – есть сумасшествие (хочется сказать, что другого сумасшествия нет, но не знаю, правда ли). Человек так сотворен, что не может жить один так же, как не могут жить одни пчелы; в него вложена потребность служения другим. Если вложена, т. е. свойственна ему потребность служения, то вложена и естественна потребность быть обслуживаемым, *etre servi*. Если человек лишится второго, т. е. потребности пользоваться услугами людей, он – сумасшедший, паралич мозга, меланхолия; если он лишится первой потребности служить другим, – он сумасшедший всех самых разнообразных сортов сумасшествия, из которых самый характерный – мания величия» (Дневник: Бирюков, III, 247).

VII

Было бы тавтологией доказывать, что Толстой – моралист до мозга костей. Однако не всем ясно, что, как эпилептик, он был моралистом *всегда и во всем* и что поэтому, по существу, никакого «обращения» в нем не было. С другой стороны, не менее важно, что, как истый эпилептик, он – моралист узкий, педантичный, слащавый и лицемерный, моралист-насильник, по существу не верящий ни в других, ни в самого себя, наклеивший на себя мораль как что-то внешнее, поверхностное, ему совершенно чуждое – «как корове седло».

Чрезвычайно характерно, что любимейшими писателями Толстого еще в ранней юности были чувствительный моралист эпилептик Руссо и слащаво-назидательный Диккенс. Не менее характерно, что, наоборот, он всегда терпеть не мог свободного и величайшего гения поэзии Шекспира, которого в конце жизни оболгал и оплевал. Екатерина Ивановна Ге вспоминает, что еще в 1884 году он признался, что «совсем не любит Шекспира, что *в молодости он это скрывал*, а теперь говорит, что ему не нравится полная объективность Шекспира, что

его трагедии нравственных основ не имеют и, кроме сказки, ему ничего не дают» (Апостолов, с. 218). Таково же было и его отношение и к искусству, и к науке, и к культуре вообще: он на них всегда смотрел враждебным, непонимающим оком моралиста сектанта. Вспомним, что он оболгал оперу еще в «Войне и мире» – задолго до статьи «Что такое искусство?», где, стремясь доказать нелепость модернистской поэзии, он недобросовестно соединяет три стихотворения Метерлинка – в одно! Еще в молодости он читает и изучает только то, что ему *нужно*, неслучайно на всю жизнь оставшись, по выражению Тургенева, «автодидактом». «А так как эти вопросы большею частью не выходят за пределы морали, то многие области и проблемы культуры совершенно закрыты для Толстого и кажутся ему, как и многие формы деятельности, несуществующими, призрачными или фальшивыми. Так называемый «культурный» человек, эрудит, «следящий» за наукой и впитывающий в себя разнообразные знания, для Толстого – человек загадочный, если не шарлатан или почти «идиот», как для Левина – загадка Свяжский» (Эйхенбаум, с. 282). Недаром Анненков назвал ум Толстого «сектантским», а Тургенев скорбел, что ему не хватает умственной свободы (Там же, с. 287). Это было еще задолго до того как знаменитый авиатор Уточкин, погибший впоследствии, посетил Толстого в Ясной Поляне, где тот, услышав о его профессии, назидательно сказал ему: «Лучше бы вы учились хорошо жить на земле, чем плохо летать по воздуху».

Любопытно проследить, как развивалась эта «сектантская» мысль Толстого. Мы уже знаем, что он с ранней юности писал самому себе моральные «правила», которые, впрочем, нарушал на каждом шагу. «Характерная для дневников Толстого этой поры черта: полная разобщенность между характером записей и характером жизни. Дневник пишет Толстой, каким он себя *придумывает*, – отчасти для самонаблюдения, отчасти для самоиспытания. Дневник для него – какая-то замена *гувернера*, диктующего ему правила поведения и наказывающего за их неисполнение. И *поэтому* (?), чем суровее и педантичнее становится тон этого молчаливого гувернера, тем решительнее срывается с цепи воспитанник». Потом он придумывает «франклинов журнал» (Эйхенбаум, с. 21). Далее мы увидим, что в действительности было как раз обратное, и поймем – почему. Важно, однако, что сам Толстой признает, что «смешно, 15-ти лет начавши писать правила, около 30-ти все еще делать

их, не поверив и не последовав ни одному», лишь потому, что «все еще почему-то верится и хочется» (Дневник, 11 июня 1855 года). Более того. Не до тридцати лет, а на всем протяжении жизни он упрекает себя в одном и том же: в юности, девятнадцати лет, – «дома не писал: поленился, не мог решиться ехать к Волконским; там мало раз говаривал – из трусости»; «плохо вел себя: трусость, тщеславие, легкомыслие, слабость, лень»; в старости, восьмидесяти двух лет, – «ленив, плох, труслив»...

14 апреля 1852 года он сентенциозно записывает в дневнике: «Я начинаю любить Историю и понимать ее пользу. Это в 24 года; вот что значит дурное воспитание»!

3 августа 1852 года, мечтая о нравоучительном романе, восклицает: «Вот цель для *добродетельной* жизни». 11 декабря того же года: «Когда кончу («Утро помещика»), только была бы жизнь и *добродетель*, – дело найдется». Подобно «Роману русского помещика», начатый в январе 1853 года рассказ «Святая ночь» (или «Как гибнет любовь») должен был быть *нравоучительным*, но оказался неоконченным: «Рассказ обрывается на следующей же главе, упершись в нравоучение» (Эйхенбаум, с. 152). 20 декабря 1853 года пишет: «Читая философское предисловие Карамзина (на самом деле – Новикова!) к журналу «Утренний свет», который он издавал в 1777 г. и в котором он говорит, что цель журнала состоит в любомудрии, в развитии человеческого ума, воли и чувства, направляя их к добродетели, я удивлялся тому, как могли мы до такой степени утратить понятие о *единственной цели литературы* – нравственной, что заговорите теперь о *необходимости нравоучения в литературе*, никто не поймет вас. А, право же, *не худо бы, как в басне, при каждом литературном сочинении писать нравоучение – цель его...* Вот цель благородная и для меня посильная – *издавать журнал, целью (sic!) которого было бы единственно распространение полезных (морально) сочинений, в который принимались бы сочинения только под условием, чтобы при них было нравоучение*».

Во втором севастопольском рассказе 1855 года он уже сам «вы ступает как оратор, как *проповедник* – он не повествует и уже не описывает, а декламирует, проповедует» (Эйхенбаум, с. 170), и «ораторская речь уже прямо переходит в проповедь, в «*нравоучение*», – исполнено то, о чем задумывался Толстой в 1853 году, когда читал статью о Карамзине» (Там же, с. 174). Наконец появляется «Люцерн» – первый «моралистический» трактат Толстого, подготовляющий и разрыв его с журнальной

литературой, и увлечение педагогической работой в деревне, и переход к новым вещам» (Там же, с. 313).

Он до того пропитан «моралью» еще задолго до пресловутого «обращения», что, если можно так выразиться, тычет ее всюду, куда нужно и не нужно, приклеивая ее к вещам и понятиям, ни чего общего с нею не имеющим. Даже «укладывание спать» не обходится у него без морали: «Нет ни одного поступка, который бы не осудила какая-нибудь частица моей души; зато найдется такая, которая скажет и в пользу: «Что за беда, что ты ляжешь после 12? а знаешь ли ты, что будет у тебя другой такой приятный вечер?»» (из «Истории вчерашнего дня»). Тут у него все подряд: и нравственность, и приятное, и туалет, и гигиена – настоящий цинизм «морали» эпилептика!

Носясь с планом организации «нравоучительного» журнала под названием «Солдатский вестник», он видит цель последнего в «распространении между воинами правил *военной* (sic!) *добродетели*» (Письмо к брату С.Л. от 24 ноября 1854 года). В дневнике же от 21–25 сентября 1855 года говорит: «Моя главная цель в жизни – есть добро ближнего; и цели условные: слава литературная, основанная на пользе, добре ближнему; *богатство, основанное на трудах, полезных для ближнего, оборотах и игре и направленное для добра, слава служебная, основанная на пользе отечества...*» (Гусев. Толстой в молодости, с. 232). – Чем «военная добродетель», богатство, «обороты», игра, слава, основанные на добре, хуже убийства... с моральной целью? Но и этого мало: он договаривается до «моральной»... проституции. «В своем стремлении создать благоприятные условия для процветания домашнего очага, – замечает Жданов, – Толстой доходит до самых крайних выводов. Он оправдывает проституцию и «почетное звание» оставляет за «распутными женщинами» наравне с «повивальными бабками», няньками, экономками» (Любовь в жизни Льва Толстого. 1928. Кн. I. С. 236–237). В неотправленном письме Н.Н. Страхову от 19 марта 1870 года он говорит буквально следующее: «Представьте себе Лондон без своих 70 тысяч магдалин. Что бы случилось с семьями. Много бы ли удержалось жен, дочерей чистыми? *Что бы случилось с законами нравственности, которые так любят блюсти люди?* Мне кажется, что этот класс женщин *необходим для семьи* при теперешних усложненных формах жизни... Тот, кто жил с женщиной и любил ее, тот (sic!) знает,

что у этой женщины, рожаящей в продолжение 10–15 лет, бывает период, в котором она бывает подавлена трудом... В этом периоде женщина бывает как в тумане напряжения, она должна выказать упругость энергии непостижимую... В этом-то периоде представьте себе женщину, подлежащую искушениям всей толпы неженатых кобелей, у которых нет магдалин...»

Итак, наряду с «моральным» убийством, «военной добродетелью», богатством, «оборотами», игрой и славой, «основанными на добре», – проституция... для торжества «морали», для сохранения добродетели у женщин! Всюду и во всем «мораль»...

Мне вспоминается в Бакинской психиатрической больнице один эпилептик, который даже в своей истории с «мазутчицей» на промыслах, наградившей его сифилисом, усматривал... высший смысл, морализируя так: «Без Бога – ни до порога. Твори, Господи, волю твою!» Он никак не мог согласиться со мною, что Бог тут ни при чем.

*Практически, в жизни, как для окружающих, так и для него самого, несостоятельность такого узкоморального подхода Толстого ко всему обнаруживалась, конечно, на каждом шагу, порой в трагикомических формах. Это замечали даже дети. Сын его, Андрюша, как записал в дневнике он сам, однажды сказал за столом Гё: «Да разве можно делать все то, что говорит папа?» (12 июня 1890 года). Во второй книге В. Жданова «Любовь в жизни Л. Толстого» очень хорошо объяснена семейная трагедия последнего, во имя *идеи любви* убившего *самое любовь* у себя, дома, как Руссо, ради любви к *идеальному* человеку пожертвовавшего любовью к *реальному, живому*, и в конце концов пришедшего к парадоксу, о котором так трогательно писала ему жена: «Могу огорчаться, что, когда ты живешь вместе с семьей, ты с ней больше еще врознь, чем когда мы врознь живем» (от 21 октября 1885 года). Полное право имела она сказать о нем: «Если спасение человека, спасение его духовной жизни состоит в том, чтобы убить жизнь ближнего, то Левочка спасся» (Дневник, 11 декабря 1890 года). Брат С.А., прогостивший в Ясной Поляне неделю, наблюдая предпринятую Толстым раздачу денег бедным, нашел в нем «нравственную перемену к худшему, т. е. боялся за его рассудок» (Письмо С.А. Толстой к Т.А. Кузминской от 3 марта 1881 года). А по поводу его на-*

мерения раздать и все имущество ему было категорически объявлено переположившейся семьей, что над ним будет учреждена опека за расточительность вследствие психического расстройства. «Таким образом, ему угрожал дом умалишенных, а имущество все-таки осталось бы в руках семьи. Тогда он изменил свое решение» (Бирюков, III, 23). «Иногда нервы его не выдерживали, и происходи ли бурные вспышки, но потом он опять смирялся, терпел и ждал» (Там же, с. 141–142, – о зиме 1890/91 года). «Кажется, что запутался, – признавался он сам, – живу не так, как надо (это даже наверное знаю), и выпутаться не знаю как: и направо дурно, и налево дурно, и так оставаться дурно. Одно облегчение, когда подумаешь, что это крест, и надо нести» (Письмо В.Г. Черткову от 6 июля 1892 года).

Когда в 1897 году Ломброзо изъявил желание посетить Толстого, как он сам рассказывает, произошел следующий интересный случай: «Едва я успел послать телеграмму из Кремля знаменитому писателю о моем желании навестить его, как генерал-полицмейстер Кутузов дал мне понять, что этот визит будет очень неприятен правительству. Я возразил, что меня влечет единственно литературный интерес. Но – напрасные слова: генерал в ответ мне принялся энергически кружить рукою в воздухе и наконец сказал: «Да разве вы не знаете, что у него там, в голове, не совсем в порядке?» Я поспешил обратить в свою пользу это замечание: «Но потому-то именно мне и хочется повидаться с ним: ведь я психиатр». Лицо генерала мгновенно просветлело. «Это другое дело, – сказал он. – Если так, то вы хорошо делаете»... По моем возвращении в Кремль бравый генерал спросил меня, как я нашел Толстого. «Мне кажется, – ответил я, – что *это сумасшедший, который гораздо умнее многих глупцов, обладающих властью*» (Бирюков, III, 296).

Что Толстой, при всей его гениальности, был все же, несомненно, «сумасшедший», – это, конечно, не могло укрыться от глаз психиатра. Интересно, что сам Толстой, по-видимому, прекрасно разбирался в психопатологии всякой бредовой идеи – по крайней мере теоретически и когда он говорил о других. В своих воспоминаниях об отце в 70-е годы С.Л. Толстой приводит, со своими комментариями, несколько любопытных в этом отношении анекдотов о «сумасшедших», которые рассказывал детям Толстой.

«Один сумасшедший вообразил, что он стеклянный, и всячески боялся удариться обо что-нибудь и разбиться. Но кто-то подшутил над ним и толкнул его. Сумасшедший ударился об стену, сказал: «Дзинь!» – и умер... Другой сумасшедший вообразил себя грибом, молча сел в угол, раскрыл над собой зонтик, отказался от всякой еды и движения и перестал отвечать на вопросы. Тогда доктор тоже взял зонтик, раскрыл его над собою и сел рядом с сумасшедшим. Долго оба сидели молча. Наконец сумасшедший не вытерпел и спросил доктора: «Что вы тут делаете?» – «Я гриб», – ответил доктор. Сумасшедший выразил на лице удивление, но опять замолчал. Через несколько времени доктору принесли заказанный им обед, и он стал есть. «Разве грибы едят?» – спросил сумасшедший. «Как же, – ответил доктор, – видите: я – гриб и обедаю». Тогда сумасшедший тоже попросил себе обед и с аппетитом стал есть. Посидев несколько времени, доктор вдруг встал, продолжая держать над собою зонтик. «Разве грибы могут стоять?» – спросил сумасшедший. «Как же, – ответил доктор, – видите: я – гриб и стою». Сумасшедший тоже встал. Потом доктор стал ходить, и сумасшедший стал ходить, потом доктор сложил зонтик, и сумасшедший сложил зонтик, и т. д. Понемногу круг действий, дозволенный грибам, настолько расширился, что сумасшедший стал жить, как все, и наконец забыл, что он гриб. Еще отец рассказывал о жестоком случае, как один сумасшедший убил истопника Семена, жившего в доме сумасшедших. Семен нюхал табак и иногда угощал им душевно больных. Как то он заснул в коридоре, оставив около себя топор. Один сумасшедший подкрался к нему, взял топор и со всего раз маху отрубил ему голову. Затем он спрятал голову Семена у себя под кроватью и пошел с хитрым видом рассказывать другим сумасшедшим, как он ловко подшутил: «Когда Семен проснется и захочет понюхать табаку, он не найдет своего носа. Его нос – у меня под кроватью»... Рассказывая анекдоты про сумасшедших, анекдоты вымышленные и никогда, конечно, не случившиеся, отец, несомненно, имел в виду не душевнобольных, а тех людей, которых принято считать душевноздоровыми. Его душевнобольные в своем роде типы. Стеклянный человек – это человек, вообразивший, что все окружающие хотят его толкнуть, то есть обидеть, вследствие своего ложного пред-

ставления о самом себе и людях он боится жизни и людей. Такие люди гибнут, когда приходят в серьезное столкновение с настоящей жизнью. И когда стеклянного человека толкнули, он разбился. Сумасшедший, отрубивший голову Семену для того, чтобы тот не нашел своего носа, – это человек, легкомысленно убивающий себе подобных для забавы или из-за фантастической идеи. Сумасшедший, вообразивший себя грибом, – это человек, приросший к тесному обиходу своей жизни и ограниченному кругу своего мирка, искусственно им созданного, и не желающий выйти на простор, на свежий воздух. Указан и способ лечения такого человека – расширение круга его действий и умственного кругозора. Во всех рассказах о сумасшедших основой их болезни служит неразумная мысль. У душевнобольных иначе и не бывает. Но большинство человечества так же неразумно мыслит; поэтому отец считал большинство людей, которых принято считать здоровыми, – душевно больными. Это видно из многих его последующих писаний. Так, в дневнике 1884 года 10 апреля он пишет: «Я боялся говорить и думать, что $\frac{99}{100}$ – сумасшедшие, но не только бояться этого нечего, но нельзя не говорить и не думать этого». Поэтому я думаю, что его рассказы о сумасшедших, слышанные мною в 70-х годах, были навеяны теми мыслями, которые позднее легли в основу его мирозерцания. Он считал, что ложное мышление – основная причина зла в мире; люди дурно живут не потому, что они злы по природе, а потому, что они неразумно мыслят; и они не вменяемы, как душевнобольные» (Красная новь. 1928. № 9. С. 193–194).

На практике, в жизни, опять-таки подходя ко всему с точки зрения своей «морали», Толстой, однако, и в отношении к действительно сумасшедшим своим «последователям» попадал нередко в самые смешные положения. В уже цитированных воспоминаниях о нем, в главе «Берти и Тома» – «Предтеча и Спаситель» – Дунаев рассказывает потешную историю об английском офицере Томе и его приятеле Берти, которые без единой копейки приехали из Англии в Ясную Поляну, собирая по дороге деньги фразой: «Бог есть лубов: мы – Толстой». «Том – это Христос», а Берти – это тот, кто пришел возвестить миру об этом, в то же время являя собой человека, через душу которого душа Тома должна «переселиться в тело Льва Толстого». Никто ничего не по-

дозревал, и только после того как Том погнался за сестрой Дунаева, они были выселены, после чего доктором, ныне профессором, Каннабихом были помещены в психиатрическую больницу, где «Том умер, а Берти по выздоровлении был отправлен в Англию» (с. 52–54). Он же, в главе «Иоанн Креститель», рассказывает о некоем крестьянине-страннике сорока пяти – пятидесяти лет, с всклокоченными волосами, в белой длинной рубаше и портках, считавшем себя Иоанном Крестителем, который должен пострадать за свою веру. На самом деле это был лунатик: «Однажды ночью он подошел к спящему Дунаеву, протягивая к нему свои большие волосатые руки, – тот в ужасе закричал. Чтоб «пострадать», он тщетно проходил через Спасские ворота в Кремле в шапке, но никто не обратил на это внимания; тогда он подошел к городовому и потребовал, чтобы тот арестовал его, но и городской посоветовал ему пойти домой и проспаться. В Ясной Поляне его дважды запирали. Однажды он не вернулся, а через несколько дней туда сообщили из психиатрической больницы, что ему удалось-таки «пострадать»: забравшись на амвон храма Христа Спасителя, он стал проповедовать, что он – Иоанн Креститель, пришедший искупить грехи человечества, после чего был признан душевнобольным и помещен в психиатрическую больницу, где и умер» (с. 55–57).

Д. Аменицкий в статье «Л.Н. Толстой в психиатрических больницах» рассказывает, что в беседе с врачами при посещении Канатчиковой дачи в Москве в 1896 году Толстой выражал свое несогласие с психиатрами в том, что они удерживают против воли в больнице некоего П. Г. Х-ва и даже применяют к нему насильственное кормление; однако от предложения директора В.Р. Буцке взять его из больницы на свою ответственность уклонился. Это был кататоник с негативистическим отказом от пищи, мутизмом, агрессивными действиями (бил стекла, нападал на врачей), с бредовыми идеями, в содержании которых заметно отразилось влияние учения Толстого: он отказывался от мяса, так как сам не убивал быка и так как оно возбуждает похоть и делает людей жестокими, отказывался от каши, так как она в соединении с желудочным соком дает спирт, а он – антиалкоголик; при всяком же отказе исполнить его требования толковал о насилии над ним, о том, что должна быть пол-

ная свобода и подчиняться законам совершенно не следует, а всякий должен делать то, что хочет, заботясь лишь о самом себе. Сам себя при этом он, конечно, считал здоровым и лишь производившим впечатление больного – вероятно, потому, что достиг высшего духовного развития, которого другой не достигнет, бывшие же у него галлюцинации рассматривал также как результат высшего развития. Врачи – говорил он – даром едят хлеб, так как не сеют, не пахут, не убирают хлеба, а пользуются чужим трудом. Будучи «последователем» Толстого, он, находясь в больнице, переписывался с ним. Он заболел в 1893 году, был в клинике, потом в Преображенской больнице с 1895 года, а в 1896 году был переведен на Канатчикову дачу в возрасте двадцати восьми лет. «Нельзя не отметить того обстоятельства, – замечает по этому поводу Аменицкий, – что в отношениях Толстого к психиатрам сквозила прежде всего какая-то тень недоверия и, может быть, недоброжелательства, поскольку он, убежденный противник всякого насилия, приравнивал насильственное помещение и содержание душевнобольных в психиатрических учреждениях к тюремному заключению. Корень этого недоверия лежал, в сущности, глубже – в той общей моральной концепции его учения, в силу которой он отрицал вообще за человеческими учреждениями и отдельными лицами право суда и какого бы то ни было приговора, решающего судьбу другого человека, в том числе и право признавать в другом существование душевной болезни. Этот отрицательный взгляд на психиатрическую экспертизу выражен, например, в заключительных словах рассказа Л.Н. Толстого «Дьявол», помещенного в посмертном издании его сочинений и написанного еще в 1889 году. Герой рассказа Евгений Иртенев, по одному варианту, кончил жизнь самоубийством, по другому – совершил убийство и признан действовавшим в том и другом случае в болезненном состоянии, с чем, однако, не согласен автор рассказа. «Если Евгений Иртенев, – пишет он, – был душевнобольной, то все люди – такие же душевнобольные; самые же душевнобольные – это, несомненно, те, которые в других людях видят признаки сумасшествия, которых (sic!) в себе не видят»¹.

¹ Современная психиатрия. 1911. Ноябрь. С. 636–638.

VIII

Еще Morel в своем «*Traite' des maladies mentales*» (p. 701) указал на склонность эпилептиков к аскетизму и ханжеству. Нигде моральная установка Толстого не дает так себя чувствовать, как в отношении ко всему сексуальному, и нигде же, как именно в этом пункте, не обнаруживается в такой степени его лицемерие и, можно сказать, фатальная несостоятельность – даже перед самим собой.

Мы уже из дневника молодого Толстого знаем его отрицательный, даже презрительный взгляд на женщину как на источник и первопричину всяческого зла в мире, так что его пресловутое «обращение» не внесло в этом отношении ничего нового, никаких существенных изменений. Он всегда сильно не любил Жорж Санд. Однажды, по возвращении из Севастополя, услышав похвалу новому ее роману, он «резко объявил себя ее ненавистником, прибавив, что героинь ее романов, если б они существовали в действительности, следовало бы, *ради назидания*, привязывать к позорной колеснице и возить по петербургским улицам». Рассказывающий об этом Григорович думает, что «у него уже тогда вырабатывался тот своеобразный взгляд на женщин и женский вопрос, который потом выразился с такой яркостью в романе *«Анна Каренина»*» (Литературные воспоминания // Полн. собр. соч. Т. XII. С. 327). Много позже, когда Г. Русанов, посетивший Ясную Поляну 24–25 августа 1883 года ⁴, упомянул однажды о «Песни торжествующей любви» Тургенева, «Толстой нашел сюжет ее отвратительным. – Это отвратительно, – сказал он» (Апостолов, с. 230). Наконец, незадолго перед его смертью, 19 февраля 1908 года, когда С.А. Стахович прочла несколько стихотворений Тютчева и между прочим «Последнюю любовь», Толстой «не одобрил: «В нем самое низменное чувство представляется возвышенным», – сказал он. – «Вот! – заметила Софья Андреевна, не поднимая головы от шитья. – Я всегда говорила, что он любви не понимает и никого никогда не любил». – И несколько раз возвращалась она к этим словам. – «Нет, каково же мне было прожить с ним 46 лет, когда он считает, что любовь – низменное чувство!.. Самое лучшее в жизни есть любовь, не будь любви, я бы давно повесилась с тоски... Да я ничего не говорю... Ничего нет

дурного, а дурно то, когда возвеличивают»» (Гусев. Два года с Л.Н. Толстым, 2-е изд. С. 90).

В этом пункте Толстой был, таким образом, неизменен. Это проистекало из самого его отношения к чувству половой любви, теоретически совершенно отрицательного, как к чему-то грязному, антиморальному. В «Анне Карениной» это, как известно, выразилось в «приговоре любви как цели в лице Анны и торжестве любви как средства в лице Кити». «Чувственные проявления личной близости супругов, – говорит по этому поводу Жданов, – должны быть допущены только как средство и никогда – как цель. Это было одно из самых твердых, незыблемых убеждений Льва Николаевича. Когда Софья Андреевна, физически измученная родами, пыталась протестовать, мы видели, какой гнев это вызывало. – Нет никаких причин для отступлений, никаких смягчающих обстоятельств. – И Толстой не только сам проводил все это в жизнь, но с тревогой следил за близкими» (там же, I, 236).

Действительно, об этом красноречиво говорят многие письма и записки дневников Толстого. Так, 5 мая 1898 года он пишет М.Л. Оболенской: «У меня такое ощущение, что в последнее время все женщины угорели и мечутся, как кошки, по крышам. Ужасно это жалко видеть и терять перед смертью последние иллюзии. О, какое счастье быть женатым, женатой, но хорошо, что бы навсегда избавиться от этого беганья по крыше и мяуканья». А 20 ноября 1899 года, после того как дочь его Татьяна вышла замуж за человека много старше ее и имевшего уже взрослых детей, – он записывает в дневнике: «Таня уехала зачем-то с Сухотиным. Жалко и оскорбительно. Я 70 лет все спускаю и спускаю мое мнение о женщинах, и все еще и еще надо спускать. Женский вопрос! Как же не женский вопрос? Только не в том, чтобы женщины стали руководить жизнью, а в том, чтобы они перестали губить ее...»

Чем более чувственности при самоанализе Толстой открывал в себе самом, чем больше порывов плоти одолевало его самого, тем беспощаднее был он ко всему сексуальному – в себе и других. Уже в самом раннем детстве пробудилось в нем влечение к женщине, оставив неизгладимое воспоминание. О «первой, самой сильной» любви к Сонечке Калошиной, описанной им в «Детстве», он говорил впослед-

ствии, в 1903 году, в письме к Бирюкову. О первых проявлениях чувственности рассказывает он сам: «Выражалось это чувство вот как: мы, в особенности я с Митенькой и девочками, садились под стулья, как можно теснее друг к другу. Стулья эти завешивали платками, загораживали подушками и говорили, что мы – «муравейные братья», и при этом испытывали особенную нежность друг к другу. Иногда эта нежность переходила в ласку гладить друг друга, прижиматься друг к другу, но это было редко, и мы сами чувствовали, что это не то, и тотчас же останавливались» (Бирюков, 3-е изд. 1923, I, 36).

По мнению Кранихфельда, «впервые чувственная нота проскальзывает в письмах Л.Н. в 1877 году, т. е. на шестнадцатом году его переписки с Софьей Андреевной» (с. 91). При этом он цитирует следующее место: «Вчера подошел к твоему столу и, как обжегся, вскочил, чтобы живо не представлять тебя себе. Так же и ночью, не гляжу в твою сторону» (Письма Л.Н. Толстого к жене. С. 110). На самом деле было, конечно, не так. Вспоминая свою жизнь с ним и подводя итоги его отношениям к ней, С.А. Толстая в своем дневнике от 20 ноября 1890 года заключает: «Теперь вижу, как я его идеализировала, как я долго не хотела понять, что *в нем была одна чувственность*». А Л.Л. Толстой, раздумывая над тем, что герой «Дьявола», Иртнев, погибает от непреодолимой страсти к простой крестьянке Степаниде, и сопоставляя этот конец с эпилогом «Крейцеровой сонаты», замечает: «Тогда я еще не понимал глубины мысли этого прекрасного рассказа и, может быть, до сих пор не сознаю, как страдал отец от того, что *он не был «свободен»*, как говорит герой «Дьявола». *Он не был свободен от самой ужасной из страстей, ни в юности, ни позже, во время своей семейной жизни*»¹.

Выше мы видели, как еще в молодости, в начале 50-х годов, Толстой пытался бороться со своей чувственностью и как этому на каждом шагу «мешали девки». Уже в ту пору, по его записям в дневнике, легко проследить, как он лицемерит с самим собой, сам себя обманывает. В.В. Арсеньева недаром писала ему, что он «только умеет читать нотации» (письмо к ней Толстого от 12 декабря 1856 года). Вот эти любопытные записи: «О срам! Ходил стучаться под окна К. *К счастью моему, она меня не пустила*» (5 апреля 1852 года); «Ходил стучаться к

¹ Толстой Л.Л. Правда о моем отце. М., 1924. С. 68–69.

К., но, к моему счастью, мне помешал прохожий» (11 апреля 1852 года); *«Благодарю Бога за стыдливость, которую он дал мне, она спасает меня от разврата»* (31 мая 1852 года); *«Ходил к К., хорошо, что она не пустила»* (29 мая 1853 года); *«Упрекаю себя за лень и в последний раз. Ежели завтра я ничего не сделаю, я застрелюсь. Еще упрекаю за непростительную нерешительность с девками»* (1 августа 1854 года). Итак, «мораль» торжествует лишь потому, что или девка его «не пустила», или «помешал прохожий», или «спасает» стыдливость. Но... последний refrain все же – нерешительность с девками так же «непростительна», хотелось бы сказать – так же «неморальна», как и пагубная страсть к ним, и так же достойна «упрека» – в глазах эпилептика.

Невольно бросается в глаза, что «мораль» Толстого – что также характерно для эпилептика – носит при этом какой-то *формальный* характер. Да он и сам не раз наивно признается в этом: *«Всякий раз, когда я пишу дневник откровенно, я не испытываю такой досады на себя за слабости; мне кажется, что ежели я в них признался, то их уже нет. Приятно»* (из «Истории вчерашнего дня»); *«Я не совершенно спокоен и замечаю это по тому, что перехожу от одного расположения духа и взгляда на многие положения к другому. Странно, что мой детский взгляд – молодечество – на войну для меня самый покойный. Во многом я возвращаюсь к детскому взгляду на вещи»* (Дневник, первая запись 1852 года); *«Я могу лишиться Ясной, и, несмотря ни на какую философию, это будет для меня ужасный удар»* (1 июня 1852 года). – «Толстой, – замечает по этому поводу Эйхенбаум, – часто выглядит ребенком, с удовольствием пишущим «прописи», но легко забывающим о них, как только «урок сделан»...» (с. 37). *«Пафоса морального совершенствования, о котором постоянно говорится в дневнике, на самом деле нет («я не испытываю никакой досады на себя за слабости»), да он и не мог выражаться в таких формах, – а есть пафос анализа, пафос жестокого обращения с собственной душевной жизнью, пафос методологический»* (с. 40).

До чего действительно формально, можно даже сказать – *цинично формально*, относился сам Толстой к своей «морали» – это видно из следующего. Как говорит в дневнике он сам, в Севастополе ему было *«нужно во что бы то ни стало приобрести славу»*; когда же прославиться не удалось, он

10 октября 1855 года делает такую предательскую запись: «Нахожусь в лениво-апатическом безысходном положении уже давно... моя карьера литература – писать и писать! *С завтра работаю всю жизнь или бросаю все, правила, религию, приличия – все...*» Не менее решительно пишет он и Некрасову от 2 июля 1856 года: «*Я совершенно игнорирую и желаю игнорировать вечно, что такое постулаты и категорические императивы*». – Признания в устах «моралиста», по меньшей мере, странные, но для эпилептика весьма характерные.

Не следует при этом думать, что такова была «мораль» Толстого только в молодости. Очень показательно в этом отношении признание в дневнике позднего периода, от 21 сентября 1905 года: «Во мне все пороки, и в высшей степени: и зависть, и корысть, и скупость, и сладострастие, и тщеславие, и честолюбие, и гордость, и злоба. Нет, злобы нет, но есть озлобление, лживость, лицемерие. Все, все есть, и в гораздо большей степени, чем у большинства людей. Одно спасение, что я знаю это и борюсь, всю жизнь борюсь. От этого они называют меня психологом... *Как хорошо, что я бываю зол, и скуп, и гадок, и знаю это про себя. Только благодаря этому я могу (к несчастью, только иногда) кротко прощать, переносить злость, глупость, гадость других*».

Очень рано «мораль» Толстого приобретает не только формальный, но, можно прямо сказать, *лицемерный, фарисейский, ханжеский* характер. В этом отношении любопытны два письма его: к Некрасову и Е.П. Ковалевскому. В первом, от 2 июля 1856 года, прикидываясь «иисусиком», он рассуждает следующим «умилительным» образом: «У нас не только в критике, но и в литературе, даже просто в обществе, утвердилось мнение, что быть возмущенным, желчным, злым очень мило... А я нахожу, что скверно, потому что человек желчный, злой не в нормальном положении. Человек любящий – напротив, и только в нормальном положении можно сделать добро и ясно видеть вещи...» Ту же мысль, в несколько измененном виде, повторяет он во втором, от 1 октября того же года: «Я открыл, что возмущение, склонность обращать внимание преимущественно на то, что возмущает, – есть большой порок и именно нашего века... Даже если человек искренно возмущен, так был несчастлив, что все наталкивался на возмутительные вещи, то одно из двух: или, ежели душа не слаба, действуй и исправь, что тебя возмущает, или,

что гораздо легче и чего я намерен держаться, умышленно ищи все го хорошего, доброго отворачиванием от дурного, а, право, не притворяясь, можно ужасно много любить и горячо любить не только в России, но и у самоедов»¹.

Этот человек, постоянно сам всех оскорблявший, притом, как признается, часто без всякой причины, не зная зачем, во всей русской интеллигенции не видит ничего, кроме искусственной «злости» (Эйхенбаум, с. 262), и об им же не раз обиженных писателях – Дружинине, Гончарове, Анненкове – говорит в дневнике, как фарисей: «Все мне противны, особенно Дружинин, и противны за то, что *мне хочется любить, дружбы, а они не в состоянии*» (13 ноября 1856 года)... Мы уже знаем, в каких отношениях он был с Тургеневым, как постоянно оскорблял его, ругал за глаза, как, в результате, вызвал на дуэль. Вот что пишет он о нем в дневнике от 10 марта 1857 года: «Тургенев скучен. Хочется в Париж, он один не может быть. *Увы! Он никого никогда не любил*. Прочел ему Пропащего (Альберт), он остался холоден, гуляя, ссорились». Некрасова, как видно из письма Фету от 1 августа 1859 года, он в конце концов назвал «злобно зевающим баринном, сидящим в грязи», договорившись до... «вонючего цинизма» Некрасова. Но, чтобы по достоинству оценить эти отзывы Толстого, которому так хотелось в ту пору «любви» и «дружбы», о людях, которые, однако, все были «не в состоянии», – достаточно прочесть признание в дневнике, вырвавшееся у него в минуту искренности и душевного просветления, перед отъездом в Женеву, 8 апреля 1857 года: «Заехал к Тургеневу. Оба раза, прощаясь с ним, я, уйдя от него, плакал о чем то. Я его люблю. *Он сделал и делает из меня другого человека...*»

Мы знаем уже достаточно о «нравственности» молодого Толстого, которую «спасали» не пускавшие его к себе «девки», случайные «прохожие» и собственная его «стыдливость». И что же? Вспоминая о нем и говоря о 1857 годе, А.А. Толстая рассказывает: «Я к вам прямо из Парижа, – объявил он. – Париж мне так опротивел, что я чуть с ума не сошел. Чего я там не насмотрелся... Во-первых, в *maison garni*, где я *остановился, жили 36 menages, из коих 19 незаконных. Это ужасно меня возмутило...*» «Россия противна, – пишет он также в дневнике от 8 августа 1856 года, – и чувствую, как

¹ Литературный вестник. 1903. № 6.

эта грубая лживая жизнь со всех сторон обступает меня». Наконец, обыск жандармов в июле 1862 года дает ему повод в письме к той же А.А. Толстой разразиться следующей выпененной тирадой на любимую тему: «Я, право, уйду, коли еще поживу долго, в монастырь, не Богу молиться – это не нужно по-моему, – а не видеть всю мерзость житейского разврата – напыщенного, самодовольного и в эполетах и в кринолинах». – «Перед лицом моральных «истин» все (кроме него! – А.Е.) оказывались фарисеями, и Толстой вел себя, как Лютер» (Эйхенбаум, с. 285).

Чем старше становится Толстой, тем это лицемерие и ханжество, естественно, принимают все более неприятный характер, а «мораль» – все более показной. Даже сама С.А. Толстая, читая дневник его, не могла удержаться от восклицания: «Боже мой, что за тон, чуждый, брюзгливый, даже *притворный!*» (Дневник С.А. Толстой, 20 ноября 1890 года). Описывая последнюю встречу с Толстым в 1910 году, А. Хирьяков рассказывает, что, когда речь зашла у них о давно прошедших временах, он воспользовался случаем, чтобы исполнить просьбу одного сверстника Л.Н., поступившего когда-то в ту же самую батарею, в которой служил последний. «Старик просил спросить Л.Н., помнит ли он тот гимнастический опыт, который проделывал Л.Н. в батарее и о котором рассказывали его заместители. Опыт заключался в том, что Л.Н. ложился на пол, на спину и сгибал руки в локтях так, что бы развернутые ладони приходились около плеч. На ладони становился человек, и затем Л.Н. медленно выпрямлял руки вверх, подымая стоявшего на ладонях человека. Л.Н. ответил, что в точности не помнит, но что, может быть, и проделывал что-нибудь в этом роде. *Другое же воспоминание* своего сверстника и товарища по батарее – о попытках искоренить среди солдат и офицеров привычку к скверным ругательствам – Л.Н. помнил»¹. Разве не характерно здесь это различие, какое Толстой в старости делает между двумя воспоминаниями своего сверстника: об одном почти забыл, другое – помнит!

О другом случае, еще более характерном для Толстого в старости, рассказывает Булгаков. Когда 23 июня 1910 года семья его стала собираться к отъезду из Ясной Поляны в

¹ Хирьяков А. Последняя встреча с Л. Н. Толстым // Время. 1910. 1 ноября; Острофский А. Молодой Толстой в записях современников. М., 1929. С. 216.

Туду, все было уложено и надо было уже садиться в экипажи, чтоб ехать на станцию, а в узеньком коридорчике дома внизу столпилось несколько человек, – в этот момент глазам всех представилось следующее зрелище, долженствовавшее, очевидно, быть «умилительным»: *«Идет Л.Н., уже совсем одетый, с ведром в руках. В последнюю минуту он вспомнил о накопившихся за день нечистотах и выносил их сам, оставаясь верным своему обычаю. – «Мои грехи, мои грехи», – проговорил он, пробираясь между нами...»* (с. 247–248).

IX

Характерным для всякого эпилептика можно считать то, что «мораль» его находится в вопиющем противоречии с его «сущностью». Чрезвычайно требовательный и нетерпимый к недостаткам других, а по виду – и к своим собственным, он на деле весьма к себе снисходителен и, по существу, считает себя выше и лучше всех, доходя в своем эгоцентризме порой до самообожания.

Таков в действительности и был Толстой, что в конце концов с горечью поняла и его жена. После осуждения мужиков на шесть недель за порубку их леса в Ясной Поляне, 16 декабря 1890 года она записала в своем дневнике следующее: *«Ночью он не мог спать, вскочил, ходил по зале, задыхался, упрекал, конечно, меня, и упрекал страшно жестоко. Я не рассердилась, слава богу, я помнила все время, что он больной. Меня ужасно удивляло, что он все время старался разжалобить меня по отношению к себе, и, как ни пытался, но ни разу не было настоящего сердечного движения, хотя бы краткого, перенестись в меня и понять, что я совсем не хотела сделать больно ему и даже мужикам – ворам. Это самообожание проглядывает во всех его дневниках».*

В самом деле, он всегда считал, что само небо руководит его жизнью и его поступками. В несколько наивной форме эта мысль выражена в его письме к тетке от 6 января 1852 года на французском языке...

Спустя несколько лет, в апреле 1856 года, тревожимый мыслью о своих осложнившихся отношениях с крестьянами, он даже написал речь, с которой думал обратиться к мужикам, в таком духе: *«Господь Бог вложил мне в душу мысль отпустить вас всех на волю!»*

Нет ничего удивительного, что при таком «миропонимании» он смотрит на всех остальных людей сверху вниз, как не достойных понять и оценить его. 17 ноября 1852 года он записывает в дневнике: «Надо привыкнуть, что *никто никогда не поймет меня*. Эта участь должна быть общая всем людям, слишком трудным». 3 ноября 1853 года он снова возвращается к этой мысли о своем неизмеримом превосходстве над другими и в тоне, напоминающем уже Руссо, едва может скрыть свое восхищение самим собой: «Почти всякий раз, при встрече с новым человеком, я испытываю тяжелое чувство разочарования, воображая его себе таким, каков я, и изучаю его, *прикидываю на эту мерку*. Раз навсегда надо привыкнуть к мысли, что я – исключение, что я или обогнал свой век, или один из тех несообразных, неуживчивых натур, которые никогда не бывают довольны. Нужно взять другую мерку (ниже моей) и на нее мерить людей. Я реже буду ошибаться. Долго я обманывал себя, воображая, что у меня есть друзья, люди, которые понимают меня. Вздор! Ни одного человека я еще не встретил, который бы морально был так хорош, как я, который бы верил тому, что не помню в жизни случая, в котором бы я не увлекся добром, не готов был пожертвовать для него всем. От этого я не знаю общества, в котором бы мне было легко» (Гусев. Толстой в молодости. С. 199).

Получив известие, что его рассказ «Святочная ночь» (или «Как гибнет любовь») напечатан в изуродованном виде, он пишет в дневнике: «Желаю впрочем, чтобы всегда Россия имела таких нравственных писателей» (17 ноября 1855 года). Пролывая «поэтические» слезы над своим письмом к Тургеневу, он не может сдержать своего восторга перед самим собой: «Я решительно счастлив все это время. Упиваюсь быстротой морального движения вперед и вперед» (Дневник, 4 января 1857 года). В письме к А.А. Толстой 1874 года у него вырывается такое наивное признание: «Я, по крайней мере, что бы я ни делал, всегда убеждаюсь, что *de haut de ces pyramides 40 siecles me contemplent, что весь мир погибнет, если я остановлюсь*»¹.

Отмечая эту всюду подчеркиваемую у Толстого мысль, что он – не такой, как все, выше других, необыкновенный, Эйхенбаум справедливо указывает, что «самая напряжен-

¹ Переписка Л.Н. Толстого с А.А. Толстой. СПб.: Толстовский музей, 1911. С. 258.

ность самонаблюдения исходит не из простого «стремления к добру», как это может показаться при чтении дневников, а из *погруженности в себя, из глубокой, подавляющей все другие интересы заинтересованности в себе, доходящей до степени страсти*», что «делает его «тяжелым» для других и мешает ему любить кого бы то ни было, – он может только изучать и бывает жесток, как настоящий экспериментатор, даже по отношению к самому себе» (Op. cit., с. 111). Да и само преувеличенное, кричащее самоуничижение «обращенного» Толстого – не есть ли это, в сущности, «отзвук старой толстовской надменности, теперь лишь преображенной в обратную гордость – новым смирением»? «Этот «новый», унижающийся Толстой – не вывернут ли он просто наизнанку, не тот ли это самый Толстой, для которого «слава перед людьми» была самой заветной целью? (Цвейг).

Ко всему сказанному остается добавить, что «мораль» Толстого, как у всякого эпилептика, не только ничего общего не имела с его «сущностью», но в конце концов, как он ни старался, не могла убедить его самого. Как и у других эпилептиков, – Магомета, Сведенборга, Анны Ли, Руссо, Достоевского, – всецело построенная на *религии*, она в корне подрывала себя уже тем, что по существу *Толстой никогда не был и не мог быть религиозен, ибо он – рационалист до мозга костей*. Сама мысль, лежащая в основе его морали, – о зависимости добродетели от сознания, – всецело рационалистическая мысль Сократа: «добродетель есть знание».

Едва ли Толстой *верил* когда-либо *непосредственно*, по настоящему, даже после своего знаменитого «обращения», которое, как справедливо замечает Цвейг, «изменило, пожалуй, его взгляды, его мнения, его слова, но не изменило его натуры». Метко называя Толстого «искусственным христианином», отчаянный крик которого: «Подари мне веру, господи!», проходит через всю его жизнь, он говорит, что «его христианство трубит, как фанфара, его смирение раскидывает павлиний хвост». Что Толстой был в сущности далек от религии – это не могли не заметить и близкие. «Он подвергался сомнениям, – пишет Л.Л. Толстой, – и даже в своих последних словах перед смертью он искал моральной и религиозной поддержки не только внутри себя, но и г извне. Однажды он провел вечер недалеко от комнаты гувернанток, дверь в которую была открыта. Был канун большо-

го праздника, и лампадки были затеплены перед иконами, украшенными цветами. Отец встретил меня на лестнице. «Ты куда?» – как всегда, спросил он. Я ответил, и он прибавил: «А я только что был в комнате гувернанток. Иконы украшены, и лампадки горят. Знаешь ли, что я думаю? Ведь в этом вся поэзия религии». Я понял, что происходило у него в душе. Он сам жаждал этой поэзии, которой был лишен; *он завидовал, как бывало раньше, кротким духом людям, у которых была и вера и счастье*» (Op. cit. С. 100).

Естественно, что человек, для которого, как писал он сам в своем знаменитом ответе Синоду, бог – «не что иное, как любовь» (bid. С. 98), должен был искать «поддержки» своей «вере» извне, раз этой веры не было у него внутри. Подобно герцогу Скуле из «Борцов за престол» Ибсена, Толстой «берет веру силой»: «нельзя отделаться от чувства, что, говоря о своем учении, он *стремится заглушить шаткость убеждений кричащей уверенностью*» (Цвейг).

Это прекрасно понял Максим Горький, которому Толстой – и справедливо! – «показался жестоким рационалистом, несмотря на все его оговорочки» (О писателях. С. 28). Это и понятно: «Кто научился размышлять, тому трудно верить, а жить в боге можно только верой. Тертуллиан сказал: «Мысль есть зло» (bid. С. 31). Вот почему, «хотя и много он говорит на свои обязательные темы, но чувствует, что молчит он еще больше. Иного никому нельзя сказать. У него *наверное есть мысли, которых он боится*» (bid. С. 12). Горький безжалостно вскрывает эти затаенные мысли Толстого-рационалиста, которых он сам «боится»: «о буддизме и Христе он говорит всегда *сентиментально*; о Христе особенно плохо – ни энтузиазма, ни пафоса нет в словах его и *ни единой искры сердечного огня*. Думаю, что он считает Христа наивным, достойным сожаления и хотя – иногда – любит его, *но едва ли любит*. И как будто опасается: приди Христос в русскую деревню, – его девки засмеют (bid. С. 9)... Он напоминает тех странников с палочками, которые всю жизнь меряют землю, проходя тысячи верст от монастыря к монастырю, от мощей к мощам, до ужаса бесприютные и чужие всем и всему. Мир – не для них, Бог – тоже. Они молятся ему *по привычке*, а в тайне душевной ненавидят его: – зачем гоняет по земле из конца в конец, зачем? Люди – пеньки, корни, камни по дороге, – о них спотыкаешься и порою от них чувствуешь боль.

Можно обойтись и без них, но иногда приятно поразить человека своею непохожестью на него, показать свое несогласие с ними (bid. С. 10)... В тетрадке дневника, которую он дал мне читать, меня поразил странный афоризм: «Бог есть мое желание». Сегодня, возвратив тетрадь, я спросил его, что это? – Незаконченная мысль, – сказал он, глядя на страницу прищуренными глазами. – Должно быть, я хотел сказать: Бог есть мое желание познать его... Нет, не то... – Засмеялся и, свернув тетрадку трубкой, сунул ее в широкий карман своей кофты. *С богом у него очень неопределенные отношения, но иногда они напоминают мне отношения «двух медведей в одной берлоге»* (bid. С. 13). Вот он теперь делает свой, вероятно, последний прыжок, чтоб придать своим мыслям наиболее высокое значение. Как Василий Буслаев, он вообще любил прыгать, но всегда в сторону утверждения святости своей и поисков нимба. Это – *инквизиторское*, хотя учение его и оправдано старой историей России и личными муками гения. Святость достигается путем любования грехами, путем порабощения воли к жизни. Люди жить хотят, а он убеждает их: это – пустяки, земная наша жизнь. Во Льве Николаевиче есть много такого, что порою вызывало у меня чувство, близкое ненависти к нему, и опрокидывалось на душу угнетающей тяжестью. Его непомерно разросшаяся личность – явление чудовищное, почти уродливое, есть в нем что-то от Святогора-богатыря, которого земля не держит. Да, он велик! Я глубоко уверен, что, помимо всего, о чем он говорит, есть много такого, о чем он всегда молчит, – даже и в дневнике своем – молчит, и, вероятно, никогда никому не скажет. Это «нечто» лишь порою и намеками проскальзывало в его беседах, намеками же оно встречается в двух тетрадках дневника, которые он давал читать мне и Л.А. Суллержицкому; мне оно кажется чем-то вроде «отрицания всех утверждений – глубочайшим и злейшим нигилизмом, который вырос на почве бесконечного, ничем не устранимого отчаяния и одиночества, вероятно, никем до этого человека не испытанного с такой страшной ясностью. Он часто казался мне человеком, непоколебимо в глубине души своей равнодушным к людям, он есть настолько выше, мощнее их, что они все кажутся ему подобными мошкам, а суета их – смешной и жалкой. Он слишком далеко ушел от них в некую пустыню и там, с величайшим напряжением всех

сил духа своего, одиноко всматривается в «самое главное» – в смерть. Всю жизнь он боялся и ненавидел ее, всю жизнь около его Души трепетал «арзамасский ужас», ему ли, Толстому, умирать? Весь мир, вся земля смотрит на него; из Китая, Индии, Америки – отовсюду к нему протянуты живые трепетные нити, его душа – для всех и –навсегда! Почему бы природе не сделать исключение из закона своего и не дать одному из людей физическое бессмертие, –почему? Он, конечно, слишком рассудочен и умен для того, чтоб верить в чудо, но, с другой стороны, – он озорник, испытатель и, как молодой рекрут, бешено буйствует со страха и отчаяния перед неведомой казармой... – «Если человек научился думать, – про что бы он ни думал, – он всегда думает о своей смерти. Так все философы. А какие же истины, если будет смерть?» Далее он начал говорить, что истина едина для всех – любовь к богу, но на эту тему говорил холодно и устало (bid. С. 37–39)... Да, он отдавал людям, как нищим, лишнее свое, *ему нравилось заставлять их, вообще – заставлять читать, гулять, есть только овощи, любить мужика и верить в непогрешимость рассудочно-религиозных домыслов Льва Толстого.* Надо сунуть людям что-нибудь, что или удовлетворит, или займет их, – и ушли бы они прочь! Оставили бы человека в привычном, мучительном, а иногда и уютном одиночестве пред бездонным омутом вопроса о «главном». Все русские проповедники, за исключением Аввакума и, может быть, Тихона Задонского, – люди холодные, ибо верой живой и действенной не обладали. Когда я писал Луку в «На дне», я хотел изобразить вот именно такого старичка: его интересуют «всякие ответы», но не люди; неизбежно сталкиваясь с ними, он их утешает, но только для того, чтоб они не мешали ему жить. И вся философия, вся проповедь таких людей – милостыня, подаваемая ими со скрытой брезгливостью, и звучат под этой проповедью слова тоже нищие, жалобные: – Отстаньте! Любите бога или ближнего и – отстаньте! Проклинайте бога, любите дальнего и – отстаньте! Оставьте меня, ибо я человек, и вот обречен смерти!.. Он – человек, взыскующий бога не для себя, а для людей, дабы он его, человека, оставил в покое пустыни, избранной им. Он дал нам евангелие, а чтоб мы забыли о противоречиях во Христе, – упростил образ его, сгладил в нем воинствующее начало и выдвинул покорное «воле пославшего» (bid. С. 41–43)...

Кранихфельд справедливо подметил, что в Толстом есть нечто от его Хаджи-Мурата, который «отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля, хоть как-нибудь, да отстоял ее». Как ни странно, это был любимый образ Толстого, которым, по собственному признанию, он «баловался» до восьмидесятилетнего возраста. «Очень захотелось писать «Хаджи-Мурата», – заносит он в дневник 9 марта 1897 года, – и как-то хорошо обдумалось. Умилительно»... Что именно в этом образе, казалось бы, столь далеко от Толстого-«непротивленца», было для него «умилительным», – видно из другой, более ранней записи, от 19 июля 1896 года, носящей явно автобиографический характер: «Вчера иду по передвоенному черноземному пару. Пока глаз окинет, ничего, кроме черной земли, ни одной зеленой травки, и вот на краю пыльной, серой дороги куст татарника. Три отростка: один белый, загрязненный цветок висит; другой сломан и забрызган грязью, черный стебель надломлен и загрязнен; третий отросток торчит в бок, тоже черный от пыли, но все еще жив и в середине краснеется. Напомнил Хаджи-Мурата. Хочется писать. Отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля, хоть как-нибудь, да отстоял ее»... «Толстой, – с удивлением восклицает критик, – проповедующий самоотвержение, Толстой, провозглашающий, что только на основе полного отречения личности от индивидуального сознания и возникнет истинное благо жизни, с умилением следит за судьбой татарника и Хаджи-Мурата, упорно, во что бы то ни стало, «до последнего, хоть как-нибудь», отстаивающих свое индивидуальное бытие! Можно ли примирить такое противоречие?» – Он думает, что именно посмертные произведения Толстого вполне определенно разрешают это противоречие, дают ключ к нему: «Боровшиеся «до последнего» за свою индивидуальность татарник и Хаджи-Мурат потому и умилили и захватили Толстого, что его собственная жизнь вся именно и прошла в таком же упорном отстаивании своей яркой индивидуальности от постоянных покушений на нее со стороны семьи, друзей, последователей, поклонников и врагов. Созерцатель-художник и углубленный в самого себя мыслитель, вечно тревожимый и ищущий, он никогда не знал покоя от друзей и врагов, которые беспрестанно покушались на его индивидуаль-

ность, пытаясь извратить и изуродовать ее» (В мире идей и образов. С. 34–35).

Кто знает, не следует ли расширить эту мысль: не говорит ли этот образ не только о «покушении» на «индивидуальность» Толстого со стороны его «семьи, друзей, последователей, поклонников и врагов», но, быть может, прежде всего и более всего – *со стороны его самого, навязанной им себе религии и морали, внешних и чуждых его истинной индивидуальности?* Повидимому, так оно в действительности и было. Тот же Горький прекрасно объяснил *необходимость* для Толстого, при такой установке, *насилия над собой и другими*. «Меня всегда, – говорит он, – отталкивало от него это упорное, *деспотическое стремление превратить жизнь графа Льва Николаевича Толстого в «жизние иже во святых отца нашего, блаженного боярина Льва»*. Вы знаете – он давно уже собирался «пострадать»; он высказывал Евгению Соловьеву, Сулеру сожаление о том, что это не удалось ему, – но он хотел пострадать не просто, не из естественного желания проверить упругость своей воли, а с явным и – повторяю – *деспотическим намерением усилить гнет своих религиозных идей, тяжесть своего учения, сделать проповедь свою неотразимой, освятить ее в глазах людей страданием своим и заставить их принять ее, вы понимаете – заставить?* Ибо он знает, что *проповедь эта недостаточно убедительна; в его дневнике вы – со временем – прочитаете хорошие образцы скептицизма, обращенного им на свою проповедь и личность*. Он знает, что *«мученики и страдальцы редко не бывают деспотами и насильниками»*, – он все знает! И все-таки говорит: «Пострадай я за свои мысли, они производили бы другое впечатление». Это всегда отбрасывало меня в сторону от него, ибо я не могу не чувствовать попытки насилия надо мной, желания овладеть моей совестью, ослепить ее блеском праведной крови», *надеть мне на шею ярмо догмата»* (Op. Veit. С. 35).

Впрочем, если Толстой – этот, по выражению Цвейга, «вахмистр самовоспитания», уча человечество очищению от его «духовного грязного белья», проявляет «моральный фанатизм», это прежде всего потому, что, как эпилептик, он – *насильник по своей конституции*. Уже в молодости он «оказывается человеком «трудным», «тяжелым», замкнутым, выскомерным, упорным в работе, мечтающим не только об офицерском чине, как об этом говорилось в письмах, но и о «покорении Кавказа»: недаром он разбирал «Наказ» не как

студент, а как соперник Екатерины, – *наклонности деспота, тирана, завоевателя обнаруживаются в мыслях и в поступках*» (Эйхенбаум, с. 116)... Помню, как меня поразил *голос* Толстого, впервые услышанный в Варшаве в 1912 году, на граммофонной пластинке: казалось, что то «командовал» какой-то фельдфебель или городской – так был он груб; я был очень разочарован и даже испуган, услышав этот зычный бас, без всяких оттенков, точно читающий *приказ о моральном поведении!*.. Только тогда я понял по-настоящему, почему Толстой всегда представлялся мне чем-то вроде «жандарма добродетели».

Замечательно, что это обнаруживалось даже во всей внешности Толстого, в его наружности, «На одном портрете 1856 года он изображен среди группы писателей – Тургенева, Гончарова, Островского, Григоровича, Дружинина. Рядом с их непринужденными фигурами он поражает своим аскетическим, грубым видом, костлявым лицом, впалыми щеками, угловато сложенными руками. Он стоит в офицерской форме позади этих писателей, и *кажется, что он скорее сторожит этих людей, чем принадлежит к их компании: так и кажется, что он собирается отвести их обратно в тюрьму...*» (Сюарес. Толстой, 1899).

Такое впечатление, конечно, не случайно: по своему физическому строению Толстой был *атлет*. Он и сам писал о себе тетке, что он – «сильного сложения» (28 октября 1852 года). Тургенев называет его «слоном», Цвейг – «русским медведем». В бригаде он оставил по себе память как ездок, весельчак и силач. Так, он ложился на пол, на руки ему становился пудов на пять мужчина, и он, вытягивая руки, поднимал его вверх; на палке никто не мог его перетянуть»¹. В 29 лет это был «гимнаст» (Апостолов, с. 72, 83).

С.А. Берс также говорит, что он «поднимал до 5 пудов одной рукой». «Он мог ходить целый день, не уставая. Верхом мы часто проводили по десяти и двенадцати часов сряду. В кабинете его лежали чугунные гири для упражнения, а иногда устраивались приспособления для гимнастики» (Берс. Воспоминания). И в поздние годы это был «спортсмен, или, вернее, человек постоянных физических

¹ Крылов Н.А. Из далекого прошлого // Вестник Европы. 1900. № 5. С. 144–145.

упражнений»¹, «напивавший главным образом на развитие мускулов» (Плаксин С. Толстой среди детей, 1903). «Графу тогда было, вероятно, лет 47 или 48, – вспоминает Н. Шатилов, – он был высокого роста, худощавый, широкоплечий и с хорошо развитыми мышцами человек»². Приехавший в 1897 году в Ясную Поляну Ломброзо рассказывает: «Ему доставило особенное удовольствие видеть, что я через четверть часа не мог уже плыть за ним, и, когда я выразил удивление его силе и выносливости, жалуясь на мою немощность, он протянул руку и приподнял меня довольно высоко от земли, – легко, как маленькую собачку» (Апостолов, с. 354).

В настоящее время, когда мы знаем, что конституциональный тип строения тела эпилептика – *атлетоидный* (type musculaire), нам должно быть вполне понятно, что иным Толстой и быть не мог, ибо именно *такой физический тип вполне соответствует насильнической психике эпилептика, вполне с нею гармонизирует.*

¹ Пругавин А.С. О Толстом и толстовцах. М., 1911. С. 37–40.

² Шатилов Н. Из недавнего прошлого // Голос минувшего. 1916. № 10. С. 66.



ИЗ ТРУДОВ ПО ПСИХИАТРИИ

(Из 1-й психиатрической больницы.
Директор д-р *Евлахов*)

ОБ АУТИЗМЕ В ЛЮБВИ¹

I

Под аутизмом, согласно проф. E. Bleuler'у, впервые введшему этот удачный термин в обиход психиатрии, принято разуметь мышление, регулируемое не логическими законами, репродуцирующими реальные соотношения, а лишь аффективными потребностями, не считающимися ни с логикой, ни с действительностью.

В нормальной жизни аутизм, или, что то же, аутистическое мышление, проявляется в сновидениях, мифологии, поэзии и фантазировании и, вообще, во всех тех случаях, где требуется замена мешающей нам неприятной действительности воображаемым осуществлением желанного – в той или иной степени, выраженная прямо или косвенно.

Самое поверхностное наблюдение над другими и над самим собой обнаруживает аутистические элементы даже в наших обыденных представлениях о людях, о близких, о наших надеждах, ожиданиях и страхах, в наших научных, моральных, политических, религиозных и пр. построениях и идеях. Это потому, что в жизни чисто логического, т.е. реалистического, или, по выражению Jung'a, «направлен-

¹ Доложено с демонстрацией больной в Обществе врачей-терапевтов при А.Г.У. 8 декабря 1928 г.

ного» мышления нет и быть не может: оно всегда, в той или иной степени, окрашено нашими аффективными тенденциями, почему наше обычное мышление представляет собою, собственно, известный компромисс между общеобязательной логикой, как приспособлением к тому, что есть, и нашей собственной психологией (аффективной), как приспособлением к тому, чего нам хочется, причем приблизительно в равной мере страдает как то, так и другое.

«Существуют степени аутистического мышления и переходы к *реалистическому* мышлению», как и обратно, в том смысле, что «в ходе мыслей аутистические и реалистические понятия и ассоциации могут встречаться в количественно различных отношениях, так что исключительно аутистического мышления в области чистых понятий, которые были бы заново созданы аутистическим путем и нигде не были бы связаны между собой согласно логическим законам, разумеется, не существует»: это так называемый «нормальный аутизм», т.е. когда игра фантазии может еще быть аутистичной или реалистичной (Аутистическое мышление, 1927. С. 34–35).

Сам по себе аутизм является, таким образом, законной составной частью нашего мышления. Мало того: небольшая степень аутизма даже полезна и необходима для жизни. «То, что относится к аффектам вообще, оказывается действительным также и в отношении к частному применению их механизмов. Определенная односторонность полезна для достижения некоторых целей. Нужно представить себе цель более желанной, чем она есть на самом деле, чтобы повысить свое устремление к ней, не нужно детально представлять себе все трудности и их преодоление, в противном случае человек не сможет приступить к действию до ясного размышления, и энергия ослабеет. Истинное воодушевление немыслимо без аутизма, частью как сопутствующего симптома, частью как усиливающей причины. Кто хочет увлечь за собой массу, тот не только не должен говорить или думать о предстоящих препятствиях, он не должен даже чувствовать их» (ibid. 77). Или, как прекрасно выразился об этом некогда еще Тэн в статье о Мериме, «все наши научные работы, художественные формы, общие идеи имеют какую-нибудь слабую сторону: то или другое в них недостаточно, неточно, условно, чтобы находить их совер-

шенными, – нужна *вера*, нужна *иллюзия любви*», ибо «человек только тогда может произвести все, на что способен, когда, создав какую-нибудь форму искусства, какой-нибудь метод, одним словом, какую-нибудь общую идею, он предпочитает ее всему (в особенности самому себе) и поклоняется ей как божеству, служение которому для него – высшее счастье».

Однако чем больше предпосылок и связей, не соответствующих действительности, делается в ходе мыслей, тем более он становится аутистичен, и, когда аффективные стремления получают окончательный перевес над логикой и реальностью, вытесняя существующее желаемым, мы переходим уже в область патологии. Является ли это результатом первичного отщепления аффектов, обуславливающего собой диссоциацию во сне, при истерии и шизофрении, как думают Юнг и Фрейд, или наоборот – первичной же диссоциации, т.е. ослабления ассоциативной связи, наступающей при этих состояниях и делающей возможным ненормально-повышенное аутистическое влияние аффектов, как полагает Bleuler, – это не важно. Важно то, что не только при аутистическом уходе от реальности, выражающемся в негативизме, внешней замкнутости и кататоническом ступоре, но даже при *сознательном* стремлении вернуться к реальному миру, аутистический мир мыслей навязывается больному в форме галлюцинаций, бредовых идей, автоматизмов и тому подобных симптомов, vyplывающих из *бессознательного*, создавая внутри его неравную борьбу субъективного с объективным, так часто кончающуюся поражением. Это потому, что аутизм, сам по себе, по существу, представляет одну из форм диссоциации, расщепления психики, – именно ее отщепление от реальности.

II

Всякая любовь, в большей или меньшей мере, аутистична по самому своему существу. Прямое порождение аффектов, неразрывно с ними связанная, она аутистична *par preference*¹. По меткому определению Чехова, любовь – это «когда кажется то, чего нет»; даже в норме это – безраздельное царство аутистического мышления. Но, как справедливо замечает Bleuler, сексуальное влечение имеет

¹ По преимуществу (*лат.*)

совершенно особое отношение к аутизму: «Уже Диогену, который, правда, имел в виду только физические потребности, пришло в голову, что он может удовлетвориться исключительно аутистическим путем. Есть онанисты, шизофреники, невротики, для которых физический и психический аутоэротизм является заменой нормального сексуального удовлетворения, и среди них есть даже такие, которые находят собственно удовлетворение только в аутоэротизме. Все другие влечения и комплексы не могут быть в действительности удовлетворены аутистическим путем: в грезах и сновидении можно как угодно живо представлять себе обильнейшую пищу, однако голода этим надолго утолить нельзя. Это обстоятельство, наряду с тем, что сексуальное влечение является несравненно более могущественным, нежели все остальные влечения культурного человека, дает серьезное основание к тому, что аутистическое мышление, по крайней мере, в патологических случаях обслуживает преимущественно эротические комплексы. Разумеется, этому способствуют, кроме того, и границы, поставленные выполнению сексуальных действий, в виде аутистического изживания».

Поэтому, хотя здесь, как в аутистическом мышлении вообще, необходимо различать степени и переходы в пределах нормального аутизма в любви, но собственно аутистическая любовь как таковая начинается лишь там, где имеется полное игнорирование действительности в этом отношении и где любовь эта развивается как бы в пустом пространстве, сама из себя, не только не считаясь с реальностью, но и явно вопреки ей, находясь с нею в вопиющем противоречии, порой трагическом, порой комическом, чаще том и другом вместе.

Классическим примером такой аутистической любви в литературе является любовь Дон-Кихота к коровнице Альдонсе, из которой его ни с чем не считающейся фантазии угодно было сделать благородную даму – принцессу Дульсинею Тобосскую.

Любовь его к ней, по выражению Тургенева, «идеально чиста – до того идеальна, что он даже не подозревает, что предмет его страсти вовсе не существует, до того чиста, что, когда Дульсинея является перед ним в образе грубой и грязной мужички, он не верит свидетельству своих глаз

и считает ее превращенной злым волшебником» («Гамлет и Дон-Кихот»).

Нужно ли говорить, что все женщины, воспетые поэтами в бессмертных образах, оригиналов коих с таким смешным усердием доискиваются досужие биографы, – не что иное, как плод аутистической любви?! «Каждое женское существо, перед которым воспламеняются поэты, есть только символ существа таинственного, но волшебного: того существа, которое они воспевают, эти певцы мечтаний. Она – эта живая, боготворимая ими женщина – похожа на раскрашенную статую, изображающую божество, которому поклоняются люди. Где это божество? Кто это божество? В какой части неба живет она, та неведомая женщина, которую все они боготворили, эти безумцы, от первого до последнего? Ибо, как только они прикасаются к руке, отвечающей на их пожатие, их душа улетает в незримое сновидение, далеко от плотской действительности... Глаз их любовницы есть не более, как окно, к которое они заглядывают лишь для того, чтобы увидеть в нем рай идеальной любви» (Мопассан «Sur l'eau»). По всей вероятности, Беатриче была самая заурядная девочка, каких много, и никто из жителей Флоренции не видел в ней ничего особенного. Только Данте увидел в ней ту благословенную *Беатриче*, которая дала смысл его жизни и светом любви озарила его душу, которая повела его к престолу Вечной Истины. «Не напрашивается ли вывод, что, в конечном счете, Беатриче – это душа сурового Данте, а нежная – Лаура частица сознания самого Петрарки? Оба эти созданных поэтами женских облика говорят нам не о том, какими бывают женщины в мире, а о том, каковы души поэтов... Любовь Петрарки называется Лаурой, любовь Данте – Беатриче» (Абрамович Н.Я. – Женщина и мир мужской культуры. Мировое творчество и половая любовь, 1913). Разве действительно не характерно для *аутистической* любви знаменитое признание Петрарки, когда ему передали, что римский папа, тронутый скорбью по неразделенной любви этого монаха, связанного обетом безбрачия, к Лауре, матери одиннадцати детей, готов дать ему отречение от монашеского обета, а ей развод: «Как, жениться на ней!? – воскликнул поэт. – Кого же я буду тогда воспевать в своих сонетах, по ком стану тогда скорбеть?»

Еще более разительный исторический пример такой любви представляют похождения и подвиги немецкого миннезингера Ульриха фон Лихтенштейна, рассказанные им самим в поэме «Frauendienst» (служение дамам) 1255 г. Еще в детстве, катаясь верхом на палочке, он наслушался о том, как рыцари служат благородным дамам, и бесповоротно решил посвятить себя тоже служению даме, герцогине Меранской, у которой был пажем. Он делал все, что она приказывала; когда она притрагивалась к подаренному им букету, он долго целовал это место, выпивал воду, в которой она мыла руки. Сделавшись взрослым, он все-таки продолжал служение ей. Ему не удавалось приобрести расположение герцогини, – и вот он входит в сношение с ее родственницей, которая хлопочет за него. Но герцогиня всегда обманывает его. Ей не понравилась его губа: он отправляется к хирургу – мучительная операция доставляет ему наслаждение. Потом, во время дуэли, ему ранили палец; герцогиня не верит этому, – тогда он, долго не думая, отрезает себе палец и отправляет его своей даме. Во время кавалькады он пытается подъехать к герцогине и заговорить с нею, но смелость изменяет ему и язык немеет. Около дома он хочет помочь ей слезть с коня, но она говорит ему: «Вы слишком слабы, чтобы помочь мне в этом», и тут же, якобы для того, чтобы удержать равновесие, вцепляется в его волосы, уменьшив при этом их количество, но и это доставляет влюбленному удовольствие. Герцогиня предлагает ему явиться к ее двору вместе с прокаженными, которые приходили туда по воскресеньям обедать. Он одевается в рубище, вымазывает волосы серой краской, принимает какой-то корень, от которого пухнет и бледнеет лицо и, смешиваясь с толпой прокаженных, подходит к окну герцогини, ест и пьет с ними, как бы не боясь заразиться, но еле превозмогая отвращение. Наконец, герцогиня согласилась его принять. Ночью служанка втаскивает его на простынях в окно. Герцогиня говорит ему, что исполнит его просьбу о любви, если он согласится, чтобы его спустили из окна в простыне немного вниз, а потом снова втащили. Он, конечно, согласен. Герцогиня начинает гладить его бороду, просит, чтобы он поцеловал ее, – в это самое время спускают простыню, и Ульрих фон Лихтенштейн летит вниз.

Легко заметить, что в этой истории безумств немецкого миннезингера, аутизм в любви идет гораздо далее, чем у Дон-Кихота, Данте или Петрарки. Там – просто *пассивный* уход от действительности в мир собственной фантазии, замена реальности мечтой; здесь – упорное нежелание считаться с действительностью, *активное* противопоставление ей своей воли во имя этой мечты, трагикомическая борьба с этой действительностью, вопреки здравому смыслу.

Но ни там, ни тут нет еще предела игнорирования действительности, когда воображаемый объект любви аутистически вовлекается в эту активную борьбу с действительностью, т.е. с реальным объектом, странным образом превращаясь в орудие этой же борьбы. Данте и Петрарка, подобно Дон-Кихоту, создали себе *воображаемый* объект любви, игнорируя реальный, но они отдавали себе отчет в том, что этот реальный объект – нечто иное, отличное от их фантазии, ибо в действительности ни Беатриче, ни Лаура не отвечали на любовь своих певцов. Ульрих фон Лихтенштейн, во имя того же воображаемого объекта любви, совершает ряд безумств, но он делает их также вопреки тому, что герцогиня Меранская его не любит, над ним смеется, его мучает, – в надежде покорить ее сердце, т.е. хотя идеализирует ее, представляет ее себе не соответственно реальности, но также, очевидно, до известной степени отдает себе отчет в этом отличии действительности от фантазии.

Иное дело, когда то же самое делают в уверенности, что объект любви отвечает взаимностью, тогда как в действительности ничего подобного нет. Представьте себе, что Ульрих фон Лихтенштейн совершает свои безумства *не вопреки тому*, что герцогиня Меранская его не любит, а *именно потому*, что она его якобы любит, именно потому, что ни на минуту не сомневается в ее любви к нему, совершенно не считаясь с реальностью и борясь, таким образом, *во имя воображаемого объекта любви с самим реальным объектом любви*, – и вы будете иметь предел аутистической любви шизофреника, когда объект *воображаемый*, созданный его бредом, становится орудием борьбы с объектом *реальным*.

Таков именно характерный случай аутистической любви представляет нижеследующая история болезни.

III

23 мая 1928 г. в 1-ю психиатрическую больницу г. Баку поступила Елена Лазаревна С-ал, еврейка 50 лет, по профессии портниха. Доставленная районной милицией, объяснила, что больна уже четыре месяца, так как за последнее время ей пришлось много пережить: она стала забывчивая и «перестала хорошо понимать свою работу» – скроит и ошибается на 20 см, вследствие чего, мало-помалу, прекратила работу и впала в долги, а между тем ей приходится содержать двух взрослых дочерей, 16 и 18 лет, что очень ее беспокоит. «Причина всех причин» – в том, что, оставшись вдовой после того как мужа расстреляли, она «сошлась с другим, хотя еще не живет с ним»; она «сильно его любила» – даже не ожидала этого в такие годы, но любимый ею человек не отвечает ей в такой же степени и даже стал относиться к ней в последнее время плохо: это-то и повлияло, главным образом, на состояние ее здоровья – она стала худеть, часто плачет. Два дня назад она пошла к нему, и что там произошло, как следует не помнит, только «он» отправил ее в район.

По словам дочери, больная всегда отличалась подозрительностью и высказывала идеи отношения: так, различные безобидные фигуры, делавшиеся мелом мальчиками на стене бани против их дома, всегда относила к себе, видя в них какие-то намеки или указания по своему адресу. 7 месяцев назад, совершенно неожиданно, глядя на ту же стену, стала уверять, что видит человека с ножом, который хочет ее зарезать, и все время твердила, что ее преследуют из ревности и хотят убить. Сперва говорила, что находится под гипнозом присяжного поверенного Г., который якобы загипнотизировал ее, чтобы она его полюбила; потом стала говорить, что он ее любит и мысленно с нею переговаривается, что он ее зовет, болен, и по несколько раз в день уходила к нему. Он ее выгонял, даже бил и, наконец, засадил в район, откуда она и была доставлена в больницу.

В анамнезе ничего подозрительного нет. Во время первой беременности якобы очень волновалась: старшая дочь с раннего детства была умственно отсталой, плохо развивалась; имеет склонность к истерическим припадкам при волнениях, с globus'ом, рыданиями и продолжительностью до часа.

Физический статус: *астенико-диспластический habitus, Winkeprofil*; зрачки реагируют нормально (мидриаз), сухожильные и надкостничные рефлексy повышены, глоточный отсутствует, *globus*, резко красный дермографизм, поверхностная кожная чувствительность повышены – при симптоме *Bumke*. *Menses* прекратились около года назад. Психологическое исследование: больная хорошо ориентирована во времени и месте, сознает себя «нервнобольной», требующей лечения, сознательно отвечает на все вопросы; бред психофизического воздействия эротического характера при слуховых галлюцинациях: уверяет, что «мысленно переговаривается» с «мужем» (любимым человеком), получая от него, тоже мысленно, «ответы», что и в данный момент она с ним разговаривает – он пришел в пятницу в 2 часа (от 2 до 4 ч. по пятницам прием посетителей); но после того, как я сказал ей, что приду в этот день лишь к 4 ч., добавляет: «он говорит, что придет в 4 часа, чтобы с вами увидеться»; при этом объясняет, что разговаривать по воздуху можно только с любимым человеком. Во время пребывания в больнице продолжала твердить о своей платонической любви к «мужу», о своей уверенности в его ответном чувстве, в том, что он ее сильно любит и ждет, и назойливо просила о выписке, так как не может жить без любимого человека, причем становилась даже на колени и угрожала самоубийством; однако, получив отказ, тотчас же успокаивалась, уверяла что 3-4 месяца назад была «так молода, так красива»... 20 июня выписана без перемены, по желанию дочерей, но на следующий же день, 21-го, придя за одеждой в больницу, была там задержана по просьбе старшей дочери, объяснившей, что больная сейчас же, как только ее выпустили, направилась к Г., сильно там плакала и умоляла не выгонять ее; несколько раз он выгонял ее, но, несмотря на это, она не отходила от дверей и всю ночь бродила около его дома.

Во время вторичного пребывания в больнице по-прежнему назойливо просила о выписке, говоря, что не имеют права разлучать ее с любимым человеком, что она совершенно здорова, что ее поместили опять в больницу с целью отнять у нее Г., но это никому не удастся, – отказывалась от пищи и лекарства. Не давала положительно мне прохода, обвиняя в том, что я погубил ее и детей; уверяла,

что Г., приходил ко мне и хотел ее взять, но я не отпустил; требовала выписки «именем Рыкова, так как должна видеть «труп своей дочери»; уверяла, что обе ее дочери умерли, а по постановлению Рыкова, переданному по радио, больных, у коих никого из родственников нет, должны беспрепятственно отпускать домой. 23 августа снова выписана без всякой перемены, по желанию дочери, так как сильно то- сковала по семье.

3 сентября доставлена в третий раз – снова милицией, причем объяснила, что «немного поспорила» с Г., – он очень нервный и потому вызвал милицию, и что это «недоразумение» – все равно она мысленно переговаривается с ним. Очень просила «разобраться в ее деле», уверяя, что более недели прокурор «Перельдимитер» грозит расстрелять Г. за переговоры с ней по радио, за то, что он «святой человек», а несколько дней назад Г. передал ей, что «Перельдимитер» хочет расстрелять и ее. Он запер ее дочку с Г. в одну комнату; так поступать нельзя: может быть, она и согласится на их брак, но мать сидит в «сумасшедшем доме», а дочка еще учится! Поведение же Г., отправившего ее в милицию, объясняла таким образом: они друг друга любят, но между ними бывают, конечно, «семейные сцены»; он зол на нее за то, что не добился своей цели: «Вы знаете, как это может обозлить любящего человека... Но неужели же то, что я хочу выйти замуж за Г., – это моя болезнь? Тогда надо посадить сюда всех, кто хочет выйти замуж». Милиционер, приведший ее в больницу, якобы говорил ей вчера: «Теперь я женюсь на вашей дочери», – она же «ахнула» и ответила ему отказом. Тогда он сказал ей, что и спрашивать ее не станет и возьмет силой. Просила немедленно отпустить ее домой, чтобы она могла быть «матерью своих детей» и предотвратить несчастный случай, или взять ее дочек сюда, в больницу, – она уступит им половину своей койки; плакала, уверяя что дети ее сейчас будут расстреляны – уже по распоряжению врача, и отказывалась от лекарства, так как ее тоже хотят отравить; ясно слышала, как я говорил, что надо расстрелять ее, детей и Г.; в то же время умоляла меня «устроить свидание с Г., которого «держат в изоляторе» в больнице; однажды в таком тревожном состоянии спряталась под кровать, затем в уборную, объяснив потом, что укрылась от властей, которые ищут ее, и просил не выдавать ее, – квартиру уже опечатали.

В больнице написала мне письмо, в которое вложила другое – на имя Г. (орфография сохранена):

№1

«Дорого доктор незнаю имя отчество мне не медленно выписываться нужно, и я написала письмецо к мужу, т.е. к моему любимому человеку, и хочу, что бы попало в руках доктора, во первых увидет что я здорова и таким предложением можете ему быть добры отнести за что Вам очень благодарной заранее второе увидет что меня нужно пожалеть и выписывать»

№2

«Никольская 26 гр. Ш.А.

Милый дорогой Слейменко¹. Бери меня чем скорее отсюда каждый час для меня дорог.. Я едва живая *очень скучаю о тебе дорогой Слейменко*, чувствую что, *умираю от тоски о тебе* нет никакого аппетита, я все время ни кусочек хлеба в рот не беру лишь утром стакан чая в обед кое что как годового ребенок, а вечером тоже стакан чая... И если ты меня не возьмешь сегодня же живую, тогда мертвую, *без тебя жить не могу*, но если я умру, тогда пойдет жертва за жертвой... *Твоя любящая Геня* или Елена Лазаревна 8/VI-28... Еще более тяжело меня что чувствую что ты нездоров, неужели нам обоих в одной могиле положет, но еще жертвы буд... будет... 28/VI-28».

Приглашенный ко мне для выяснения обстоятельств дела невольный «виновник» всего этого, правозащитник Г., рассказал длинную и печальную историю трагикомического «романа» С-ал, «героем» которого он стал неожиданно для себя.

В конце марта 1928 г., около 10 часов вечера, зашла к нему на квартиру дама и сказала, что она модистка, имеет мастериц и что последние предъявили к ней трудовой иск. Он просил сообщить фамилии ее мастериц с тем, чтоб, ознакомившись с делом в суде, на другой же день передать ей сущность дела. Она отнекивалась, не хотела сообщать, причем вела себя прилично и скромно, потом предложи-

¹ Курсив везде мой.

ла зайти завтра и принести необходимые документы. Так как документы не нужны, то он сказал ей, что это излишне. Тогда она встала и направилась к дверям. Он проводил ее до дверей. Но около парадного входа, она остановилась и сказала: «Я пришла к вам по другому делу, но мне страшно неудобно вам это сказать». Он предположил, что дело идет о каком-нибудь преступлении (изнасиловании, противостественном сношении с нею или ребенком) и стал убеждать не стесняться, как у врача. Она продолжала твердить, что ей очень неудобно, – раза три, – после чего заявила, наконец, что пришла с ним познакомиться. Он заинтересовался этим случаем, полагая, что тут или злоумышленник, высматривающий квартиру, или провокатор, или эксцентричная женщина. На всякий случай он решил узнать ее адрес и фамилию, если придется ее разыскивать. Фамилию она сказала правильно, а адрес, как он узнал впоследствии, дала фальшивый. На вопрос, что же ее заставило прийти познакомиться, она ответила, что часто видела его на концертах в ОСГД (где действительно он ежедневно бывал) и, так как он всегда без дам (это тоже правильно), то решила, что она – одна, и он – один, и им не мешает познакомиться. При этом улыбнулась и сказала: «А разве вы не помните даму в черном на концертах? Ведь вы же присаживались к ней». Он ее совершенно не мог припомнить, так как никогда на концертах ее не видел. Она стала рассказывать историю своей жизни – о муже-фармацевте, который был убит в 1918 г., о двух прелестных дочерях и пр. Он молча ее выслушал, ничего не ответив, после чего она распрощалась и ушла. Когда через час он вышел на улицу, то заметил ее фигуру издали, как будто следующую за ним; когда же он поднялся в «Дом тюркской культуры» на собрание, она последовала за ним на почтительном расстоянии.

Дня через два ему сообщила соседка по квартире, что около 10 часов вечера накануне его спрашивала какая-то дама, называвшая его неправильно – Шаула (вместо Шлема) Абрамовичем. Его это очень удивило, так как кроме клиентов, известных ему, никто у него не бывает, да еще в такой неурочный час. Еще дня через два, в 10-м часу вечера зашла она опять и села, поздоровавшись, причем была в другом костюме с большой претензией на кокетство: на ней было черное шелковое платье, была она накрашена и напу-

дрена. На его вопрос, в чем дело, она ответила: «Я пришла с вами «побеседовать». – А для чего же нам беседовать! – «Ведь мы с вами уже три месяца беседуем». – Да я вас только второй раз вижу! – «Мы с вами *мысленно* беседуем». Тут он впервые заподозрил, что перед ним экзальтированный или не совсем здоровый человек (глаза блестели, но вела себя прилично). Желая ее раз и навсегда отвести, он сказал довольно резко: «Знаете что, m-me, я вас совершенно не знаю, никогда вас не видел, к даме в черном не подсаживался и, вообще, вас нигде не встречал, – оставьте меня в покое, вы напрасно теряете свое время и отнимаете мое. В прошлый раз я вам этого не сказал просто из приличия. Прошу вас больше не заходить, так как вы мешаете мне работать». Она моментально встала, попрощалась и ушла. После этого ему казалось, что по вечерам за ним блуждала, как тень, какая-то женская фигура в черном, не упуская его из виду.

Приблизительно через неделю, в пятницу днем, на бульваре, когда он сидел с одним из приятелей, седоватым, она подошла к Г., поздоровалась и спросила: «Это ваш отец? – Да. – Желая отделаться он добавил: – Знакомьтесь. – посидев минут десять и видя, что она не отходит, они оба встали и ушли».

Через несколько дней, около 10 часов утра (в течение всех этих дней она, по рассказам соседей, продолжала ходить, не заставая его дома; однажды застала умывающимся вечером, когда он, наконец, предложил ей убираться), он услышал, еще в постели, легкий стук в дверь; думая, что пришел клиент, наскоро приоделся, приоткрыл дверь и увидел, С.: она была в розовой кофточке, раздвоенная, напудренная, с претензией на шик. Тут он воскликнул: – А, холера, опять! – и, взяв ее за руку, вывел через кухню во двор. Минуты через две она возвратилась, нисколько не протестуя, он схватил ее за ворот и выбросил через ту же дверь во двор, но она продолжала стучаться в дверь, оставаясь во дворе. Вечером, в тот же день, в 5 часов пришла опять, снова стучалась и снова была выброшена. Он узнал, что еще в 6 часов утра, до того, она разбудила соседей стуком в окна и двери на улицу (первый этаж), которые имели неосторожность оставить ее ждать в приемной около двух часов подряд. На следующее утро она приходила опять несколько раз, стуча в дверь, причем, желая, по настоянию соседей, узнать, на-

конец, чего она, собственно хочет, он однажды сказал ей, когда она зашла в комнату: «Ну, в чем дело? Говорите, – я вас слушаю», и даже попросил ее сесть. Она, не садясь, ответила: «Я вас люблю, хочу у вас остаться», – и стала снимать верхнее платье и шляпу. Он предупредил это, быстро выкинув ее из комнаты. После этого начались для него настоящие пытки: в течение круглых суток она осаждала его дом, ночевала в парадном, стучалась в двери и окна в 4-5 часов утра – едва открывались ворота, а до того будила соседей. Никакие убеждения не действовали. Собирала толпу во дворе и на улице, причем все ее уже знали. Местом своей засады избрала уборную во дворе, вблизи его комнаты, откуда никак нельзя было ее выкурить. Был случай, когда она прекратила доступ в уборную в течение двух часов, и дворнику пришлось сверху вылить на нее два ведра воды, чтобы заставить ее выйти.

Однажды вечером, выйдя во двор на пять минут и оставив квартиру открытой, он по возвращении нашел в своей комнате С., которая сняла шляпу, жакет, положила ридикюль и усиленно прихорашивалась перед зеркалом. Едва он вошел, она вскрикнула: «Ах, мой дорогой!» и с объятиями бросилась к нему. Тут он выбросил ее вместе с жакетом и шляпой (не заметив ридикюля), которая пришлась ей по затылку. Она съежилась, но тотчас же вернулась, прося ридикюль, который тоже был ей брошен. На вопрос прислуги соседей, почему она приходит, когда ее берут за руки и выбрасывают, она ответила, что затем и приходит, что ей нужно его прикосновение. С тех пор он стал выталкивать ее не руками, а выбивалкой от ковров. Был случай, когда его знакомый, проходя мимо его дома, увидел С., стоящей у дверей в одних чулках, без ботинок и шептавшей что-то в щель парадной двери, где она вообще проводила ночи. По жалобе Г.С. была вызвана в Адмотдел, где с нее взяли подписку, что она оставит его в покое. Но так как и после того все продолжалось по-старому, то через Адмотдел район направил ее в 1-ю психиатрическую больницу. В показаниях своих Адмотделу она утверждала, что познакомилась с Г. в ОСГД, откуда они будто бы вышли вместе и лишь потом разошлись.

По выходе из больницы она прямо направилась в Г., через черный ход вошла на кухню в синем платье, в каком

была выпущена, на босую ногу в туфлях и без шляпы. Г. ее выбросил. Через несколько дней явилась зачем-то в больницу, где и была задержана.

Выйдя из больницы вторично, снова прямо направилась днем к Г. – лохматая, в том же синем платье, худая, на босую ногу, в туфлях. Он встретил ее идущей из его дома, завернул в крепость и вышел из других крепостных ворот, чтобы обмануть ее, но, войдя в кабинет, увидел, что она уже сидела там, куда еепустила новая горничная. Он ее выгнал, а вечером она явилась опять. Снова ее выгнал, а наутро в 7 часов уже стучалась в двери черного хода. К 11 часам вошла прямо через черный ход, в присутствии одного клиента, закрыла за собой дверь, но тут же была выброшена. С тех пор систематически осаждала дом и стала, кроме того, являться в совет коллегии защитников. Во дворе соседям она объясняла, что ищет трупы своих дочерей, и просила ключ от сарая, где они сложены. В районе заявила, что у них близкие отношения и ходит к нему, чтобы он ей помог, так как она нуждается. В совете коллегии защитников сказала, что Г. арестован и завтра его должны расстрелять, что она ему близкий человек, и просила пойти к прокурору «Перельдимитеру», чтобы его спасти, сама же она не идет к П. из боязни быть также арестованной, как близкое ему лицо. Там, по-видимому, ей поверили и позвонили ему по телефону. В течение 7-8 дней он жил как в крепости, при закрытых окнах и ставнях, чтобы отвлечь ее внимание. Соседи убеждали ее, что он выехал с квартиры, а в совете коллегии защитников – что он уже расстрелян. Но она ни тому, ни другому не поверила и продолжала чуть ли не по 5 раз в день ходить на дом и в коллегию, где он даже перестал из-за этого бывать. Через район удалось ее арестовать, но ее дважды выпускали. В беседе в районе с пом. Прокурора Заграбековым на вопрос последнего, почему она всюду говорит по-разному, она ответила: ей нужен всякий предлог, чтобы его только увидеть. Однажды вечером, после того как утром ее забрали в район, и Г. полагал, что уже от нее избавился, она снова явилась, окно было открыто и в комнате было темно, – он вдруг увидел на подоконнике какую-то тень, которую он сперва принял за вора, а потом увидев кто это, крикнул от страха и злости; она помчалась и чуть не забежала в квартиру соседей, которые, при виде

ее, попрятались. Однажды в 1 час ночи, когда он вернулся домой и открыл окно, она опять появилась во дворе, стуча в его дверь. Он вышел, закричал и вытолкал ее за ворота, – она пустилась бежать. Все это продолжалось ежедневно, пока он не зашел в совет коллегии защитников, и когда, сидя там, под окном комнаты, где он сидел, появилась она, но тотчас же скрылась. Через 10 минут он проходил по коридору к выходу, она встретила его и направилась к нему, по-видимому, желая его схватить. Ему пришлось оттеснить ее портфелем. Но через 15 минут, выйдя из дому по Коммунистической, он вновь ее встретил: повернувшись, она направилась за ним. Он повернул домой, думая заманить ее и позвонить в район, но она улизнула, быть может, поняв его намерения. Минут через 15 она явилась опять к нему, и тут уж была задержана, по его вызову, милицией. Оставаясь минут сорок в коридоре его квартиры, пока пришла милиция, она, в присутствии Г. и домашней работницы соседа, зубного врача, вела с ними обоими разговор, который, по их мнению, не производил впечатления, чтобы они имели дело с ненормальным человеком. Г. угрожал ей смертью, которая у него якобы в комнате, но она ответила, что этим ее не испугаешь. На вопрос, что сказала бы она, если бы он направил на нее какого-нибудь пьяницу, валяющегося в канаве, она ответила: «Это мне не пара». – «А почему же ты преследуешь меня?» – «*Потому что я хочу вас осчастливить*». При этом умоляла его оставить ее на свободе. На вопрос соседок, почему она влезла ночью в его окно, она ответила: «Я шла прямо из района и *хотела сделать ему сюрприз*».

В общем, он раза четыре препровождал ее в район, но она оттуда тайком уходила, пока, наконец, в третий раз не очутилась в психиатрической больнице.

В заключение Г. представил мне два раздобытые им письма С. к его «предшественнику» бухгалтеру Л., ее соседу по дому и первому «герою» ее романа, относящиеся к 1924 году (орфография сохранена):

№1

«28/VI 24 Многоуважаемый гражд. Л-сон!

Тысячу раз извиняюсь за беспокойство, вот как видите вдруг решила Вам написать, может быть это меня успоко-

ит немного, тяжело невыносимо тяжело жизнь, в особенности когда приходится переживать душевное страдание: я себя взяла в руки взялась за дело и могу жить чтобы не выйти на улицу. Вас встречать и несколько слов поговорить, но мои чувства к Вам нисколько не изменились и не заглохли чем дальше они во мне растут... Я думаю про *такие чувства которые являются раз в жизнь у человека в первый и последний раз*¹ они не могут заглохнуть до могилы, *впрочем я не знаю, и не ручаюсь о том что еще со мною будет до могилы моей*, то что не выхожу Вас встречать объясняется тем, что была страшно занята делом, и главное, что боюсь подойти к Вам; *опять на мех поднимите меня*, скажете, что я Вас на улице останавливаю и что Вам смешно и не понятно *с какой то насмешкой и что между нами ничего общего нет*, где дала Вам слово больше Вас не останавливать на улице. Но за что спрашивается это? *за то что я слишком идеальный человек больше трех лет живу лишь Вашем образом, Вашем присутствием издали, и не могу жить чтобы Вас день не видеть*, и я до Декабря месяца 23-го года не смело даже показаться Вам т.е. дать знать о себе потому что Ваше сердце занято Вы семейный, и когда после многих заболевания послушаю моих личных страдания не в силах была вытерпеть и решила дать Вам знать о себе и просить Вас, дать возможность мне с Вами поделиться поговорить посоветоваться я *гибну*... Ах если меня бы тогда выслушали то когда бы Ваше сердце оказалось каменное оно было бы тронето, но думаю, что оно у Вас человеческое то тем более но Вы *детко дорогой* не думали об этом и я за Вами *бегала целых 6,5 месяцев, наконец так толкнули меня от себя* но ведь это не на долго было, да это потому что я не какой либо бариной накрашенной на намазенной и наряженной не понемающей ни жизнь ни людей, или же потому что не сказала Вам, я *Вас люблю без Вас жить не могу, приходите ко мне вечером на чашку чаю и т.д....* нет *золотко* так поступать нельзя с таким человеком как я, должны выслушать потом потом оттолкнут хот на вечно Вы меня знаете за довольно серьезной и мать детей и когда я за Вами бегала могли понемать что дело не ладно ведь я тогда была на пути сумасшествия дело у меня гило не сообразила ничего в одних промехов, и ошибок, делала все я перед пасхи люди зарабатывали, а я *кругом была в долгах, я видела что гибну, но мне только нужно было ле-*

¹ Курсив всюду мой.

жать в око (где я всем глаза намазала) целый час сидят без дела а я одевалась и торчала на улице целы час что бы Вас видеть и другой раз было так что несколько раз вышла пока удалось видеть один раз Вас, да правда что на меня сильно повлияло болезнь Саречки, что жила Ваше страдание о больным ребенком, но Вы это не заметили. Вы детко меня вообще не понимаете и смотрите на меня как на тех женщин которых сотнями на каждом шагу встречаются, и я для Вас безразлично, не та то другая и вообще такая знакомка Вас не может интересовать (какой то человек я 10-го века) Вы быть может из мужчин избалованных, у Вас имеется хороших женщин интереснее меня ведь их так много и не приходится переглядываться: целые годы они прямо на шею сейчас же кинется только денег по больше им приготовьте. А я то совсем другая: я всю жизнь жила в полном одиночестве, как видите была замужем и с покойным мужем была еще более одинока, я рада была видеть его подальше от себя, жизнь для меня была противно, отвратительно, мечлась с больным, ненавистным, мужем но была ему верна и преданна на само отверженность пошла для него и я своей добротой и преданностью его вырвала из рук смерти, и если его бы не убили в 18 году он бы у меня сейчас жил не смотря что такой больной был, но самому Богу угодно было нас разлучить моя жизнь теперь лучше чем тогда, несмотря что я живу теперь бедна как беженка и приходится иногда и нуждаться в самом необходимом а тогда – при муже покой материально были мы обеспечены, своя артечка была у нас дела хорошие были, нужды не было, вдоволь всего было прислуг то сама усиленно работала сама разжала за товаром сама вела дело, сама ухаживала за больными, и главное за твоим больным, к тому же двумя маленькими детьми, мои дела меня удовлетворяли немного только я скучала чувствовала свою одиночество и все хотела полюбить достойного человека нуждалась и жаждала лаской любимого человека, все мечтала об этом, и не смотря что ползевалась громадным успехом у мужчин и не буду говорить что и за меня Бог ведает на что, было способны и на самоубийство и т.п. жертвы но мне все было не по душе на всех внимания кого то чего те я искала в жизни, я всю жизнь думала и мечтала как бы очутиться на руках как дитя у любимого человека и его приласкать и получить взаимно ласки от него ах да это должно быть приятно, но я об этом не знаю, меня мой

покойный муж ни когда не приласкал и я этого не хотела да будете смеяться надо мною опять, мать больших детей заговорила о ласке, но ласка это есть наше пище без чего жить не можем раньше или позже жаждаем получить, впрочем не на своих мужей и дорожат ими как хорошими амбалами каторья могут больше тяжесть носить или как на хорошую лошадь на которой можно ехать и этих женщин нет души, нет нежных чувств любви, нет и женственности они не требуют ласки и сами не умеют ласкать, только денег по больше они требуют, что бы хватало на наряды, на помаду, на краску, и пудры, и т.п. муж пусть и сквозь земли пойдут им все то представит, да они женщины, и почему то дуракам счастье? *Ах проклятая жизнь, она издали красива* и как всматривайся одни грусти, да печали и чем больше ее понемашь там больше недостатков в ней найдешь. Ну *золотко* надоело Вам читать *мое маленькое письмо из двух слов* правда? я его прекращу сейчас что немного поймете меня, из этого письма, и если кто из дурных людей меня в какую либо грязь бросить или мое имя к чему либо дурному вспомнит, прошу быть моим защитником *и как человек я одинока и кроме Вас для меня больше никто не существует на всем белом Свете*, и потому мне так невыносимы мои страдания. Что касается нашей встречи, то хочу с Вами встречаться (не сломаю преграду которая между нами) кое о чем поболтать, это облегчало бы нашу тяжелую жизнь, но Вы поступаете как Вам угодно, просить в таких случаях ничего не могу (упрошенный гость хуже татарина) в особенности когда я не *знаю Ваше отношение ко мне Ангелочек дорогой* прошу умоляю какое бы впечатление на Вас не произвело мое письмо, сохранить в строжайшей тайне, о получении и содержание его – умоляю ради всего святого для Вас, и прошу ответить что нибудь и я сохраню Ваш ответ в строжайшей тайне, мое письмо прочтите и разорвите, не несите домой его. Простите простите за то что я Вас по разному называю *не знаю Ваше имя отчество* и за беспокойство. С Вашим ответом ко мне, разрешаю Вам быть совершенно свободным гражданином подходите как сердце и чувства предсказывают если угодно мне выругать я разрешаю и в противном случае так же разрешаю будьте здоровы.

Несчастливая страдальца Елена С-л».

«25/VII 24 Многоуважаемый, Израил Иосифович вот уже месяц почти как я Вам написала письмо, и никак не удалось Вам его передать а чувства к Вам растут да растут и к тому же скрылись из глаз моих у меня нет силы переживать эту разлуку, везде кругом пусто *везде темно умираю больна, опять на пути сумашествия ничего не соображаю ничего не понимаю хочу видеть Вас. Ах ангелочек* дорогой если вы знали о моих страданиях Вы бы ко мне не были так жесток, так без жалостно. *Вы меня избегаете как чумы а чувства у Вас есть ко мне в противном случае мне бы так тяжело не было* впрочем не знаю может быть ошибаюсь. *Изенька детко дорогое...* прекращу письмо это, Вы будете расстраиваться а мне дорого Ваше здоровье не принимайте к сердцу ничего может быть увижу Вас скоро и легче станет мне ах Боже что сейчас делается в моей душе сейчас но ничего не буду писать только не скройтесь из глаз моих будьте здоровы простите ради Бога за все.

Несчастливая страдальца Елена С-л.

Диагноз: schizophrenia paranoides.

IV

Анализируя внимательно настоящий случай, нельзя не заметить здесь наличия всех признаков аутистической любви.

Больная, как говорится, ни с того ни с сего прицепляется то к одному, то к другому, *совершенно постороннему* человеку, преследуя его своей непрошенной любовью, несмотря на насмешки, оскорбления и даже побои.

В первый раз, с приближением климакса, объектом этих преследований становится некий Л-сон, которого она сама называет «многоуважаемым гражданином», что, однако, не мешает ей далее обращаться к нему так, как будто между ними что-то есть или было. Не говоря об интимном тоне писем к человеку, вовсе не желающему ее знать, «многоуважаемый гражданин» внезапно превращается в «дорогое детко», «золотко» и «ангелочка», меж тем как ей неведомы ни его отношение к ней, ни даже его имя и отчество.

Спустя месяц, письмо, начинающееся обращением «Многоуважаемый Израил Иосифович», опять-таки вне-

запно переходит на обращение в уменьшительном имени «Изенька», причем, сознавая что этот «Изенька» избегает ее, «как чумы», она уверяет себя и его, что у него все же есть к ней «чувствы», аутистически мотивируя это тем, что «в противном случае ей бы так тяжело не было»! Доказательство, поистине, если можно так выразиться, «декартовское», идущее изнутри ко вне: у Декарта – *cogito ergo sum*, здесь – *amo ergo amas*.

Дальше – больше. Если в первый раз эта «несчастливая страдалица», по собственному признанию, останавливает чужого человека на улице, бежит за ним 6,5 месяцев и, будучи по горло в долгах, не находит лучшего времяпрепровождения, как лежать часами в окне, мозоля глаза всем прохожим, или торчать на улице, чтоб только увидеть его, то во второй раз, через четыре года, уже с наступлением климакса, найдя себе новый объект в лице такого же постороннего человека Г., пытается «осчастливить» его своей любовью и «сюрпризами», действуя уже более решительными мерами, о которых так красноречиво поведал он сам и которые привели ее сначала в район, а потом и в психиатрическую больницу.

Здесь она ведет с ним разговоры по радио, не смущаясь, называет его своим «мужем» и все свои злоключения аутистически объясняет либо «семейными недоразумениями», либо его уязвленным мужским самолюбием – после того как он «не добился своей цели», тогда как при одном взгляде на эту «холеру» не знаешь – смеяться или плакать. При этом пишет письмо, в котором, нежно называя этого постороннего человека «дорогим Слейменко» (уменьшительное от Шлема), говорит о желаемом как о реальном, – эпизод, напоминающий трогательную повесть Горького «Болесь», где героиня, жаждущая любви, пишет... сама себе письма от воображаемого «любимого человека», аутистически подменяя действительность мечтой.

Резюме

Исходя из Bleuler'овского определения аутизма как мышления, регулируемого не логическими законами, репродуцирующими реальные соотношения, а лишь аффективными потребностями, не считающимися ни с логикой,

ни с реальностью, и считая, что любовь, как прямое порождение аффектов, даже в норме аутистична *per preference*, ибо сексуальное влечение, являясь наиболее могущественным из всех, в действительности одно лишь может быть удовлетворено аутистическим путем как физически, так и психически, – автор приводит случай с диагнозом *schizophrenia paranoïdes*, где больная прицепляется ни с того ни с сего то к одному, то к другому, совершенно *постороннему* ей человеку, преследуя его своей непрошенной любовью, несмотря на насмешки, оскорбления и даже побои, с наличием всех признаков аутистической любви, когда *воображаемый* объект любви, созданный бредом больного, становится орудием борьбы с объектом *реальным*.



С сыном Орестом (будущий композитор,
учитель Андрея Петрова). 1915 год



Дед А.М. Евлахова Иван Иванович Евлахишвили – переводчик, прозаик, чиновник по особым поручениям при Тифлисском военном губернаторе



С женой Эрмионией Николаевной Евлаховой (Войцехович), с сыном Александром (1905 г.р.) и дочерьми Эрмионией (1907 г.р.) и Ариадной (1909 г. р.)



Ученик 6-го класса Пятигорской прогимназии. 1896 год



А.М. Евлахов с братом Владимиром (погиб на фронте в Первую мировую войну) и Борисом (впоследствии певцом Большого театра в г. Москве)

Личный листок по учету кадров

1. Фамилия Евлахов

имя Александр отчество Михайлович

2. Пол м 3. Год рождения 1880 4. Место рождения:

а) по существовавшему адм. делению г. Одесса

б) по существующему адм. делению _____

5. Национальность русский 6. Соц. происхождение:

а) бывш. сословие (звание) родителей из дворян

б) основное занятие родителей до Октябрьской революции

Служба в армии после Октябрьской революции

Мех. 7. Основная профессия (занятие) в настоящее время

(для членов ВКП(б) — к моменту вступления в партию) Инж. механик стаж работы по этой

профессии 19 лет 8. Соц. положение наемный работник 9. Партийность н

10. Какой организацией принят в члены ВКП(б) _____

11. Партаж _____ № партбилета _____ или к/карт. _____

12. Стаж пребывания в ВЛКСМ с _____ по _____ 13. Состоял ли в других партиях (каких, где,

с какого и по какое время) нет

14. Состоял ли ранее в ВКП(б) нет с какого и по какое

время _____ и причины исключения или выбытия _____

15. Был ли кооперант в проведении работы партии и участвовал ли в собраниях (каких, когда)

16. Членом какого профсоюза состоит и с какого года Механиков 1920 г. № 1412316

17. Образование высшее

Оценки и замечания	Подписание учебного заведения (вуз, вуза, техникума, кол-вуз, школы и проч.) и его местонахождение	Название фа- культета или отделения	Дата (м-н, год)		Оценки по предметам	Если не окончатель- но, то на каком этапе	Какие замечания по поводу получения и результатов исследования учебного заведения
			поступ-	оконча-			
	<u>Петерг. Университет</u>	<u>Истор. фак.</u>	<u>1899</u>	<u>1903</u>	<u>да</u>	<u>—</u>	<u>литературный</u>
	<u>Азерб. Гос. Университет</u>	<u>Истор. фак.</u>	<u>1920</u>	<u>1925</u>	<u>да</u>	<u>—</u>	<u>Врач-психиатр</u>
	<u>в Баку</u>						

18. Ученая степень (звание) профессор аттест. № 1014245 19. Имеет ли научные труды и

изобретения да (перечень научных трудов и изобретений с указанием, по каким вопросам

и где опубликованы, необходимо дать в приложении)

20. Был ли за границей да

Дата, (м-н, год) с какого по какое времени	В какой стране (указать город)	Цель пребывания за границей
<u>1907 г. по 1915 г.</u>	<u>Италия, Германия, Франция</u>	<u>в Социалистич. и научной работе</u>
<u>1915 г. по 1917 г.</u>	<u>Восток, Венгрия, Бельгия, Болгария</u>	

Личное дело А.М. Евлахова

Дата (м-н, год)	Должность с указанием учреждения, организации, предприятия, а также ведомства (департамента), в систему которого она входит	Местонахождение учреждения, организации, предприятия (город, район, область; край; республика)
1/x/1903	Остав. при Петерб. Ун-те, занимался преподав. работами	Петербург
1/x/1908	Приват-доцент Петелько Ун-та	Петелько
21/x/1908	читател. публ.-библиот. Киевского Ун-та	Киев
1/x/1909	доцент Варшавского Универс-та	Варшава
1/x/1915	Экстраординарный профессор Варш. У-та	Варшава (позже - Ростов)
1/x/1918	ординарный профессор Лодзского У-та	Ростов *18
1/x/1919	завед. катор.-рем. фил. Яковлева У-та	"
21/x/1920	ректор Зонковского У-та	"
1/x/1923	проф. Белорусск. Гос. У-та	Минск
1/x/1924	проф. Азерб. Гос. У-та	Баку
1/x/1928	заведывающий психиатрич. бол-ницей	" М
1/x/1930	проф. директор кафедр психиатрии (С.-д. Киев. Ун-та)	Киевское
1/x/1934	консультат. психиатр (старший спец.) ИИИИИ*а	Ленинград
1/x/1934	директор Социально-психиатр. клиники	"
1/x/1936	зав. сектор. психиатр. больницы им. Арцыб.	"
1/x/1936	консультат. психиатр 3 детско-подрост. больницы	"
15/x/1944	проф. сф. психиатрии ВГОЗУ	"
5/х/1958	д-р мед. наук (Ленинград. Социально-психиатр. клиника им. С.С. Корсака №28-75-р; индустриальный институт им. Г.И. Уманского №4000-проектная №12-пр. от 21/12/1975г.)	

с 16/II 1946 —	проф. высшаяш. К. В. Ист. и Коопиния	Лекции
с марта 1946 —	" с. психиатрии К. В. Ист.	"

Личное дело А.М. Евлахова

Местонахождение выборного органа	Название выборного органа	В качестве кого избран	Дата (месяц, год)	
			избран	выбыл
Ростов ¹¹ Я	Министерство Юстиции Университета	председатель	апр. 1936	май 1936
Минск	М.К. Рейзер, З.С. Цинберг	член М.К.	сент. 1923	дек. 1923
Пашков	М.К. Репин, Л.И. Балабанов	член М.К.	сент. 1931	дек. 1933
Ленинград	М.К. З. Лещинский - полковник, М.К. С. Пилицкий	" "	сент. 1932	дек. 1934
Ленинград	Октябрьский Райсовет	член президиума М.К. (с 1933) К.К. (с 1934) Председатель Президиума М.К. (с 1935)	декабрь 1946	(февраль 1947) (апрель 1946)

	Название языков, которыми владеет (пишет, читает, говорит)	
	слабо	хорошо
Иностранных	_____	_____
Народностей СССР	_____	Итальянский, французский, немецкий, польский, исландский, украинский

Михайлов (Владимир) Владимирович, урож. восточной Сибири, член ИВЛ, зачислен в Высшую школу в 1940 г. по специальности "Юридическая". Работал в качестве юриста в Томе, Москве, Ленинграде, после чего был направлен в ЧОП. Член КПСР. В 1948 г. по окончании Высшей школы, был направлен в качестве преподавателя в ЧОП. В 1950 г. по окончании ЧОП, был направлен в ОМВД.

26. Участвовал ли в партизанском движении и подпольной работе (как вступил, где, когда и выполняемая работа) *вступил в партизанское движение в 1942 году в составе отряда имени К. Маркса*

2. боевая служба; в старом звании с последним высшим чином.

в Красной Армии с _____ по _____ последняя высшая должность _____

28. Участвовал ли в боях во время Гражданской или Отечественной войны (где, когда и в качестве кого) _____

29. Был ли в плену (где, когда, при каких обстоятельствах попал, как и когда освобождился из плена) Мат

20. Был ли в плену (где, когда, при каких обстоятельствах попал, как и когда освобожден из плена) нет.

30. Служил ли в войсках или учреждениях белых правительств Нет (если служил, то ука-
да, лет

30. Служил ли в войсках или учреждениях белых правительств ни (если служил, то ука-
зать с какого и по какое время, где и в каких должностях) да, нет

31. Находился ли из территории, временно оккупированной немцами в период Отечественной

31. Находился ли на территории, временно оккупированной немцами в период Отечественной войны (где, когда и работа в это время) Нет.

Личное дело А.М. Евлахова

Личное дело А.М. Евлахова

Личное дело А.М. Евлахова

32. Отношение воинской обязанности: категория учета _____ группа учета _____
 состав _____ военное звание _____ военно-учетная
 специальность № _____ приписан ли к войсковой части _____ да, нет _____ наименование военно-учетного
 стола по месту жительства военнообязанного _____
 наименование районкомзета по месту жительства военнообязанного _____
 снят с воинского учета _____ да, нет _____
 предоставлена ли отсрочка от призыва на военное время _____ да, нет _____, если предоставлена, до како-
 го времени _____ м-ц год _____, состоит ли на специальном учете _____ да, нет _____
 33. Состояние здоровья (имеет ли ранения, контузии, какие и когда получила) _____

34. Какие награды и поощрения имеет после Октябрьской революции

Когда награжден	Кем награжден	За что награжден	Чем награжден
22.10.1942	Презид. Вех. Сов. СССР	За участие в боях за Ленинград	Медалью "За оборону Ленинграда"

35. Привлекался ли к судебной ответственности (кем, когда, за что) и решение суда _____
 нет

36. Имеет ли партизманские _____ да, нет _____

Дата (м-ц, год)	Кем наложено партизманские _____	За что (сущность дела)	Какое наложено партизманские _____

37. Семейное положение в момент заполнения личного листа _____ жена - Людмила Николаевна
 Евлахова и сын Владимир Евлахов 16 лет. перечислить состав семьи

38. Домашний адрес: Ленинград И. Якушкина 7/24, кв. 39-а; тел. - А-1-15-45
 22 - сентября 1947 г.
 дата заполнения



Личная подпись _____
 писать разборчиво

Подпись тов. Евлахова И. М. заверяю:

Начальник строевого отдела _____

1947 г.

Личное дело А.М. Евлахова



ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО
НАСЛЕДИЯ





Э. Я. Бокс.
Поездка



ЛИРИКА

В ЭРМИТАЖЕ

Нет, не ревнуй меня к святой Екатерине:
Не Карло Дольчи я, когда, рука к руке,
Головкой чудною люблюсь на картине,
С тобою в Эрмитажном холодке.

Она – божественна: я от тебя не скрою,
И я люблю её, как дальнюю звезду;
Но, нет, не к ней в тот вечер я приду,
Сгорая страстию земною.

И в залах сумрачных бродя и замирая,
Тебя лишь чувствую и теплой, и живой,
И близкой мне, и лишь о том мечтаю,
Чтоб для других и ты была святой.

А.Е., 25.02.1933

ПАДАЮЩАЯ ЗВЕЗДА

(к картине Копная)

С лазурного неба, где звезды сияли,
Из мира невинности, правды и света,
Дух злобы, коварства, дух злого навета
Нес юную душу в обитель печали,
Где все пропадает навек без ответа.

В объятиях страстных дух тьмы – искушитель
Влачил её в мрачную бездну, лобзая...
А с неба далекого, быстро мелькая,
Летела туда же, в немую обитель,
Над жертвою ада звезда золотая...

ДВЕ ЖИЗНИ

Очаг догорал... За открытым окном
Лазурное небо сияло,
И все на земле в ликование одном
Весны возвращенье встречало.

Луч солнца глядел из окна золотой,
И запах цветов доносился:
Там жизнь нарождалась и пахло весной,
И взор всех надеждой светился.

Очаг догорал... На постели больной
Смотрел помутившимся взором
В окно, куда дым очага синевой
Затейливым стался узором...

И в этом дыму очага он видал
Сияние жизни безбрежной,
И взор его радостью тихой сиял,
Как день после бури мятежной...

Он ангелов видел лазурных в дыму,
О жизни иной они пели,
И звуки их песни сулили ему
Иную жизнь, полную цели...

Очаг догорал... За открытым окном
С весной вместе жизнь нарождалась,
А с дымом от мира в полете одном
Душа к небу синему мчалась.

1898

ЕССЕ НОМО

Он шел... За ним толпа бессмысленно шумела,
Угрозы, брань неслись со всех сторон...
Сама не знала чернь, чего она хотела,
Кого на крест вела распять. А Он...

А Он все шел, измученный, разбитый,
Согнувшийся под тяжестью креста,
Переноса насмешки и обиды
С улыбкой кроткою, безмолвно, как всегда...

О, я узнал Тебя, Божественный Спаситель!..
На жизненном пути всегда я узнавал
Тебя среди толпы, и каждый раз, Учитель,
Твой взгляд страдальческий мне в душу проникал.

И грудь моя тогда сжималась от боли,
И голова склонялась пред Тобой,
И чувствовал тогда чужой я горечь доли
Своею грязною, измятою душой.

Да, я узнал Тебя! Отвергнутый толпою,
Ты шел один, без любящих друзей;
Божественный огонь любовью неземною
Святился в глубине ласкающих очей.

Ты, посланный с небес учить людей на землю,
Глаголом жег их черствые сердца,
Но холодная толпа, словам твоим не внемля,
Не видела в Тебе посланника Творца...

Из низкой зависти Тебя она клеймила,
Смеялась над Тобой, плевала на Тебя
И, душу истерзав, измучила, казнила...
Но Ты все снес, все претерпел, любя...

Да, я узнал Тебя, Божественный Спаситель!
На жизненном пути всегда я узнавал
Тебя среди толпы... И каждый раз, Учитель,
Твой взгляд страдальческий мне в душу
проникал...

Пятигорск
1899

QUID EST VERITAS?

«Что – истина?..» Ты промолчал, Спаситель,
Когда о том спросил тебя Пилат:
Ты знал, что не поймут ответа ни правитель,
Ни злобная толпа народа и солдат..
Ты знал, что не поймут слепые люди эти,
Что истина – в свободе, братстве и любви,
Что не должно быть слез, вражды и зла на свете –
И истины от лжи не отличат они..
И промолчал... Но взгляд загадочных очей,
В которых было все: и горе, и страданье,
И жалость за слепых, озлобленных людей
Ответил за Тебя...

Прошли века блуждания...
Немало род людской пролил крови и слез,
Чтоб сделалось Твое учение всесветным...
Но нет Тебя, вселюбящий Христос,
И некому на тот же все вопрос:
О, что же истина? – ответить людям бедным...

СТРАНИЧКА ПРОШЛОГО

Ты помнишь ли: в саду сидели мы,
Вокруг фиалками так пахло и сиренью,
Прохладный вечер был... Среди глубокой тьмы
Нам грезились грядущего виденья...

Слова любви как музыка звучали,
Дышали страстью, клятвами, мольбой...
Из глубины души им струны отвечали,
А ум молчал – бесстрастный и немой...

Ты жалась так доверчиво ко мне
И мне в глаза так ласково смотрела;
Я чувствовал, как ты, дрожа, в огне горела, –
И сам дрожал и в том же тлел огне...

Я говорил о чувстве вечном и святом,
О том, что жизнь так дивна и прекрасна...
Ты слушала меня порывисто и страстно...
А в сердце что-то жгло меня неясно,
Я бледен был... Но темь была кругом...

Где ты теперь?.. Нашла ли в мире ты,
Чего во мне напрасно так искала:
То воплощение земного идеала,
Что создали тебе твои мечты?..

Нашла ли ты то вечное, святое
В сердцах людей невечных, несвятых,
Иль видишь ты порой мой образ пред собою
И слышишь звук былых речей моих?..

О, где б ты ни была: в чаду ль любви мечтаний
На свете все забыла для нея,
Или, уверившись в ее непрочность зданий,
Ты вспоминаешь с горечью меня, –

Поверь, мой друг: тяжка людская доля,
Невзгод и слез и так довольно в ней;
К чему ж самообман еще: не для того ли,
Чтоб после сделалось больней?!..

1901

ЛИСТЬЯ ОСЕННИЕ

Осенью позднею в парке заброшенном
Шел я тропинкой безлюдною, дальнею...
Думы докучные гостем непрошеным
Жгли мое сердце, как осень печальное...

Шел я... А с веток с печальным шуршанием
Листья засохшие, ветру послушные,
Сыпались медленно, точно с страданием,
Падали под ноги – больше не нужные...

Шел я... И с грустью услышал я многое,
Что говорили мне листья шуршавшие:
Понял, что рано мне в сердце уставшее
Тайно прокралась та осень жестокая...

Понял, что скоро все листья весенние
Осень и в нем оборвет, как ненужные...
Вот что сказали мне листья бездушные –
Мокрые, желтые листья осенние...

СПб

ГОГОЛЬ

Он в мир пришел двумя путями
И две души в себя вместил
И, сфинкс загадочный, пред нами
Себя доселе не открыл.

И был его печален жребий:
Две силы сжиться не могли:
Одна душа витала в небе,
Другая жаждала земли.

И два пути его манили:
Был первый путь – язычник Рим,
Но путь другой привел к могиле,
В Господень град – Иерусалим.

1908

Л.Ш.

Храни в душе любви завет
И помни все, что сердцу мило:
Пусть было то – обман и бред,
Но все ж оно когда-то было...

Проходит прошлое, как сон,
Как сон несбыточно-прекрасный,
Но будет долго сниться он
И утешать в ночи ненастной...

И ты, родная, не кляни
За этот сон из мира сказки –
Того, кто дал тебе в те дни
Любовь и пыл горячей ласки...

Уходят радости спеша,
Исчезнет все, что было мило,
Но счастлив тот, кого душа
О прошлом память сохранила...



Н О В Е Л Л Ы

БРАВО! БРАВО!

Со всяким случалось, что какой-нибудь мотив или стих ни с того ни с сего вдруг втемяшится в голову, назойливо заставляя повторять себя. Хочешь отвязаться от него, забыть его, – не тут-то было: лезет в голову – и баста!

Еще бывает так, что хочешь, не хочешь, а читаешь все вывески на улице или запоминаешь номера проходящих трамваев и машин, что и утомительно, и обидно: ну, точно не хозяин сам себе, а пляшешь под чужую дудку. Никакая борьба с самим собой ни к чему не приводит.

Я знал одного человека, который, точно кто гнал его, спешил перебежать под самым носом дорогу каждому трамваю, каждой машине, каждому экипажу, что причиняло много неприятностей не только ему самому, так как бывали случаи, когда его вытаскивали еле живым, но и вагоновожатым и шоферам, которым, тормозя вагон или машину, приходилось переживать жуткие минуты.

Психиатры называют такие явления «навязчивыми», но нам, простым смертным, от этого не легче, тем более что и они-то сами, как нам достоверно известно, не свободны от таких навязчивых состояний, тщательно от нас их скрывая.

Сергей Сергеевич Дроздов, который, не будучи психиатром, не понимал, что с ним происходит, не раз испытывал, как это подмывает совершить что-нибудь навязчивое, – правда, большею частью безобидное и для себя, и для других.

Но однажды с ним произошел неприятный случай, кончившийся совсем не весело. Он был в театре и, сидя в пер-

вых рядах партера, наслаждался лицезрением прекрасной пьесы и не менее прекрасного её исполнения. Не будучи человеком восторженным, он тихо и скромно, в самом себе, переживал то, что изображалось на сцене.

Не так реагировал сидевший прямо перед ним экспансивный гражданин. Сергей Сергеевич, собственно, не видел лица этого зрителя, перед ним была одна лишь блестящая, как бильярдный шар, его лысина во всю ширь головы незнакомца. Но всякий раз как под гром аплодисментов опускался занавес, этот восторженный театрал бесконечное число порывисто подскакивал на своем кресле, неистово хлопая в ладоши и крича: – Bravo! Bravo! – что уже само по себе раздражало Дроздова. А самое главное – перед глазами его поминутно мелькала огромная блестящая лысина, ослепляя его точно направленный в упор «зайчик».

В конце первого действия Дроздов был раздражен, но сдержался. В конце второго – у него разболелась голова и ныло в руках. В конце третьего он чувствовал себя совсем больным и разбитым. Когда же занавес опустился в последний раз и бешенство сидевшего перед ним зрителя перешло всякие границы приличия, ибо он буквально уже прыгал вверх и вниз, дразня Сергея Сергеевича своей блестящей лысиной и выкрикивая: – Bravo! Bravo! – Дроздов не выдержал и, улучив минуту, когда тот прыгнул вниз, в глубину кресла, в этот последний раз, ослепив его точно прожектором, и, сам поднявшись, размеренно, не торопясь, шлепнул его несколько раз ладонью правой руки по ненавистой лысине, приговаривая сквозь зубы «Bravo! Bravo!», после чего, успокоившись, сел на свое место.

Когда его арестовали, он отнесся к этому совершенно безразлично, так как сделал уже то, что нужно.

14 октября 1943 г.

ИСПАНСКОЕ КАПРИЧЧО

Вигорский ехал по железной дороге от Гасконского залива вдоль Пиренеев. И природа, и люди, и нравы – все казалось ему здесь странным, необычным.

Поезд шел по гористому берегу реки желто-грязного цвета, бурные потоки которой бежали по огромным камням.

Высоко поднимались горы, издали совершенно полосатые от посыпанной на них посевной земли. Дома, казалось, стояли в воде, и поезд кружил в каком-то вихре по направлению зигзагообразной реки.

Пассажиров почти не было. Зато в каждом вагоне, спереди и сзади, было по два вооруженных карабинера, очень похожих по одеянию на какаду.

На его вопрос, чем объясняется такая охрана, один из них жестом, достойным трагического актера, показал Вигорскому на фантастический ландшафт за окном поезда, сказав:

– Разве сеньор сам не видит, в каких опасных местах мы едем? Ведь тут постоянные нападения на поезда. Горы кишат бандитами.

И действительно, все вокруг напоминало скорее декорацию из третьего действия оперы «Кармен», чем живую действительность.

На всех станциях при приближении поезда сбегались буквально тучи босоногих мальчишек. Сперва, услышав неистовый крик бегущей в пыли толпы, Вигорский даже перепугался, но потом постепенно привык к этой особенности испанских железнодорожных нравов.

На тех же станциях он видел толпы взрослых испанцев, мужчин и женщин, сбегавшихся поглазеть на проезжающих; многие их были в шaliaх и даже одеялах. Это было особенно заметно по утрам, когда любопытствующие, очевидно, спешили встретить поезд, но не успевали одеться и выбегали в чем попало, укутавшись в одеяла. – А, может быть, думал он, – это один из видов испанских «пальто»? Здесь ведь все по-особенному.

В поезде происходили презабавные сцены: все друг друга угощали, и отказаться не было возможности: бутылку с вином совали прямо в рот. Одного солдата на его глазах так закармливали и опаивали всю дорогу, что бедный «*caballero military*» только пыхтел, но безмолвно подчинялся испанским «Демьянам».

Два интеллигентных субъекта, в белых костюмах и туфлях, поспорив минуты две на тему закрыть ли окно или оставить его открытым, бросились друг на друга с выкатившимися на лоб глазами, и началась жестокая драка, еле-еле ликвидированная другими пассажирами.

Старухи, очень похожие на мужчин, с большими усами, вели разговор между собой в таком тоне, такими голосами, с такой выразительной мимикой и жестикуляцией, что казалось, – они хотят зарезать друг друга. Вслушавшись в их беду, Вигорский понял, что они говорили, всего-навсего, о своих домашних делах, о ценах на продукты и на прочие животрепещущие темы.

То и дело появлялись оригинальные фигуры испанских воинов: босые, только в одних сандалетах на деревянных подошвах, они были одеты в какие-то старомодные дамские шляпы или красные чепчики.

В Андорре, когда уже раздался железнодорожный звонок, возвещавший отправление поезда, и кондукторы стали бегать вдоль поезда, захлопывая дверцы вагонов, открывавшиеся на платформу, мимо вагона, в котором находился Вигорский, пробежала, заматавшись, запоздавшая, как видно, молодая женщина. Пораженный ее необыкновенной красотой чисто испанского типа, с прозрачной матовой кожей лица, Вигорский быстро протянул ей руку и почти втащил ее в свое купе. Она вся раскраснелась от волнения и была несколько смущена происшедшим, обворожительной улыбкой отблагодарив его за любезность.

Поезд тронулся, и они вступили в разговор, – тот легкий, ничего не значащий железнодорожный разговор между мужчиной и женщиной, состоящий из острот и намеков, в котором, однако, часто чувствуется прелюдия.

Внимательно следившие за этой прелюдией соседи по купе, заметив, что Вигорский иностранец, весело подмигивали друг другу и посмеивались, а один из них, обратившись к нему, с ехидной улыбкой спросил:

– Сеньор, как видно, учится у прекрасной сеньоры испанскому языку?

Вигорского это, однако, мало трогало. Он был весь поглощен незнакомкой, от которой узнал, что она едет к мужу, который телеграфировал ей, что встретит её на французской границе рано утром, очевидно, перепутав поезда, так как их поезд приходил на пограничную станцию ночью.

Показывая Вигорскому телеграмму, сеньора очень волновалась по поводу того, что приедет ночью в чужой незнакомый город, совершенно к тому же не зная французского языка.

– Ничего, – сказал ей Вигорский, – вы не беспокойтесь: я свободно им владею и отвезу вас в гостиницу, где вы переночуете, а утром вы отправитесь на вокзал, где вас встретит ваш супруг.

– Я не знаю, как благодарить вас за такую любезность, но, право, мне очень совестно, что ради меня вы должны будете сойти с поезда и нарушить ваш маршрут...

– О, нет, – ответил с галантной улыбкой Вигорский, – насчет второго можете быть совершенно спокойны: мне это не только ничего не стоит сделать, но и доставит большое удовольствие.

Когда поезд подошел к Пор-Бу, была уже глубокая ночь. Пассажиры, сидя, дремали, а иные даже похрапывали. Высадившись, как обещал, с прелестной незнакомкой, Вигорский взял фиакр, и они поехали в ближайший отель. Там он устроил её в номере, заняв номер по соседству и обещав, когда она приведет себя в порядок, зайти пожелать ей спокойной ночи.

Зная ревность испанцев, Вигорский хорошо понимал, что затеял опасную игру. Нужно было устроить все так, чтобы ретироваться во время, еще до приезда мужа, иначе – кто знает? – ему, быть может, пришлось бы познакомиться не только с ним самим, но и с его навахой.

Но неотступно стоявший перед ним образ незнакомки, раздражавший его и без того взволнованное воображение, не долго дал ему колебаться, когда мелькнувшая было на мгновение мысль – не уехать ли вовремя? – показалась ему самым разумным, что он мог бы сделать в создавшемся положении.

Сеньора, приодевшаяся и еще более помолодевшая в ночном туалете, встретила его смущенная, но от того еще более прекрасная. Выражение глаз её было загадочно и странно. Казалось, она о чем-то напряженно думала, невольно выдавая свое волнение. Когда два человека думают об одном и том же, стараясь скрыть при этом друг от друга свои мысли, это им плохо удается.

Угадав её мысли, Вигорский быстрым движением привлек её к себе, и страстный, жгучий поцелуй, какого он никогда еще не испытывал в жизни, обжег его, как крапива...

Эту ночь Вигорский не спал, но в объятиях страстной испанки он ни на минуту не переставал думать о том, что

его ожидает, если он позволит себе забыть о наступающем утре. Испанское каприччо ничем не отличается от всякого другого мимолетного каприза, но расплата за него не должна быть дороже его преходящей ценности.

И, когда еще чуть-чуть лишь забрезжил рассвет, вырвавшись из объятий горячей испанки, он полетел на вокзал, предоставив ей самой встретиться с любимым супругом.

Пожалуй, это похоже было на бегство и роняло его в глазах той, минутным капризом которой он был в эту краткую ночь, но он предпочел смешное трагическому в этой во всем оригинальной стране.

21 октября 1943 г.

БЛАГОЧЕСТИВЫЙ ПАДРЕ

Как известно, все католические клирики благочестивы. При посвящении в духовный сан они дают обет безбрачия, в знак чего на макушке головы у них вырезается так называемая тонзура.

Впрочем, как также известно, этим и ограничивается их благочестие, ибо обет безбрачия понимается ими слишком буквально: не связывая себя браком, они столь же мало связывают себя и девственностью. Их донжуанские повадки обращали на себя внимание еще в средние века, когда старофранцузские фавль называли дам их сердца – попадьями (*prestresses*), совершенно так же, как в современной Польше их именуют «*pani ksiendzorra*».

К чести их надо сказать, что и сами представительницы прекрасного пола души в них не чают, – вероятно, потому, что ни с кем так не удобно вести амурные дела, как с ними, да и сам грех в этом случае приобретает как бы некий возвышенный смысл, освященный тайной религии. Однажды, когда мы с приятелем-испанцем прогуливались по мадридскому Прадо, удивленный тем, что на меня смотрят все молоденькие женщины, я спросил его о причине столь странного явления.

– Видите ли, – объяснил он, – вы с бритыми усами, и они принимают вас за молодого падре, приехавшего пожурить из провинции.

Наиболее колоритны католические священники в Испании: в стране, где и поныне падре – самое почтенное и влиятельное лицо в городе, знакомство с которым открывает вам двери во все дворцы, музеи, галереи и библиотеки, что так важно для иностранца.

Меня всегда занимала в романских странах эта мрачная фигура в черной сутане и дамской шляпе на голове, с молитвенником в руках, шествующая по улицам, площадям, скверам и бульварам, глаза которой, как будто устремленные в святое писание и ничего не замечающие вокруг, исподтишка блудливо оглядывают каждую проходящую молодую женщину, – и я не раз искал случая поближе ознакомиться с этим закрытым для непосвященного миром.

Однажды мне повезло. Я приехал в Бургос с рекомендательным письмом из Мадрида к одному влиятельному лицу – дону Хосе Сармиенте, а рекомендательное письмо в Испании – все: оно сразу делает вас своим человеком, и вот этот господин, желая услужить мне, познакомил меня с местным падре – доном Херонимо.

Признаться, я был очень смущен и сконфужен, когда мой новый бургосский «amigo» (друг, приятель) представил меня этому падре. Дело в том, что накануне, когда, войдя в местный собор и направляясь на колокольню, я проходил мимо исповедальни, я невольно обратил внимание на коленопреклоненную фигуру молодой изящной женщины, кающейся в грехах, к которой склонялся из окошечка внимательно слушавший её и время от времени что-то ей говоривший падре. Женщина была вся в слезах.

Само по себе зрелище это столь обыденно, что я бы и не запомнил лицо последнего, если бы, спустившись с колокольни, путешествие на которую отняло у меня час времени, я, к своему немалому изумлению, не нашел кающуюся Магдалину все в том же положении, что заставило меня невольно приостановиться при выходе из собора. Заметив мое нескромное любопытство, падре сделал грозное лицо, нахмутив брови и стал махать мне рукой в направлении выхода, недвусмысленно предлагая мне удалиться. Этот падре и был дон Херонимо, но, к счастью, он, по-видимому, не узнал меня.

С этого момента началось для меня беспечальное житие в Бургосе. Перед доном Херонимо отверзались все двери, как перед чародеем с волшебной палочкой. На другой же день после нашего знакомства в местной газете было напе-

чатано сообщение о моем прибытии в город и цели его, с весьма лестным по моему адресу комментарием. По щучьему велению я получал все, что мне было нужно в библиотеке, и почтенные граждане, встречая меня в разных концах города и во всякое время неизменно со столь уважаемым духовным отцом, заодно и мне низко кланялись.

Как и все испанские падре, дон Херонимо оказался не очень-то образованным человеком. Так, узнав, что я – русский, он поставил меня в полное недоумение, задав мне вопрос: «Если вы – русский, то кто же вы – поляк или казак?»

После того, как я долго не мог понять, о чем, собственно, он спрашивает, дон Херонимо, наконец, объяснил мне:

– Насколько мне известно, русские разделяются на ортодоксов и еретиков: первые – поляки, а вторые – казаки.

Зато я был сторицей вознагражден в отношении искусства. Узнав, что специально интересуюсь картинами Леонардо да Винчи и его школы, он сказал мне:

– Приходите завтра после вечерни в собор, – я покажу вам нечто изумительное.

На другой день в назначенное время я входил под своды старого собора. Были уже сумерки, и прихожане спешили домой. Мне почему-то взгрустнулось. Я вспомнил свое детство, полное чистой наивной веры, делающей жизнь такой простой и в то же время осмысленной. Как тогда все было просто и ясно, какой прекрасной казалась жизнь, освещенная неземным светом веры, и как теперь, когда рассеялись все эти обманчивые призраки, стало пусто и скучно! Как сильны эти люди своей непоколебимой верой, на которую они всегда могут опереться в трудных и опасных случаях жизни, и как слаб и беспомощен человек, лишенный веры!..

Нет, кажется, ничего печальнее зрелища врача, знающего, что у него рак или какое-либо другое неизлечимое заболевание, и прозревшего человека, который некогда горячо и слепо верил. Как дорого покупается другое знание! Может быть, лучше уж совсем не знать?

С такими мыслями вошел я в этот как бы поседевший от старости, но все еще столь же прекрасный собор, своды которого видели так много человеческих слез и слышали так много безутешных рыданий.

В сопровождении любезного дона Херонимо шествовал я по темному лабиринту капелл с гробницами епископов, где каменные барельефы неведомых мастеров сопернича-

ют с потускневшими от времени красками Себастиано дель Пьомбо и других знаменитых живописцев Италии и Испании и откуда, казалось, не выбраться, пока не пришли мы в маленькую «капеллу Леонардо».

Включив свет электрической лампочки и подойдя к черному деревянному амвону, Дон Херонимо привычным движением руки сперва распахнул складные треугольные дверцы направо и налево, потом вверх и вниз, проделав эту процедуру несколько раз, наподобие того, как вскрывают вложенные друг в друга крашенные деревянные яйца. И вдруг глазам моим представилось необыкновенное зрелище. Я увидел обнаженный до пояса бюст кающейся Магдалины с распущенными волосами, падавшими волнами на белоснежную грудь и плечи. Глаза, губы, приподнятые в улыбку даже в скорби, руки, пальцы – все это было, несомненно, леонардовское; вся она была какая-то воздушная, поистине, божественная. Нельзя было оторваться от этого образа, носившего на себе следы ломбардской школы.

Я стоял, как зачарованный, в то время как дон Херонимо, довольный произведенным на меня впечатлением и сам не менее восхищенный этим зрелищем, многозначительно разводил руками.

Я разгадал тайну благочестивого падре, который, очевидно, после каждой вечерни, проводимой им в страстной молитве за свою грешную плоть, приходит сюда, в это тайное место своих запретных свиданий с прекрасной грешницей, в которую и он не бросил бы камень.

Со страстным чувством выходил я из капеллы, пораженный контрастом этого соблазна земной красоты с запахом фимиама и тления.

23 октября 1943 г.

ПОПКА

Была война 1914 года. Одни за другим шли бесконечно-длинные товарные составы с эшелонами войск, и пассажирское движение было нарушено. Поезда приходили и уходили в неопределенное время, задерживаясь на проме-

жуточных станциях часами, а иногда и на целые сутки. На вокзалах творилось нечто невообразимое: мужчины, женщины, дети, тюки, матрацы, подушки, сундуки, кастрюли, чайники, столы, стулья и всякие другие предметы домашнего обихода и утвари – все это сплошной массой, вперемешку, покрывало полы здания и платформы, так что со стороны непонятно было, как могли люди попасть на занимаемые ими места и выбираться оттуда в случае надобности.

Поезд, с которым ехал из Польши в Ростов Горбенский, пришел в Полтаву днем, а уходил поздно вечером. Он отправился в город. Проходя по небольшому бульварчику, начинающемуся памятником Котляревскому, он невольно приостановился против здания гостиницы, где на скамейке сидели две пожилые дамы и одна совсем молоденькая, которым попугай бродячего музыканта своим острым клювом вытаскивал из ящичка билетки «на счастье».

Молодая женщина поразила его своей необыкновенной красотой.

По прозрачному цвету тонкого алебастрового лица, по неуловимому изяществу всей фигуры, в которой было что-то воздушное, по непередаваемой манере говорить, в которой была какая-то своеобразная прелесть, он сразу догадался, что это была полька-аристократка.

Воспользовавшись попугаем как предлогом для знакомства, он подсел, и попка и ему также вытащил билетик «на счастье», на котором он прочел: «Если вы по-настоящему чего-нибудь хотите, добивайтесь – и получите то, чего желаете».

– Вы как думаете, – обратился он к молодой женщине, – правильно это, или нет?

– По-моему, нет, – ответила, не задумываясь, она, – ведь то, чего мы желаем, зависит не только от нас самих.

– А я думаю, что это правильно, несмотря ни на что, – сказал он, и сам удивился решительности, с какой это было сказано. – А нельзя ли полюбопытствовать, что выпало на счастье вам?

Она молча протянула ему билетик, в котором значилось: «Не противьтесь судьбе: от судьбы никуда не уйти, как ни старайся».

Заметив, что он читал то, что там написано, с некоторым волнением, которого не мог скрыть, она добавила:

– Не правда ли, это – такая же чушь, как и то, что выпало вам: ну, разве не от нас самих зависит наша судьба? Конечно, если не противиться, то будет все, что угодно.

Из возникшего на этой почве общего разговора он узнал, что молодая женщина, всего месяц назад вышедшая замуж, две недели провела в Закопане, где лечилась вместе с пожилыми дамами, с которыми теперь возвращалась в Харьков к мужу. Их поезд шел в полночь.

Стал накрапывать дождь. Дамы поднялись и кивком головы выразили намерение с ним расстаться, но он очень вежливо попросил разрешения сопровождать их, и, чтобы укрыться от дождя, они все вместе, направляясь к вокзалу, зашли по дороге в какое-то монастырское подворье.

Воспользовавшись тем, что обе пожилые дамы увлеклись рассматриванием каких-то реликвий под стеклом, Горбенский в темноте подворья стал, как демон, нашептывать молодой женщине слова любви, которым он сам готов был верить, уговаривая её остаться в Полтаве хотя бы до завтра, предоставив сопровождающим её дамам ехать до Харькова одним.

Выслушав его с большим удивлением, граничившим с чувством обиды, молодая женщина сказала с оттенком возмущения его поведением:

– Послушайте, какое право я дала вам разговаривать со мной в таком тоне? Какое мне дело до ваших чувств, если бы даже было и так? Может быть, вы просто не понимаете, что говорите? Эти дамы едут со мною по поручению моего мужа, которому я дала уже телеграмму о выезде сегодня ночью.

Усмотрев в её последних неосторожных словах повод для дальнейшей агрессии и продолжая с прежней настойчивостью и нимало не смущенный своими объяснениями в любви, он возразил:

– Умоляю вас, останьтесь! Повод для этого всегда можно найти: можно, в крайнем случае, как-нибудь отстать, я берусь это устроить: что же касается телеграммы, то я сам дам вашему мужу другую: «Опоздала, буду завтра».

Теперь уже молодая женщина не на шутку рассердилась:

– Вы, кажется, с ума сошли, – проговорила она и, уже не слушая дальше того, что он говорил ей, сказала, обращаясь к своим спутницам:

– Едемте на вокзал – уже вечереет.

Когда все они вышли из подворья, Горбенский, подозвав извозчика, галантно усадил двух дам, приказав ему ехать на станцию. Его же даме, растерявшейся от столь решительных действий, ничего не оставалось, как ехать с ним на другом извозчике.

Стало темнеть, и, воспользовавшись этим, продолжая в то же время говорить одно и то же, он вдруг, крепко прижав её к себе, стал покрывать страстными поцелуями её лицо. Но, вырвавшись, она молча ударила его по лицу, сбив ему с носа пенсне, которое упало на мостовую.

Он не сказал ни слова.

Когда все приехали на вокзал, оказалось, что поезд, действительно, идет лишь в 12 часов ночи. А было только шесть часов вечера.

– Знаете что, – сказала, обращаясь к ним одна из пожилых дам, – мне так хотелось купить мужу в подарок портсигар из карельской березы, который я видела в витрине магазина, и я позабыла это сделать. Я вас очень прошу – поезжайте и купите. Это ведь не долго.

– Ну, конечно, – подхватил Горбенский, – поедemте, – и, пользуясь тем, что его спутнице неловко было отказать в просьбе, подхватил её под руку.

– Я должна вас предупредить, однако, – сказала молодая женщина тоном, не допускавшим сомнений, – что, если вы хоть что-нибудь позволите еще себе, я сейчас же поеду обратно.

Не ответив ей ни слова, Горбенский, когда они уже сели на извозчика, сказал ему:

– Гостиница «Метрополь».

Она не обратила внимания на эти слова, очевидно, занятая своими мыслями. Но когда извозчик остановился у отеля, как раз в том месте бульварчика, где напротив они сидели на скамейке, получая от попки билетки на счастье, и, сойдя с фаэтона, он стал высаживать и её, она, как бы очнувшись от забвения и поняв все сразу, не обращая внимания на выбежавшего швейцара, стала в резких выражениях высказывать Горбенскому свое недовольство, в то время как швейцар и он сам стояли, не зная что делать.

Расплатившись с извозчиком, он, чтобы как-нибудь замять начинавшийся скандал, взял её нежно под руку и сказал:

– Ну, полно, простите меня, – я сам не знаю, что делаю и что со мною твориться. Прошу вас: пойдёмте поужинать в ресторан. Мне просто хочется побыть с вами наедине и сказать вам все, что накопилось в душе за этот день.

– Хорошо, я согласна, но ни в коем случае не в отдельный кабинет. Мы будем ужинать с вами в общем зале.

Разочарованный, он не возражал, зная, что это бесполезно.

Когда они вошли в ресторан, общий зал оказался пуст, и, как ему хотелось, они ужинали вдвоем, наедине. Волнуясь и сам веря тому, что говорит, он стал снова твердить ей о своей любви, о том, как она покорила его своей красотой и что он никогда в жизни не забудет этой встречи. От утомления ли всем, что произошло за этот длинный день, от того ли, что в его признаниях было так много искренности и упорства, от силы ли страсти, внушенной ей, наконец, от всего ли этого вместе, она уже слушала его речи без возражений и резкостей. После же первого бокала вина глаза её заблестели, щеки покрылись румянцем, и, когда он снова попробовал поцеловать её, она уже не только не сопротивлялась, но при поцелуе в губы стала отвечать ему. Когда они вернулись на вокзал, обе пожилые дамы спали крепким сном, прислонив свои головы к чьим-то узлам. До отхода поезда оставалось еще три часа, и он сказал ей:

– Знаете что, – ведь нам и присесть-то здесь, как сами видите, негде. Стоять три часа на ногах в ожидании поезда – это мука и для вас, и для меня. Давайте возьмем опять извозчика и поедем за город, к шведским могилам. Мы успеем проехать туда и обратно, и приедем еще за час и полчаса до отхода вашего поезда, проведя незаметно время.

Она колебалась. Но перспектива стояния на ногах в удушливой атмосфере вокзала в течение трех часов показалась ей столь ужасной, что она уступила.

– Вы только должны дать мне честное слово, – сказала она, – что мы вернемся вовремя к отходу поезда, – иначе я не поеду.

– Даю вам честное слово, что так это и будет.

Они ехали бесконечно долго, а он все продолжал говорить ей о своей любви, о её необыкновенной красоте, пленившей его, о том, что из-за неё он потерял голову, после чего начинал страстно и нежно целовать её. Зачарованная

его речами, которые, в разных вариантах, она слышала целый день, казавшийся ей нескончаемым, она устало склонялась на его плечо, но все с большей страстью сама отвечая на его ласки и поцелуи.

И вдруг, придя снова в себя, она с тревогой в голосе спросила его:

– Не пора ли повернуть нам обратно?

Посмотрев на часы, он бесстрастно произнес:

– Это уже бесполезно: сейчас ровно одиннадцать часов, а мы уже два часа, как едем. Стало быть, если даже мы немедленно повернем назад, то приедем, к сожалению, через час после отхода поезда.

Тут произошла сцена, которой он все же не ожидал. Но стесняясь присутствия извозчика, она сперва стала громко ругать его:

– Вы – низкий, отвратительный человек! – кричала она. – Вы – негодяй, мерзавец, подлец! Я ненавижу и презираю вас, – закончив весь ассортимент бранных слов по его адресу, она стала плакать. Плач перешел в рыдания, рыдания в истерику.

Тщетно Горбенский пытался успокоить её. Ничто не помогало – ни слова утешения, ни ласки, ни мольбы о прощении. Рыдания становились все сильнее. Извозчик оглядывался с беспокойством.

– Милая, бесценная, – сказал, наконец, он, – я сознаю, что поступил низко и подло, заранее решив обмануть вас. Я готов чем угодно вымолить у вас прощение, если моя безумная любовь к вам, заставившая меня сделать это, заслуживает снисхождения. Поймите – я люблю вас и готов сделать для вас все, что вы захотите. Мы поедем сейчас в гостиницу, а завтра вы уедете с тем же поездом. Я сам посажу вас и дам вашему мужу телеграмму от вашего имени. Не беспокойтесь, – все будет сделано.

Выплакав все слезы, она постепенно утихла и уже почти спокойно сказала ему:

– Да, но мой паспорт остался в чемодане, в багажном отделении на вокзале, ведь меня не пустят ночевать в гостиницу.

– Это не имеет значения, – успокоил он, – вы будете прописаны, как моя жена, по моему паспорту.

– Если вы думаете, что мы остановимся в одном номере, – снова резко вставила она, – то жестоко ошибаетесь.

– Не волнуйтесь: я уже сказал, что будет так, как захотите вы.

В гостинице «Метрополь», из окон которой видны были во мраке ночи силуэты деревьев бульварчика, на котором они познакомились несколько часов тому назад, Горбенский занял два смежных номера.

Была уже глубокая ночь, когда после новых страстных признаний и поцелуев, на которые он получал все более страстный ответ, выходил он из номера молодой женщины, не терявшей, однако, головы до конца и потребовавшей, чтоб он ушел спать к себе. Поцеловав её еще раз на прощание, он вышел, незаметно захватив с собою ключ от её номера.

Сидя у себя, он слышал, как она несколько раз открывала и закрывала дверь своей комнаты, разыскивая, очевидно, ключ...

Когда на другое утро, открыв тяжелые портьеры окна её номера, они, радостные и веселые, хотя и усталые от всего пережитого за прошедший день, взглянули на знакомый бульварчик, где против их окон перед скамейкой попугай вытаскивал своим острым клювом билетки на счастье, они оба подумали об одном и том же: как странно, что попугай нагадал им все так верно и точно!

Когда же вечером в тот же день Горбенский уезжал к себе домой, в Ростов, а молодая женщина, поезд которой отходил лишь поздно ночью, провожала его, она горько плакала, обнимая и целуя его.

Поезд тронулся. Лежа на верхней полке, Горбенский грустил, думая о той, кто была его мимолетным капризом и которую он уже не увидит никогда.

Лежавший на противоположной полке пассажир, видимо, наблюдавший сцену их прощания на платформе, сочувственно спросил его:

– Это была ваша жена?

– Да, – едва слышно произнес Горбенский, глубоко вздохнул, перевернулся на другой бок и заснул, как убитый.

27 октября 1943 г.

ВИШНИ

Поезд подходил к Венеции. Глядя из окна вагона, Гордынский не мог понять, как можно с такой простотой мчаться по столь узкому молу.

Направо и налево от самого Местра видна была одна лишь сплошная масса воды. Казалось, земли вообще не было видно и поезд каким-то чудом шел по воде.

Выйдя с вокзала на Большой канал, он не мог прийти в себя от изумления. Много стран и городов видел он на своем веку, но такого чуда еще не видел. Обычно первое впечатление от города, куда приезжаешь впервые, как бы он ни был красив, все же несколько разочаровывает, и лишь потом, когда взглядишься и попривыкнешь, начинаешь находить в нем все новые и новые красоты.

Тут было нечто противоположное. Как ни старалось его воображение представить себе Венецию такой, как она изображается на картинках и фотографиях и описывается в путеводителях и романах, то, что он увидел собственными глазами, превзошло все его ожидания.

В самом деле, какое описание может нарисовать город-сказку, сделанный из каменного кружева? Эти стоящие на воде мраморные палаццо, внутри которых так странно видеть кузницы и наковальни, эти ажурные мостики, переброшенные между домами, заплесневелые стены которых уходят в глубь зеленых вод канала, эти узенькие улочки, куда никогда не проникает свет солнца и через которые из окна к окну можно, кажется, протянуть руку, – как все это не похоже на то, что мы привыкли видеть в больших и малых городах Европы! Кажется, что находишься не в мире реальной действительности, а во сне, в нереальном царстве.

Когда в сумерках с чемоданчиком в руках Гордынский, пройдя несколько шагов от станции, подошел к маленькому «альберго» под названием «dista di Spagna», где снял комнату, и услышал напротив звуки гитары, перебирая струны которой задумчивый тенор напевал неаполитанскую канцонетту «Vide mare quante bello», впечатление это еще более усилилось.

Купив на улице вишен, – таких огромных черных вишень он еще никогда в жизни не видал, – он возвратился в

альберго и, уже поднимаясь к себе по узенькой деревянной лесенке, столкнулся на ней с девушкой лет пятнадцати, в том возрасте, когда итальянка превращается уже в цветущую женщину. Это была дочь хозяина. Такой была, вероятно, Беатриче, когда Данте встретил её у Понте Веккио во Флоренции, и какой рисует её на своих картинах изумительный Данте Габриель Россети¹, с волосами, как змеи, черными, как смоль.

Невольно остановившись, как зачарованный, и не сводя с неё глаз, Гордынский протянул ей кулек с вишнями. Она взяла несколько ягод и нежным кивком головы отблагодарила его за любезность, сказав: – «Mille grazie, Signore».

Глядя на открывавшиеся при этом жемчужные зубы девушки и пунцовые, похожие на кораллы губы, он, в свою очередь, сказал ей: – Как вы прекрасны, синьорина! На моей родине, в России, я только раз видел девушку такой красоты. Я любил её, но...но...

– Она вам изменила, синьор русо?

– Да, она вышла за другого, и я до сих пор не мог забыть её. А вот сейчас, увидев вас, я... я очарован вами, и мне кажется, что вы – это как бы она, но только еще прекраснее. Простите, синьорина, мою дерзость, но, увидев вас в первый раз, я сразу почувствовал, что... влюблен. Да, я люблю вас...

Горячий, страстный поцелуй был ответом на его признания.

– Завтра вечером, когда смеркнется, приходите к Мосту вздохов, к первой гондоле у пристани и опуститесь в неё, я буду ждать вас внутри, – прошептала она ему на ухо.

На другой день в назначенное время он подошел к пристани Моста вздохов и спустился к стоявшей внизу первой гондоле. Но не успел он взойти на неё, как, к своему разочарованию, увидел не девушку, а отца её, хозяина своего альберго, видимо, поджидавшего его, который, подойдя к нему с его чемоданчиком в руках, сказал ему строго и решительно:

– Синьор, следуйте за мной!

– Куда? – удивленно спросил Гордынский.

– На вокзал.

¹ Данте Габриэль Россетти (*Dante Gabriel Rossetti*; 12 мая 1828 – 9 апреля 1882) – английский поэт, переводчик, иллюстратор и живописец.

– Я вас не понимаю, – объяснитесь.

– Мне все известно. Если бы вы были наш, итальянец, я бы без разговоров спустил вас в воду, но вы – forestiere (иностранец), и за вашего брата большая ответственность. Но все равно, если вы сейчас же не последуете за мной, я за себя не отвечаю и немедленно спущу вас в канал. Слышите? Вы должны сейчас же уехать!

Вид итальянца был столь решителен и слова, сказанные им, столь категоричны, что нельзя было сомневаться в том, что он свою угрозу привел бы в исполнение. Гордынский предпочел подчиниться.

Доведя его до вокзала, итальянец сам купил ему билет обратно до Местре, усадил его в отходивший поезд и, когда поезд тронулся, сняв шляпу, галантно с ним раскланялся, пожелав ему счастливого пути:

– Buon viaggio! – сказал он и медленно пошел домой.

6 ноября 1943 г.

ТАЙНА

Все тайна в этом мире, непостижимая тайна. С этой тайной человек рождается на свет, с ней он уходит в могилу. Лишь в те моменты жизни, когда, уподобляясь животному, он отдается бездумному существованию, он забывает об этой мучающей его тайне, и тогда все ему кажется естественным и простым. Но стоит раз задуматься над нею, и тогда, наоборот, все становится сложным и загадочным, каково оно и есть в действительности, если её не упрощать для целей познания или ради самоуспокоения.

Есть одна лишь слабость человеческого творчества, в которой загадочной бренности и суетности жизни противопоставлено величие вечности, – искусство, которое показывает нам великий смысл и значение жизни как раскрытие извечной и целесообразной в своей сущности мировой необходимости.

Уходят люди и поколения, исчезают с лица земли государства и народы, но тайный смысл их бытия раскрывает-

ся в вечных образах искусства, являющего красоту, невидимую в настоящем, ибо искусство – это отображение высшего смысла жизни, скрытого от наших глаз. Все умирает, но сама жизнь остается, и, когда умирает одна из её сменяющихся во времени форм, из-под приоткрывшегося на миг покрывала Майи проступает бессмертный лик Красоты.

Такое душевное состояние испытал Марко Боттони, войдя вечером в капеллу Медичи при церкви Сан Лоренцо во Флоренции, куда его неожиданно вызвала на свидание ставшая лишь вчера его возлюбленной Лаура Сорженти.

В этой маленькой комнате со скульптурными изваяниями из белого каррарского мрамора его охватило совершенно особое, непередаваемое чувство тихой грусти о чем-то навсегда утраченном, но, быть может, именно потому прекрасном. Ему казалось, что он как бы перестал существовать как отдельность, растворившись в чувстве вечности. Эти скульптуры Микеланджело, изображающие в символических образах утреннюю и вечернюю зарю, день и ночь, и особенно задумчивый (Il Pensieroso) Лоренцо Медичи, сидящий над собственной мраморной гробницей, потрясли его и без того взволнованную душу. На гробнице были начертаны бессмертные слова художника:

Grato mi e il sonno? E piu l'esser di sasso:
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non setir m'e gran ventura...
Ah non mi dostar! Deh parla basso!..

В тот момент, когда, читая, он невольно повторял про себя последний стих, в котором тот, кому сладко спать, а еще слаще окаменеть, ибо не видеть, не слышать, пока длится бедствие и позор, великое для него счастье, – просит не будить его и говорить тихо, – в капеллу вошла Лаура Сорженти. Она была в густой черной вуали, скрывавшей её прекрасное лицо, сквозь которую, подобно флюоресцирующим веществам во мраке ночи, излучались лишь огни её глаз.

– Марко, – произнесла она тихо и грустно, – я должна была во всем признаться мужу, скрыв твое имя. Выслушав мою исповедь, он великодушно простил меня. Прости и ты меня, но иначе поступить я не могла. Я знаю – ты меня лю-

бишь. О своей любви к тебе я не говорю: она не нуждается в доказательствах. Но я совершила великий грех перед Богом, обманув того, кому перед алтарем поклялась в верности. Если бы ты любил меня большего самого себя, ты бы должен был остановить меня, вместо того, чтобы толкнуть меня на путь лжи, преступления и порока. Лишь теперь я вижу, насколько муж мой выше и благороднее тебя. Как жаль, что мы так поздно узнаем истину!..

Марко не верил своим ушам и хотел возражать, но она продолжала:

– Нет, не уверяй меня в противном. Я не оправдываю ни тебя, ни себя. Я много пережила в эту ночь, и мои глаза как бы открылись. Помнишь, как ты говорил мне о великой силе страсти, оправдывающей и очищающей все. Нет, ничего она не оправдывает, а загрязняет лишь душу. Разве именно здесь не чувствуешь ты правоты моих слов? Разве тебе ничего не говорит величие этого святого места? Нет красоты во лжи. Посмотри вокруг: красота – это не ложь, а великая истина, бессмертная в веках. Вечно и прекрасно лишь то, что истинно. Ах, то, что я говорю – не мораль, увы, это глубокая правда жизни, написанная в нашей душе, которой не обмануть никакими красивыми словами и софизмами...

Он молчал, смущенный тем, что слышал это от этой женщины, в которой его меньше всего интересовала её душа, и собственными мыслями о ней. Перед ним было как бы другое существо, которое он проглядел и о котором даже не подозревал.

– Прощай, я уйду навсегда, – сказала Лаура совсем тихо и исчезла в голубом сумраке вечера...

Когда рано утром на следующий день, еще лежа в постели и думая о том, что произошло за эти два дня, Марко взял в руки газету, он вскочил, прочитав в рубрике происшествий:

«Загадочное самоубийство. – Вчера ночью в спальне своей квартиры на Borgo de'Greci 21 покончила жизнь самоубийством жена уважаемого маэстро Этторе Сорженти – Лаура Сорженти, 28 лет. Причина самоубийства неизвестна».

Войдя в открытую настежь квартиру Сорженти, где уже было много людей, Марко увидел высоких катафалк, на котором стоял гроб. Долго не решался он подойти, но

какая-то неведомая сила подталкивала его все ближе и ближе, пока не очутился он у самого гроба. У изголовья стоял, убитый горем, её муж, который лишь один, кроме Марко, знал тайну этого самоубийства, не зная, что она известна и ему.

Лаура лежала в гробу такая же прекрасная, как и при жизни. Желтые слезы стекали со свечей, кадильный дым застилал взор Марко, и, когда в последний раз он опустился перед нею на колени, ему казалось, что в её закрытых глазах, уже подпернутых синевой, он читает трогательные слова:

Сладко мне спать, а еще слаще окаменеть:
Не видеть, не слышать – для меня великое счастье,
Пока длится бедствие и позор.
Ах, не буди меня, – говори тихо!..

18 ноября 1943 г.

ЦЕПИ ПРОШЛОГО

Как много темного в душе человека! Наши стремления, помыслы, страсти, желания, таящиеся в глубине души, – темное наследие неизвестных предков, передававших нам свои духовные свойства вместе со своей кровью, органами и тканями. Кто знает, от кого они? Как много чуждого и странного для нас самих находим мы в тайниках нашей души!

Мы боремся с этим странным грузом прошлого, мы противопоставляем ему всю силу нашего разума, освещенного светом сознания, но как часто оказываемся мы бессильными и побежденными в этой неравной борьбе! Миросозерцание и мироощущение – это как бы две пересекающиеся окружности, у которых лишь маленькая часть – общая, все же остальное лежит в раздельных и несообщающихся поверхностях и плоскостях. Физиологи называют их корой и подкоркой и знают, что между ними происходит беспрерывная борьба, которая, как тоже известно психиатрам,

часто кончается тяжелым душевным заболеванием, когда психопатология заменяет место психологии.

Вы идете по улице и воображаете, что мимо вас проходят люди XX века, а известно ли вам, сколько из них людей XIII, а может быть, и V века, и сколько из них находятся еще в стадии пещерного человека? Да и в вас самих – все ли относится к XX веку, в котором вы живете и к которому формально принадлежите?

Над всеми нами тяготеет эта великая сила, все мы во власти прошлого, – чужого и нашего собственного. Мы идем по жизненному пути, оставляя позади себя следы своих мыслей, чувств и поступков, не задумываясь над тем, что рано или поздно они принесут свои плоды. Когда мы спохватимся, будет уже поздно, и тогда мы обвиняем всех, кроме себя. Тщетно мы пытаемся тогда провести резкую грань между нашим настоящим и прошлым, уверяя себя и других, что наше прошлое не имеет никакого отношения к тому, что было, забывая о том, что настоящее создается из прошлого и что никуда не уйти из этого заколдованного круга. Следы этого прошлого – на наших лицах, в наших морщинах и складках губ, в наших жестах и движениях, в выражении наших глаз, в нашей улыбке и горечи, – во всем, что обнаруживает нашу физическую и духовную природу. Нет, никуда не уйти от прошлого! Оно всюду гонится за нами по пятам, преграждая нам путь к безоблачному будущему и, как проклятие, тяготея над нашим настоящим...

Их встреча, как почти все в жизни, была случайна, но все последующее было уже логически необходимо и причинно обусловлено.

Пройдя сложный и извилистый путь жизни, в котором она потеряла чистоту души и тела, загрязнив то и другое ненужными и грубыми пятнами, осквернившими то, что было светло и прекрасно, она полюбила в первый раз жизни, встретив того, кто был предназначен ей судьбой, но кого она встретила слишком поздно. Мир иссечен дорогами, и так легко разминуться, так легко пройти неузнанным тем, чьими сладкими узами отмечен судьбой. В то время как, греша против природы и Бога, в тщетных поисках мы блуждаем по лону земли, быть может, другая, такая же грустная душа ждет нас где-нибудь на этой злой планете, тоже не узнанная и одинокая. В бездонной глубине моря так много синих волн,

но как часто на всем его просторе одиноко и грустно плещется полночная волна!

Они нашли друг друга в этой пустыне мира и поняли, что больше им искать нечего и незачем. Казалось бы, они могли быть счастливы.

Но судьба готовила им иное, ей – как расплату за её прошлое, ему – за то, что он недооценил значения этого прошлого для своей души. Тщетно она заклинала его силой своей любви, испытанной ею впервые, в горниле которой, как ей казалось, сгорело и очистилось все её прошлое. Тщетно и он сам старался побороть в себе, копошившиеся как черви, в его душе сомнения и мысли об этом прошлом, терзавшие его сердце.

– Но чего ж ты еще от меня хочешь? – с отчаянием говорила она уже не первый раз. – Ведь я же люблю тебя, и это для меня – единственная реальность, в которой ты и сам не сомневаешься. Поверь: все, что было, – лишь печальная ошибка, а то, что есть, – это ты, я и наша любовь.

– Да, я все это понимаю, но пойми и ты, что это проклятое твоё прошлое обесценивает твою любовь ко мне, как бы сильна она ни была. Ведь одно из двух: или ты и тогда любила, и, значит, мне нечем особо гордиться, ибо я – не первый и, возможно, не последний, или ты тогда не любила, и, значит... значит... что прикажешь думать мне в этом случае о твоём поступке, о тебе самой?

– И ты говоришь после этого, что ты меня любишь? – не зная, что сказать, «оправдывалась» она. – Ты просто презираешь и оскорбляешь меня, считая меня какой-то проституткой.

– А, в сущности, какая разница между твоим поведением и поведением любой проститутки, если уж на то пошло? – резко и, все более возбуждаясь, возразил он. – Ты сама подумай, как следует, объективно и беспристрастно. Проститутка отдается из нужды, а из-за чего отдавалась ты? Любовь в своём прошлом ты отрицаешь. Значит, ты отдавалась из похоти, как самая обыкновенная распутница? Но чем это лучше проституции? Не я оскорбляю тебя, а ты сама оскорбляла себя, как женщину и человека, своим поведением. И самое ужасное не в том, что я презираю тебя, а в том, что я презираю самого себя за свою любовь к тебе, за то, что мои высокие чувства загрязнены позором твоего прошлого.

– Но какой же из этого выход? – сказала она с грустью. – Моего прошлого ты мне никогда не простишь. Да я и сама себе его не прощаю, но ведь ты будешь постоянно о нем думать и вспоминать, отравляя жизнь и себе и мне, и убивая нашу любовь. Значит, нам нужно расстаться. Хотя я, правду говоря, не представляю теперь жизни без тебя, но я уж и не знаю, что мне делать. Совершенно безвыходный круг. Может быть, ты подскажешь?

– Я знаю столько же, сколько и ты. Я знаю, что люблю тебя и что ты так же любишь меня, и что мы друг без друга жить не можем. Но я знаю также и то, что никогда не прощу и не забуду твоего прошлого. Мало того: вот сейчас, каждую минуту, когда я подумаю, что другой целовал и ласкал тебя и ты отдавалась ему, так же, как мне, твердя ему те же признания и замирая от страсти, – вся желчь, вся ненависть и злоба закипает во мне. В этот момент я готов, кажется, убить тебя, я способен на все, так как и ты, и я сам себе, и жизнь, и весь мир – все становится мне противным и отвратительным. Для женщины сознание того, что любимого ею человека до нее любили другие, делает его еще более ценным и дорогим, так как оно наполняет её гордостью, что вот он подчинял себе, своей воле, своим желаниям столько женщин, он обладал ими, как своей вещью, и делал с ними, что хотел, а все же, в конце концов, он достался ей, плюнув на них всех как на ненужную, использованную вещь, как на тряпку, которую выбрасывают, когда она уже не нужна.

Жена моего друга, которая любила его до самозабвения, случайно познакомилась с его бывшей любовницей, стала упорно приглашать её к себе, добиваясь её дружбы, несмотря на то, что ему было в высшей степени неприятно её присутствие у них, которое просто оскорбляло его, напоминая о том, что ему так хотелось забыть. Когда он стал выражать ей по этому поводу свое неудовольствие и удивление, она именно так и объяснила ему свое странное поведение:

– Ты не понимаешь, – сказала она, – как приятно нам, женщинам, дать почувствовать своей бывшей сопернице, что тот, кто обладал ею, принадлежит теперь не ей: ведь и мы, женщины, питаем в душе некоторое презрение к случайным связям. Пусть она чувствует, что ты – мой, и страдает от этого: близок локоть – да не укусишь!

– Я спрашиваю тебя: возможно ли что-нибудь подобное у нас, мужчин? Можешь ли ты себе представить такого мужчину, – мужа или любовника, все равно, – которому бы доставило удовольствие присутствие в его доме или, вообще, около любимой им женщины, её бывшего любовника? Я уже не говорю такого, который сам бы стал его приваживать, чтоб заставить его любоваться своим счастьем и завидовать ему?! Я думаю, такого мужчины не было с самого сотворения мира и не будет до скончания его, не правда ли? Ну, так вот, наши психологии совершенно различны, даже, можно сказать, диаметрально противоположны в этом отношении. Как же ты хочешь, чтобы я мог чувствовать иначе, чем все мужчины на свете спокон века? С каким презрением, с какой скрытой, а если можно, и явной насмешкой смотрим мы при встрече на мужа бывшей нашей любовницы! «Какой дурак, – думаем мы, – сделал своей женой такую женщину, которую можно было иметь и так! Вот окрутила беднягу! Он, вероятно, даже не подозревает, с кем имеет дело! Теперь ты понимаешь мое душевное состояние? Я должен каждый день, каждый час, каждую минуту бояться какой-нибудь случайной встречи, какого-нибудь случайного взгляда или намека, который может сделать меня смешным и жалким. Я должен постоянно стыдиться своей жены и жить в вечном страхе. Разве это не ужасно?!

Когда он кончил, он невольно взглянул на неё и испугался: лицо её было смертельно бледно, губы судорожно сжаты, и углы рта подергивались. В глазах были слезы.

Не говоря ни слова, она вышла из комнаты с такой стремительностью, что он не успел удержать её. Так как подобные разговоры и сцены были у них уже не раз, он знал, что ей необходимо после этого побыть одной и наедине с собой психически переварить происшедшее.

Но на этот раз случилось не так. Ни в вечер этого разговора, ни на другой день она не пришла к нему, как бывало прежде, а ночью он был внезапно разбужен телеграммой. Разорвав её дрожащими руками, он прочел: «Я ушла навсегда. Подробно письмом»

Когда он бросился на её квартиру, было уже поздно: в ту же ночь она отравилась, оставив ему письмо следующего содержания:

– Дорогой, любимый! Прости мне то огорчение, которое я невольно причиню тебе и этим своим поступком, но иначе поступить я не могла. Хотя и поздно, я поняла, что мне следует освободить тебя от гнета воспоминаний моего прошлого, дав в замену их иные, светлые и ничем не омраченные, воспоминания о нашем совместном прошлом. Теперь тебе нечего будет стыдиться и бояться. Не слишком огорчайся. Мы полюбили друг друга, но не могли быть счастливы с тобою, и рано или поздно такой конец был неизбежен. Жить со мною ты не мог бы, а я не могла жить без тебя. Я ни в чем, милый, не упрекаю тебя. Во всем виновата я сама, или, вернее, виновна судьба, которая свела нас с тобою. Как жаль, что никогда нельзя предвидеть последствия наших поступков! Как жаль, что, сделав неверный шаг, нельзя сделать его несуществующим. Раньше, до встречи с тобой, я наивно думала: то, что прошло, уже не существует более. Только теперь я поняла, что не существует лишь то, чего никогда не существовало, а от всего, что было хоть раз, тянутся невидимые нити в будущее. Милый, если бы я встретила тебя раньше! Как прекрасна была бы наша жизнь, какое счастье ожидало нас впереди! Только теперь я поняла, что любовь требует безраздельности: она слишком требовательна, чтобы помириться на ограниченном и условном.

Любовь – это абсолют, она не допускает никаких сделок не только с настоящим, но и с прошлым. Я знаю: есть люди, которые мирятся на малом, лишь бы им достались их жалкие крохи счастья. Ты – не из их числа. Я сама всегда презирала половинчатость, не понимая, что менее всего она допустима в любви. Взаимная любовь требует, прежде всего, искренности во всем и до конца. А какая же искренность, когда один должен таить свои мысли, чтоб не огорчить другого?! Для полноты любви нужно, чтобы оба имели одни и те же воспоминания, одинаково радостные и светлые для обоих. Только тогда это будет не жизнь, а светлый праздник на пиршестве богов, каким, по существу, и должен быть союз мужчины и женщины. Я с тобой согласна: большинство браков – не браки, а нечто напоминающее проституцию, где любовь растленна и выродилась в какую-то пародию или сделку.

Сперва я чувствовала себя оскорбленной твоим отношением ко мне, твоими взглядами. Но сегодня вечером я поняла, что, по существу, ты самый высокий и чистый идеа-

лист любви, самый благородный мечтатель, задумавший в наш пошлый век вернуть в нашу пошлую жизнь умершую романтику любви. О, если бы я поняла это сначала!

Твои оскорбления, вместо того чтобы восстановить меня против тебя, открыли мне самоё себя и показали мне себя в истинном свете.

Я умираю, но я люблю тебя еще больше, чем раньше: я люблю в тебе именно этот неугасающий пафос любви, отвергающий всякие компромиссы. Я люблю в тебе мою собственную чистую душу, загрязненную в омуте жизни и опошленную низкими людьми, воспользовавшимися моей неопытностью, незнанием жизни и людей. Я люблю в тебе поруганные идеалы своей юности, девственности своей души и тела. Ты открыл мне самоё себя, и мне все стало ясно. Мужчина еще может позволить себе профанацию своего чувства. Но женщина – исконная носительница идеала любви: недаром христианство создало культ пречистой девы, непорочной Мадонны. Женщина должна быть, прежде всего, чиста в глазах любимого человека, незапятнанна, «immacolaty», как говорят итальянцы, – «без исления», как говорим мы. Она не должна переходить из рук в руки, подобно проститутке. В этом – величие, красота, святость любви. В этом – великий смысл союза мужчины и женщины. Да благословит тебя Господь на твоём жизненном пути! Пусть пошлет он тебе достойную твоей любви подругу жизни, такую же чистую душой, как и ты! Пусть будут у вас одна жизнь, одно прошлое, ваше общее прошлое и одни воспоминания, ваши общие воспоминания о вашем общем, ничем не запятнанном прошлом! Прощай! Пусть смерть будет искупительной жертвой на алтаре несчастной любви!»

1 декабря 1943 г.

ШПИОНЫ

Были страшные дни зимы начала 1942 года.

Заваленный сугробами снега, застывший в ледяном холоде и обезлюдевший город умирал в медленной и мучительной агонии.

Разбитые вагоны трамваев с нелепо торчащими разорванными проводами стояли на путях с развороченными рельсами. В многоэтажных домах, разбитыми фугасными бомбами и снарядами, зияли огромные выбоины и пустые окна. Обвалившиеся наружные стены открывали жалостную картину погрома вчера еще уютных, казавшихся вечными, жилищ, в которых кипела жизнь, раздавались веселые голоса, а теперь ставших похожими на выпотрошенных на бойне животных с вывалившимися внутренностями.

В одном этаже висела в воздухе половина кровати, в другом торчали ножки перевернутого вверх дном рояля, в третьем пол был залит кровью, а внутренние стены обрызганы мозгами; там и сям валялись оторванные головы, руки, ноги. Горы трупов, которые впрочем, быстро убирались, извлекались из развалин.

Горел Гостиный двор и ряд жилых домов, наполняя улицы удушливым дымом. Языки пламени с шумом перебрасывались на новые здания, но тушить было некому и нечем: воды не было, пожарные трубы замерзли, машины стояли без горючего. Было что-то жуткое в этом зареве пожарищ, вспыхивавших то там, то здесь, предоставленных самим себе.

По пустынным улицам несли на носилках и везли на санках мертвецов, укутанных в саваны, а на тротуарах лежали упавшие от голода люди, молча и безропотно умиравшие, в то время как другие, такие же обреченные на смерть, но еще живые, ходячие мертвецы уже рылись в выпавших из холодевших рук ридикюлях и сумках, в поисках хлебных карточек.

Когда же на город опускалась ночная тьма, становилось еще более жутко и страшно. По временам из темных переулков раздавались какие-то приглушенные крики, и одинокий прохожий, шаги которого гулко отдавались в пустынном воздухе, озираясь по сторонам, как затравленный зверь, спешил к своему убогому жилищу, где его ожидали голод, холод и кромешная тьма и где все же он мог себя чувствовать хоть в некоторой безопасности, ибо многие, выйдя из дому, уже не возвращались. По городу ползли слухи о том, что ели людей, особенно детей и женщин, о чем косвенно говорили и валявшиеся на тротуарах трупы с вырезанными мягкими частями.

Каким ужасом веяло в эти ночные часы, когда во мрак этих пустынных улиц врывались звуки бесстрастного рупора, передававшего веселый вальс или фокстрот! Поистине, это напоминало одну из сцен пира во время чумы, это был какой-то *dance macabre*!..

Едва спускались сумерки, как на город налетали тучи немецких самолетов, которые с пронзительным свистом и каким-то змеиным шипением несли ему смерть и разрушение.

Под заунывное и мрачно-тревожное завывание сирен в страхе и ужасе застывали обреченные на гибель жители, в истерических судорогах бились на полу женщины, нечеловеческими, истощенными голосами кричали и вопили дети, с тоской и замиранием сердца следили за всем происходящим, внешне не выдававшие себя, мужчины.

Город кишел шпионами. Там и сям задерживались подозрительные лица, тайно подававшие сигналы врагу, зажигающие ракеты, внезапным светом озарявшие отдельные здания, кварталы и целые улицы.

Их ловили и предавали в руки правосудия, но на место расстрелянных являлись все новые и новые смертники, до своего уничтожения успевавшие совершить свое темное дело. Казалось, им не было конца.

Вернувшись домой со службы, где она работала счетоводом, Лёля Дьяконова, молодая девушка нежного и хрупкого сложения, с миниатюрной головкой на тонкой шее, заостренным носиком и мечтательными, задумчивыми глазами, ранее отличавшаяся лишь некоторой замкнутостью и мнительностью, склонностью пофантазировать и в свободные часы поиграть на скрипке, сказала родителям, явно волнуясь и стараясь говорить шепотом, как бы по секрету:

– Вы знаете, что произошло сегодня со мною? Во время обеда меня хотели отравить дрожжевым супом, который издавал подозрительный запах туалетного мыла.

Трезвый реалист и скептик, отец насмешливо посмотрел на неё и иронически произнес:

– Ну, еще бы: как же не пытаться отправить на тот свет такую важную персону, как счетовод учреждения! Ведь от этого зависит исход войны! Не скажешь ли, кому это нужно?

– Напрасно ты иронизируешь, – продолжая волноваться и опасливо озираясь по сторонам, прошептала дочь, –

немецкие шпионы повсюду и им очень важно довести число жителей Ленинграда до минимума, чтобы, после взятия города штурмом, не пришлось потом снабжать их продовольствием. Они, эти шпионы, расставлены везде: на службе, в домах, на улицах. Вот и сейчас: я возвращалась, каких-то два подозрительных человека шли за мною, указывая на меня пальцами и разговаривая обо мне.

В противоположность мужу, мать девушки, женщина не-далекая и склонная к внушаемости, отнеслась с полным доверием к сенсационному сообщению дочери и, сама подозрительно озираясь, сказала с упреком, укоризненно качая головой, по адресу мужа:

– Он всегда так: своим не верит, а слушает, что говорят посторонние, пока не случится несчастье. Весь город знает, что шпионы ведут подрывную работу везде, где только могут, а он сомневается. Другой бы отец на твоём месте сейчас же написал Жданову или Попкову, чтобы заблаговременно, пока не поздно, приняли меры, а ты родную дочь готов выдать с головой и руками. Нет, как хочешь, а я, во всяком случае, больше не пущу её службу.

– Да я и сама не пойду, – поддакнула дочь.

Видя, что возражать бесполезно, отец круто повернулся и молча пошел к себе в комнату.

Через месяц после этой сцены отец Лёли обратился к знакомому психиатру доктору Благодарьскому с просьбой помочь ему получить разрешение на эвакуацию из города жены и дочери, помешавшихся на шпионах. Как объяснил он, обе женщины стали осаждать Ленсовет, Райсовет, органы НКВД и лично Жданова и Попкова безумными письмами, после чего за ними уже дважды приезжала машина «скорой помощи», чтоб свести их в психиатрическую больницу, но взять их не смогли, так как, будучи убеждены, что весь город кишит шпионами, которые хотят убить и извести их, они никого в квартиру не пускают.

Так как взять заболевших женщин в лоб, приступом было, очевидно, невозможно, то Благодарьский пошел на хитрость, предприняв своего рода осаду. Сговорившись предварительно с управхозом, он пошел под видом родственника владельцев квартиры, в которой жили Дьяконовы, якобы приехавшего по их поручению проверить наличие вещей.

Когда мать, после долгих переговоров через закрытую дверь, отказываясь верить документам приехавшего, хотела уже уйти в комнаты, он сказал ей в тон через дверь:

– Вы совершенно правы, мадам: мало ли кто может прийти с подложными документами! Ведь и карета скорой помощи приезжала к вам якобы от Жданова. Береженого Бог бережет!

Это сочувственное замечание сыграло чудодейственную роль и как бы выкурило матушку на лестницу. Приоткрыв дверь, но все еще опасливо придерживая её рукой, она сказала:

– Я вижу, вы меня понимаете. Мы обе здоровы, но нас выдают за больных, и, когда нас отравили рисовой кашей из столовой, содержащей синильную кислоту, так как она пахла горькими миндалями, и нас рвало, то под видом врача-желудочника подослали психиатра. Вот почему Лёля боится и все равно не впустит или запрется в комнате и не выйдет.

Поддакивая ей во всем, Благодарский добился все же того, что мать позволила ему войти в квартиру, но дочка тотчас же, шмыгнув за его спиной, сбегала на улицу. Благодарскому пришлось запастись терпением, продолжая свою политику поддакивания матери во всем и подчеркивая, что она права в своих подозрениях и осторожности. Когда же он, как бы мимоходом, бросил замечание, что, по-видимому, муж её не по летам легкомыслен, если не разделяет её опасений в такое время, она была уже окончательно покорена, и очередь осталась за дочкой.

Убедившись, что незнакомец, по-видимому, не собирается уходить и не чувствуя себя в безопасности и на улице, она робко пробралась в комнату отца и стала прислушиваться к разговору Благодарского с матерью, после чего, она, подбадриваемая матушкой, совершенно им плененной, мало-помалу тоже раскисла и под села, видя, что он одного с ними мнения.

Когда же, узнав, что они религиозны, он сказал, что и сам религиозен и даже видит иногда видения, которые ведут с ним душеспасительную беседу, обе они наперерыв стали рассказывать ему о своих видениях и откровениях. Дочь видела, засыпая, позади себя за спиной Николая Чудотворца и Божью мать с младенцем, хотя голосов их не

слышала, а мать – серебристого голубя (т.е. святого духа), прилетевшего известить её о чем-то, что еще должно совершиться и о чем она скажет потом.

Дочь при этом стала подробно рассказывать о том, как враги-шпионы, переодевающиеся военными, милиционерами и пр., проезжая за окнами в машинах, подозрительно её оглядывают и шепчутся о ней, на службе же изобрели для той же цели особый условный знак, чтобы усыпить её бдительность, почему она больше и не выходит.

Когда, пробыв у них почти три часа, Благодарский стал уходить, обе больные стали усиленно приглашать его к себе, а дочка пошла даже, вместе с подошедшим по уговору отцом, проводить его и, прощаясь, крепко жала ему руку, смотря на него влюбленными глазами и снова усиленно приглашая к себе.

Победа была полная, и Благодарский, вполне уяснив себе характер заболевания, удовлетворенный, поехал домой.

– Устал я сегодня страшно, – сказал он жене, укладываясь спать, – точно дрова колот и кирпичи таскал. Ну, и тяжелая работа у нас, психиатров!

9 декабря 1943 г.

МЫСЛЬ

Рано утром в ноябре 1942 года, когда врач-психиатр Томсон стал только-только пробуждаться, он ясно увидел у потолка, над дверьми, образ своего соседа Попова, около месяца назад улетевшего на самолете на Урал, причем он своим резким, неприятным голосом выражал по поводу чего-то неудовольствие.

Увидев и услышав его, Томсон, привыкший наблюдать над собой и следить за каждым своим душевным движением, стал размышлять на тему о том, что вот он, психиатр, еще недавно удивлявшийся, как могут душевнобольные испытывать подобные состояния, сам галлюцинирует теперь, в первый раз в жизни, вполне осознавая и понимая, что это невозможно, а в то же время не может от этого отделаться.

Он стал следить за Поповым и увидел, что тот завернул вокруг его кровати и, постепенно расплываясь в воздухе, исчез.

Он даже не знал, как назвать такое явление, – настолько оно, выражаясь медицинским языком, было атипично. Галлюцинацией в собственном смысле это не могло быть, так как он не принимал его за действительность, а вполне сознавал, что это ему только так кажется. Псевдогаллюцинацией или галлюциноидом это также не могло быть, так как там видение или слышание локализуется не во сне, а как бы внутри субъекта, в его мозгу, откуда и название таких галлюцинаций – психическими: напротив, он ясно видел образ над дверьми и следил потом за его дальнейшим движением, вплоть до исчезновения.

Такие галлюцинации или галлюциноиды, при не вполне ясном сознании, когда человек из бодрственного состояния переходит ко сну, известны были ему под названием «гипнагогических», но у него было как раз наоборот – не при засыпании, а при пробуждении, так что и тут его смущала какая-то атипичность.

Но самое интересное для него в этом явлении было то, что в этот самый момент он наблюдал не только над галлюцинацией, но и над самим собой, над своей психологией, или, вернее, патопсихологией, анализируя свое отношение к переживаемому, критически относясь к нему и собираясь, по пробуждении, обдумать и объяснить его себе.

Пока, еще до полного пробуждения, ему ясно было одно: причиной его гипнагогической галлюцинации было, несомненно, истощение по почве длительного голодания, которое обескровило, а может быть, и интоксичировало его мозг.

– Наш мозг, – рассуждал он сам с собой, – в одно и то же время и очень тонкий и хрупкий аппарат, страдающий от самой ничтожной причины, и, с другой стороны, необыкновенно прочный и стойкий, выносящий самые тяжкие удары. Разве уж одно то обстоятельство, что даже почти на пороге безумия этот аппарат горит немеркнущим светом, сам себя, как фонарь, освещая изнутри, не свидетельствует о его могучей силе?

И он вспомнил, как за несколько дней перед галлюцинацией сделал над собой интересное психологическое наблюдение. В то время как сидя за столом, он писал свою

работу по истории психиатрической мысли, когда вокруг, в расстояния одного-двух домов, падали бомбы, на которые он совсем не обращал внимания, у него не только не было мысли о возможности того, что такая же бомба упадет и на его дом, и от того, что он пишет, и от него самого ничего не останется, но, напротив, ему казалось это абсолютно невозможным.

Очевидно, тот самый мозг, который в этот момент чувствовал себя могучим властелином развертывавшихся перед его сознанием проблем, занимавших великие и благородные умы человечества всех времен и народов, *a travers les siecles*¹, не мог допустить, чтобы какая-то, вне его лежащая и от него независимая, сила могла его уничтожить, – его, который, наоборот, все сам оценивал, уничтожал или принимал, созидая какую-то свою, собственную, независимую ни от чего внешнего и не подвластную последнему действительность.

Это было как бы чистое сознание вне реальности, которое некогда продиктовало Декарту его гордое: *cogito – ergo sum*. Да, он, Томсон, мыслил, – следовательно, существовал, и лишь это было для него несомненным, все же остальное могло быть еще под сомнением: может быть, ему это только так кажется?..

27 декабря 1943 г.

ЗОВЫ ВЕЧНОСТИ

Странные бывают иногда сны. Предвосхищая действительность, они отдают человека во власть каких-то темных сил, и он, точно слепой или приговоренный, идет тогда прямо навстречу своей роковой судьбе.

Некоторые называют такие сны пророческими и видят в них что-то странное, таинственное, почти мистическое. Но зачем быть суеверным и не попытаться вникнуть в сущность явления? Как много странного, казавшегося нашим предкам непонятным и таинственным и пугавшего их своей загадочностью, при свете знания оказывается теперь таким простым и ясным даже ребенку.

¹ *a travers les siecles* (*фр.*) – через века.

Не удивляет же нас то, что ревматик задолго предчувствует наступление сырой погоды и может предсказать её лучше всякого барометра, в то время как вполне здоровый человек такого «барометра» в своем организме не имеет. Патологически измененные суставы первого оказываются в некотором отношении в гораздо более выгодном положении, чем здоровые, но зато менее чувствительные суставы второго.

Не то же ли самое происходит и в психике иных людей? Ведь, в конце концов, психическое есть лишь более утонченная форма физического, которая кажется чем-то совершенно духовным и от материи не зависящим, но провести тут границу чрезвычайно трудно, а подчас и невозможно. Во всяком случае, в «расширении чувств» не более удивительного, чем в расширении чувствований. Кому не известно, что у женщин, например, интуиции гораздо больше, нежели у мужчин? Они лучше «чувствуют» дурного человека и часто «предчувствуют» грядущую беду, надвигающееся несчастье, к которому мужчины глухи или слепы. Душевнобольные, у которых произвольное внимание чрезвычайно слабо, замечают, однако, то, чего нормальный человек заметить не может: значит, непроизвольное внимание у них выше нормального, и что-то, какая-то особенность их психики дает им перед нами какое-то преимущество.

Сознание действует подобно солнцу. Оно освещает все близкие предметы, находящиеся перед нашими глазами, но оно же делает для нас невидимым то, что подальше, что для данного момента неважно и неинтересно. Звезды, которые так ярки в темноте ночи, невидимы при свете дня.

Особенно ясна эта двойственная роль сознания во сне. Когда мы спим и сознание наше парализовано, на сцену выступает та извечная архаическая основа нашей психики, которая роднит нас с нашими дальними родственниками – животными и со всей живой природой, от которой мы удалились не всегда и не во всем к нашей прямой пользе. Вот почему возможны такие «вещие» или «пророческие» сны, которые как бы приоткрывают дверь в мир потустороннего: это те звезды, которые мы видим во мраке ночи.

Помню, меня поразил однажды случай, рассказанный случайной спутницей в вагоне. Мы ехали в поезде. В двухместном купе, куда я попал ночью, на одной из пересадоч-

ных станций, было темно, и, видя женскую фигуру, в глубокой задумчивости сидевшую на нижней скамье и как бы не замечавшую окружающего, я постеснялся зажечь свет и молча улегся на верхней полке. Мне показалось странным, что в глухую полночь человек не спит и о чем-то так напряженно думает. В позе и во всей фигуре этой женщины было что-то печальное, трогательное, и я невольно стал выжидать, ляжет ли, наконец, она спать или останется так сидеть всю ночь. Мне самому стало как-то грустно, и часа через два, видя, что она все еще не ложится и продолжает сидеть в той же позе, как изваяние, я не удержался и, заинтересованный этой немой сценой, сказал как можно ласковее и душевнее:

– Простите мне мою неделикатность. Вы можете мне не ответить и будете, конечно, правы по-своему. Но мне очень тяжело смотреть на вас и мне кажется, что вы перенесли какое-то большое горе.

– Вы правы, – слышался её глухой, надтреснутый голос, в котором не было уже молодости, но было много еще теплоты и сердечности, свойственной всем, кто пережил сильное душевное потрясение и слишком близко заглянул в трагическое лицо жизни.

– Несколько месяцев тому назад на меня неожиданно-негаданно свалилось большое горе, от которого я и сейчас не могу очнуться.

Все происшедшее кажется каким-то тяжелым сном, от которого я должна вот-вот проснуться. И это тем более странно, что тому, что произошло, предшествовал, действительно, сон, так что я как бы запуталась между сном и действительностью и все еще не могу разобраться, где кончается одно и начинается другое.

– Сон, говорите вы? – переспросили, заинтригованный таким оборотом. – Но я, признаться, не понимаю, какое отношение может иметь какой-то сон к действительности, к тому, что произошло в вашей жизни.

– В том-то и дело, что так и мне казалось, пока не случилось то, о чем я хочу вам рассказать: может быть, мне станет после этого легче.

И она рассказала мне следующее:

– Несколько месяцев тому назад, когда только что началась эта ужасная война и сын мой был уже на фронте, а

дочь отдыхала в Тиберде, сама я находилась в Геленджике, среди веселого, беззаботно проводившего время общества. Думать о чем-либо печальном не было никаких оснований, однако мне вдруг, без всяких видимых причин стало как-то не по себе; на меня напала такая тоска, такое беспокойство овладело мной, что оставаться долее в Геленджике стало мне невозможно. Я чувствовала, что должна, обязательно должна вернуться к себе домой, в Таганрог. Напрасно уговаривали меня остаться: у меня было такое чувство, что что-то у нас в семье случилось, о чем по приезде домой я сейчас же и узнаю. И вот, недолго думая, я села в поезд и поехала.

Была такая же ночь, и я точно так же сидела в купе и думала, – думала о том, что могло значить такое странное душевное состояние. Ни до чего я не додумалась и решила лечь спать. Заснув, я увидела странный сон. Будто поезд идет мимо леса, а в лесу я вижу людей, которые распиливают только что срубленное дерево, делая доски. Слышу ясно, как они пилят, и спрашиваю: – Что вы делаете?

– Да вот гроб делаем, доски для него пилим, – отвечают мне. – А для кого гроб-то? – снова спрашиваю. И вдруг слышу и сама не верю своим ушам: – Да для Петровых (это моя фамилия). Сон был такой страшный, что я с криком проснулась и стала думать, что же могло случиться у нас и с кем. Первой моей мыслью было, конечно, что убит на фронте мой сын. Я была так взволнована, что заснуть уже более не могла и едва дождалась утра. Когда поезд подошел к Ростову, я, чтобы несколько рассеяться от этой навязчивой мысли, не дававшей мне покоя, вышла на станцию, купила газету и стала читать её за стаканом кофе. И вдруг, верите ли, я читаю и сама глазам своим не верю, как ночью не поверила своим ушам, когда услышала то, что говорили в лесу: «Вчера, при трагических обстоятельствах, погибла в Теберде, на отдыхе, дочь известного в Таганроге врача Петрова: во время прогулки, в горах, она упала в пропасть и разбилась насмерть».

Что было дальше – я не помню, так как потеряла сознание. Как и кем я была доставлена домой, тоже не знаю.

Несколько дней я пролежала в бесспамятстве и, когда пришла в себя, увидела над собой моего мужа, врача, который с бледным, осунувшимся лицом говорил со мной так, как говорят с ребенком, выхваченным из рук смерти, когда

появилась надежда на спасение. Ну, потом жизнь взяла свое, и домашние дела и заботы как будто отвлекли мое внимание от всего пережитого; однако и до сих пор, как видите, рана не зажила и, вероятно, не заживет никогда. Особенно памятен мне этот ужасный сон в поезде, который оказался таким пророческим и о котором я думала теперь, в поезде же, когда вы вошли в купе...

Она замолчала, кончив свой печальный рассказ и оставаясь все в той же позе, представляя собой как бы воплощение застывшего в своей неизбежности человеческого горя.

Под мерный стук колес я задремал, думая о том, как много все же странного на свете.

Прошло много лет. Я уже совсем забыл об этой странной ночной встрече и рассказанном мне сне. Но вот однажды судьба забросила меня во Флоренцию, где у Понте Веккио, на берегу Арно, я проживал у старой синьоры Франчески, имевшей молоденькую дочь Биче, у которой был жених, часто навещавший их, совсем еще юный Джованнино. Вечерами мы почти ежедневно встречались вчетвером на балконе старинного дома, где тихо и мирно жили мать с дочерью, мечтая о том, как в будущем, когда Биче выйдет замуж, устроится их новая жизнь. Дом этот, весь позеленевший от сырости и плесени, оседавшей на его стенах столетиями, так же стоял, вероятно, и тогда, когда мимо него, здесь же, у Понте Веккио, проходя по берегу мутно-зеленого Арно, встретил впервые и свою Биче (Беатриче) тот, кто потом прославил её так, как никогда еще не была прославлена ни одна женщина на земле.

Теперь тут была новая жизнь и другие люди, но страсти, печали и радости у людей все те же, во все времена, и в старинных заплесневелых домах так же любят и страдают, рождаются и умирают, потому что ничего нет нового на земле.

В голубые сумерки незабываемого флорентинского вечера сидели мы по-обычному на балконе нашего дома, глядя на чудесную панораму потемневшей реки, как бы осыпанной крошечными звездами: то были тысячи светляков, которые называются здесь «люччоле», т.е. лампочки, бороздивших во всех направлениях небо, казавшееся феерическим. Все мы молча смотрели на эту волшебную кар-

тину, боясь проронить слово. Но лицо Биче, всегда такое радостное, точно оно излучало лучи солнца, было сегодня необычно задумчиво и грустно, и Джованнино, не выдержав, спросил:

– Что с тобой, дорогая? Я никогда тебя такой не видел!

– Да, я и сама заметила в ней некоторую перемену, – вставила озабоченно мать. – Она такая с утра. А почему – не говорит, – отмалчивается.

Биче молчала, как будто разговор шел не о ней. Видно было, что она о чем-то напряженно думала, что-то решала и не могла решить. Её милое полудетское личико выражало эту борьбу с собой, а в её черных, как ночь, глазах была глубокая грусть.

– Знаете что, Биче, – сказал я, желая вывести её на откровенность, – я человек посторонний, вы поверите мне, что, когда на душе тяжело, никогда не следует таить это про себя: душевный нарыв нужно вскрывать так же, как и на теле, чтобы дать гною возможность выйти. Освободитесь – и вам сразу станет легче.

Биче подняла на меня свои прекрасные глаза, в которых были слезы.

– Я вам очень благодарна, синьор, за ваше участие и внимание ко мне. И вам, только вам одному, я расскажу, в чем дело: маму и Джаннино я беспокоить не хочу. Выйдемте в комнату и выслушайте меня.

Я последовал за ней. Мы сели на диване в комнате, где было совсем темно, так что уже не видно было и выражения её лица, и Биче, волнуясь и как бы ища поддержки и помощи, сказала:

– Сегодня ночью мне снился странный сон, под впечатлением которого я сегодня весь день, нигде не находя себе места. Вы можете смеяться надо мной и считать меня суеверной, но я чувствую, что со мной должно случиться что-то ужасное.

– Что вы, что вы, милая Биче, – пробовал успокоить я, – ну, разве можно придавать такое значение каким-то снам! Возьмите себя в руки, расскажите мне о нем, а потом постарайтесь забыть, – и все как рукой снимет. На моей родине говорят: «страшен сон, да милостив Бог».

– Я и сама раньше всегда так думала, но этот сон – какой-то особенный, не предвещающий мне ничего хорошего:

в нем есть какой-то скрытый смысл, что-то зловещее, роковое. Вот слушайте. В полутемной комнате, с дешевенькими обоями, какие бывают в бедных парикмахерских, я сидела перед большим стенным зеркалом, и мне делали прическу. Я не понимала, как я попала в эту комнату и кто и зачем причесывает меня. Несколько раз пыталась я рассмотреть в отражении зеркала свое лицо и того, кто стоял за мной, но зеркало казалось запотевшим, и в нем я не видела ничего.

Чьи-то руки с гребнем и ножницами возились вокруг моей головы и, когда они касались лба и шеи, казались мне ледяными и пронизывали все мое тело. «Почему я одна и почему вокруг так тихо?» – подумала я тревожно, но сейчас же вспомнила, что так это и должно быть, ибо то, что происходит, касается только меня одной и это всегдашний обряд, на всю жизнь. Оглянула себя: на мне было белое атласное платье, острыми складками лежавшее на сгибах тела. С головы спускалась фата, и восковые бутоны флер-д-оранжа приникли к груди моей, путаясь в кружевах. Кто-то сказал: «пора!» – я встала и пошла, и вдруг сразу все преобразилось. Передо мной очутился балкон, – вот такой же, как наш, – но на пороге его стояла какая-то неизвестная старая дама в черном, с седыми буклями и в черной же старомодной наколке. Она приложила свою руку ко рту в знак молчания, а другой сделала жест к выходу, и я прошла мимо этой старухи на странную, неведомую дорогу, в бесцветный пейзаж, вроде бесконечной аллеи, в сумеречную тьму, которая поглотила меня...

Вернувшись на родину, я скоро позабыл и о Джаннино, и о синьоре Франческе, и о Биче и рассказанном ею сне.

Через несколько месяцев я получил пригласительный билет на обряд бракосочетания Джованни Латеста и Бетриче Ланфранки в церкви Санта Кроче на пьяцца ди Данте во Флоренции, а через неделю после того письма от синьоры Франчески, извещавшее меня о внезапной трагической смерти Биче в самый день свадьбы, утром, от заражения крови, происшедшего от укола булавкой при мерке венчального платья.

22–23 августа 1944 г.

ДИКИЙ ГУСЬ

Мы собрались в теплом уютном кабинете гостеприимного хозяина.

Была поздняя осень, на улице было сыро и холодно, дул резкий ветер, но в изразцовом с железной решеткой камине ярко и весело пылали дрова, и не верилось, что где-то есть улица, свинцово плачущее небо, холод и мрак.

– Да, – сказал немолодой моряк, которого судьба бросала из одного портового города в другой, выдавший бурю, и шторм, и немало превратностей в своей скитальческой жизни, – часто мы не ценим того, что дает нам культура, а кто испытал, как тяжело таскаться по морю и суше вдаль от дома и близких, тот понимает всю сладость домашнего уюта и покоя.

– Вы правы, – поддержал его сосед, – часто я думаю, как несчастны люди, не имеющие ни крова, ни пристанища, принужденные мыкаться по чужим углам, все эти люди, обреченные на скитальческий образ жизни, не говоря уж о настоящих бродягах и нищих.

– Еще бы! – прибавил третий. – Недаром же церковь молится за всех «странствующих и путешествующих».

– Как не знать, – неожиданно и как бы задумчиво произнес старый врач-психиатр, тоже выдавший на своем веку виды, – так ли уж всегда несчастны все эти «странствующие и путешествующие», так ли уж нуждаются они в наших молитвах? Вы помните стихотворение Мопассана, написанное им в молодости, «Дикие гуси», где он изобразил затаенную тоску человека по утраченной им первобытной свободе своих звероподобных предков: в символической картине появления над птичьим двором высоко парящих в небе диких гусей, завидя которых бедные домашние гуси, издавая отчаянные крики, бессильно машут крыльями в тщетной попытке подняться в воздух.

Некоторые ученые даже думают, что бродяга – не просто бродяга, а как бы представитель «номадной тенденции» в современном обществе, – родной брат по духу Мопассана, Тиля Уленшпигеля, Франциска Ассизского, Сервантеса, Джордано Бруно, Тассо, Альфиери, Уго Фосколо, Руссо, Леопарди, Мюссе, Верлена, Ленау, Уота Уитмена,

Горького, Мейербера, Вагнера и других знаменитых вагабонтов.

Есть даже целые народы, как цыгане, в которых еще до того не изжит этот атавистический инстинкт бродяжничества, что они не имеют даже слова для обозначения понятия «обитать» и в их языке не даже будущего времени. Но и в каждом из нас живет еще этот дикий гусь, в тайниках души завидующий бродяге, в жизни которого, что ни говорите, есть и своя прелесть, своя красота, своя поэзия.

В моей врачебной практике был удивительный случай, которого я не могу забыть до сих пор.

И он рассказал нам следующую историю:

– Однажды в больницу, где я работал ординатором, пришел на амбулаторный прием больной, которого мы уговорили остаться. Трудно было бы определить или описать род красовавшегося на нем костюма. По внешней форме он, пожалуй, всего более напоминал поповское облачение. Но по консистенции это было нечто вроде толстой, уплотненной, неопределенного цвета массы «векового» напластования всевозможных земных пород, нефти, сажи, ракушек и грязи на каком-то рубище, в которое завернуто было его черное тело и из которого, по собственному признанию, он не вылезал ни днем, ни ночью. Лицо у него было темное, в копоти, бесцветные белесоватые волосы сбились в колтун.

Парадоксально стыдливый и застенчивый, этот оборванец, оказавшийся, впрочем, бывшим учителем, окончившим педагогический институт, заметно волнуясь, рассказал несложную историю своей еще не долгой жизни (ему было всего 23 года), из которой можно было понять только то, что этот современный последователь Руссо, устав от тяготивших его цепей культурных условностей и связей и стремясь к естественной простоте свободного, ничем не стесненного существования, шаг за шагом, незаметно дошел до своего теперешнего состояния.

Старая истина, что ученики идут всегда дальше своего учителя, доводя мысли до логического конца, до абсурда. Сам женевский философ, как и его яснополянский апостол, как известно, не опростились до конца, и их революционное учение, способное, казалось, опрокинуть весь мировой порядок и повернуть колесо истории вспять, не мешало им, однако, пользоваться всеми благами презируемой и отвер-

гаемой ими культуры, предпочитая её «синичное» рабство, к которому они уже успели привыкнуть и не плохо приспособиться, неведомой «журавлиной» свободе. Их учение и жизнь мирно сосуществовали, не мешая друг другу.

Казалось бы, человек, который приехал к нам в город в собачьем ящике, под вагоном, ночевал в ночлежках, притонах, а то и прямо в порту, лишь иногда подрабатывал на базаре ношением тяжестей, большей же частью голодая и питаясь корками хлеба, которые сердобольные хозяйки выкладывают за окна для нищих, должен был чувствовать себя счастливым после того, как его отстригли, выбрили, помыли, одели в чистое белье под больничным халатом, сделав его неузнаваемым, и накормили досыта.

И, однако, через три месяца, больной со слезами на глазах, стал проситься на волю.

– Куда же вы пойдете и как будете жить, не имея ни денег, ни одежды, ни пристанища? – спросил я его.

Глядя на меня с нескрываемым сожалением и снисходительной улыбкой, он ответил мне, что денег ему не надо, так как корки хлеба всегда имеются на подоконниках, «своя одежда», в которой он пришел к нам, находится в больнице, жить же он будет, по-прежнему, в порту, куда и намерен направить свои стопы.

– Вы, живущие размеренной, скучной мещанской жизнью, – объяснил он, – и представить себе не можете, сколько прелести в таком бродячем существовании, когда ты совершенно свободен, ни с кем не связан, ничем никому не обязан и вполне располагаешь самым собой, своей личностью, своим времяпровождением и всей жизнью вообще. Здороваешься и прощаешься только с тем, с кем хочешь, ни перед кем не лицемеря. Знакомишься с самыми интересными людьми, у каждого из которых богатая приключениями и внутренними переживаниями жизнь. Ночуя в порту, засыпаешь под открытым звездным небом, а, просыпаясь, видишь дивный восход солнца. Интересная, свободная от всяких обязанностей жизнь, неожиданные встречи и знакомства, красоты природы, – вот что имеет бродяга, и чего не имеете и никогда не будете иметь вы...

Никакие уговоры не могли подействовать на этого «убежденного» бродягу, и, одев свое ужасное рубище, он ушел «на волю», сопровождаемый завистливыми взглядами прощавшихся с ним товарищей».

Никто не сказал ни слова, когда доктор кончил этот рассказ. Все сидели задумчивые и на чем-то сосредоточенные, глаза их устремлены были куда-то вдаль, за окно, и, казалось, в них появилось какое-то странное, беспокойное выражение. Вдруг все поднялись и стали молча прощаться.

25 сентября 1943 г.

ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ!

Иван Игнатьевич Куразов делал на Пасху визиты своим знакомым и товарищам по службе.

В обычном порядке полагалось сперва делать визиты своему начальству, но у Ивана Игнатьевича были свои соображения и свой план. Он был большой эстет и расположил свои визиты не по рангу или занимаемой должности, а, если можно так выразиться, по эстетической шкале.

Дело в том, что визиты должны сопровождаться неизбежным христосованием, и он расположил все визиты с таким расчетом, чтобы в первую очередь шли у него те дома, где были красивые представительницы прекрасного пола, во вторую – хорошенькие, в третью – смазливые, в четвертую – приемлемые и, наконец, в пятую – неприемлемые.

Последняя категория делилась у него, в свою очередь, еще на две: мордороты и звездорылы, как он выражался. Когда его спрашивали, что нужно понимать под этими терминами, он объяснял: мордорот – это само собой понятно, – когда морду воротит при одном взгляде; ну, а звездорыл – это понятие более сложное: это уже такая степень уродства, которая переходит в своеобразную «красоту», как бы нечто звездообразное.

Распределил свои визиты по этому плану, Иван Игнатьевич до последней возможности откладывал необходимый и весьма важный для его служебной карьеры визит к своему начальнику Петрову, жена и дочь которого славились своим непревзойденным уродством: по его определению, это были звездорылы первого ранга, и он с неудовольствием

отгонял от себя мысль о необходимости сделать и этот визит.

Составленный им дома список был уже весь исчерпан, а он все еще колебался и мешкал, засиживаясь даже у мордоворотов, лишь бы оттянуть время. При одном воспоминании о двух звездорылах, с которыми – о, ужас! – ему придется христосоваться, его бросало то в жар, то в холод.

Даже подходя к их дому, он все еще не мог набраться храбрости и несколько раз обходил его то с одной, то с другой стороны.

Но, наконец, он решился-таки и позвонил, а позвонив – чуть не убежал, не успев, однако. Гостеприимная дверь распахнулась, и уже в передней, чуть не на пороге, мать и дочь обе сделали некоторое движение вперед, бюстом вверх, выказывая явное намерение похристосоваться.

Напротив, Иван Игнатьевич как бы инстинктивно отклонился назад и, поспешно схватив ручку матери, потом дочери, поцеловал у обеих, сказав:

– Христов Воскресе!

– Разве вы не христосуетесь? – с явным разочарованием спросили они обе разом.

– О, нет, – ответил он, – сокрушенно качая головой, – я не могу, к сожалению, позволить себе этого удовольствия.

– Почему же, Иван Игнатьевич? – снова, уже с удивлением, спросили обе, сильно заинтригованные таким загадочным ответом.

– Не могу потому... потому... что я слишком страстен, – выпалил несчастный Иван Игнатьевич и сам замер от явной несуразности своего объяснения, как-то сразу, по вдохновению, пришедшего ему в голову, когда он еще не успел даже его обдумать.

Положение, однако, было спасено. Мать и дочь обе зарделись от удовольствия при одной мысли, что они могут возбуждать такие страстные чувства, и, довольные, потащили гостя к пасхальному столу.

Иван Игнатьевич свободно вздохнул и, в свою очередь, с благодарностью взглянул на обоих звездорылов.

8 ноября 1943 г.

ВЕДЬМА

Слышали ли вы когда-нибудь о ведьмах, которых сжигали в средние века?

Это были истеричные женщины, которых обвиняли в сношении с дьяволом и которые доносили сами на себя в инквизиционный трибунал.

Если это были женщины, страдавшие падучей и забывавшие о том, что происходило с ними во время припадков, их пытали каленым железом, пока не добивались сознания в нечестивых сношениях с дьяволом, после чего со спокойной совестью предавали их сожжению на кострах.

Но не надо думать, что это было только в средние века. Болезни не знают времени и пространства, и во все времена, во всех странах и у всех народов история выражалась в одних и тех же формах.

Болезни стары, как мир, и Навуходоносор, ползавший по земле и евший траву, страдал ликантропией, т.е. чувствовал себя превращенным в животное, совершенно так же, как современный человек, подверженный этой болезни. Когда я спросил одного душевнобольного, молчавшего три года и вдруг заговорившего, почему он ел только с пола, он ответил:

– Я жил, как собака, и должен был есть, как собака.

Во времена Гиппократы, жившего за пять веков до рождения Христа, эпилепсия у персидского царя Камбиза сопровождалась той же садистической жесткостью, что и у Достоевского.

Однажды я был приглашен, в качестве врача, к больной жене одного коммуниста, ответственного политического работника, не верившего, конечно, ни в сон, ни в чох. Он был крайне смущен тем, что ему пришлось поведать. Жена его, до того страстно его любившая, вдруг во время полового сношения, стала впадать в какое-то странное состояние, близкое к бессознательному, жалуясь на то, что между нею и мужем ложится в это время черт, самый настоящий черт с рогами и хвостом, насильственно пользуясь её беспомощностью, выполняющий функцию мужа.

Во время исследования, когда я стал расспрашивать больную о подробностях казуса, она вдруг впала в транс и, закрыв глаза, стала что-то шептать.

– Что с вами? – спросил я.

– Да вот он, – я его чувствую, – стала говорить она шепотом, причем в лице её отражались то отвращение, то блаженная истома, – он весь шерстяной... Вот он лезет на меня... У него рожки и хвост... длинный шерстяной хвост, который щекочет меня...

– Ах! – вскрикнула она, не докончив, и, скатившись с дивана, на котором сидела, на пол, стала биться в истерических конвульсиях, изгибаясь дугой и потом выгибаясь.

Бедный муж стоял ни живой, ни мертвый, смотря на меня умоляющими глазами, как на единственный источник спасения. А я в это время вспоминал средневековых ведьм и думал, что, если бы эта женщина жила в те темные времена, она, несомненно, была бы сожжена на костре, и кто знает? – может быть, её собственный муж отвел бы её к инквизитору, а я подложил бы вязанку дров в костер.

22 декабря 1943 г.

HYSTERIA STERVOSA

Доктора Аркадьева, по специальности психиатра, вызвали однажды в терапевтическую клинику для консультации.

Больная, молодая девушка лет семнадцати, лежала на койке с закрытыми глазами, изгибалась дугой и потом выгибалась, после чего стала медленно и осторожно, по краю кровати, сползать на пол, где продолжала выделять те же конвульсивные движения.

Когда она пришла в себя, она со слезами на глазах рассказала кошмарную историю, как на её глазах басмачи расстреляли её брата, привязав его к дереву, а её заставили смотреть, после чего она, по её словам, упала без сознания и что было дальше – не помнит.

Через несколько месяцев после этого случая, забытого им совершенно, доктору Аркадьеву позвонили по телефону в психиатрическую больницу, которой он заведовал, что туда доставят из милиции социально опасную больную, которую необходимо интернировать.

Каково было удивление Аркадьева, когда он увидел перед собой ту самую девушку, которую он незадолго перед тем видел в терапевтической клинике такой несчастной и жалкой! Еще более удивлен был он тем, что сведения с больной пришел дать в больницу её брат, тот самый, который был так зверски расстрелян на её глазах басмачами.

Больная была доставлена в больницу связанной веревками, в сопровождении трех милиционеров, одному из которых она разбила голову кирпичом, другому исцарапала лицо ногтями, а третьему покусала руки. Волосы её были растрепаны, платье – в грязи, глаза беспокойно бегали по сторонам и метали искры.

Когда доктор приказал санитаркам развязать её, милиционеры, испуганно глядя то на него, то на больную, попятились к стенке. Санитарки приступили к исполнению приказа врача. Но больная, бросившись на пол, стала отбиваться от них головой и ногами и плевать им в лицо.

– Послушайте, – сказал ей серьезно и строго врач, когда её, наконец, развязали, – если вы немедленно не встанете и не прекратите это безобразное поведение, я прикажу посадить вас в холодный изолятор и буду держать вас там до тех пор, пока вы не будете вести себя прилично.

Больная искоса посмотрела на врача, как бы желая уяснить себе, серьезно он говорит это или шутит, но, встретив его строгий пристальный взгляд, не выдержала его и опустила глаза, поняв, что шутки кончены. К немалому удивлению доставивших её милиционеров, она, спокойно и мило улыбаясь и кокетливо оправляя себе платье, покорно поднялась и села на стул.

– Ну, вот, так-то лучше, – сказал врач, – если будете вести себя как человек, все будет хорошо, и вам же будет лучше.

Пробыв в больнице две недели, больная вела себя так тихо и скромно, что её и заметно даже не было... У неё за это время не только не было ни одного припадка, но не наблюдалось ни капризов, ни каких-либо других проявлений истерии, почему решено было её выписать.

Когда, уже одетая, она вошла в кабинет врача за справкой, на лице её играла улыбка Джоконды: углы рта были приподняты, а в глазах было загадочное выражение. Случайно посмотрев на неё, Аркадьев перехватил её взгляд,

устремленный на тяжелую чернильницу на его письменном столе. Он понял этот взгляд и сказал ей:

– Не забудьте, что вы еще в моих руках. Вы еще не написаны и потому, если что-нибудь себе позволите, вам все-таки придется познакомиться на прощание с холодным изолятором.

– Что вы, что вы, доктор, – с деланной ласковостью проговорила больная, опуская глаза под его пристальным взглядом. – Я уж так благодарна вам за все, что и не знаю...

Когда же, получив в руки справку, она вышла из больницы и перешла на другую сторону улицы, она схватила камень, валявшийся на мостовой и запустила им в окно кабинета врача:

– Негодяй, мерзавец, подлец, сукин сын, сволочь, – стала она выкрикивать по его адресу. – Попадись ты мне!.. и снова отборная ругань посыпалась на его голову.

Когда санитарки выбежали, то уже успела скрыться.

26 декабря 1943 г.

БРЕД

На одной из коек городской больницы лежал совсем еще молодой человек, почти юноша, Юрий Таврогин, студент Академии художеств, на больничном листе которого, повешенном на спинке кровати, значилось воспаление почечных лоханок с восходящей температурной кривой, перервавшейся за 39 градусов.

По ночам он бредил и галлюцинировал, смотря вокруг бессмысленными мутными глазами: грозил соседу слева, инженеру, убить его, а соседа справа просил доктора убрать, так как-де они оба его преследуют.

Днем же, когда температура несколько спадала, он, видимо, стыдился того, что происходило ночью, и заметно избегал разговора об этом, борясь со своим бредом и обманами чувств и как бы собирая последние остатки здравого смысла. Накануне, следя, по-видимому, как за собой, так и за своим собеседником, он сказал пришедшему навестить его младшему брату:

– Еще немного, и я совсем рехнусь.

Когда же на другой день пришел отец, он стал ему жаловаться на то, что боится даже закрыть глаза, так как сейчас же начинаются очень яркие, беспокоящие его видения:

– Знаешь, папа, сегодня ночью, вскочив с кровати, я даже схватил за горло этого старика-инженера, так как мне показалось, что он меня преследует.

Так как больной был очень слаб и едва поднимался даже на кровати, то отец его удивился такому сообщению, тем более, что ни сосед-инженер, ни другие больные этого не подтвердили, как-то стыдливо-уклончиво отвечали на его вопросы по этому поводу.

Но более всего огорчило отца другое: больной стал уверять, то может читать все что угодно за спиной с закрытыми глазами. Желая проверить, насколько этот нелепый бред силен, отец предложил ему сделать опыт, положив сзади газету. Больной сейчас же приподнялся, сел на койку и, закрыв глаза, сделал напряженное лицо. Хотя ничего из этого, конечно, не вышло и отец не убедил его в невозможности опыта, он стал уверять, что это – его «открытие» и что он потом его докажет.

Когда же отец спросил с иронией, не значит ли это, что он может читать затылком, больной задумался, но тотчас же нашел логическое, с его точки зрения, доказательство этого феномена:

– Значит, – сказал он, – у меня эта кость очень тонкая.

С целью проверить его критику и далее в этом направлении, отец спросил его: не сделал ли он еще какого-нибудь открытия? Сын ответил утвердительно и стал рассказывать, что по своему желанию может вызвать кого хочешь: вызвал, например, профессора Гинцбурга и других художников, которые тотчас же явились перед его глазами и сказали ему, что они премировали его произведение:

– Интересно будет узнать потом, исполнится ли это?

Тут отец припомнил, что, по словам посетившего его вчера младшего сына, больной стал вдруг возбужденно говорить при нем, что у него будут миллионы.

Выходя из больницы, отец чувствовал себя сбитым с толку. Он старался и не мог понять, чем объяснить этот странный бред величия и преследования у сына. Но постепенно, вдумываясь в конкретное содержание последнего, он как будто начал что-то понимать.

Этот, по виду скромный, застенчивый мальчик, страдавший заиканием, в своей замкнутости, по-видимому, тайл честолюбивые замыслы и, болезненно самолюбивый, сам от себя прятал и вытеснял в подсознательное комплексные идеи переоценки собственной значимости и превосходства над другими в тем большей степени, чем более он, в своей сензитивности, создавал свою внешнюю физическую неполноценность в виде заикания, болезненно её переживая.

Будучи, естественно, всегда недоверчив и подозрителен, вследствие этой своей внешней недостаточности, часто делавшей его смешным и заставлявшей его краснеть и болезненно замыкаться в себе, с одной стороны, в глубине же души сознавая свое превосходство над многими из окружающих, смеявшихся над его недостатком, да и в виде компенсации, с другой, нуждаясь в сознании такого превосходства, облегчавшего ему выход из жизненной ситуации, он создал себе аффективную потребность бреда, и такой бред, очевидно, в скрытом состоянии у него всегда.

В нормальном состоянии он был интеллектуально полноценен, с достаточной долей критики к этим процессам, искавшим выхода, но подавляемым сознанием, а теперь, когда некоторые элементы его мозга были поражены уремической интоксикацией, этого оказалось достаточным, чтоб обусловленная ею интеллектуальная неполноценность, какая-то парциальная, рафинированная дементность, лишив его критики, дала согласие на принятие этого бреда.

Рассуждая во всем остальном вполне нормально и будучи совершенно сознателен и ориентирован, он являл собою неопровержимое доказательство остроумного и глубоко справедливого замечания Дюбуа, что у людей, как у кукол, самая хрупкая часть – голова, и это было поистине печальное зрелище жалкой беспомощности и трагической непрочности того, чем человек всего более гордится по сравнению с животным.

27 декабря 1943 г.

ДВА ФОНАРИКА

Есть еще странные люди, которые, заболев, лечатся.

Я при этом всегда вспоминаю одно из размышлений чеховского доктора Андрея Ефимовича Рагина в «Палате №6», по мнению которого, когда вам скажут, что у вас что-нибудь вроде плохих почек и увеличения сердца, и вы станете лечиться, то вы попадете в заколдованный круг, из которого уже не выйдете, будете стараться выйти и еще более заблудитесь: «Сдавайтесь, – дает он мудрый совет, – потому что никакие человеческие усилия уже не спасут вас».

Один мой приятель-врач, на вопрос мой в тот момент, когда меня мучили в его лаборатории, извлекая зондом через нос желудочный сок, проделывал ли он сам себе подобную инквизицию, с откровенной жесткостью, не лишенной остроумия, ответил:

– Помилуйте, дорогой, да если б я проделал все те процедуры, которые назначаю больным, от меня остались бы только рожки да ножки! Еще Шекспир сказал: «Воры кричат нам: кошелек или жизнь! А лекаря отнимают у нас и кошелек и жизнь».

В.Т. Нарезный, которому столь многим обязан Гоголь, говорил о «безбожных лекарях», а знаменитый актер Каратыгин советовал купцу Баторину вперед не сватать невест и не рекомендовать докторов, так как «первые могут отравить нашу жизнь, а вторые сократить её».

Недаром один из умнейших людей XVI столетия Франческо Гвиччардини считает врачей худшего сорта животными без совести и чести, которые, будучи вполне уверены, что ошибки их трудно проверить, ежедневно калечат наши тела, заботясь только о том, чтобы превознести самих себя или уронить товарищей.

Быть может, это сказано слишком резко, но я сам встречал врачей и среди них даже профессоров, которые при начале всякой эпидемии потирали руки от удовольствия, предвкушая богатую поживу.

Китайцы – неглупый народ. У них существует мудрое правило, по которому врачу платят не тогда, когда пациент уже болен, а тогда, когда он еще здоров; когда же он заболевает, врач должен лечить его бесплатно.

Это, во-первых, делает врачей незаинтересованными в болезни пациента, а, во-вторых, напротив, делает их заинтересованными в здоровье последнего, заставляя заботиться, печься о нем, пока он здоров. Если же больной умирает, что бывает в том единственном случае, когда, по остроумному выражению писателя Каверина, причина идет за следствием, т.е. когда врач идет за гробом своего пациента, он обязан повесить у ворот своего дома фонарик, чтобы по числу фонариков всегда можно было узнать, сколько он уморил больных.

Когда однажды вечером богдыхан серьезно заболел, он приказал привести себе самого лучшего врача в Пекине.

Долго искали посланные врача, у которого не было ни одного фонарика: у каждого красовалось по несколько. Не могли найти даже такого, у которого был всего один. Наконец, нашли врача, у которого их было всего два, и тотчас привели его пред светлые очи лежавшего под балдахином богдыхана.

– Тебе, сын мой, – сказал ему повелитель Китая, – оказана великая честь лечить меня, но ты и заслужил её славой, которую приобрел ты как мудрый и опытный врач: у тебя оказалось только два фонарика! Скажи, любезный сын мой, когда ты начал свою практику?

– Сегодня утром, – последовал едва слышный ответ.

1 января 1944 г.

ТАИНСТВЕННЫЙ БРАДОБРЕЙ

Была темная-темная ночь. Дождь лил как из ведра, низвергаясь шумными потоками со свинцового неба, на котором не было ни одной светлой полоски. Ветер, точно сорвавшись с цепи, бешено носился по голым скалам, завывал в лесу, как голодный волк, и скрипел соснами и елями, качавшимися во все стороны от его ударов. Было жутко и холодно.

К гостинице, высившейся на самой вершине скалы, над свергавшимися вниз по огромным камням водопадом, разлетавшимся в воздухе тысячами брызг, подъехал путник.

Хозяин, встретивший запоздалого путника в вестибюле, на просьбу последнего отвести ему для ночевки комнату, с огорчением ответил, что все комнаты заняты приезжими и свободной нет ни одной.

– Но что же мне делать? – сказал в полном отчаянии гость. – Ведь не могу же я ночевать на улице, да еще в такую непогоду!

– Право, я в большом затруднении, – пробормотал смущенный хозяин. – Но что я могу сделать? Я даже не смею вам предложить... у меня есть еще одна комната, но в ней жить невозможно...

– Я умоляю вас – пустите меня в нее хоть переночевать: мне совершенно безразлично, какая она, хорошая или плохая. Спать можно везде. Ну, а мне большего не нужно.

– В том то и дело, – замялся хозяин, – что в ней невозможно спать.

– Но почему же?

– Я должен объяснить вам то, чего сам, признаться, не понимаю. В этой комнате творятся какие-то странные вещи. Все, кто ни пытался в ней ночевать, настаивая вот как вы, очень в этом раскаялись, когда было уже поздно. Лучше не настаивайте.

– Какие пустяки! Я – не из пугливых! Что там – привидения?

– Хуже. Несколько смельчаков, пытавшихся в ней ночевать, выбегали оттуда с криком среди ночи с поседевшей головой, одна половина которой была начисто выбрита.

– Я беру эту комнату, – решительно сказал приезжий, – проводите меня туда.

– Дело ваше, – пожал плечами хозяин, – потом на меня не пеняйте...

Поднявшись на самый последний этаж по широкой каменной лестнице, они подошли к маленькой деревянной лесенке, ведущей в мезонин.

Когда хозяин зажег электричество, лампочка осветила прекрасную уютную комнату с хорошей стильной мебелью, вполне пригодную для жилья. На лице приезжего отразилось удивление:

– И в такую-то комнату вы не хотели меня пускать? Да ведь здесь же чудесно! О лучшем я не мог и мечтать. Я очень вам благодарен.

– Ну, дай вам Бог доброй ночи, – сказал хозяин и, крепко пожав ему руку, удалился.

Раздевшись, приезжий глубоко и сладко зевнул, погасил свет и растянулся на широкой кровати, предвкушая, как его усталые члены отдохнут на чистом белье в мягкой и теплой постели.

Он, было, уже вздремнул, погрузившись в то необыкновенно приятное самочувствие, когда, постепенно теряя сознание действительности, мы погружаемся в сладостное состояние небытия. Но мысль его, несколько встревоженная предшествующим разговором, все еще продолжала работать, и чувства не успели еще вполне угаснуть, как он услышал легкий скрип двери, ведущей в прихожую, и невольно насторожился. При свете появившейся луны, придававшей всему в комнате таинственные очертания, он совершенно ясно увидел фигуру человека, который направлялся прямо к его постели с открытой бритвой в руке.

Как ни был он бесстрашен, но вид этого человека с зиявшим в руке его лезвием бритвы, предназначавшимся, очевидно, для него, смутил и даже несколько испугал его. Но он не потерял присутствия духа и, вскочив с кровати, громко и внешне спокойно произнес:

– Если ты привидение, скажи, что тебе нужно, не трогая меня. Я сделаю все, что ты прикажешь, чтоб успокоить твои кости. Но остановись и не подходи ко мне. Кто ты?

– Да, я – привидение, – раздался глухой голос вошедшего. – Я был богат и жил в этой комнате, когда однажды парикмахер, пришедший побрить меня, проведая о моем богатстве, решил ограбить меня и, выбрив мне половину головы, не добрил другую, а перерезал мне горло, после чего, вынув в прихожей половицы, закопал меня там наскоро, второпях, чтобы скрыть следы преступления. С тех пор и лежу там, под половицами, тело мое давно истлело, а мои не погребенные кости беспокоят крысы и мыши, и вот по ночам, когда здесь, в этой пустынной и отдаленной от всех комнате, кто-нибудь ночует, я поднимаюсь и выбрываю ему полголовы, как это было сделано со мной. Если ты обещаешь успокоить мои кости и погребешь их, я тебя не трону.

– Будь покоен, – сказал приезжий, – я обещаю сделать все как ты хочешь.

Привидение удалилось. Снова скрипнула дверь в прихожую, и очертания человека с бритвой растаяли в неверном лунном свете. Приезжий снова лег и на этот раз заснул крепким, безмятежным сном.

По всей округе разнеслась молва о торжественных похоронах останков некогда таинственно исчезнувшего из гостиницы богача, кости которого были извлечены из-под половиц комнаты в мезонине, после чего прекратились его таинственные ночные посещения, и никто больше не выбегал оттуда с наполовину выбритой головой.

6 мая 1944 г.

УБИЙСТВО

Поговорка о том, что человек – кузнец своего счастья, к выбору жены не относится. Тут все дело случая. Совсем как говорила одна верующая старушка, которой предлагали выигрышный билет: Господь захочет, так выиграешь и без билета. И обратно, конечно.

Иван Прокофьевич Шилтов, мужчина средних лет и приятной наружности, был уже десять лет женат, но, ложась спать, он никогда не знал, что его жена скажет или сделает завтра утром и что вообще у неё на уме в каждый данный момент. Он понимал, что она такой же человек, как и все другие, но не мог отрешиться от мысли, что в то же время в ней есть что-то загадочное и непостижимое, как если бы это было существо с Марса, Юпитера или Венеры, – вообще, с другой планеты. Это не мешало ему страстно и нежно любить её, даже, пожалуй, делало его любовь к ней какой-то обостренной, болезненной, но сказать, положила руку на сердце, что он счастлив, он бы не мог, так как он жил всегда в напряженном ожидании чего-то, что должно было случиться.

В таком тревожном состоянии он провел десять лет, и в последнее время ему стало даже казаться, что, быть может, ничего и не случится. Но он ошибся.

Эту ночь он спал особенно тревожно от беспокойных мыслей, копившихся в его голове. Ему снились кошмарные

сны, от которых он то вскрикивал, то вскакивал с постели, с нетерпением ожидая рассвета. Жена ушла на ночную работу на регенераторный завод и должна была вернуться только утром, и, как всегда в такие дни, он чувствовал себя разбитым и одиноким, больным и страдающим при мысли о том, что с ней и скоро ли она придет.

Наконец, раздался долгожданный звонок. Вскочив полураздетый с постели, он побежал ей открывать и от радости, что увидел её целой и невредимой, едва не сбил её с ног.

Но радость его была непродолжительна. Лицо жены было холодно и маскообразно. Еле взглянув на него и уклонившись от его поцелуя, она быстро пошла в комнату и не раздеваясь бросилась на кровать. Уткнувшись лицом в подушку и охватив голову руками, она судорожно зарыдала.

Чувствуя недоброе и совсем растерявшийся, он тщетно пробовал её успокоить:

– Что с тобой, дорогая? – спрашивал он, склонившись над ней и покрывая поцелуями её голову. – Ты больна? Или, может быть, с тобою что-нибудь случилось?

Она продолжала судорожно рыдать. В отчаянии он отошел к окну и взглянул через стекло на серое, осеннее, туманное утро, и на душе его стало еще горше. Ему казалось, что призрачному счастью его пришел конец, и он не знал, что делать, что думать.

Вдруг, вскочив неожиданно с постели, с блуждающими, почти безумными глазами, она сказала глухим, прерывающимся голосом:

– Ну да, случилось, – случилось нечто ужасное, непоправимое. Всему конец и навсегда! Я совершила преступление, которое даже и назвать страшно! Я убила, – понимаешь ли? – убила... и что теперь будет с нами – со мной... с тобой?.. Бедный мой, бедный!..

Произнеся эти слова, она бросилась ему на шею и, истерически всхлипывая, стала целовать и гладить его лицо, по которому из её глаз текли ручьем слезы.

– Милый, бесценный, – твердила она, – что я наделала, сумасшедшая, и что теперь с тобой одним будет?!

Несчастный Иван Прокофьевич стоял, как убитый: от того, что он услышал, на него напал столбняк и отнялся язык. Бледный и сразу постаревший, он еле-еле доплелся

до кушетки и, чувствуя, что сам сходит с ума, едва цедя слова, промолвил:

– Неужели это возможно? Ты, такая добрая, такая кроткая, просто ангел, могла убить? Но кого же и за что?..

– Ах, милый, конечно, ни за что. Я сама не понимаю, как это случилось. На всем заводе работали мы вдвоем с одной девушкой, которая мне помогала. Когда нужно было очистить люк от резины, я остановила машину и попросила её спуститься внутрь. В тот момент, когда она была уже в люке, я, совсем забыв об этом, как-то машинально включила рубильник и запустила машину в ход. В это мгновение я почувствовала, как будто через меня самое пустили электрический ток: я вспомнила, где она, и сразу же выключила рубильник.

Машина остановилась, но было уже поздно: девушка лежала мертвой. В ужасе я заметалась, не зная, что делать. Но тут же несказанная радость охватила меня, когда, придя несколько в себя, я поняла, что я – одна, и что скрыть следы преступления зависит только от меня самой.

Быстро сообразив, что делать, я бросилась вниз, вытаскивала труп из люка, – если бы ты знал, какой он был тяжелый! – а потом, стащив его этажом ниже, где был огромный железный чан, наполненный горячей водой с мокнувшей старой резиной, сбросила его в этот чан. Сама не знаю, откуда только взялась у меня такая огромная сила в тот момент, когда я думала лишь о спасении своей жизни!

Как ни правдоподобен был рассказ, Иван Прокофьевич испугался не за последствия преступления. Не сошла ли она с ума? – думал он, глядя на её безумные, блуждающие глаза и слушая её прерывистую, взволнованную речь. Неужели это возможно?..

Вечером, когда, утомленная, она заснула, он побежал посоветоваться со знакомым психиатром, который тайно от него, на всякий случай, позвонил прокурору. Вызванный на завод для допроса, Иван Прокофьевич должен был, по предложению прокурора, повторить то, что он слышал от жены.

Когда привезли и её, она, даже не взглянув на мужа, еще раз и в тех же выражениях, рассказала историю убийства, назвав фамилию девушки.

Чтобы обнаружить труп на дне чана с горячей водой, путем подводки перекидного провода, была освещена его

поверхность. Была сделана попытка достать труп баграми. Но, кроме больших кусков старой резины, из чана извлечь ничего не удалось. Странно было и то, что на всем пути от машины к спуску на нижний этаж никаких подозрительных следов не было.

Оставалось проехать на машине на квартиру убитой и собрать там необходимые сведения. Когда прокурора ввели в комнату девушки, она спокойно спала на диване и даже похрапывала. Разбуженная, она сперва испугалась, но затем, подтвердила, что, действительно в прошлую ночь работала на машине вдвоем с Шилтовой и, по её просьбе, очищала люк, утром же, вместе с нею, вышла из завода.

Когда прокурор рассказал ей о загадочном убийстве, она ничуть не удивилась, сказав, что от Шилтовой можно всего ожидать:

– Ведь она же ненормальная и может наплести все, что угодно: только уши развесишь!

– Скажите, – спросил прокурор Шилтову, вернувшись на завод, – что вас заставило рассказать вашему мужу и мне неправду, будто вы, убили девушку, тогда как ничего подобного не было?

– Я признаюсь вам откровенно, – ответила Шилтова с «улыбкой Джоконды»: я хотела испытать своего мужа, любит он меня или нет. Если бы он любил меня, то он бы меня не выдал. Как вы сами знаете, он выдал меня. Стало быть, он меня не любит...

11 декабря 1944 г.

СПРУТ

– Бедный слепой! – говорили соседи, задумчиво качая головами и сочувственно вздыхая о старике Идзумо: ему уже более семидесяти лет, он беспомощен и хил, а юная Киока, которую он обожал, оставшаяся ему единственным утешением и поддержкой в его одинокой старости после смерти горячо любимой её матери Дзуки, безжалостно бросила его на произвол судьбы. Что-то теперь будет и с ним и с нею самой?

Был уже поздний вечер и на синем небе зажглись такие же огоньки, какие горели перед каждым игрушечным домиком в рыбацьем поселке в окрестностях Йокогамы, когда два молодых японца Фукидзава и Охаси, прокравшись, тайком в один из таких домиков с раздвижными стенками, похитили прелестную Киоку, давно уже пленившую Фукидзаву своими раскосыми глазками и миниатюрной фигуркой и чем-то напоминавшую ему фарфоровую статуэтку в витрине американского магазина изящных вещей. Фукидзава подолгу останавливался перед этой витриной, не будучи в состоянии оторвать зачарованных глаз от чудесной статуэтки, как бы разговаривая со своей будущей возлюбленной, которую ему удалось видеть всего лишь раз и то случайно, но которую он уже не мог выкинуть из своей одуревшей головы. Напрасно бродил он вокруг домика старого Идзумо: тот, хоть и слепой, хранил дочь как зеницу своего невидящего ока, следуя за нею по пятам и не отпуская её ни на шаг, ибо знал он все соблазны мира и все тайные уловки, к которым прибегает проснувшееся чувство.

Но хитра и любовь и тоже не останавливается ни перед чем, когда весь божий мир со всеми его чудесами и огромным множеством людей превращается в одну маленькую фарфоровую статуэтку, днем заслоняющую собою солнечный свет, а ночью, в тревожном сне, подобно яркому лучу, пронзающую окружающий мрак. И чем более стоял Фукидзава перед американской витриной, тем яснее ему становилась неизбежность того, что он собирался сделать и что страх заставлял его со дня на день откладывать.

Как ни рискованно было задуманное им дело, но ему не стоило большого труда уговорить младшего брата своего Охаси оказать помощь, без которой ему не удалось бы осуществить своего намерения.

Переодевшись женщинами и обманув бдительность слепого, они похитили свою жертву, обрызгав её снотворной жидкостью из пульверизатора, и когда Киока очнулась, она была уже в чужом незнакомом доме, где над нею сидел мужчина, которого она никогда до того не видела. После того как ни слезы, ни мольбы не могли заставить вернуть её к отцу, отчаяние которого она так ясно представляла при ужасной мысли о том, что она покинула его добровольно, и Киока по принуждению сделалась любовницей Фукидзавы,

она с отвращением к себе наблюдала, как постепенно, день за днем, чувство лютой ненависти к этому оскорбившему её человеку, овладевшее ею вначале, уступало место проснувшемуся инстинкту.

Сама не зная, как и почему, Киока почувствовала себя вдруг не только во власти ненавидимого ею насильника, но, нет – что гораздо ужаснее, – во власти все нараставшего, непобедимого страстного чувства к нему, охватившего её всю, с головы до ног. Точно какой-то вихрь подхватил её и, закрутив, понес куда-то, и в этом страшном смерче, от которого не было спасения, потому что нет спасения от себя самого, вместе с нею закрутились и честь, и долг, и дочерняя любовь. Ей казалось, что она точно не жила до того, а находилась в каком-то полусонном состоянии, от которого её внезапно, так резко и грубо, пробудил к жизни молодой Фукидзава.

И теперь она уже и сама не знала, согласилась ли бы она вернуться к отцу, в свой маленький игрушечный домик, если бы Фукидзава даже отпустил её. Ей казалось, что нет.

Между тем, сжалившись над бедным покинутым Идзумо, бродячие торговцы, которым все известно, взялись провести его к похитителю. Велико было смущение бедной Киоки, когда, сидя однажды дома одна, она увидела вдруг перед своими глазами старого отца. Чувствуя себя виновной, она так растерялась, что вместо того чтобы броситься от радости ему на шею, как чуть не сделала сразу, еще не придя в себя, она опустила глаза в землю и замерла в смертельном ужасе.

Уверенный в том, что Киока бросила его сама, Идзумо, когда торговцы подвели его к дочери, в гневе швырнул ей в лицо комок грязи, со словами:

– Вот тебе то, что ты заслужила, распутная девка! Будь ты проклята навек вперед небом и да не будет тебе счастья на земле!

В отчаянии Киока бросилась через окно в глубокую мусорную яму, где разбилась о камни, упав прямо к ногам тряпичников, рывшихся в это время на дне в поисках негодной ветоши. Когда те подошли к ней, она уже умирала. В предсмертном бреде она слышала то голос отца, то голос Фукидзавы, которые переплетались между собой наподобие фуги, и слова любви одного сливались со словами проклятия другого в странном причудливом сочетании.

В последние минуты, когда душа её отлетала от тела, она вспомнила о том, как однажды видела где-то японскую ширму, на которой, с одной стороны, был нарисован бонза в широкой мантии, с четками и жезлом, а с другой – берег огромного мертвого моря цвета бронзы. Небо над морем было багрово-красно, как кровь, а безграничный берег – серо-черного цвета, как уголь. На берегу лежала девушка с исхудалыми членами и распущенными волосами, уста которой были искажены смехом, похожим на конвульсии, а из глубины моря на поверхность высовывал голову спрут.

Точно загипнотизированная его ужасным взглядом, девушка смотрела на него не отрываясь своими большими, узкими, серповидными газами. Чудовище высовывало на поверхность моря свои липкие щупальцы и этим страшным взглядом сковывало её лбом, плечами, боками, тяжело дышавшей грудью, и все крепче сжимало мокрыми лапами. В то время как девушка, все улыбаясь, умирала в последней конвульсии, похожей на смех, раздался громкий голос бонзы:

– Этот спрут – наслаждение, этот спрут – смерть!..

13 июня 1945 г.



ПРИЛОЖЕНИЕ

А. Луначарский

Предисловие [к книге А.М. Евлахова. Конституционные особенности психики Л.Н. Толстого]

Одним из основных вопросов марксистского литературоведения является точное уяснение взаимоотношения *влияния общественной среды* на ход литературы и на состав каждого литературного произведения и *роли авторского сознания* в литературной продукции.

С марксистской точки зрения является крайне поверхностным допущение не только прямого влияния экономической базы на самый состав литературных произведений (как полагал это, например, покойный Шулятиков), но и утверждение, будто бы социальная среда вообще (все изменения, которые *в конечном счете* объясняются изменениями экономической базы) находит в литературе свое *прямое* отражение.

Плеханов с чрезвычайной точностью и ясностью утверждал ту мысль, что литературное творчество, в результате которого непосредственно и фактически получается произведение, находится в полной зависимости от воздействия среды (через определенный класс, в определенный момент его бытия), но что в то же время *творческие* акты являются актами *психическими*. Плеханов при этом употребляет поясняющее сравнение. Он говорит: желудок варит пищу по своим собственным законам, но какая пища поступит в желудок и поступит ли она вообще, – этого вы из зако-

нов пищеварения никак не выведете. Так же точно законы сознания представляют собой нечто независимое от общест-венности (хотя, конечно, самый рост, расширение, ино-гда значительные видоизменения законов мышления под влиянием общественности вполне допустимы, но это сюда не относится). Однако если бы общественность не воздей-ствовала на авторское сознание, то никакого движения в сознании не происходило бы, никакая история литературы или даже хотя бы развитие индивидуального творчества, не проявлялось бы.

Я предложу несколько другой пояснительный образ. Сознание можно сравнить с музыкальным инструментом, а общественное воздействие – с музыкантом. Музыкант, ли-шенный инструмента, не может произвести своей музыки, как и общественность может найти литературное отраже-ние, лишь проходя через творческое сознание субъекта. Но, с другой стороны, инструмент сам не может исполнить какой бы то ни было музыки, он целиком определяется во-лей художника. Однако воля художника может проявиться только согласно законам данного инструмента.

Это сравнение, как и всякое, может вызвать не меньше (может быть, все-таки несколько меньше) возражений, чем плехановское сравнение с желудком; но известное поясне-ние общего положения все-таки при этом получается.

Принимая за данное такое соотношение творческого сознания и воздействия общественной среды, мы увидим, что для анализа психологии творчества остается очень большое место. Можно даже определенно утверждать, что в огромной мере так называемый спецификум литерату-ры сводится именно к вопросам о *формах отражения* обще-ственных воздействий в творческой психике.

Какую же степень влияния на литературные произведе-ния окажет при этом сам субъект? Здесь мы можем поста-вить перед собой две различные проблемы. С одной сторо-ны, мы имеем перед собой общий субъект, то есть челове-ческое сознание как таковое, с другой стороны – частный субъект, данную индивидуальность.

Как мы уже сказали, психология не есть наука о чем-то совершенно неподвижном и неповторяющемся. Если даже анатомия и физиология человека могут подвергаться из-вестным, хотя и очень медленным изменениям, поскольку

мы говорим об общем типе человека, то тем более может изменяться психика, которая является в человеке элементом наиболее подвижным. Ведь мозг представляет собой ту часть организма, которая наиболее связана с воздействием среды, связана наиболее тонко, и где можно подозревать не только возможность установления совершенно новых рефлексов, но – гипотетически – даже и наследование таких новых рефлексов.

Плеханов говорит, что психика всегда равна себе и все движение в ней происходит исключительно под влиянием объекта. Это остается совершенно верным. Но можно утверждать, что длительные воздействия объекта меняют самую структуру психики. Это, конечно, не противоречит основному принципу, установленному Плехановым о приблизительном единстве человеческой природы и о зависимости всех ее изменений от внешней среды, ибо такие коренные структурные изменения сознания будут ведь порождены в свою очередь все-таки тем же социальным бытием.

Но дело весьма усложняется, когда в соответствии с весьма конкретными задачами в истории литературы или литературной критики мы имеем перед собой не субъекта вообще, а данного субъекта, конкретную личность.

Вряд ли кому-нибудь придет в голову отрицать влияние конкретной личности автора на его произведения. Иначе пришлось бы думать, что, установив известное количество возможных литературных позиций, выведя их из наличия определенных классов и групп, мы имели бы совершенно точное совпадение произведений писателей, выражающих одну и ту же группу; или нам пришлось бы искать буквально для каждого отдельного писателя какие-нибудь особые социальные группы с особыми интересами, особой классовой психикой и т. д.

На самом деле это, конечно, не так. Класс определяет собой литературное творчество *всех* своих выразителей. *Весь* этот персонал разделяется затем на некоторые *группы* в зависимости от деления самого класса. В дальнейшем каждая индивидуальность потому-то и является индивидуальностью, что она стоит в несколько ином пункте социальных связей, представляя собой несколько иную точку пересечения социальных сил, чем другие, близкие ей индивиды. Та-

ким образом, мы можем объяснить творческую индивидуальность из неповторяемого и социального бытия ее, из ее общественно определенной судьбы. Ее нужно трактовать как наиболее дробную акциденцию. С этой точки зрения необходимо выводить даже самые индивидуальные особенности тем, образов, конструкций, внешнего стиля и т.д. из социального положения данной личности.

Конечно, к этому социальному положению относятся и всякие воздействия на эту личность высших надстроек, то есть литературных традиций, законов, подражания, оттачивания, влияния различных философских и религиозных систем, давление правительства (цензура и т. п.), издательского аппарата, вкусов публики и т.д. и т. п. Все эти явления в конечном счете и разными ломаными линиями, через разные опосредствования связаны с все определяющим в *конечном счете* хозяйственным фундаментом общества и его изменениями.

Как видит читатель, понятая таким образом конкретная индивидуальность нисколько не выпадает из социальной ткани. Здесь даже нет сколько-нибудь сложного вопроса, на котором могла бы споткнуться столь часто спотыкающаяся мысль наших, иногда не в меру мудрящих литературоведов.

Здесь весь субъект, со всеми его оригинальностями, со всем его ароматом личности, представляется отличным от какого-либо другого субъекта лишь постольку, поскольку он занимает отличное место в живой социальной ткани.

Но было бы легкомысленно и прямо-таки преступно перед престижем марксистского литературоведения, если бы мы отмахнулись от вопроса более трудного и сложного, а именно от влияния *биологических особенностей* индивидуальности.

Плеханов, например (да, конечно, и не один разумный человек), не отрицал огромного влияния гениальности на литературную продукцию.

Впрочем, этот вопрос как раз наиболее легкий из всех, какие можно задать марксисту о биологической стороне психологии творчества.

В самом деле: мы можем сказать, что известные общественные силы и тенденции находят себе в гениальном писателе гораздо более выразительного, гораздо более гром-

кого глашатая, чем в писателе с мелким дарованием, – вот и все.

Говоря терминами Плеханова, мы будем иметь здесь необыкновенно большой, необыкновенно здоровый желудок, способный вследствие этого бесперебойно переваривать огромное количество пищи и превращать ее в кровь, в живые соки организма. Такой желудок будет действовать бесперебойно в том смысле, что никакие болезненные явления не искалечат и не изущербят результатов процесса. Гений является, таким образом, как раз самым объективным выразителем действительности.

Если бы какая-нибудь эпоха не нашла своего литературного вождя, гениального выразителя, то от этого процесс достижения адекватных литературных выражений этой эпохи потускнел и замедлился бы, но ни в коем случае не изменил бы своего направления. Вспыхнувший в течение какой-либо эпохи гений озаряет все процессы, ускоряет их.

Таким образом, мы имеем здесь явления, так сказать количественные. Кажущиеся качественные изменения, вносимые гениальным писателем, в данном случае являются простым результатом этих количественных изменений ускорения, уяснения, результатом большей энергетической мощи в процессе отражения общественных сил в литературной форме.

Беда, однако, заключается в том, что конкретные человеческие субъекты отличаются друг от друга не только степенью даровитости или гениальности, но и другими биологическими особенностями.

Не останавливаясь на всегда довольно гипотетических соображениях о различных типах человеческого мышления и чувствования, мы не можем никак замалчивать того факта, что мозг (так же как и «желудок», и даже в гораздо большей мере) может страдать различными дефектами, то есть может быть *больным* мозгом. В этом случае общественные силы, которые мы приравниваем к музыканту, будут иметь перед собой дефектный инструмент, лишенный некоторых струн или дающий какие-то странные детонации, какие-то непривычные тембры. Воля общественности будет, таким образом, искаженно проходить через этот дефектный инструмент.

Здесь мы заинтересованы, конечно, только в той дефектности личности, которая имеет прямое отношение к ее литературному творчеству. Так, например, современная психиатрия установила с почти полной точностью огромное наличие среди художников так называемых психопатов (см. труды тюбингенского профессора Ланге и др.). Это, однако, не имеет прямого отношения к нашей задаче. Психопат может оказаться несколько дефектным в своей реальной жизни, ибо его чрезвычайная возбудимость, неуравновешенность его натуры, циклы его повышенных и пониженных настроений могут создать из него довольно несносного в общежитии человека. Но все эти свойства как раз делают из него *хороший* художественный инструмент. Скрипка может быть очень неудобной в качестве, например, орудия борьбы или чистки снега на улице, но это вовсе не значит, чтобы она была дефектной для своего назначения. Мы можем только сказать, что общественность выталкивает на художественное поприще в процессе совершенно естественном, как отметит всякий здравомыслящий читатель, как раз такие, не совсем уравновешенные, особо отзывчивые и «общительные» натуры.

Однако история литературы отмечает не только значительное количество психопатоидов в искусстве. Она отмечает также наличие подчас чрезвычайно крупных художников, страдавших той или другой, более или менее тяжелой *психической болезнью* и часто кончавших свою жизнь катастрофой.

В этих случаях психиатр обыкновенно берется за произведение данного писателя и отыскивает в них знакомые ему черты «истории болезни», которые так четко приходится ему наблюдать в «литературе» клиник. В этих случаях, так сказать, бесцветная психика, в которой адекватно отражается общественность, оказывается густо окрашенной в какой-то цвет. В ее обычно нормальной, то есть более или менее одинаковой у всех призме оказываются какие-то уродства. В этом случае литературное произведение уже не будет простым переводом действительности на язык искусства сквозь призму, форма которой обусловлена *лишь социально*, в силу классового предрасположения сознания, в силу «социального сознания». Нет, именно биологическая сторона, именно состояние нервномозговой системы вне-

сет здесь какое-то помутняющее, калечащее, во всяком случае, так или иначе деформирующее начало помимо элементов, могущих быть оттесненными за счет общественности.

Эпилепсию, прогрессивный паралич, шизофрению вряд ли вообще можно считать явлениями общественными. Во всяком случае, это вопрос особой науки – социальной психиатрии, которая, может быть, и откроет нам законы возникновения и эволюции этих болезней, как явлений, так или иначе связанных с развитием общественности.

Но если бы даже оказалось, что эти страдания тесно связаны с развитием общества, – это нисколько не облегчало бы нашу задачу, ибо несомненен факт, что эти болезни наследственны. Пусть они растут из общества, – но они равным счетом ничего не имеют общего с классовой определенностью авторского субъекта. Они прибавляются к этой классовой определенности.

Достоевский, будучи выразителем мелкой буржуазии, мог и не быть эпилептиком. Толстой, будучи выразителем беднеющих крупнопомещичьих слоев, также мог бы не быть эпилептоидом. Ницше, отражающий наступающее торжество безжалостного бизнеса и империализма, мог не страдать прогрессивным параличом. То же можно сказать о десятках других писателей и художников.

Вы, однако, никоим образом не можете заставить психиатра, как честного ученого, отказаться от прямого констатирования явных отражений в произведениях этих писателей именно этих болезней, отражений своеобразно одинаковых для всех больных ею, несмотря на различие классовых позиций. В основном эпилепсия проходит у вас одинаково, будете ли вы аристократом или мещанином. И эти основные черты эпилепсии в известной мере (конечно, не решающей) отразятся на вашей продукции рядом с ярким отражением в ней вашей *социальной* личности.

В моем докладе о социологических и патологических факторах в литературе, прочтенном недавно в Коммунистической академии и в скором времени имеющем появиться в «Вестнике» ее, я указал то положение, которое, по моему мнению, отдавая все должное заявлениям психиатров, в то же самое время полностью восстанавливает единство нашей марксистской теории литературы.

Мои рассуждения приблизительно таковы. Возьмем по-прежнему мой пример: творческий субъект – инструмент общественности, класса, настроение которого он выражает, социальный заказ которого выполняет этот субъект-виртуоз. Очевидно, что если инструмент совершенно непригоден для того, чтобы на нем играли, то виртуоз на нем играть и не будет.

Допустим, что за писательство взялся совершенно больной человек, которому место в клинике. Разве он найдет себе читателей? Разумеется – нет. Общественные силы выдвинут непременно других, более пригодных писателей, то есть выберут другие, более подходящие инструменты.

Но эпохи и классы сами ведь не равны между собой. Мы знаем эпохи и классы совершенно здоровые, уверенные в себе, классы, перед которыми расстилается их творческое будущее. Такие классы будут отвергать хотя бы скольконибудь болезненное творчество. При их господстве или в сфере их влияния больной писатель возможен лишь постольку, поскольку он скрывает эту свою болезнь, поскольку она никак не отражается в его творчестве.

Но мы знаем и социально-групповые болезни. Мы видим в истории *целые классы* ущербные и дефектные. Говоря очень общо и приблизительно, – ибо в этом кратком предисловии иначе нельзя говорить, – вся романтика, например, есть литературное отражение ненормального состояния определенных классов. Романтика характеризует собой разлад известного класса или группы (субъективно воспринимаемый творческой личностью как *свой* разлад) с обществом, так сказать с генеральными линиями статики и поступательного движения общества. Не ясно ли, что в этом случае сама общественность приводит к тому, что и нормальные-то сознания в этом классе сплетаются с некоторой ненормальностью? При этих условиях, очевидно, совершенно возможно, что патологические личности окажутся как раз наиболее подходящими в качестве выразителей больных мыслей и больных чувств данного класса.

Другими словами, в колоссальной клавиатуре человечества, которая в целом почти без изменения всегда к услугам всякой эпохи с точки зрения наличия различных биологических типов (например, различных родов дарований: музыканты, живописцы, писатели и т. д.), имеется извест-

ное количество ненормальных клавишей – дефектных или чрезмерно оригинальных личностей.

Здоровые классы и эпохи обходят их: стоит только зазвучать такому клавишу, чтобы звук показался невыносимо фальшивым и был устранен.

Другие же эпохи играют почти исключительно на таких клавишах (декадентское искусство, например, дадаизм и т. п.). Сами здоровые люди в это время, так сказать, окрашиваются в болезненный цвет, и уже, конечно, больные, – скажем – меланхолией, социально свойственной классу в целом, – именно вследствие страданий нервномозгового характера окажутся вне всякой конкуренции. То, что в других условиях явилось бы диким бредом, в данной общественной среде является желанным, как противопоставление действительности.

В это рассуждение надо, однако, внести еще один момент. Дело в том, что нервномозговая дефектность, как мы уже говорили это по поводу психопатOIDов, может сочетаться с художественной даровитостью, даже с гениальностью.

Другими словами, если совершенно неправ Нордау, ставящий почти знак равенства между гением и безумием («не всякий безумец – гений, но всякий гений – безумец»), то, с другой стороны, совершенно неправы и те, которые говорят, что гений это есть высшее здоровье. Нельзя ни на минуту отрицать эпилепсии Достоевского, а сейчас нельзя уже ни на минуту отрицать и эпилепсии Толстого. Однако тот факт, что оба эти писателя были эпилептиками, не умаляет их гениальности, хотя несомненно он отразился на *характере* их творчества.

Предлагаемая вниманию читателя книга Евлахова «Конституциональные особенности психики Льва Толстого» представляет с этой стороны весьма значительный интерес.

Конечно, книга написана слишком исключительно психиатрически. Разумеется, произведения Толстого – это прежде всего преломленная сквозь гениально мощную психику общественность; разумеется, сознание Толстого было определено его положением в обществе и целым рядом самых различных влияний, падавших уже на эту его социальную личность, личность писателя-помещика в эпоху очень дале-

ко зашедшего загнивания его класса, поставленного историей перед лицом наступления капитализма.

Однако, прочитав книгу Евлахова, нельзя не признать, что некоторые приемы толстовской мысли и толстовского творчества зависят от эпилептической конституции его организма.

Очень жаль, что профессор Евлахов никак не поставил перед собой вопроса о том, является ли в какой-нибудь мере сама эпилепсия чем-то связанным с гениальностью (не со всякой гениальностью, конечно, но иногда), или хотя бы вопросом о том, как возможно сосуществование гениальности и эпилепсии.

Было бы тем более интересно иметь перед собой такую работу выдающегося психиатра, что сам он относится к эпилепсии чрезвычайно отрицательно. Тот образ эпилептика, который он рисует перед нами, есть образ человека не только с искаженной, но и с пониженной психикой.

Профессор Евлахов видимо отрицательно относится к Толстому, питает к нему, так сказать, предвзятую антипатию. Это очень вредит книге, и мы не можем не предостеречь от этого читателей. Хотя Толстому воскуривается столько фимиамов, что выслушать жестокую аналитическую речь врача, открывающую публике глаза на известную сторону правды о Толстом, вовсе недурно.

Недоброжелательство автора к личности Толстого совпадает с его отрицательным суждением об эпилепсии вообще. Между тем многое заставляет думать, что связь между эпилепсией и гениальностью или крупным дарованием встречается довольно часто. В самом деле, эпилепсия, как известно, с давних веков еще считается *священной болезнью*. Мы постоянно слышим о «поэтах-пророках» древности, — будь ли то в эпоху возникновения Библии, или в глубоких веках античной Греции, или у всякого рода дикарских и варварских племен. Об этих «поэтах-пророках» мы слышим, что в момент своего высшего вдохновения они оказываются пораженными припадками.

Самый припадок рассматривался, как известно, как «вдохновение» в самом точном смысле этого слова, то есть как бесноватость или как богоодержимость, как вселение некоего высшего духа в личность человека.

Нельзя не подчеркнуть именно частого признания здесь действий «высшего духа».

Конечно, известна была и «бесноватость» как одержимость злым и пакостным духом. Но отсюда никак не перейдешь к фигуре Наби, сына пророческого древнееврейской общности, и к фигурам всякого рода пифий и «ватес» античного мира.

Почему в этих случаях вдохновение эпилептического характера понимается как *повышение* личности? Почему именно отсюда, по-видимому, ведет свое начало ныне еще не отовсюду выкинутый термин «вдохновение»?

Нет никакого сомнения, что в творческой практике явление, которое называется неуклюжим древнемистическим термином «вдохновение», реально имеет место.

Конечно, иные писатели и художники говорят о себе, что единственным источником их творчества является труд, упорный труд. Но я думаю, что даже самые «трезвые» адепты этой точки зрения не могут не чувствовать в своей практике, что иной раз этот труд идет легко, творческие акты совершаются необыкновенно удачно, а иной раз мучимый волей мозг чрезвычайно туго откликается на ее требования.

Мы прекрасно знаем также, как часто писатели и художники повествуют об особенно интенсивных моментах творческого процесса. Обычно при этом личность нормальная, повседневная, как бы отходит куда-то; творчество приобретает высшую самостоятельность; образы растут как бы сами по себе; слова и рифмы льются с пера; человек чувствует нечто близкое к состоянию опьянения.

Если бы мы присмотрелись хорошенько к процессу такого творчества, который диалектически соединяет в себе большую меру бессознательности (нормальная личность оттеснена) с высшей степенью сознательности (продукт творчества оказывается необычайно целесообразным), то мы сделали бы вывод, что в данном случае явление *социальной* психики одерживает верх над обывательской личностью, над всем случайным в личности.

Когда Пушкин говорит, что поэт малодушно погружен в суету, что он может быть ничтожнее других ничтожных обывателей в своей повседневной жизни, пока его не потребует «к священной жертве Аполлон», то ведь в этом мы

имеем не только в мистических терминах выраженное констатирование определенного факта, определенного психического явления.

Этот Аполлон есть не что иное, как голос общественности, обращающийся к поэту: «Ты сейчас не Александр Сергеевич Пушкин, не камер-юнкер, муж красивой жены, занятый такими-то и такими-то помещичьими и профессионально-литераторскими заботами, – ты сейчас превратился в поэта. То, что ты сейчас будешь говорить, ты говоришь для тысяч твоих современников и миллионов потомков. Ты говоришь от имени огромных человеческих масс и обращаешься к ним. Ты «жрец» в смысле повторения в твоей личности высокой, огромной общественной миссии, носителем которой был когда-то жрец. Ты сейчас будешь приносить «священную жертву» в том смысле, что совершишь, создавая стихотворение или повесть, многозначительный общественный акт, который в конечном счете должен служить к возвышению человечества путем уяснения ему каких-то серьезных, сложных явлений и вопросов».

Отсюда очень близко до догадки, что такое вдохновение, представляющее собой способность мозга к высшим напряжениям, к нормальным по своей интенсивности напряжениям, при известном дальнейшем повышении может уже привести к трансу, к срыву, и естественный биологический механизм, предохраняющий мозг (как и всякий другой орган) от перенапряжения, включит рефлекс рассеяния чрезмерно накопившейся энергии в центрах сознания путем радиации этой энергии на другие органы тела. В результате мы будем иметь вихрь сознания, погасание этого сознания, судороги, потрясающие всю двигательномускульную систему, и т.д.

Мы знаем, что путем самовозбуждения, например, во время всякого рода радений, развертывая такую интенсивность работы мозга или подхлестывая ее (как это часто бывает и в творческом акте) соответственными возбудителями, люди доводят себя до эпилептообразных припадков, не будучи эпилептиками.

Но если это наше построение правильно, то его можно обернуть и другой стороной. Мы будем иметь тогда перед собой следующую картину. Вообще способность приходить

в состояние так называемого вдохновения, то есть состояние необычайной интенсивной работы центров сознания, свойственна не всем людям в одинаковой степени, как не всем свойственно петь хорошим басом или правильно зарисовать находящиеся перед ним предметы.

Тогда это эпилептоидное свойство, то есть известное анатомо-физиологическое явление, – по всей вероятности (за это очень многое говорит) наследуемое, – предстанет как способность перенапрягать определенную частичную систему мозга до значительной, сверхнормальной высоты, причем на дальнейшем пути такого перенапряжения происходит срыв, переключение на рассеяние энергии и картина эпилептического припадка.

В таком случае, имея перед собой индивидуальность действительно эпилептическую, – мы можем подозревать в ней и способность на такого рода подъемы, – то есть эпилептик вообще окажется особенно способным на повышенные переживания, почти болезненно острые по своей интенсивности.

Я думаю, что это совпадает с наблюдениями над средним типом эпилептика.

Однако нормальный, то есть средний тип эпилептика, или эпилептик, у которого болезнь привела уже нервно-мозговую систему к притуплению, к состоянию близкому к идиотизму, разумеется, нечто совсем другое, чем *гениальный* эпилептик.

Мы не знаем точно анатомо-физиологической картины мозговой работы, но совершенно естественно, что сравнительно «мелкий» мозг, то есть не обладающий очень большим разнообразием нейронов, большим процентом блуждающих клеток (сравни фохтовский микроанализ мозга Ленина), орошаемый, может быть, менее богатой кровью в смысле физико-химического состава (богатых и целесообразных внутренних секретов), – может, тем не менее, по типу своему быть способным на такие повышенные возбуждения. В этом случае картина будет сходная, но результат совсем иной, чем в случае повышенной деятельности титанического мозга.

Так можно перенапрячь и малосильную и высокосильную машину. Картина высшего напряжения как малосильной, так и многосильной машины будет в общем сходна.

Если за этим последует слом, поломка машины, то и тут картина будет сходна, но результат работы в одном и другом случае будет совсем разный.

Весьма возможно, что здесь еще имеет большое значение и то, в каком отношении находится нормально работающий творческий биомеханизм писателя к его «взлетам». Можно представить себе натуру, у которой появляются оригинальные и ценные достижения *только* в момент таких острых подъемов, так что данная личность даже не в состоянии разработать эти свои золотые находки в повседневной работе своей психической мастерской. Если же рядом с этой способностью высокого напряжения творчества в момент так называемого «вдохновения» средняя работа наблюдательности, ума, трудолюбия и т. д. оказывается сама по себе очень высокой, то мы будем иметь гениальную творческую работу или близкую к этому типу.

Это нисколько не отрицает того, что природе эпилептика присуще очень большое количество неприятных черт, которые, как исчерпывающе доказывает профессор Евлахов, были свойственны и Толстому. Конечно, все эти черты принимали у Толстого тем более выпуклый характер, чем более в данном случае эти психические предрасположения оказывались созвучными той миссии, которую Толстой взял на себя по соображениям социально-исторического характера.

Еще одно замечание. Профессор Евлахов очень настаивает на медленности психических процессов у эпилептиков.

Тут как будто бы имеется противоречие: как же можно говорить о чрезвычайном повышении творческой психики, по крайней мере от момента к моменту, если, вообще говоря, мы имеем дело с индивидуальностью, замедленной в своих основных психических реакциях? Но мне кажется, что как раз эти соображения профессора Евлахова должны были бы привести его к плодотворным выводам относительно того же вопроса – о возможности характерного взаимоотношения между эпилепсией и гениальностью.

В самом деле, если мы будем иметь перед собой натуру, способную проводить через канал своего сознания лишь очень скудное количество переживаний, то совершенно ясно, что, при наличии к тому же еще и медленного течения

по этим каналам, мы увидим черты скудоумия, педантизма, самовлюбленности, деспотизма, скупости и т. д., которые психиатры отмечают у эпилептиков.

Но предположим, что мы имеем дело с огромным, величественным каналом, с течением этакой Волги или Амазонки. В этом случае быстрое течение такого огромного объема впечатлений, эмоций, воспоминаний и т. д. ставит их почти вне возможности зафиксироваться. Обобщающий, обрабатывающий творческий аппарат личности сможет схватить, так сказать, только некоторые струи этого грандиозного процесса. Мы будем иметь перед собой натуру чрезвычайно богатую внутренними возможностями, удивляющую нас неожиданным переходом на самые различные точки зрения, к самым различным жанрам, к самым различным темам (конечно, в рамках классового самосознания); мы будем иметь вместе с тем некоторую блестящую поверхность при очень широком захвате.

Совершенно необходимо, чтобы такое громадное количество одновременных переживаний, богатое комбинациями, воспоминаниями и ассоциациями, шло замедленно. Только в этом случае синтезы отдельных элементов этого потока переживаний могут действительно иметь место. Только в этом случае весь этот огромный материал сможет быть «обдуман», обработан, приведен к формальной законченности.

Если эпилептику свойственна кропотливость, свойственно аналитическое расчленение всякого явления, так сказать «возня» со своими переживаниями, то не ясно ли, что все эти черты, приводящие к самым отрицательным выводам, поскольку они сочетаются с узостью личности, получают необычайную творческую ценность у психически мощных натур.

Между тем громадность переживаний Толстого, его так сказать психическое «великанство», которое отмечают все, в том числе так тонко и критически подошедший к Толстому Горький, несомненно сочетается с постоянными возвращениями, с кропотливой обработкой, с бесконечным переписыванием одной и той же вещи, иногда одной и той же фразы, с ощупыванием всякого своего внутреннего переживания, со стремлением мелочно и педантично упорядочить свою этику как в теории, так и на практике и т. д.

Здесь не место входить в дальнейшие детали. Достаточно того, что мною сказано, чтобы выяснить, почему я полагаю чрезвычайно полезным появление таких психиатрических исследований, как работа Евлахова. Ни на одну минуту не считаю я выводы этого исследования удовлетворяющими нас. Написанное узким специалистом-психиатром, исследование это является полуфабрикатом для нашей марксистской литературоведческой мысли. Но если эта мысль не будет питаться притоками, впадающими в нее со всех сторон, то она может скоро свестись (к сожалению, она отчасти начинает к этому сводиться) к схоластическому пережевыванию и к пропусканию через семь верблюжьих желудков нескольких, ставших уже скучными, общих положений. К сожалению, очень часто при этом наши чисто теоретические литературоведческие трактаты и статьи сбиваются в сторону стиля наихудшего гелертерства, который с такой антипатией отметил Ленин на страницах несравненно менее абстрактного и свехумного, чем эти «трактаты», сочинения Н.И. Бухарина. Еще более жаль, что за этим стилем, – скорлупой, которую подчас очень трудно раскусить даже привычному читателю, – кроется порою столь крохотное зерно мысли, что по прочтении трактата или статьи жалеешь о потраченном времени.

Несомненно гораздо более свежи труды марксистского литературоведения, посвященные анализу *конкретных* явлений литературы. Здесь гораздо больше подлинно отрадных явлений, подлинно ценных вкладов, чем в области чистой теории. Но и здесь подчас мертвенное, талмудическое толкование двух-трех основных заповедей бросает свою холодную тень на живые ценности подлинно живой обработки живой литературы.

Не только не следует сужать сейчас тематику нашего литературоведения, но, наоборот, лишь при всемерном расширении этой тематики, привлечении к нашей работе самого широкого круга наук, с ним соприкасающихся, можем мы рассчитывать на действительный расцвет марксистского литературоведения в нашей стране.

С этой точки зрения мы полагаем, что издание книг Евлахова является рациональным.

СОДЕРЖАНИЕ

Борис Ланин. Антиобщественник Александр Евлахов. 5

ИЗ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ

Введение в философию художественного творчества.

Опыт историко-литературной методологии 11

Реализм или ирреализм? 82

Артур Шницлер. 172

Конституциональные особенности психики

Л.Н. Толстого 331

Из трудов по психиатрии

Об аутизме в любви 415

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Лирика 449

Новеллы 456

ПРИЛОЖЕНИЕ

А. Луначарский. Предисловие [к книге

А.М. Евлахова. Конституциональные особенности

психики Л.Н. Толстого]. 518

*Общество «Знание» России
Международный союз книголюбов
Академия российской словесности
Издательский дом «Парад»
Центральный коллектор библиотек «БИБКОМ»
При поддержке Фонда «Президентский центр Б.Н. Ельцина»
Серия «Новая библиотека русской классики – обязательный экземпляр»*

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ
Собрания произведений

П. ЕРШОВА
Н. ЛЕСКОВА
В. ГАРШИНА
К. БАТЮШКОВА
М. ЛЕРМОНТОВА
А. ЧЕХОВА (в двух книгах)
Н. КАРАМЗИНА
Н. НЕКРАСОВА
Н. ГОГОЛЯ (в трех книгах)
М. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА
И. ТУРГЕНЕВА
В. КОРОЛЕНКО
И. ШМЕЛЕВА (в двух книгах)
А. КОЛЬЦОВА
А. К. ТОЛСТОГО (в двух книгах)
Л. АНДРЕЕВА
И. КРЫЛОВА
В. ФИЛИМОНОВА
А. КУПРИНА (в двух книгах)
И. БУНИНА (в двух книгах)
М. ВОЛОШИНА
Ф. ТЮТЧЕВА
А. ПУШКИНА (в трех книгах)
О. МАНДЕЛЬШТАМА
Д. МЕРЕЖКОВСКОГО
С. ЕСЕНИНА
М. ЛОМОНОСОВА

Евлахов Александр Михайлович

ИСКУССТВО ЛЖЕТ НЕ ПРИТВОРЯСЬ

ИЗБРАННЫЕ

НАУЧНЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРУДЫ

Редактор-составитель *Б.А. Ланин*

Верстка *Елены Панченко*
Художественное оформление *Татьяны Прокуратовой*
Корректор *Алла Гудович*

Печ. л. 33,5. Тираж 3000 экз. Подписано в печать 21.11.2011.
ЗАО «Издательский дом «Парад». 125993, Москва, ул. Правды, 24,
Тел./факс (499) 257-43-85, e-mail: info.parad@mail.ru