

СТЕФАН ЦВЕЙГ

БОРЬБА С БЕЗУМИЕМ

БОРЬБА
С БЕЗУМИЕМ
ГЕЛЬДЕРЛИН КЛЕЙСТ
НИЦШЕ

10

« В * Р * Е * М * Я »

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
СТЕФАНА ЦВЕЙГА
АВТОРИЗОВАННОЕ ИЗДАНИЕ
С ПРЕДИСЛОВИЕМ
М. ГОРЬКОГО

„Стефан Цвейг — редкое и счастливое соединение таланта глубокого мыслителя с талантом первоклассного художника. Он уже создал классически прекрасные вещи, но, читая его, всегда чувствуешь: этот человек способен дать больше. И каждым новым рассказом своим он оправдывает предчувствие читателя“.

Из предисловия М. Горького к настоящему собранию сочинений.

„Как утверждают мои друзья, в этом издании — единственно авторизованном — слово мое передано точно, и у меня создается чувство, будто я сам беседую с русским читателем“.

Из предисловия Стефана Цвейга к VI тому настоящего собрания сочинений.

„Стефан Цвейг обязан своей популярностью действительно виртуозному литературному письму“.

„Печать и Революция“.

Настоящее издание является единственным в СССР полным собранием новелл и этюдов Стефана Цвейга. В один из последних томов войдут новеллы, над окончанием которых Цвейг работает в настоящее время.

Специально для настоящего издания Венским профессором Рихардом Шпехтом написан очерк о Цвейге, являющийся первым критическим очерком, охватывающим все многообразное творчество автора „Амока“.

СТЕФАН
ЦВЕЙГ

• ВРЕМЯ •





**S t e f a n Z w e i g
D E R K A M P F
M I T D E M D Ä M O N**

**Обложка работы
М. А. Кирнарского**

1 9 3 2

Ленинградский Областлит № 26738. Изд. № 8, 10.000 экз. Станд. ф. 82½×110 см
4³/₄ б/л. 141.696 п/в, в 1 б/л. — Отв. ред. Я. Г. Раскин. — Тех. ред. Г. И. Влок.
Сд. в наб. 6/IX 1931. Подп. к печ. 2—5 XI 1931. Типография им. Володарского
Фонтанка, 57. Заказ № 2696.

СТЕФАН ЦВЕЙГ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

СТЕФАНА ЦВЕЙГА

АВТОРИЗОВАННОЕ ИЗДАНИЕ

С ПРЕДИСЛОВИЕМ
М. ГОРЬКОГО

И КРИТИКО-БИОГРА-
ФИЧЕСКИМ ОЧЕРКОМ
РИХАРДА ШПЕХТА

ТОМ

X

КООПЕРАТИВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВРЕМЯ»
ЛЕНИНГРАД

СТЕФАН ЦВЕЙГ

БОРЬБА С БЕЗУМИЕМ

ГЕЛЬДЕРЛИН
К Л Е Й С Т
Н И Ц Ш Е

ПРЕДИСЛОВИЕ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

П Е Р Е В О Д
И. С. И С. П. БЕРНШТЕЙН

КООПЕРАТИВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВРЕМЯ»
ЛЕНИНГРАД

СТРОИТЕЛИ МИРА

ВЫШЛИ СЛЕДУЮЩИЕ ЧАСТИ:

Т Р И М А С Т Е Р А

Бальзак Диккенс Достоевский

БОРЬБА С БЕЗУМИЕМ

Гёльдерлин Клейст Ницше

ТРИ ПЕВЦА СВОЕЙ ЖИЗНИ

Казанова Стендаль Толстой

ПРЕДИСЛОВИЕ

В предлагаемой вниманию читателей трилогии Цвейга автор дает глубоко значительную комбинацию писателей: Гёльдерлина, Клейста и Ницше. Русский перевод дает не совсем точное представление о заглавии у Цвейга. Вряд ли можно считать основной идеей всех трех биографий «борьбу с безумием». Цвейг скорее имел в виду людей, одержимых демоном, под демоном разумея их психическую ненормальность. На первом плане в анализе Цвейга стоит не борьба с безумием как с признанным врагом, а развитие во всех трех этого безумия, скорее благословляемого самой личностью и безусловно принимаемого ею за часть себя самой или за некое вдохновляющее начало.

Книга посвящена психиатру Фрейдю, и этим подчеркивается стремление Стефана Цвейга подойти научно к своей проблеме.

Стефан Цвейг — один из крупнейших художников современной немецкой литературы — во многих своих литературно-критических произведениях, отчасти входящих в ныне издаваемую издательством «Время» общую серию «Строителей мира», показал себя способным не только к чуткому художественному пониманию структуры различных «типов духа», но и к тому, чтобы подходить действительно с научной точки зрения к этим проблемам. Нельзя не выделить

в этом отношении превосходного по всей своей постановке этюда о Месмере.

Правда, имя Фрейда в эпитафии книги знаменует собой как бы некоторую опасность. В самом деле, из всех ученых психиатров Фрейд наиболее поэт. Фантастический подход к различным проблемам психиатрии составляет очень яркую и, я бы сказал, занимательную черту фрейдизма, но вместе с тем лишает его научности. В сущности говоря, от направления Фрейда, или трудов Фрейда, останется (и уже остается) лишь несколько любопытных и смелых импульсов, как в теории психологин, так и в психиатрической практике. Имя Фрейда прочно вошло в историю медицины, но огромное большинство его сочинений уже сделалось—или очень скоро сделается—совершенно устаревшим нагромождением часто поражающих своей необоснованностью гипотез.

Я не думаю, однако, чтобы Стефану Цвейгу нужно было поддаваться влиянию несколько фантастической научности Фрейда для того, чтобы подойти к своей интереснейшей теме несколько чересчур художественно.

Стефан Цвейг — писатель необычайного красноречия. В других его книгах, да и в этой, можно найти просто изумительные по блеску и разноцветности фонтаны образной речи. Попадают также и страницы огромной пластической выразительности. Пусть читатель обратит внимание на портрет одинокого Нидше, который набрасывает Цвейг в контраст с общепризнанным представлением о суровом германском орле, изображаемом на популярных фотографиях.

Но красноречие Цвейга, очень часто восхищающее читателя, порой начинает как бы затуманивать предмет: поднимается какая-то водяная пыль от фонтанов и каскадов цвейговского красноречия. Солнце дробится в этой пыли на множество радуг. Это восхитительно, феерично,

но контуры предмета, вокруг которого кружится весь этот водоворот пены и брызг, скрадываются. И иной раз так и хочется сказать по-базаровски: «Друг Аркадий, не говори слишком красиво». Хочется как бы дунуть сильным холодным дуновением на все эти хороводы радуг и жемчужного тумана для того, чтобы ясно видеть.

Я признаю огромное научное социологическое и культурно-историческое значение за той темой, на которой в данном случае остановился Цвейг. Тем досаднее, что, дав во многом замечательные анализы и еще более замечательные синтетические картины переживаний, душевного состояния, общего характера периодов деятельности трех «безумцев», Цвейг тем не менее в общем создал скорее высоко риторическое, чем научное сочинение. Беда заключается даже не в том, что риторики слишком много в самом тексте, так сказать в излишней орнаментике фасадов. Плохо, что риторика лежит в самом основном плане работы. В самом деле: чуть ли не на каждой странице всех трех биографий читатель постоянно находит понятие «демона». Оно нигде не объяснено. Этот демон понимается мифологически, как какая-то странная стихия, которая влечет на высоты или в пропасти, к гибели тех, кто оказывается ее жертвой. Вы невольно спрашиваете себя: да что же, неужели Стефан Цвейг действительно верит в существование почти персональной или надперсональной силы такого губительного свойства? Очевидно, нет. Как всегда в современном мифе, демон есть только символ. Но что же символизирует собой демон? — Вот в этом-то и есть самый основной пункт вопроса. Что это как социальная сила? Какая-то особая складка, особый узел социальных условий, которые делают личность столь больной, неуравновешенной, напряженной, обреченной? Или это — наследственный недуг в духе ибсеновских привидений, процесс разложения, живущий в нервной мозговой системе чело-

века и дающий как надстройку над своими физиологическими явлениями все это жуткое великолепие умоиступленного творчества? На это мы, к сожалению, не находим ответа у Цвейга.

Книгу Цвейга можно всячески рекомендовать читателю, потому что она подводит ближе к Гёльдерлину, Ницше и Клейсту. Она дает яркие образы, характеризующие их, в ней много чувства любви к ним, в ней много искреннего горя и искреннего восхищения перед зрелищем блистательного пути трех «жертв» по направлению к своей гибели, сказавшейся социально столь значительной, привлекая к себе внимание человечества.

Но научного разрешения вопроса все-таки нет. А вопрос стоит тяжелый и важный. Его важность особенно ясна, конечно, для марксистов, к каковым причислить Цвейга никак нельзя. Но все равно, всякий человек, много и глубоко занимающийся историей культуры (а к таким Цвейга отнести обязательно нужно), не может не ощущать важности этого вопроса. В самом деле, история культуры есть некоторая целостная ткань, которая обладает своими закономерностями. Для марксиста эти закономерности совершенно очевидны. Для всех остальных эти закономерности эклектичны и пестры, но все же существенны. Как понять, если в потоке культурных явлений возникает вдруг большая личность — личность явно аномальная с точки зрения психиатрической — в своем поведении, обусловленном анатомо-физиологическими уродствами, и если эта личность, тем не менее, оказывается играющей крупную роль в истории культуры? — Понять ли это в том смысле, что культура человечества является настолько гибкой и податливой, что всякая сила, даже по самому определению своему большая, так легко изменяет ход событий, оставляет свой след на нем, как на мягком воске? — Но ведь это не так. Ведь общество очень сильно

сопротивляется всякой силе, которая хочет нарушить его ход. И для нас — марксистов, для которых главными действующими лицами являются не конкретные отдельные люди, а классы, также совершенно очевидно, с какой неохотой вчерашний донь уступает место завтрашнему, сколько косности он проявляет в борьбе. А тут вдруг оказывается, что настоящая болезнь, место которой в доме умалишенных или около него, в каком-нибудь тихом коттедже для чудаков, разрастается в большую социальную силу. Больной становится знаменитостью, становится главой школы, его произведения читаются и почитаются восторженно тысячами и тысячами читателей, которым помогают сотни критиков. Может быть, наоборот, надо считать, что как всякая крупная личность сама есть плод своего времени, так и так называемая ненормальная гениальная личность также есть плод своего времени. Но тогда не совсем понятно, как же сочетаются эти две стороны дела: с одной стороны социальные причины, которые порождают определенное произведение почти с неизбежностью, а с другой стороны — физиологическая ненормальность автора, повидимому необходимая для того, чтобы обусловить именно те черты произведения, которые составляют его остроту, его пряность и действительность.

Нам могут сказать на это, что вопрос, в сущности говоря, поставлен уже самим существованием больших талантов и гениев. Ведь большие таланты и гении также ненормальны в смысле редкости подобных явлений и необходимости в данном случае некоторого анатомо-физиологического субстрата, какой-то особой структуры нервной системы, секреторной системы и т. д. На этот вопрос, однако, гораздо легче дать ответ, хотя, правда, разумный ответ на этот вопрос приближает нас и к основному разрешению задачи о великих безумцах.

Совершенно очевидно, что высоко талантливые и гениальные люди являются приблизительно в таком же смысле исключительными, как люди особенно высокого роста или с великолепно развитой мускулатурой, прекрасным голосом и т. п. Правильно и то, что большие таланты и гении могут быть развернуты или, наоборот, сорваны в своем развитии. Можно заранее допустить, что статистически в определенный, достаточно большой период времени, скажем, десять лет, на определенное количество людей, скажем один миллион, должно появиться приблизительно одинаковое количество анатомо-физиологических гениев. Правда, также можно допустить, что сама наследственность может быть более благоприятной при известных социальных условиях. Важнее, однако, то, что наследственно гениальные личности в известных социальных условиях могут не найти себе применения и умереть безвестно, а в других социальных условиях, напротив, подхватываются и легко находят себе признание. Затем в известных социальных условиях иные не могут найти себе применения как раз для своих особенностей, в то время как в другой период широта выбора и свобода его обеспечивают возможность для гениальной личности самоопределиться в полном смысле. Наконец, даже то, в какую сторону направлен интерес творческих личностей, зависит от спроса данного времени.

Какие выводы мы можем из этого сделать? Так называемые эпохи гениев, очевидно, являются не теми, в которые получился физиологический урожай особенно даровитых людей (это было бы действительно вмешательство в социологию какого-то неожиданного постороннего фактора). Эпохами гениев, очевидно, называются такие эпохи, в которые гениальная личность чрезвычайно легко находит все возможности развития и влияния на общество. При этом мы знаем, что в известные эпохи могут пре-

обладать известные дарования. Например, далеко не всегда главным применением для больших талантов и гениев являлось искусство, но бывали эпохи, когда артист являлся как бы по преимуществу представителем человеческого гения, когда гениальных артистов в короткое время оказывалось очень много. При этом любопытно и то, что в античной Греции преобладают например скульпторы, во время Итальянского ренессанса—живописцы, а в XVIII веке и начале XIX—музыканты. Было бы совершенно чудовищным допустить, что это не имеет никакого отношения к развитию общества, потому что мы можем с точностью сказать, почему именно скульптура должна была иметь особенное значение для художественной и педагогической системы античных городов-государств, почему именно живопись являлась доминирующей формой искусства в эпоху возрождения в XVII веке, почему именно музыка проявилась с такой силой и с таким разнообразием во времена эпохи великих революций и на почве дальнейшего развития буржуазной демократии.

Итак, не общество оказывается таким гибким, что появление в нем в виде чудовищного нарыва безумной гениальности потрясает его основу и заставляет к этому больному полюсу стекаться тысячи поклонников, а наоборот, оказывается, само понятие гениальности, т. е. самый поток сменяющих друг друга высокодаровитых индивидуальностей является таким гибким, что он отвечает спросу в такой мере, что кажется, будто меняется и количество и качество гениев в их естественном предложении. На самом же деле нейтральное натуральное предложение в количестве и качестве меняется от социологического спроса.

Вопрос о гении больном, само собой разумеется, сложнее. Во первых, когда мы говорим «большая гениальность», то мы тем самым подчеркиваем какую-то такую сторону

в самой природе данного гения, которая выделяется как слабость или чудачество, уродство. Кто же стал бы определять как болезненное явление такую «ненормальность», которая характеризуется увеличением тех или иных полезных черт в человеке. Отметим еще, что если гений имеет те или иные причуды, благодаря которым разные Максы Нордау могут окрестить его больным, то это социологически не имеет почти никакой важности, ибо нам важно не то, имелись ли у того или иного человека припадки, был ли он чрезвычайно ревнив в жизни и коллекционировал ли он какую-нибудь несусветную дрянь. Нам важно, как он проявлял себя в своем основном творчестве. Поэтому под больным гением мы разумеем не таких, которые в своей области вполне здоровы, но имеют параллельно какие-то болезненные симптомы, а тех, основная деятельность которых сама должна быть признана больной. Очевидно, идя по линии наших рассуждений, нужно сказать так: больной гений может появиться во всякое время, ибо это — явление физиологическое. Статистически тот субстрат, из которого потом получается больной гений как социальное явление, — более или менее всегда одинаков. Разумеется в нормальное время, т. е. время, ласковое по отношению ко всякой рождающейся личности, возможен переход в разряд нормальных многих людей, которые в неласковое, суровое время будут сломлены и окажутся ненормальными. Сама эта граница будет несомненно подвижной. Вопрос, однако, заключается в том, нужны ли данному времени ненормальные гении. Совершенно очевидно, что продукция ненормального, болезненного гения не остается в его книжном столе, у него на мансарде в качестве измазанного полотна и т. д. только в том случае, если найдутся какие-то элементы в обществе, которые будут склонны купить, выставить и размножить то или иное

произведение «гения». Без социального эхо большой гений очевидно является только клиентом для психиатрического заведения или предметом посмешища для своих соседей.

Итак, совершенно ясно, что появление большого гения возможно только в большую эпоху. Мало того, болезнь гения принимает непременно такой характер, который соответствует потребностям эпохи. Почему? Во-первых, так сказать, нейтральная ненормальность (высокая степень впечатлительности, способность к чрезвычайно острым и фантастическим ощущениям и т. п.) получает свое содержание, свою окраску именно от окружающей действительности. Что касается более определенных черт большого гения, т. е. каких-то идейных и образных формаций, которые, как утверждает большинство психиатров, могут быть обусловлены чисто биологическими причинами, то таковые либо отменяются жизнью как ненашедшие никакого эхо, либо видоизменяются. Сам гений нуждается в известной степени в приспособлении к своей среде для того, чтобы найти выход в общество, без чего он остается немым. В тех случаях, которые мы имеем перед собой: Гёльдерлин, Ницше и Клейст, нужно отметить еще одну чрезвычайно интересную особенность. Все они были мало признаны в течение своей жизни. Гёльдерлин жил окруженный ночью своего безумия, когда к нему вновь вернулось внимание и уж покоился в могиле, когда его имя начали ставить рядом с именами величайших поэтов немедкого народа. Ницше также не мог похвастаться сколько-нибудь громким резонансом при жизни. Его голос звучал почти как голос вопиющего в пустыне. Он тоже уже был впавшим в детство, умирающим человеком, когда вокруг него стала расти легенда, которая признавала его тем самым новым мессией, каким он сам все более и более считал себя по мере разрастания своего безумия. Наконец и Клейст, несмотря на свой огромный литературный

талант, не нашел подлинного признания в свое время. К тому же Цвейг в известной степени прав: необыкновенно эффектная смерть Клейста довершила его фигуру, и без этой смерти неизвестно даже, занимал бы Клейст то место во внимании своего народа и всего цивилизованного человечества, какое он сейчас занимает.

Как же объяснить это? Во первых, мы еще раз устанавливаем, что для появления ненормального, болезненного гения нужны какие-то ненормальные, болезненные процессы в обществе. Чем больше эти процессы осознаны, тем больше шансов, что и гений, выражающий их, будет признан. Но в том-то и дело, что гений может появиться — и обычно появляется — в самом начале данного процесса, когда именно его гениальность (большая и небольшая, но ведь мы говорим о гениальности), т. е. его необыкновенная чуткость к явлениям и умение передать их в ярких идейных концепциях или образных конструкциях, помогает ему, вернее — заставляет его выразить как раз ту общественную трещину, как раз то социальное страдание, для которого он как бы создан резонатором. Этот резонатор выделяет и заставляет звучать какую-то музыку общественной болезни, которая, однако, еще не ясна для самого общества. Вот почему такого рода ненормальные гении могут быть мало признаны в течение своей жизни. Конечно, если бы они были совершенно непризнаны, то мы бы о них ничего не знали. Известная доля признания должна иметь место для того, чтобы Гёльдерлин, Ницше и Клейст могли попросту печататься. Характерно, однако, что ненапечатанное наследие каждого из них либо оказалось чрезвычайно значительным, либо могло оказаться таким (в случае с Клейстом). Но вот приходит время, в которое та социальная болезнь, которой прекрасным и ужасающим музыкальным резонатором был ненормальный гений, разрастается, становится доминирующей или

по крайней мере настолько серьезной, что о ней знает человек с улицы, что ею начинает жить в особенности авангардный читатель, т. е. интеллигент данной эпохи (он по крайней мере больше всего определяет социальный резонанс). Тогда, само собой разумеется, прежде забытый гений откапывается, его ставят на огромный пьедестал. Это делается потому, что он оказывается предшественником целой большой культурной линии, так сказать первым ее провозвестником, а во-вторых — потому, что его жертвенная жизнь, его страдания, непризнанность, гибель создают вокруг него яркий ореол. Наконец, болезненные стороны общественной жизни, которые выявил такой гений, особенно действуют в том случае, когда они выявлены страдальчески. Можно сказать с уверенностью, что если бы Гёльдерлин получил признание, он бы в разрешении своей жизненной задачи ближе подвинулся к Шиллеру и Гёте, чем будучи таким, каким мы его знаем, и тем самым не оказался бы мучеником своей идеи, в его произведениях не было бы той особенной красоты великого страдания, которая придала им притягательную силу. То же самое можно сказать и о Ницше и о Клейсте. Непризнанность в данном случае была одним из главных шипов их тернового венца. А если бы этот терновый венец вообще не мучил их, то их гений, созданный именно для самотерзания, не мог развернуть свои скорбные крылья так широко. Вот почему непризнанные гени-новаторы вообще в каждом деле приобретают особенный ореол и исключением не являются больные непризнанные гении-новаторы.

Мы не можем здесь входить в специальное исследование тех знаменитых писателей, изображенных Цвейгом. Мы можем только наметить в самых общих чертах, как мы понимаем их трагедию, для того чтобы показать, что это совпадает с той наметкой, которую мы здесь даем и кото-

рую могли бы продолжить дальше очень серьезными соображениями. Однако для этого данное предисловие — не место. К теме о могуществе социального фактора и о том, как он подчиняет себе и использует фактор биологический, мы будем возвращаться еще неоднократно.

В данном случае важнее всего ответить на такой вопрос: какие же именно социальные болезни определяли собой возможность для Гёльдерлина, Ницше и Клейста подняться на известную высоту общественного внимания к ним? При этом нужно принять во внимание то, что это должен был быть какой-то такой процесс, который хотя бы своеобразно, но развивался дальше и который бы достиг особенной остроты именно в эпоху посмертного полного признания своего выразителя.

Относительно Гёльдерлина вопрос довольно прост. Сейчас можно считать, что для нас ясна та гигантская в культурном отношении социальная формация, которая определила собой судьбу поколения или близких друг другу поколений, давших и Гёте, и Шиллера, и Гегеля, и Гёльдерлина и многих, многих других великих интеллигентов. Мы теперь уже знаем, что это была могучая волна самопознания и самоопределения германской буржуазии, волна, частью обусловленная наличием выросшей интеллигенции в разных местах Германии, частью огромным влиянием практических политических побед буржуазии в Англии и Франции. В результате германская интеллигенция была заражена сугубо критическим отношением, тяжелым мучительным отвращением к действительно подлейшей среде, в которой приходилось ей развиваться в то время, когда страна была разбита на множество нелепых княжеств и одинаково стонала под ферулой как католических, так и протестантских попов. Германия в особенности страдала от недоразвитости капитализма, от того,

что не было экономически могучего класса, который мог бы поддержать интеллигенцию. Отсюда, как гениально заметил еще Гейне, та страпность, что весь протест немецкой буржуазии, не нашедшей себе практического выражения, проявился в философии и поэзии. Именно поэтому Германия оказалась страной поэтов и мыслителей. Самый факт, что это были поэты и мыслители, а не общественные деятели, не революционеры, есть уже свидетельство какой-то закупоренности, какого-то внутреннего загиба развития чего-то вроде *émotion rentrée*. Это колоссальное противоречие, т. е. огромная пропасть, развернувшаяся между интеллигентским авангардом (Кант, Гердер, Гегель, Фейербах, Гёте, Шиллер, Гёльдерлин, великие романтики) и германской действительностью, и была причиной болезненного развития почти всех гениев Германии. У Гейне опять-таки с изумительным проникновением изображен этот процесс. Разве кантовский заворот от высоты провозглашенного им просвещения к спасению всех мешанских предрассудков не есть своеобразное крушение и притом, так сказать, спасительное для индивидуальности Канта, потому что Канту некуда было бы приклонить голову с той радикальной философией, которой он придерживался в молодости? Разве гегелевский конец всей философии, венчающей величественную картину развития духа собственными томами, написанными Гегелем, и его философия колпака с реальным славословием прусского чиновничества и монархизма — не есть точно также смешной и дикий компромисс с действительностью? Чрезвычайно болезненно испытывал его сам Гегель. Мы можем найти следы глубокого волнения духа на его пути. Революционное в Гегеле не подчинялось ему и, вырвавшись из убийственного объятия отца, желавшего принести это революционное начало в жертву действительности, развернулось потом у Фейербаха и Маркса. Это

не мешает тому, что на Гегеля невозможно смотреть иначе как на гения ущербного испорченного века.

То же видим мы и в области поэзии. Великолепные страницы, посвященные Энгельсом Гёте в его критике книги Грюна, не только характеризуют Гёте как человека в значительной мере, может быть, в коренной линии своего развития, изогнутого, испорченного пошлостью жизни, но и о Шиллере также даны блестящие беглые замечания. Энгельс говорит, что Гёте не мог принять за разрешение своей жизненной задачи бегство в так называемое царство идеалов, т. е. от убожества реального -- в убожество высокопарное: философское и политическое. Гёте хотел развернуть все свое огромное «я». Он хотел во что бы то ни стало добраться до практики, которой требовали его великолепные рабочие руки, и он в значительной степени победил. Тот же Стефан Цвейг противопоставляет его демоническим поэтам, как поэта глубоко здорового. Однако, на самом деле его здоровье больное, потому что всего этого он смог добиться только спрятавшись в свой олимпийский шлафрок или в свой великолепный мундир с дарованными ему светлейшим нулем звездами.

Характерно, что гениальные личности, когда они, ударившись с действительностью, спасают себя путем того или иного компромисса, создают часто замечательные ценности не только остаточные, т. е. не только умеют провести контрабандой кое-что из своей первоначальной сущности сквозь Сциллы и Харибды негостеприимной действительности, но даже создают подобно жемчужной раковине прекрасные вещи именно из своего страдания или удивительные концепции (Гётевский классицизм) как раз на путях противоположного соединения своего революционного стремления к широте и свободе жизни и своего оппортунистического желания избежать слишком болезненного столкновения с окружающим.

Отметим мимоходом, что эти принципы приходится применять и к анализу гениальной личности нашей культуры. Например — понимание Пушкина или Достоевского абсолютно невозможно без понимания этой изогнутой линии, — линии, ищущей прохода в твердой породе действительности так, что ее движение определяется и первоначальным, постепенно слабеющим импульсом классового заряда и всеми частностями сопротивления среды.

Гегель, говоря именно о Гёльдерлине, хотя и не называя его в этом случае (и Гегель и Гёльдерлин были учениками одной и той же школы в одно и то же время, Гегель хорошо знал Гёльдерлина), говорит об особенных натурах, которые гибнут в силу своей трагической вины. Трагическая вина эгах нагур заключается в том, что они в такой мере верны своему первоначальному идеалу, что никак не могут пойти на компромисс с действительностью. Они не калечат, не засоряют своего основного принципа, но вследствие этого они оказываются неприемлемыми для многосложной действительности, и последняя разбивает их. Однако, если эта гибель является законным результатом вины, то эта вина, тем не менее, высокая, и такие люди, по мнению Гегеля, естественно заслуживают какой-то своеобразной хвалы и славы именно за непреклонность своего культурного характера. Так это было с Гёльдерлином. Он противопоставил в превосходно данной им известной характеристике немецкой нации в романе «Гиперион», безвремение мелкого мещанства и всего душевного убожества немецкого захолустья — гигантскому образу свободного человечества, живущего могучей и радостной интуицией в полном единении с природой и ее живыми силами. На этой почве, казалось ему, могла бы расцвести социальная жизнь с особым искусством, особой философией, особыми правами, жизнь, захватывающе прекрасная. Чем дальше, тем больше понимал Гёльдерлин полное от-

существо путей, которые могут привести к этому его идеалу, а также свою заброшенность, покинутость, слабость, социальные обиды, падавшие на него градом. Бедность, разбитая любовь, болезни — все обрушилось на его несчастную голову. Но первой формой сопротивления, первым выводом, который сделал Гёльдерлин из ужасного противоречия, т. е. огромного величия своего идеала, который превратился у него в такой мир образов и звуков, и своего собственного убожества, своей социальной *Minderwertigkeit*, — был взрыв внутренней гордости. Помрачение разума социально явилось в результате отрыва от общества, взаимного понимания с людьми становилось все меньше и меньше. Гёльдерлин был словно клетка, отпочковывающаяся от социального целого. Но именно в этих сумерках глубокого культурного одиночества сознание огромного преимущества своего мирозерцания перед действительностью толкало мысли Гёльдерлина к идее о том, что он — мессия, что он — новый Христос, призванный восстановить то глубочайшее язычество, о котором он так страстно мечтал.

Эта мегаломания явилась результатом болезненного процесса и в свою очередь толкала этот процесс дальше. Я чрезвычайно счастлив, что ученики академика Павлова (с ним самим я об этом не говорил, и, к сожалению, Иван Петрович еще не опубликовывал относящихся сюда работ), при изучении шизофрении пришли к выводу, что гигантское значение здесь имеет процесс торможения. Эту гипотезу я уже высказывал в своей работе о Гёльдерлине. Она находится в полном соответствии с теорией душевных болезней, развитой в посмертном сочинении профессора Сонакова. Если бы это оказалось верным, если бы наследственность анатомофизиологических свойств являлась только способствующей, а в основном было бы торможение, то, так сказать, социальная линия болезни Гёльдер-

лина, здесь бегло изображенная, и линия биологическая совершенно естественно совпали бы. Когда страдание личности от собственной своей отверженности подхлестывается безумной мыслью о своем необыкновенном величии, достигает таких пределов, что грозит продолжению физической жизни, в силу входят, так сказать, автоматически действующие тормозы. Соответственные пути нервной деятельности, или может быть секреторных процессов, прекращаются. Тормозы действуют с такой силой, что они не только убивают те процессы эмоционально идейного характера, которые причиняют страдание, но вместе с тем отменяют и всю высшую первичную деятельность, сохраняя за то низший этаж и обеспечивая иногда долгую жизнь такого полубезмозгленного человека.

Вот та, на наш взгляд, интереснейшая гипотеза, которая вырастает на почве этих наблюдений и которая бросает яркий и вполне определяющий свет на историю жизни Гёльдерлина. — Гёльдерлиновский тормоз — шизофрения — количественно, но не качественно иной, чем те, которые действуют у Гегеля (его прусское чиновническое верноподданничество), у Гёте (его мещански-сановническое олимпийство). Там тормоз действует осторожно, с выбором, здесь, так сказать, аляповато, массовым образом.

Почему же Гёльдерлин получил огромное признание как раз после мировой войны? Разгром милитаристической Германии вызвал огромный протест мелкой буржуазии, в особенности ее интеллигентной части. Вернее — как будто был сорван верхний покров господствующего класса и обнажилась интеллигенция: она обнажилась как растерянная масса, руководимая всеми экстазами и судорогами экспрессионизма. Вот в это время великого отрицания действительности, германской и всемирной, мечтаний с сильным мистическим налетом, исканий моста в мир иной, позы великого и горделивого отвержения не только общества,

но и природы — всё то, что составляло пафос немецкого экспрессионизма, нашло себе прообраз и вождя в Гёльдерлине.

Внутренняя пружина философии Ницше заключается конечно в росте империализма. Империализм покончил с кокетничавшей с Христом формой демократии. Вообще демократия была изжита. Индивидуалистический ум конечно не мог проложить себе дорогу к пролетарскому коллективу. Отсюда обостренное чувство роста индивидуальности. Империализм с его сокрушительной борьбой на внутренних рынках и военной борьбой наций, империализм, выдвинувший идею беспощадной драки за блистательную карьеру сверхчеловека, — вот то, что заставляло Ницше искать оправдания «пафоса дистанций», указать огромному большинству человечества его место как почвы, как навоза, на котором произрастает великая, восславленная злость вместо доброты, гордость — вместо скромности, жадность — вместо самоограничения и т. д. Вот в чем была миссия Ницше. Но тонкий поэт и высококультурный человек не мог конечно попросту признать своими героями людей типа Бисмарка или Пьерпонт Моргана. Он относился даже с некоторой гадливостью к этим реальным сверхчеловекам. Но дело от этого не меняется. Он только переводил на приемлемый для интеллигенции, утонченнейший язык те же идеалы насильнической аристократии, которая в сознании полного своего права правит землей и людским своим стадом.

Во времена Ницше не все ясно понимали, в чем тут суть. Своеобразная трагедия колоссальных разрывов между командующими и подчиненными, вся эта философия империалистического облабления была еще в зародыше: Ницше очень много сделал для того, чтобы проложить ей наиболее поэтические пути. В настоящее время той части интеллигенции, которая ни за что не хочет идти путем

коллективизма и которая ясно понимает, что демократические пути рухнули, ничего не остается как приспособиться как-нибудь к теории сильных людей, сильных личностей (к фашизму). Вот почему сейчас огромное здание, построенное Ницше, сверкающее драгоценнейшими камнями, сложными замысловатыми узорами, дрожащее от полной пафоса музыки, кажется лучшим храмом для адептов загнивающего капитализма. Безумие Ницше для своего времени было совершенно социально обусловлено. Идя по линии гордыни, переоценки всех ценностей, прославления человека, топчущего все вокруг себя, создавая для этого своеобразную философию, своеобразную историю культуры и т. д., Ницше, в качестве жреца и провозвестника этой новой доктрины, сам не мог не считать себя великим ниспровергателем ценностей и великим предтечей нового века. Между тем не было никакого отклика. Трагедия одиночества Ницше великолепно изображена Стефаном Цвейгом. Доминирующая черта безумия Ницше в тот период, когда «тормоза» не были еще фатально приведены в действие, заключалась именно в настойчивом провозглашении себя величайшим из людей. Нечто вроде такого положения: «а, несмотря на всю блистательность работы моей мысли, которая ослепляет меня самого, вы не хотите признать меня великим учителем, вождем, владыкой, богом Дионисом. А вот я признаю себя таковым, я кричу об этом всему миру». И так как противоречие между этой родившейся из всей напряженнейшей работы отшельнической мысли Ницше мании величия и его действительным положением было неизмеримо мучительно, то организм Ницше приветствовал как искупление всякую физическую боль, отвлекавшую его от психических страданий. Именно по этой линии реакции истрадавшего организма, который физически не в состоянии больше нести на себе тяжесть раздувшейся, страдающей гигантизмом мысли,

произошло замыкание всех тормозов, самообезглавливание организма.

Два слова о Клейсте. Клейста нельзя понимать без понимания «Вертера». Если Цвейг говорит о внутреннем страхе Гёте перед Демоном, то что это значит на социальном языке? Во-первых, демоном Гёте была его революционная страсть. Правда, она всегда имела у него индивидуалистический, так называемый «титанический» характер. Это не мешало однако Гёте внутренне понимать значение революции. Отдельные проблески гениального сознания значимости революции в молодости и среднем возрасте и почти таинственный свет дальнего социализма, разлитый на некоторых произведениях старости Гёте, — это его лучший патент на признание одним из учителей человечества. Но Гёте боялся этого увлечения. Он боялся, как бы оно не привело его в конфликт с обществом и не сломало бы его. Он мог бояться еще и другого демона, именно своей гордости как поэта, он боялся в себе Тассо. Он постоянно противопоставлял ему Антонио. Ведь Гёте сознавал, что он — гениальнейший человек своего времени: он сознавал свои особенные права, но он должен был, почти как в знаменитой сцене Гёте — Бетховен в Зальцбурге, низко кланяться дворянству, с которым он пошел на компромисс ради удобств жизни. От времени до времени в нем очевидно начинала кружиться замутняющая разум мысль: не взбунтоваться ли? Но что означал бы этот бунт? — Безумие, подобное Гёльдерлину или Тассо, смягченно изображенных Гёте, или самоубийство Вертера, аналогичное самоубийству Клейста. Гёте избегает таких пределов страдания, которые заставили бы его прибегнуть к одному из ужасающих тормозов — самообезглавливанию через прекращение внешних психических процессов, или через прекращение их всех — самоубийству. Гёте, однако, как это видно из его юношеской романтики, умел изобра-

зять смерть, как нечто в высшей степени желанное, победоносное слияние личности с целым и т. д. и т. д., а это и есть собственно та подготовка, которая делается для кейстовского конца, как вера в мистическое прикосновение с миром иным, в необходимость перешагнуть через все грани разума и т. д., является подготовкой для конца по дороге Гёльдерлина и Ницше.

Цвейг метко называет Клейста «мастером умирания». К этому мало что можно прибавить. Напряженная личность человека, страдающего страстным разладом между непомерной самооценкой, в значительной мере оправданной талантливостью, и ужасающими ударами судьбы, — разрушает личность до такой степени, что, желая победить во что бы то ни стало, он побеждает среду, судьбу, «врага» самоуничтожением. Вот почему так весело смеялся Клейст перед смертью. Вот почему он испытывал ее как победу.

У Ницше есть одна превосходная страница, где он говорит о страшнейших преступлениях немецкого общества и напоминает ему о том, как оно загубило своих великих людей. В особенности он приводит в пример Лессинга и Шиллера. Он мог бы привести и самого себя.

Гёльдерлин, Ницше и Клейст являются жертвами ненормального общественного развития. Каждый из них получил огромный заряд при самом начале восходящей линии своей жизни: Гёльдерлин — полуреволюционную мечту о выпрямленном человечестве, Ницше — идею новой, необыкновенно величественной и глубокой в своей великопечной злобе аристократии, Клейст — идею мощно прокладывающей себе дорогу через все препятствия и страдания личности (черта мелкой буржуазии, идеал, столь свойственный романтикам, ущемленным между узостью старых порядков и нашествием капитализма). Но все они не уместились с этим идеалом в действительности. Их

всех действительность начала ломать, укладывать в свои рамки, и они сломались совсем. Не согнулись, не искалечились, как другие, а сломались с особым треском, пожалуй даже и блеском. Это ознаменовалось в необыкновенно эффектной форме их несоизмеримости с действительностью. Отсюда — их влияние в дальнейшем на людей, более или менее попадавших в подобное же противоречие.

В нормальном социалистическом обществе ненормальных людей — в том числе и ненормальных гениев — не будет. Они изживутся социально и биологически. Если бы там появился такой ненормальный гений, он не имел бы никакого резонанса. Там он совершенно не нужен. В прошлом эти ненормальные гении интересны нам, как показатели общественных процессов. Они представляют собой как бы непомерно возросшую клетку на ткани таким образом, что в них без микроскопа можно наблюдать некоторые аномалии буржуазного общественного строя.

Мне кажется, что эти замечания было необходимо предпослать блестящему, но недостаточно глубокому изложению судьбы трех «великих безумцев», которое со свойственным ему талантом дал Стефан Цвейг.

А. Луначарский

*Профессору Зигмунду Фрейдлу
созбуждающежу у.ну, проннцательному создателю образов,
посвяцаю
это трезвучие изобразительных опытов*

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

Ницше

*Чем путь к свободе смертному трудней,
Тем бьют по нашим струнам он сильнее.*

Конрад Фердинанд Мейер¹

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

¹ Перевод эпиграфа принадлежит Д. И. Выгодскому.

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

* * *

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

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

скому началу демонизма. Ибо демон может достигнуть своей отчизны, своей стихии, беспредельности только путем безжалостного разрушения всего предельного, земного тела, в которое он вселился: он начинает с расширения, но стремится к взрыву. Поэтому он вселяется в людей, неспособных своевременно усмирить его, возбуждает в демонических натурах грозное беспокойство, непреодолимой силой вырывает кормило воли у них из рук: безвольно скитаются они по бурному морю, гонимые демоном к подводным скалам своей судьбы. Жизненное беспокойство всегда служит первым признаком демонического — беспокойство крови, беспокойство нервов, беспокойство ума (поэтому демоническими называют женщин, сеющих вокруг себя беспокойство, смятение, роковые события). Всегда демоническое окружено грозными тучами, опасностями и жизненными угрозами, проникнуто духом трагизма, дыханием рока.

Так всякий одухотворенный, всякий создающий человек неотвратимо вступает в поединок со своим демоном, и всегда это поединок героический, всегда поединок любовный, самый величественный поединок человечества. Одни уступают его пламенному натиску, как женщина мужчине, отдаются насилию его непреодолимой мощи, испытывают блаженство быть захваченными и пропизанными оплодотворяющей стихией. Другие смиряют его и налагают на его горячее, трепещущее существо оковы своей холодной, неустрашимой, целестремленной мужской воли; целую жизнь длится это объятие пламенной вражды и любовной борьбы. В художнике и в его творчестве эта величественная борьба становится как бы образной: до последнего нерва трепещет его творчество горячим дыханием, чувственной дрожью брачной почти духа с его вечным соблазнителем. Лишь у художника слова демонизм из мрака чувств может вырваться к слову и к свету, и отчетливее всего узнаем мы его страстные черты в побежденных, в типе отдавшегося демону поэта. В качестве представителей этого типа я выбрал образы Гёльдерлина, Клейста и Ницше, как самые знаменательные в немецком мире. Ибо там, где самовластно царит демон, создается особый пламенно-порывный повышенный тип искусства: опьяненное искусство, экзальтированное, лихо-

рабочее, избыточное творчество, судорожные взлеты духа, спазмы и взрывы, вакханалии и самозабвение, *mania*, «мания» греков, священное, пророческое, пифическое иступление. Чрезмерность и преувеличенность всегда служит первым, непреложным признаком этого искусства, вечное стремление превзойти самого себя, переступить последние пределы, достигнуть беспредельности, исконной природы всего демонического. Гёльдерлин, Клейст и Ницше принадлежат к роду Прометидов, который пламенно прорывает грани жизни, мятежно преодолевает всякую форму и уничтожает себя в избытке экстаза: в их очах явственно мерцает чуждый, лихорадочный взор демона, и он говорит их устами. Он продолжает говорить из их разрушенного тела и тогда, когда угас в нем дух, когда уже немые эти уста: именно тогда, когда их измученная душа разрывается, не выдержав непосильного напряжения, становится доступен взору этот страшный гость их существа: будто сквозь расселину видишь бездонную пропасть, где свил себе гнездо демон. Именно на закате их духа, внезапно, пластически раскрывается в них глубоко скрытая в крови демоническая сила.

Чтобы вполне уяснить таинственную природу побежденного демоном поэта, чтобы уяснить сущность самого демонизма, я, верный своему методу сравнения, незаметно противопоставил трем трагическим героям их противоположность. Но поэту демонического вдохновения нельзя противопоставлять поэта, скажем, недемонического: нет великого искусства без демонизма, без слова, похищенного у изначальной музыки мира. Никто не доказал этого убедительнее, чем заклятый враг всего демонического, который и в жизни относился к Клейсту и Гёльдерлину с суровым порицанием, — чем Гёте, однажды сказавший Эккерману: «Всякое творчество высшего порядка, всякое значительное *aretsi*¹ не находится ни в чьей власти и возвышается над всеми земными силами». Нет великого искусства без инспирации, без вдохновения, а всякое

¹ По-французски: «замечание», «обзор». Здесь, повидимому, в значении «наблюдение», «обобщение».

Прим. перев.

вдохновение получается из области подсознательного, потустороннего, дает знание вне нашего сознания. Действительным антагонистом экзальтированного, своей избыточностью оторванного от самого себя, божественно-безграничного поэта, представляется мне поэт, который властвует своим размахом, поэт, уделенной ему земной волей обуздывающий и направляющий к цели уделенную ему демоническую силу. Ибо демонизм, высшее могущество и праотец всякого творчества, в то же время совершенно лишено направления: оно устремлено в беспредельность, в изначальный хаос, из которого он возник. И высокое, отнюдь не менее ценное искусство создается, когда художник подчиняет эту первобытную мощь своей человеческой силе, находит ей земную меру и направляет ее по своей воле, когда он, в духе Гёте, «повелевает» поэзией и «несоизмеримое» обращает в созидательное начало. Когда он становится господином демона, а не его рабом.

Гёте: произнеся его имя, мы уже назвали полярно-противоположный тип, незримое, но мощное присутствие которого ощущается в этой книге. Гёте не только как естествоиспытатель, как геолог был «противником всего вулканического», — и в искусстве он ставил эволюционный путь выше взрывов вдохновения и с редкой у него и почти озлобленной решительностью боролся со всяким насилием, судорогой, со всем вулканическим, коротко говоря — с демонизмом. И именно этот озлобленный отпор убедительнее всего доказывает, что и для его искусства борьба с демоном была вопросом существования. Ибо только тот, кто встретился в жизни с демоном, кто, содрогаясь, заглянул ему в глаза Медузы, кто испытал эту пытку, лишь тот может ощущать в нем столь опасного врага. Повидимому, в чаще своей юности Гёте пришлось, решая вопрос о жизни и смерти, столкнуться с этой опасностью, — об этом свидетельствуют пророческие образы Вертера-Клейста и Тассо-Гёльдерлина и Ницше — образы, созданием которых он отвратил от себя их судьбу. И от этой ужасной встречи у Гёте на всю жизнь осталось озлобленное благоговение и нескрываемый страх перед смертельной силой великого противника. Магическим взором он узнает кровного врага во всяком образе и воплощении: в музыке Бетховена, в «Пентесилее»

Клейста, в трагедиях Шекспира (которые он в конце концов не в состоянии был раскрывать: «это бы меня убило»), и чем деятельнее он стремится к созиданию и самосохранению, тем заботливее, тем боязливее он его избегает. Он знает, к чему приводит власть демона над человеком; поэтому он защищается сам и тщетно предохраняет других: Гёте затрачивает столько же героических сил на самосохранение, сколько поэты, одержимые демоном, на самоуничтожение. И он в этом поединке борется за высшую свободу: он защищает свою меру от безмерного, он стремится к достижению предела, а они — только к беспределности.

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

Оторванность от мира — вот что прежде всего останавливает наше внимание в образах Гёльдерлина, Клейста и Ницше. Кого демон держит в руках, того он отрывает от действительности. Никто из них не имеет ни жены и детей (так же, как их братья по крови Бетховен и Микель Анджело), ни имущества и крова, ни постоянной профессии, ни обеспеченного положения. Они — странствующие натуры, скитальцы в этом мире, посторонние люди, отверженные, чудачки, и они ведут совершенно анонимное существование. У них нет ничего своего на

земле: ни Клейст, ни Гёльдерлин, ни Шидше не имеют собственной кровати, ничто им не принадлежит: они сидят на наемном стуле и пишут за наемным письменным столом, кочуют из одной чужой комнаты в другую. Нигде они не пускают корней, и даже Эрос не связывает на продолжительное время тех, кто обручился с ревнивым демоном. Их дружеские связи распадаются, их общественное положение рассыпается, их сочинения не приносят им дохода: всегда они стоят перед пустотой, работают впустую. Их существованию свойственно нечто метеорическое, нечто от беспокойно несущихся, падающих звезд, в то время как жизнь Гёте движется по правильной, замкнутой орбите. Гёте пускает крепкие корни, и они разветвляются все глубже, все шире. У него жена и сын, и внуки, женщины украшают его жизнь, небольшое, но верное число друзей окружает каждый его час. Он живет в полном довольстве, в просторном доме, который он наполняет коллекциями и редкостями, он живет в теплой, уютной славе, более полувека окутывающий его имя. У него есть должность и высокое звание, он тайный советник и *Exzellenz*,¹ все ордена земного шара сверкают на его широкой груди. У него возрастает земная сила тяготения в той же мере, как у них сила духовного полета, он становится все более оседлым и с годами все более постоянным (в то время как у тех развивается страсть к скитальчеству, и они рыщут по земле как затравленные звери). Там, где он стоит, — центр его «я» и в то же время духовный центр народа; обладая твердой точкой опоры, покоясь в деятельности, он охватывает вселенную; его связи распространяются далеко за пределы человеческого мира: он нисходит к растениям, животным и камням и творчески сочетается со стихией.

Так на склоне своей жизни твердо стоит в бытии могучий властитель демона (в то время как те раздираются на части, подобно Дионису). Жизнь Гёте — стратегически обдуманное завоевание мира, тогда как они героически вступают в необдуманные схватки и, отгеснен-

¹ Почетный титул, который предоставляет в Германии верховная власть высшим сановникам.

Прим. перев.

ные с земли, бегут в беспредельность. Им надо оторваться от земного, чтобы стать причастными надмирному — Гёте ни на шаг не отходит от земли, чтобы достигнуть беспредельности: медленно, терпеливо он притягивает ее к себе. Он действует как расчетливый капиталист: ежегодно он откладывает солидную сумму опыта как духовную прибыль, которую он, как заботливый купец, аккуратно разносит по графам в своих «Дневниках» и «Анналах». Его жизнь приносит доход, как поле урожай. Они же действуют как игроки: с великолепием равнодушия к миру они ставят на карту все свое бытие, все существование, выигрывая бесконечность и проигрывая, — медленное накопление дохода, собирание прибыли в кошельку демону ненавистно. Жизненный опыт, в котором для Гёте воплощается сущность существования, в их глазах не имеет никакой цены: страдание не научает их ничему, кроме обострения чувств, и они проходят свой путь мечтателями, потерявшими самих себя, святыми чудаками. Напротив, Гёте непрестанно учится, книга жизни для него всегда раскрытый учебник, требующий терпеливого, добросовестного усвоения, строка за строкой; он всегда чувствует себя учеником, и только на склоне лет он решается произнести знаменательные слова:

Жизнь я изучил. Боги продлите мне срок!

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

Эта полярная противоположность жизненной установки при глубоком внутреннем сродстве гениев порождает различную оценку действительности. Демоническая натура презирает реальность как ущерб; все они — Гёльдерлин, Клейст, Ницше — каждый в своем роде — являются мятежниками, бунтовщиками против существующего порядка. Они предпочитают сломиться, но не согнуться; до последнего смертельного удара они остаются непоколебимо непримиримы. Поэтому они являются (великолепными!) трагическими характерами, их жизнь — трагедией. Напротив, Гёте — как ясен он был самому себе! — признается Цельтеру, что он не создан быть трагиком, «так как у него примирительная натура». Он не стремится, как они, к вечной войне: сам «охранительная и миролюбивая сила», он хочет примирения и гармонии. Он подчиняется жизни — с чувством, которое нельзя назвать иначе, как религиозным, — подчиняется ей как более высокой, как высшей силе, перед которой он преклоняется во всех ее формах и фазах. «Что б ни было, жизнь все же хороша». А им, замученным, затравленным, гонимым демоном по всему миру, — менее всего им свойственно придавать действительности такую высокую цену или вообще какую-либо цену: они знают только беспредельность и единственный путь к ней — искусство. Поэтому искусство они ставят выше жизни, поэзию выше действительности. Подобно Микель Анджело, неутомимо, ожесточенно, горя мрачным пламенем фанатической страсти сквозь тысячи каменных глыб, пробивают они темную шахту своего бытия в поисках драгоценной руды, сверкающей в бездне их грез, — а Гёте (как Леонардо) ощущает искусство лишь как частицу, как одну из тысячи прекрасных форм жизни, не менее ценную, чем наука, чем философия, но все же только частицу, одну из действительных частиц своей жизни. Потому у демонических поэтов формы становятся все интенсивнее, у Гёте — все экстенсивнее. Они развивают в своем существе величие односторонности, абсолютной безусловности, тогда как Гёте — всеобъемлющую универсальность.

Эта любовь к бытию направляет все усилия антидемонической натуры Гёте к достижению устойчивости, к мудрому самосохранению. Это презрение к реальному

бытию у демонических натур обращает все помыслы к игре, к опасности, к насильственному саморасширению, и приводит к самоуничтожению. У Гёте все силы центростремительны, направлены от периферии к центру, в них же чья-то мощная воля создает центробежное движение, исходящее из внутреннего круга жизни и неутомимо его разрывающее. И это стремление излиться и перелиться в бесформенность, в мировое пространство, выражается нагляднее всего в их склонности к музыке. Там они могут вполне бесформенно, вполне безбрежно струиться в свою стихию: как-раз на закате Гёльдерлин и Ницше и даже суровый Клейст поддаются ее чарам. Рассудок без остатка растворяется в экстазе, язык — в ритме: обычно (так было и у Ленау) музыка окружает пламенем падение демонического духа. Гёте, напротив, к музыке «относится недоверчиво»: он боится ее манящей силы, отвлекающей волю от действительности, и в часы бодрости противопоставляет ей (даже музыке Бетховена) решительный отпор; он отдается ей лишь в часы слабости, болезни, любви. Его подлинная стихия — это рисунок, пластика, всё, что представляет определенные формы, ставит преграды расплывчатости, бесформенности, все, что сдерживает растворение, разложение, испарение материи. Если они любят всё, что расковывает, ведет к свободе, возвращает к хаосу чувств, то его мудрый инстинкт самосохранения влечет ко всему, что способствует устойчивости индивида, закономерности, норме, форме и порядку.

Еще сотней сравнений можно было бы пояснить этот творческий контраст между господином и рабами демона: я приведу еще только геометрическое, как самое яркое. Жизненную формулу Гёте определяет круг: замкнутая кривая, полная закругленность, полный охват бытия, постоянное возвращение в себя, всегда одинаковое расстояние от недвижимого центра до бесконечности, всестороннее развитие изнутри. Поэтому в его жизни нет кульминационной точки, нет вершины творчества — всегда и везде равномерно во времени и в пространстве растет его дух, приближаясь к бесконечности. Формулу демонизма выражает не круг, а парабола; быстрый, порывистый взлет в высь, в бесконечность, крутой подъем

и резкий спуск. Их высшая точка (в поэзии и в жизни, непосредственно предшествует падению: более того, — она как бы таинственно сливается с ним. Поэтому гибель демонических натур, гибель Гёльдерлина, Клейста, Ницше составляет интегральную часть их судьбы. Лишь она завершает их душевный облик, как падение параболы геометрическую фигуру. Смерть Гёте, напротив, только незаметная частица в законченном круге, она не прибавляет к его жизни ничего существенного. В самом деле, он умирает не их мистической, героически-легендарной смертью, а более обычной смертью патриарха (которой ходячая легенда напрасно пытается придать нечто пророческое, символическое откровением «Больше света!»). Такая жизнь имеет один определенный конец: она завершена в себе; жизнь демонических поэтов разрешается гибелью: у них пылающая судьба. Смерть вознаграждает их за нищету жизни и сообщает их умиранию мистическую силу: кто изживает жизнь как трагедию, тот умирает смертью героя.

Страстное самопожертвование вплоть до растворения в стихии, страстное самосохранение во имя самосоздания — обе формы борьбы с демоном требуют героического сердца, обе сулят великие победы. Жизненная полнота Гёте и творческая гибель демонических поэтов — то и другое разрешает, хотя и в различных образах, одну и ту же задачу, единственную задачу личности: ставить неизмеримые требования бытию. Если я противопоставил здесь эти два типа, то лишь для того, чтобы символически обрисовать двойкий облик духовной красоты, — отнюдь не для того, чтобы подсказывать сравнительную оценку, и менее всего для того, чтобы поддерживать ходячее — и притом самое банальное — клиническое объяснение: Гёте воплощает здоровье, а они — болезнь, Гёте — нормальный тип, а они — патологические. Слово «патологический» имеет смысл только вне области творчества, в низшем мире: ибо болезнь, создающая бессмертное, уже не болезнь, а высшая форма здоровья. И, если демонизм стоит на рубеже жизни и даже склоняется в сторону недостижимого и недостигнутого, все же он остается имманентным субстратом человеческого и не выходит за пределы естественного. Ибо и сама природа,

тысячелетиями неизменно уделяющая семеню определенное время для созревания и плоду в утробе матери положенный срок, — и она, прообраз всех законов, знает такие демонические мгновения, и она знает извержения и взрывы: в грозах, в циклонах, в катаклизмах — и она дает свободу разрушительным силам, влекущим ее к самоуничтожению. И она прерывает — правда, редко, так же редко, как появляются в среде человечества демонические люди! — свое размеренное шествие, — но только в эти мгновения, в ее чрезмерности, мы познаем полноту ее меры. Лишь то, что редко, расширяет наш кругозор, лишь в ужасе перед новой силой возрастает наше чувство. Потому исключительное служит мерилом всего великого. И всегда — даже в самых грозных, самых опасных обликах — творческое начало остается ценностью выше всех ценностей, смыслом выше всех помыслов.

Зальцбург 1925

ГЕЛЬДЕРЛИН

Перевод П. С. Бернштейн

*Но трудно смертному узнать блаженных.
Смерть Эмпедокла*

СВЯЩЕННЫЙ СОНМ

*...землю жарк и холод
Владели бы, изрыгли б душу беды,
Когда б не посылали иногда
Блаже боги юношей таких,
Чтоб с жизнь увидиющую людей влить
свежесть.*

Смерть Эммедовла¹

Новый, девятнадцатый век не любит свою раннюю юность. Народилось огненное поколение: пламенно и смело подымается оно из взрыхленной почвы Европы, одновременно с разных сторон, навстречу заре новой свободы. Фанфары революции пробудили это юношество, блаженная весна духа, новая вера пламенит их души. Невозможное вдруг стало близким, вся мощь и великолепие мира стали добычей любого смельчака, с тех пор как двадцатитрехлетний Камилл Демулен одним отважным жестом разрушил Бастилю, с тех пор как отрочески стройный адвокат из Арраса, Робеспьер, ураганом декретов заставил трепетать императоров и королей, с тех пор как скромный корсиканский капитан, Бонапарте, мечом размежевал Европу по собственному усмотрению и руками авантюриста захватил самую блистательную корону мира. Их час настал, час юных: подобно первой нежной зелени после первого весеннего дождя, внезапно восходит этот героический посев светлого, воодушевленного юношества. Одновременно во всех странах подымается оно со взором, обращенным к звездам, и устремляется через по-

¹ Перевод стихотворных цитат из произведений Гёльдерлина принадлежит Д. И. Выгодскому.

рог нового столетия словно в собственное царство. Восемнадцатое столетие, казалось им, принадлежало мудрецам и старцам, Вольтеру и Руссо, Лейбницу и Канту, Гайдну и Виланду, медлительным и терпеливым, великим и ученым: теперь очередь за юностью и смелостью, нетерпением и страстностью. Мощно вьдывается бурная волна: со дней Ренессанса Европа не видала более чистого духовного подъема, более прекрасного поколения.

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

Многообразна их смерть, но для всех преждевременна, всем суждена в час наивысшего внутреннего подъема. Первый, Андре Шенье, юный Аполлон, в котором для Франции воскрес эллинизм, в последней карете террора совершил свой последний путь: еще один день, один единственный день, ночь с восьмого на девятое термидора,— и он был бы спасен от кровавой плахи и возвращен своим антично чистым звукам. Но рок не сжалился над ним,

над ним и над другими: жестокой волей, как Гидра, он уничтожает целое поколение. После долгих столетий Англии дан вновь лирический гений, мечтательный, элегический юноша, Джон Китс, блаженный вестник всеединства,— в двадцать шесть лет рок вырывает последний вздох из его звенящей груди. Над его гробом склоняется его брат по духу, Шелли, пламенный мечтатель, природой избранный вещать ее прекраснейшие тайны; потрясенный, он поет брату по духу похоронную песнь, самую прекрасную из всех, когда-либо посвященных поэтом поэту, элегию «Адонаис»; но проходит год,—и бессмысленная буря выбрасывает его труп к тирренским берегам. Лорд Байрон, его друг, любимейший наследник Гёте, спешит к месту его гибели и, как Ахилл Патроклу, возжигает костер у южного моря: в пламени возносится прах Шелли к небу Италии, а он, лорд Байрон, через два года, в Месолунги, сгорает в лихорадке. Одно десятилетие—и благороднейший лирический цвет, возросший в Англии, во Франции, уничтожен. Но и для молодого поколения Германии не менее сурова эта жестокая рука: Новалис, мистически постигший глубочайшие тайны природы, преждевременно угасает, как свеча, тающая в темной келье. Клейст, охваченный бурным отчаянием, простреливает себе череп; Раймунд тоже погибает насильственной смертью; Георга Бюхнера двадцати четырех лет уносит первая горячка. Вильгельм Гауф, рассказчик с исключительно богатым воображением, не расцветший гений, сходит в могилу двадцати пяти лет, и Шуберт, обращенная в мелодию душа всех этих певцов, раньше времени исходит последней песней. Всеми бичами и ядами болезни, убийством и самоубийством истребляется молодое поколение: благородно меланхоличный Леопарди вянет в мрачном недуге; Беллини, певец «Нормы», умирает в магическом расцвете; Грибоедов, светлый ум пробуждающейся России, погибает от руки убийц в далекой Персии. Его погребальную колесницу—пророческое совпадение!—встречает на Кавказе Александр Пушкин, восходящий гений России, ее духовная заря. Но немного времени остается ему, чтобы оплакивать безвременно погибшего друга: через несколько лет его поражает на дуэли смертельная пуля. Никто из них не достигает сорокалетнего возраста, лишь немногие доживают до тридцати лет; так,

в одну ночь сломлена журчащая лирическая весна, самая яркая, какую знает Европа, разбит и рассеян священный сонм юношей, на всех языках воспевающих гимн природе и блаженству мира. Одиноко, как Мерлин в заколдованном лесу, вне времени, полузабытый, полULEГЕНДАРНЫЙ, восседает в Веймаре Гёте, мудрый старец, и лишь с его старческих уст изредка еще срывается орфическая песнь. Предок и наследник нового поколения, которое он с изумленным взором переживает, хранит он в бронзовой урне звучащий огонь.

Только один, единственный из священного сонма, самый чистый из всех, Гёльдерлин, надолго остается на обезбоженной земле: поистине необыкновенна его судьба. Еще двигут его уста, еще бродит его стареющее тело по немецкой земле, еще блуждают его взоры из окна по любимому ландшафту долины Неккара, еще возносит он благоговейный взор к «отцу эфиру», к вечному небосклону,—по ум его угас, окутанный бесконечным сном. Как Тиресия, прорицателя, не умертвили, а ослепили ревнивые боги того, кто их подслушал. Как Ифигению, священную жертву, не закололи его, а окутали тучей и унесли в Понт духа, в киммерийский мрак чувств. Завеса на его устах, и мрак вокруг его души: еще десятки тусклых лет живет он со смятенным сознанием, «в небесное проданный рабство», потерянный для себя и для мира, и только ритм, тусклая, звучащая волна льется в распыленных, раздробленных звуках с его трепещущих уст. Вокруг него гибнут и умирают люди,—он не знает об этом. Шиллер и Гёте, Наполеон и Кант, боги его юности, давно ушли из мира, гремящие железные дороги избородили его Германию, которую он видит только в сновидениях, города сжимаются в кулак, страны стираются с лица земли,—ничто не трогает его утонувшее в снах сердце. Постепенно седеют волосы; робкая, призрачная тень былой красоты, бродит он по улицам Тюбингена, забава детей, посмешище студентов, не знающих, какой великий дух скрыт, умерщвленный, под трагической маской: все живущие давно уже позабыли о нем. Как-то, около середины нового столетия, Беттина, услышав, что он (некогда встреченный ею как божество) еще влачит свою «змеиную жизнь» в доме скромного столяра, испугалась, словно увидела выхода

из подземного мира,—так чужд его образ эпохе, так отзыв-чало его имя, так забыто его величие. И когда однажды он лег и тихо умер, эта неслышная кончина не вызвала отзвука в немецком мире, словно бесшумное падение осеннего листка. Ремесленники опускают его в поношенной одежде в могилу, тысячи исписанных им листков растериваются или небрежно сохраняются и десятки лет пылятся в библиотеках. Непрочитанной, невоспринятой остается для целого поколения героическая весть последнего, чистейшего вестника священного сонма.

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

ДЕТСТВО

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

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

Ангелы родины! вы, пред которыми взор, даже сильный,
Да и колени дрожат мужа, когда он один,
Так что он должен держаться за друга и близким
взмолиться,

Чтобы с ним вместе они радости ношу несли,
Вам, о благие, хвала!

Какую нежность, какую эгегическую мягкость обретает его скорбный подъем, когда он воспеваает эту Швабию, свое небо под небом вечности, какой умиротворенной возвращается в русло ровного ритма волна экстатического

чувства, когда он предается эгим воспоминаниям! Покинув родину, преданный своей Элладой, обманутый в своих надеждах, воссоздает он из нежных воспоминаний все ту же картину своего детского мира, запечатленную навеки в торжественном гимне:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Притязание Гёльдерлина служить только искусству, а не жизни, только богам, а не людям, содержит — повторяю: в высшем, в трансцендентальном смысле, — как и притязание его Эмпедокла, невыполнимое, преувеличенное требование. Ибо только богам дано царить в чистом, в неслиянном, и неизбежным становится возмездие, самыми низменными своими силами мстит жизнь тому, кто ее презирает: она отказывает ему в хлебе насущном, — и тот, кто не хочет ей служить, впадает в самое уничи-

тельное рабство. Именно потому, что Гёльдерлин отказывается от частичного, он лишается всего; именно потому, что его дух отвергает оковы, жизнь его становится подвластной. Красота Гёльдерлина — в то же время его трагическая вина: во имя мира высшего, возвышенного, он подымает мятеж против низшего, тленного мира, от которого он уносится лишь на крыльях поэзии. И лишь в тот миг, когда он познаёт смысл своего предназначения — свой закат, героическую гибель, — он овладевает судьбой: лишь краткий срок — от восхода до заката солнца — принадлежит ему, — от отплытия до рокового шторма, — но этот пейзаж юности — героический пейзаж: скала упорного духа, олененная бурлящими волнами бесконечности, безопасный парус затерян в буре, и огненными молниями опоясан взлет в облака.

ПОРТРЕТ ТЮБИНГЕНСКОГО ПЕРИОДА

*Людей никогда я не мог понять.
На лоне близких богов я рос.*

Словно солнечный луч, сияет в единственном сохранившемся раннем портрете образ Гёльдерлина: стройная юношеская фигура, белокурые волосы ниспадают мягкой волной, открывая ясный, словно утренним светом озаренный лоб. Ясны также уста, и женственно мягки щеки, готовые мгновенно вспыхнуть румянцем, ясны глаза под красивым изгибом черных бровей; ни одной тайной черты в этом нежном облике, намекающей на суровость или надменность, скорее — девическая застенчивость, застенчиво-нежная волна чувства. «Благопристойность и учтивость» отмечает в нем с первой встречи и Шиллер, и легко представить себе скромного юношу в строгом одеянии протестантского магистрата, задумчиво бродящим по монастырским коридорам в черной одежде без рукавов, с белым сборчатым воротником. Он напоминает музыканта, — можно даже уловить некоторое сходство с юношеским портретом Моцарта, — и таким охотно рисуют его школьные товарищи. «Он играл на скрипке — правильное очертание его лица, мягкое выражение, стройный стан, его аккуратная, чистая одежда и этот несомненный отпечаток возвышенного во всем его существе — запечатлелись в моей памяти навеки». Трудно представить себе резкое слово на этих нежных устах, нечистый помысел в мечтательном взоре, низкую мысль на благородно возвышающемся челе, но так же трудно сочетать веселье с аристократически мягкой сдержанностью этого облика, и таким, робко ушедшим в себя, наглухо замкнувшимся

в себя, описывают его товарищи: никогда он не присоединялся к обществу, и лишь в трапезной, в кругу друзей, восторженно читает стихи Оссана, Клопштока и Шиллера или музыкой разрешает свой мечтательный экстаз. Не будучи гордым, он создает вокруг себя незаметную ограду: когда он, строгий, суровый, выходит из кельи, словно навстречу кому-то незримому, высшему, им кажется, «будто Аполлон проходит по залу». Даже в чуждом искусстве, скромном сыне пастора, написавшем эти слова, образ Гёльдерлина невольно вызывает воспоминание об Элладе, его тайной отчизне.

Но только на мгновение так ярко, словно освещенный лучом духовного рассвета, выступает его облик из грозного мрака его судьбы, божественный облик из божественного неба. До нас не дошли его портреты в зрелом возрасте, — точно судьба пожелала показать нам Гёльдерлина только в рассвете, только сияющий лик вечного юноши, скрыв от нас мужа (которым он в действительности никогда и не был), и затем уже только под поблекшей, иссохшей маской впавшего в детство старика. В промежутке — тайна и мрак: только по устным преданиям можно догадываться о постепенном угасании голубиного блеска Пленд, окружавшего этот девически-целомудренный облик, об отлете возвышенно-окрыленной, сияющей юности. Плендывшая Шиллера «учтивость» застывает в судорожное напряжение, робость превращается в мизантропию: в потертом сюртуке домашнего учителя, последний за столом, в соседстве с оплаченной ливреей лакея, он приучает себя к униженным, раболепным жестам: робкий, запуганный, измученный, беспомощно страдая от сознания своей духовной мощи, он утрачивает свободную, звенящую походку, которая будто на крыльях ритма несла его по облакам; в то же время покидает его и внутреннее душевное равновесие. Гёльдерлин рано становится недоверчивым и подозрительным, «самое незначительное, мимолетное слово могло его оскорбить», двусмысленность положения делает его неуверенным в себе и претворяет его израненное, бессильное самолюбие в смесь горечи и упрямства, глубоко затаенную в груди. Всё упорнее он скрывает свой внутренний лик от грубости умственной черни, которой он вынужден служить, и постепенно эта

личная угодливость всасывается в его плоть и кровь. Только безумие, которое, как всякая страсть, обнаруживает всё скрытое на дне души, делает отвратительно явной эту внутреннюю гримасу: раболепство, за которым губернёр скрывал свой внутренний мир, превратилось в болезненную манию самоуничтожения, в отчуждающую приветливость в бесконечные приседания и унижительные поклоны, которыми он встречает всякого незнакомца, осыпая его титулами (в постоянном страхе быть узнанным) «Ваше святейшество! Ваше превосходительство! Ваша милость!» И лицо его постепенно приобретает утомленное, безучастное выражение, свойственное человеку, глубоко ушедшему в себя; омрачается взор, некогда мечтательно устремленный в высь; мерцая и угасая, он напоминает тлеющее пламя; по временам вспыхивает под веками ярко и зловеще молния демона, которому уже предана его душа. Наконец сгибается в годы забвенья стройный стан и — грозный символ! — наклоняется вперед под тяжестью черепа, и, когда пятьдесят лет спустя, на промежутке полувека после юношеского портрета, мы, в рисунке карандашом, вновь встречаем изображение некогда «проданного в небесный плен» юноши, потрясенные, мы смотрим на худощавого, беззубого старика, который, опираясь на палку, торжественно подняв руку, декламирует стихи в пустое пространство, в бесчувственный мир. Лишь естественная соразмерность очертаний лица торжествует над внутренним разрушением, и лоб, скрывая падение духа, сохраняет благородную выпуклость: как изваяние, белеет он под сединой густых и спутанных волос, являя потрясенному взору незыблемую чистоту. Объятые ужасом, созерцают редкие посетители призрачную маску Скарданелли, тщетно пытаюсь узнать в ней вестника рока, благоговейно, неповторимо вещающего красоту и зловещий трепет вещей сил. Но он, увы! «далек и непричастен». Только тень Гёльдерлина еще сорок лет во мраке блуждает по земле: поэт унесен богами в образе вечного юноши. В иной сфере силет неуязвимой чистотой его «облик»: в неугаемом отражении его напевов.

ПРИЗВАНИЕ ПОЭТА

*В божественность верят
Только те, в ком она живет.*

Школа была для Гёльдерлина тюрьмой: полный тревоги, в томлении тайных чаяний, вступает он в вечно чуждый ему мир. Всё, что можно было взять от внешнего знания, получил он в Тюбингенском институте: он в совершенстве владеет древними языками — еврейским, греческим, латинским; с Гегелем и Шеллингом, товарищами по школе, он усердно занимался философией; печатью и подписями удостоверены его успехи в теологии: «*studia theologica magno cum successo tractavit. Orationem sacram recte elaboratam decenter recitavit*». ¹ Итак, он умеет произносить хорошие протестанские проповеди, и викариат с надлежащим облачением и беретом ему обеспечен. Желание матери исполнено: ему открыта дорога к светской или духовной карьере, к амвону или к кафедре.

Но уже с первой минуты не лежит у него сердце к службе, ни к духовной, ни к светской: он хочет лишь служения: он знает о своем предназначении для проповеди высшего порядка. Уже в классе «*literarum elegantiarum assiduus cultor*», ² как гласит причудливо красноречивый диплом, — он писал стихи, сперва элегически-подражательные, потом пламенно устремляясь вслед вдохновенному полету Клопштока, и наконец создавая произведения в бурных ритмах Шиллеровских «гимнов к идеалам

¹ По-латыни: «с успехом занимался теологией. Достоинно произнес тщательно приготовленную проповедь».

² По-латыни: «прилежный возделыватель изящной литературы».

человечества»; начат, в первых неуверенных набросках, роман «Гиперион». И только здесь, в этой возвышенной, неземной сфере ощущает его ясновидящий дух родную стихию: с первой минуты решительно направляет мечтатель руль своей жизни к беспредельности, к недостижаемому берегу, у которого ей суждено разбиться. Ничто не может его смутить: с саморазрушающей верностью он следует этому таинственному зову.

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

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

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

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

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

в убогом рубище, приступает он к незримому алтарю, жертва и жрец.

В этой внутренней замкнутости, в тайне самосохранения чистоты, в стремлении целостной душой воспринять целостность жизни — самая подлинная, самая действенная сила этого нежного, кроткого юноши. Он знает, что поэзия не может достигнуть беспредельности одной оторванной и непостоянной частицей сердца и духа: тот, кто хочет провозглашать божественную истину, должен отдаться ей всецело, принести себя в жертву. Для Гёльдерлина поэзия — священнодействие: истинный, призванный поэт должен отдать всё, чем земля наделяет других, — всё — за оказанную ему милость близости к божеству; служитель стихий, он должен жить среди них, в священной отрешенности от мира и просветляющей опасности. Беспредельность можно встречать лишь единством: всякое дробление воли достигает только низших целей. С первой минуты дух Гёльдерлина постигает необходимость безусловности: еще до окончания института он решил не быть пастором, никогда не связывать себя прочно с условиями земного существования и вечно оставаться лишь «хранителем священного огня». Он не знает пути, но ему ведома цель. И с удивительной ясностью духа сознавая все опасности своего жизненного несовершенства, он находит благостное утешение:

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

И твердо он вступает на стезю своей судьбы.

Из этой непоколебимой воли к цельности жизни, к самосохранению чистоты, вырастает его собственной волей рожденная судьба, его рок. Трагизм и внутренниий разлад рано становится его уделом потому, что не противный ему грубый мир, мир его ненависти, становится его главным противником: с невыносимой болью в сердце он должен героически пронизать борьбой свои отношения к самым любимым, горячо любящим его людям. Настоящие противники его героической воли в борьбе за жизнь как поэзию — нежно его любящая, нежно любимая им

семья, мать и бабушка, самые близкие ему люди, которых он менее всего хотел бы оскорбить в их чувствах и которых он все же вынужден рано или поздно горько разочаровать: всегда героизм человека встречает самых опасных противников именно в кругу нежно заботливых, искренне доброжелательных людей, которые стремятся разрядить всякое напряжение и дружественным доверием спизить пламя «священного огня» до уровня домашнего очага. И трогательно видеть, как — *fortiter in re, suaviter in modo* — непоколебимый в существе, но мягкий в формах воздействия — любящий сын в течение десяти лет всеми возможными доводами утешает своих близких и, преисполненный благодарности, извиняется, что не может исполнить их страстного желания и стать пастором. Неописуемый героизм молчания и сострадания в этой скрытой борьбе: целомудренно, даже робко, он скрывает то, что действительно воодушевляет его и закаляет волю — свое призвание поэта. О своих стихах он всегда говорит как о «поэтических опытах», и обещания успеха, которые он дает матери, звучат не слишком самоуверенно: «я надеюсь, — пишет он, — когда-нибудь стать достойным вашего расположения». Никогда он не хвалится своими успехами: напротив, он всегда упоминает, что он только начинающий. «Я глубоко убежден, что дело, которому я служу, благородно, и что оно благотворно для человечества, когда достигает настоящего выражения и развития». Но мать и бабушка из своего далека за покорными словами видят только факт: без положения и крова, чуждый миру, он мечется в погоне за пустыми химерами. Одиноким вдовы, день за днем они проводят в своем скромном домике в Нюртингене, год за годом они откладывали мелкие серебряные монеты, отказывая себе в пище, в одежде и тепле, чтобы дать возможность учиться способному мальчику. С удовлетворением они читают его почтительные школьные письма, радуются его успехам и одобрению учителей, преисполнены гордости, когда впервые появляются в печати его первые стихи. И они мечтают, что теперь, получив образование, он скоро станет викарием, женится на миловидной, белокурой девушке, и они по воскресеньям с гордостью будут слушать, как он проповедует с амвона слово божие в каком-нибудь швабском

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

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

Геронизм Гёльдерлина невыразимо прекрасен потому, что он чужд гордости и веры в победу: он знает лишь свое предназначение, слышит тайный зов, он верит в призвание, а не в успех. Бесконечно далекий от всякой самоуверенности, никогда он не чувствует себя неуязвимым Зигфридом, против которого бессильны копьё судьбы, никогда он не видит себя победителем, триумфатором. Именно чувство гибели, вечной тенью сопровождающее его на жизненном пути, сообщает его борьбе героическую мощь. Не следует смешивать веру Гёльдерлина в поэзию как высший смысл жизни с верой поэта в свои собственные силы: фанатизму, с которым он вверяется своему предназначению, соответствует скромность в оценке своего дарования. Ему в корне чужда мужественная, почти болезненная самонадеянность Ницше, поставившего себе девизом формулу: *Pauci mihi satis, unus mihi satis, nullus mihi satis*,¹ — мимолетное слово может мутить его дух и заставить усомниться в своем даровании, холодность Шил-

¹ По-латыни: Мне нужны немногие, мне нужен один, мне не нужен никто.

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

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

МНФ О ПОЭЗИИ

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

Никто из немецких поэтов не верил так горячо в поэзию и ее божественное начало, как Гёльдерлин, никто не защищал с таким фанатизмом ее безусловность, ее неслиянность с земным: всю свою безупречную чистоту он экстатически влагает в понятие поэзии. Как это ни удивительно, этот шваб, этот кандидат на должность протестантского пастора обладает вполне античным отношением к незримому, к высшим силам, он верит гораздо более глубокой верой в «отца эфира» и всемогущий рок, чем его сверстники, чем Новалис и Brentano в своего Христа. Поэзия для него то же, что для них Евангелие, откровение последней истины, пьянящая тайна, пресущественные дары, пламенно посвящающие и причащающие земную плоть беспредельности. Даже для Гёте поэзия только частица бытия, для Гёльдерлина же она — абсолютный смысл бытия, для одного — только личная потребность, для другого — потребность сверхличная, религиозная. В поэзии он с трепетом познаёт дыхание божества, оплодотворяющего землю, в поэзии — единственную гармонию, в которой в благостные мгновения разрешается и расплавляется извечный разлад бытия. Как эфир, окрашивая, наполняет бездну между небом и землей, незримо сглаживая ужасную пустоту, которая зияла бы между звездной сферой и нашей планетой, так поэзия заполняет пропасть между вершиной и низменностью духа, между божеством и человеком. Поэзия — повторяю — для Гёль-

дерлина не только музыкальная приправа жизни, украшение духовного тела человечества, а воплощение высшей целесообразности и высшего смысла, всеохраняющее и всеосозидающее начало; поэтому посвятить ей жизнь значит совершить самое достойное жертвоприношение. Только величием этого воззрения объясняется величие героизма Гёльдерлина.

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

Блуждает в ночи, живет точно в Орке,
Не ведая бога, наш род. К работе прикован
Каждый один, и в шумной своей мастерской слышит он
Только себя одного, упрямой огромной рукою
Дальше без остановки трудятся, но тщетно, но тщетно:
Бесплоден, как фурии, труд всегда остается несчастных.

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

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

Так стремится низменное в высь, возвышенное к низменному, дух к жизни, и жизнь возносится к духу: все предметы бессмертной природы лишены смысла, пока они не познаны смертными, не возлюблены земной любовью. Роза тогда только становится настоящей розой, когда

впивает радостный взор, вечерняя заря тогда только становится прекрасной, когда отсвечивает в зрачке человеческого ока. Как человек, чтобы не погибнуть, нуждается в божественном, так божество, чтобы стать реальным, нуждается в человеке. Так божество создает свидетелей своего могущества, уста, воздающие ему хвалу, поэта, который делает его истинным божеством.

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

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

в орфическом видении Гёльдерлина — в мифе о рождении поэта:

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

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

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

ское облачение, без прикрас. Поэтому он сам говорит в стихах как бы высшим языком. И этого высокого сознания посланничества, или, скорее, посланности не отняли у Гёльдерлина и годы жизненного опыта. С годами лишь затуманивается, омрачается, трагически окрашивается его миф: постепенно приходит он к сознанию, что посланничество — не безмятежное блаженство избранных, как грезились ему в весеннем блеске юности, а героический рок. Что юноше казалось лишь благодатной милостью, то зрелый муж познаёт как ужасающе прекрасное шествие по краю обрыва, среди мрачных туч рока, под молниями фатума и гневным громом высших сил —

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

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

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

Поэт, касаясь первоизданной мощи высших сил, постоянно подвержен опасности: он словно громоотвод, который своим единственным тонким, устремленным в высь острием притягивает сверкающую вспышку беспредельности, ибо он, посредник, должен «в песню облеченный», смертным

«подать небесное пламя». Величественным вызовом встречает он, вечно одинокий, зловедущие силы, и его атмосферическая насыщенность их сгущенной огненностью становится почти смертельной. Ибо он не властен молчанием сокрыть пробудившееся в нем пламя, жгучее слово пророка —

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

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

Итак, Гёльдерлин проникнут сознанием своей трагической судьбы; как у Клейста и Ницше, трагическое чувство гибели рано приобретает власть над его жизнью и бросает зловещую тень на десятилетие вперед. Но этот мягкий, слабый внук пастора, как и сын пастора Ницше, обладает классическим мужеством: подобно Прометею, он хочет померяться силой с безмерным. Никогда он не пытается, подобно Гёте, заглушить демонизм, переполняющий его существо, изгнать или обуздать его. Гёте постоянно в бегстве от своей судьбы, он хочет спасти драгоценный клад жизни, которой он вверен, — а Гёльдерлин вступает в единоборство с бурей с окованным сталью духом и в то же время безоружный: чистота — единственное его оружие. Смело и всё же благоговейно (это великолепное созвучье пронизывает всю его судьбу и каждое его стихотворение) он возвышает голос для

гимна, чтобы напомнить братьям и мученикам поэзии о святой вере, о героизме высшей ответственности, о героизме их призвания:

Не должно от стремленья отекаться
Нам благородного — преобразать
Всё грубое в божественное в нас.

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

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

ФАНТОМ ИЛИ ВДОХНОВЕНИЕ

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

К такой героической миссии, какая в мифе Гёльдерлина уделена поэту, юный мечтатель — зачем искусственно скрывать? — приступает, в сущности, с очень скромным поэтическим дарованием. Ничто в духовной осанке и в поэтическом поведении двадцатичетырехлетнего магистра не указывает на яркую индивидуальность: форма его первых стихотворений, вплоть до отдельных образов, символов и даже слов, почти с неопознательной близостью воспроизводит поэтические образцы его Тюбингенского периода — оды Клопштока, звонко-стремительные гимны Шиллера, немецкую просодию Оссиана. Его поэтические мотивы бедны, и только юношеский пыл, с которым он повторяет их все в более и более возвышенных вариациях, скрывает узость его духовного горизонта. И воображение его витает в неопределенном и безобразном мире: боги, Парнас, родина образуют замкнутый круг его грез, даже слова, эпитеты «небесный», «божественный» возвращаются в навязчивой монотонии. Еще менее развита у него мыслительная сторона, стоящая в полной зависимости от Шиллера и немецких философов; лишь позже мрачным пламенем загорается в глубине его ночи таинственная лапидарность, словно пророческое вещание оракула — не

изъявление собственного духа, а как бы орфическая речь духа вселенной. Самые существенные элементы формы не представлены хотя бы в зачатках; чувственные образы, юмор, знание людей, словом — всё, что исходит из земной сферы, и, так как Гёльдерлин, в силу упрямого инстинкта, отвергает всякое слияние с жизнью, эта врожденная слепота к жизни повышается до степени абсолютно прозрачного состояния, создает идеальную идеологию мира. Соли и хлеба, тьмы и света, красок нет в веществе его стиха: неизменно остается оно эфирным, прозрачным, невесомым, и самые мрачные годы сообщают ему только таинственно бестелесную облачность, некую воздушность. И количественно его творчество ничтожно, часто прерывается утомлением чувств, тупой меланхолией, расстройством нервов. Рядом с первобытной, сочной насыщенностью Гёте, чьи стихи несут в зародыше все токи и соки жизни, рядом с этой плодородной, сильной рукой возделанной нивой, которая, подобно открытому полю, всасывает и солнце и влагу, и все небесные дары, — поэтическое достоинство Гёльдерлина кажется особенно бедным: быть может, единственный раз в истории немецкого духа из столь ничтожных поэтических задатков развился такой большой поэт. Его «материал» — как говорят о певцах — был недостаточен. Его искусство — во владении материалом. Он был слабее всех других, но в его душе выросли крылья, уносившие его в небеса. Его дарование было лишено свособразной тяжести, потому оно было способно к безграничному подъему; гений Гёльдерлина — быть может, не гений искусства, скорее — чудо чистоты. Его гений — вдохновение, незримый полет. Поэтому природное дарование Гёльдерлина не поддается филологическому измерению — ни в смысле широты, ни в смысле полноты. Гёльдерлин — прежде всего проблема интенсивности. Его поэтическая фигура кажется (в сравнении с другими музыкантами и крепко сложенными) тщедушной; рядом с Гёте и Шиллером, с мудрыми и многогранными, бурными и мощными гениями, он кажется наивно простодушным и как будто беспильным, подобно Франциску Ассизскому, кроткому, немудрому праведнику рядом с гигантскими столпами церкви, рядом с Фомой Аквинским, Бернаром Клервосским, Лойолой, рядом с великими строи-

телями собора средних веков. Как у Франциска, у него только ангельски чистая нежность, только безмерность братского чувства в стихии, но в то же время и подлинно францисканская, безоружная сила восторга, экстатического вознесения над тесной юдолюю. Подобно ему, он художник без искусства, одной лишь силой евангельской веры в высший мир, только силой героического отречения — отречения юного Франциска на Ассизской площади.

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

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

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

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

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

Но его вдохновение, собственно говоря, беспредметно: его содержание исчерпывается самым состоянием. Он вдохновляется лишь тогда, когда воспевает вдохновение.

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

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

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

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

Итак, не из переживания, не из идеи, не из воли воспламеняется в Гёльдерлине творческий импульс — «из себя растет» вдохновение. Оно воспламеняется не от прикосно-

мер, все они возвращаются из поэзии словно из путешествия, из другой страны, иногда утомленные, но всё же с бодрым духом; Гёльдерлин падает из творческого полета словно из облаков, и разбитый, израненный, таинственным изгнанником пробуждается в действительном мире. И это пробуждение от энтузиазма равносильно умиранию души; упав с небес, он с удвоенной чувствительностью ощущает обиды реальной жизни, тусклой и грубой: «боги умирают, когда умирает вдохновение. Умер Пан, когда умирает Психей». Действительная жизнь не стоит переживания, вне экстаза всё бездушно и мертво.

Здесь — как бы в контрапунктическом противопоставлении беспримерной силе экзальтации, свойственной организму Гёльдерлина, — коренится совершенно своеобразная тоска поэта, которую, в сущности, нельзя назвать меланхолией или патологическим помрачением ума. Также и она проистекает и питается, как и его экстаз, только «из себя»; и она не зависит от притока переживаний (не следует переоценивать эпизод с Диотимой!). Его тоска не что иное, как состояние реакции после экстаза, и неизбежно оно должно быть бесплодно: если в мгновения подъема он чувствует близость беспредельности, то в бесплодном состоянии он сознаёт свою бесконечную отчужденность от жизни. И, мне кажется, так можно определить его тоску: чувство безмерной отчужденности, тоска изгнанного ангела, детски жалобная тоска по незримой небесной родине. Никогда Гёльдерлин не пытается распространить свою тоску за пределы своего «я», как это делали Леопарди, Шопенгауер и Байрон, обратив ее в мировой пессимизм («к миру вражда враждебна мне»); никогда не решается он в своем благоговении отвергнуть как бессмысленную какую-нибудь часть святой вселенной: только себя он чувствует чуждым реальной, практической жизни. У него нет другого повятого людям языка, кроме песни: простой, разговорной речью он не может выразить свое существо. Поэтому творчество для Гёльдерлина — абсолютная проблема существования, поэзия — единственный «отрадный приют» для изгнанника неба и земли; никогда поэт не произносил искреннее «Veni creator spiritus»,¹ ибо Гёльдерлин знает, что твор-

¹ По-латыни: «Я пришел, творческий дух».

чество никогда не дается ему изнутри, из хотения; только сверху, как парение ангелов, может осенить его гений. Вне экстаза он слепо блуждает по обезбоженному миру. «Пан умер для него, когда умирает Психея», жизнь — серая гряда шлама, без проблесков пламени «двуетущего духа». Но его печаль бессильна против мира, его тоска лишена музыки: поэт утренней зари, он умолкает в сумерках. И так он постепенно спускается по темному течению, нетленный труп своего «я», поэт до последнего часа своей жизни, но бессильный высказать себя, Гёльдерлин с надломленными крыльями: Скарданелли, трагический призрак.

Тот, кто знал его ближе всех и часто видел его в дни омрачения рассудка, Вайблингер, назвал его в одном из своих романов Фартоном. Фартон — так назвали греки прекрасного юношу, на огненной колеснице песни вознесшегося в небесную обитель богов. Они позволяют ему приблизиться, лучем света звенит его звучный полет по небу, — потом они безжалостно сбрасывают его во мрак. Боги наказывают того, кто осмеливается приблизиться к ним: они разбивают его тело, ослепляют его взор и бросают смельчака в пропасть судьбы. Но они в то же время и любят отважных, пламенно стремящихся им навстречу, и, по воле богов, их имена сияют в назидание смертным чистыми образами среди вечных звезд.

ВСТУПЛЕНИЕ В МИР

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

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

В действительности обстоятельства складываются для него наилучшим образом. Не кто иной как Шиллер, ввиду решительного отказа кандидата на должность викария исполнить желание матери и стать пастором, рекомендовал его в качестве домашнего учителя Шарлотте фон-Кальб. Едва ли в какой-нибудь из тридцати провинций Германии того времени мог двадцатичетырехлетний мечтатель найти дом, где бы поэтический энтузиазм был в таком почете, где бы первая чувствительность и робость сердца могла быть так понята, как в доме Шарлотты, которая, сама «непонятая женщина» и в прошлом влюбленная Жан-Поля, должна была вполне сочувствовать его сентиментальной натуре. Майор встречает его приветливо, мальчик нежно любит его, утренние часы предоставляются ему всецело для поэтического творчества, совместные прогулки пешком и верхом дают ему возможность снова ощутить близость природы, которой он так долго был лишен, а выезды в Веймар и Иену, благодаря заботливости Шарлотты,

вводят его в избранный круг: он встречается с Шиллером и Гёте. Непредубежденное чувство говорит, что Гёльдерлин был устроен как нельзя лучше. Его первые письма полны восторга и даже непривычной веселости: шутливо он пишет матери, что «с тех пор, как у него нет забот и хандры, он начал толстеть», восхваляет «предупредительную любезность» своих друзей: первые фрагменты едва начатого «Гипериона» они передают в руки Шиллера и тем самым открывают ему путь к гласности. На миг создается впечатление, будто Гёльдерлин нашел свое место в мире.

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

Так изнутри разрушает Гёльдерлин все доступные ему формы жизни: поэтому психологически глубоко неверно ходячее сентиментальное воззрение биографов, что Гёльдерлина всюду унижали и оскорбляли, будто и в Вальтерсгаузене, и во Франкфурте, и в Швейцарии его низводили на положение слуги. В действительности все и всюду старались его оберегать. Но его кожа была слишком тонка, его восприимчивость слишком раздражительна, «его душа слишком чувствительна к мелочам». То, что Стендаль сказал однажды о своем двойнике Анри Бруларе: «Ce qui ne

fait qu'effleurer les autres me blesse jusqu'au sang», ¹ относится и к Гёльдерлину, как и ко всем чувствительным натурам. Самую действительность он ощущал как враждебную силу, мир как жестокость, зависимость как рабство. Только в состоянии творчества он чувствует себя счастливым, вне этой сферы его дыхание беспокойно, он в смятении и задыхается в земном воздухе, как в петле. «Почему я умиротворен и добр как дитя, когда в сладком досуге я спокойно занимаюсь самым невинным делом?» — удивляется он, испуганный вечным разладом, который приносит ему каждая встреча. Он еще не знает, что его жизненная неприспособленность неизлечима, пока еще называет случайностью то, что скрывает демона, внутреннее принуждение и предназначение, он еще верит, что «свобода», что «поэзия» может усыновить его в мире. И он решается вступить на путь ничем не связанного существования: полный надежды, которую всеяет в него начатое произведение, Гёльдерлин пытается найти спасение в свободе. Радостно он платит горькими лишениями за жизнь в духе. Зимой он проводит целые дни в постели, чтобы сберечь дрова, никогда не разрешает себе больше одной трапезы в день, отказывается от пива и вина, от самых скромных удовольствий. В Иене он посещает только лекции Фихте, изредка Шиллер уделяет ему часок; а в общем он живет одиноко, в бедном углу (который трудно даже назвать каморкой). Но душа его странствует с Гиперионом в Греции, и он мог бы назвать себя счастливым, если бы ему не было предназначено вечное беспокойство и вечный разлад.

¹ «То, что едва задевает других, у меня источает кровь».

ОПАСНАЯ ВСТРЕЧА

Ах, если б я не ходил в ваши школы!

Гиперион

Главное побуждение, толкнувшее Гёльдерлина к свободе это — влечение к героическому, стремление найти в жизни «великое». Но прежде чем он решается искать его в собственной душе, он хочет увидеть «великих», поэтов, священный сонм. Не случайность приводит его в Веймар: там Гёте, и Шиллер, и Фихте, и рядом с ними, как сияющие трабанты вокруг солнца, Виланд, Гердер, Жан-Поль, братья Шлегель — все созвездие немецкого духа. Дышать этой возвышенной атмосферой жаждет его враждебная всему непоэтическому грудь: здесь, словно нектар, будет он пить воздух античности и в этой экклесии¹ духа, в этом коллизе творческой борьбы испытает свою силу.

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

¹ Экклесия — народное собрание в республиках древней Греции.

Прим. перев.

осветить небеса, которые он ощущает в блаженные минуты, доктринами подкрепить свои поэтические замыслы.

Я опасаясь, что никогда еще не было сказано с надлежащей откровенностью, как пагубны были не только для Гёльдерлина, но и для всей немецкой поэзии встречи с Кантом и занятия метафизикой. И пусть традиционная история литературы продолжает считать великим завоеванием неосмотрительность немецких поэтов, поспешивших присоединить к своим поэтическим владениям метафизику Канта,—непредубежденный взор должен наконец увидеть роковые последствия этого вторжения догматического умствования в область поэзии. Кант — я высказываю свое личное убеждение — бесконечно понизил чистое творчество классической эпохи, подавил его конструктивным мастерством своего мышления и, толкнув художников на путь эстетического критицизма, нанес неизмеримый ущерб чувственности, радостному приятию мира, свободному полету воображения. Он надолго подавлял чистую поэзию во всяком поэте, подчинившемся его влиянию,—и как мог бы этот мозг в человеческом образе, этот воплощенный рас-судок, этот гигантский глетчер мысли оплодотворить фауну и флору воображения? как мог бы этот самый безжизненный человек, обезличивший себя в автомат мысли, человек, никогда не прикасавшийся к женщине, ни разу не переступивший за черту своего провинциального города, человек, в продолжение пятидесяти, нет—семидесяти лет ежедневно в один и тот же час автоматически пускавший в ход тщательно пригнанные колеса и зубцы своей мыслительной машины,—как мог бы, спрашивается, противоположный полюс непосредственности, лишенный всякой спонтанности, в застывшую систему превратившийся ум (гениальность которого заключается именно в этой фанатической конструктивности) когда-либо оплодотворить поэта, насквозь чувственное существо, почерпающее вдохновение в святых причудах случая, непреходящей страстью гонимое к неизвестности? Влияние Канта отвлекает классиков от их великой, первобытной страстности, напоенной мощью Ренессанса, и незаметно толкает их к новому гуманизму, к ученой поэзии. И разве это не обескровление немецкой поэзии, когда Шиллер, создатель самых ярких немецких образов, всерьез занимается умственной дробью,

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

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

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

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

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

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

Так обманула философия того, кто смиренно поступался в ее дверь: вместо уверенности она дает колеблющемуся новые сомнения. Но другое, более грозное разочарование вызывают в нем поэты. Вестниками радостного избытка казались они ему издавлек, жрецами, возносящими сердце к божеству: он ждал от них подъема своего собственного вдохновения, от Гёте и особенно от Шиллера, которым он зачитывался ночами в Тюбингенском институте и чей «Карлос» был «волшебным облаком его юности». Они должны были помочь ему победить неуверенность, дать то единственное, что просветляет жизнь: вознесение в беспредельность, возвышенную огненность. Но здесь начинается вечное недоразумение между вторым, третьим поколением и его учителями: молодежь забывает, что, хотя созданное мастерами остается вечно юным, хотя над совершенными произведениями искусства протекает время, как вода по мрамору, не замутившись, но сами поэты старятся. Шиллер стал надворным советником, Гёте—тайным, Гердер—советником консистории, Фихте—профессором; их интерес—я полагаю, что это различие достаточно ясно—собственно уже в области не поэтического творчества, а поэтической проблематики: все они уже воплощены в свои творения, бросили якорь в жизни, ничто, быть может, не становится столь чуждым забывчивому существу, человеку, как его собственная молодость. Таким образом, взаимное непонимание предопределено уже разницей лет: Гёльдерлин ждет от них вдохновения, они учат его осторожности, он хочет в соприкосновении с ними загореться еще ярче, они стараются смягчить его пламя. Он хочет почерпнуть у них свободу, жизнь в духе, а они стараются обеспечить ему общественное положение. Он хочет укрепить свое мужество для великой борьбы, а они (от доброго сердца) склоняют его к выгодному миру. Он хочет быть горячим, они хотят его охладить. Так, несмотря на душевную склонность и личную симпатию разгорячен-

ная и остывшая кровь в их жилах не познают друг друга.

Уже первая встреча с Гёте символична. Гёльдерлин приходит к Шиллеру, застаёт у него пожилого господина, холодно обратившегося к нему с незначительным вопросом, на который он даёт безразличный ответ,—и только вечером он с испугом узнаёт, что он в первый раз видел Гёте. Он не узнал Гёте,—не узнал его в тот раз, а в духовном смысле не узнал никогда, как не узнал и Гёте Гёльдерлина: нигде, кроме писем к Шиллеру, в течение почти сорока лет, Гёте не упоминает о нем ни единой строчкой. И Гёльдерлин был так же односторонне увлечен Шиллером, как Клейст Гёте: каждый из них направляет свою любовь на одного из диоскуров и с врожденной молодости несправедливостью пренебрегает другим. Но в той же мере и Гёте не понимает Гёльдерлина: он пишет, что в его стихотворениях выражено «мягкое стремление, разрешающееся в удовлетворенности», и, конечно, не понимает Гёльдерлина, его глубокую, неутомимую страстность, одобрительно отмечая в нем «известную мягкость, сердечность, меру», советуя творцу гимнов «писать преимущественно маленькие стихотворения». Изошренное чутье к демоническому на этот раз изменило Гёте; поэтому его отношение к Гёльдерлину лишено обычного пыла самозащиты; оно остается мягко безразличным, холодно добродушным, мимолетное прикосновение, не возбуждившее внимания,—отношение, которое глубоко оскорбляло Гёльдерлина: уже впад в безумие (потеряв рассудок, он еще туманно различал былые склонности и антипатию), он гневно отворачивался, если посетитель произносил имя Гёте. Он пережил разочарование, испытанное и другими немецкими поэтами того времени,—то разочарование, которое Грильпарцер, охлажденный в чувствах и умевший скрывать свои мысли, тем не менее выразил с полной отчетливостью: «Гёте обратился к науке и в великолепии своего квиэтизма требовал только умеренного и бездейственного, в то время как во мне пылали все факелы воображения». Даже самый мудрый оказался недостаточно мудр, чтобы, приближаясь к старости, понять, что избыток и юность—одно.

Итак, отношение Гёльдерлина к Гёте не стало орга-

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

В самом деле, Шиллер в ту пору еще свободно управляет своим созидающим духом, еще гремит, проникая в сердце немецкого народа, бесподобный пафос его речи, — но всё же охлаждение к чувственному миру и уклон к абстрактному мышлению, утрата молодости у болезненного, прикованного к комнате и креслу поэта совершился раньше, чем у более пожилого Гёте. Несправедливо было бы сказать, что энтузиазм Шиллера улетучился или уменьшился, — но он теоретизировался; бурная, мятежно-мечтательная сила Шиллера-тираноборца кристаллизуется в «методику идеализма»; пламенная душа преобразуется в пламенный язык, вера — в осознанный оптимизм, открывающий путь к буржуазному, ручному немецкому либерализму. Шиллер переживает преимущественно умом, а уже не всей «неделимостью» существа (которой требует Гёльдерлин), не напряжением всех жизненных сил. И странным должен был показаться этому честному, достигшему ясности человеку тот час, когда впервые предстал перед ним Гёльдерлин. Ибо Гёльдерлин является самым подлинным его со-

зданием: Гёльдерлин заимствовал у него не только форму стиха и общее направление,— всё его мышление в течение многих лет питается исключительно идеями Шиллера, его верой в совершенствование человечества. Он является его поэтическим произведением, продуктом его воображения в той же мере, как и другие юные мечтатели, как маркиз Поза и Макс Никколони: он узнаёт в Гёльдерлине свой собственный идеал, свое слово, воплощенное в человеческий образ. Всё, чего требовал Шиллер от юноши,— вдохновение, чистота, избыточность,— всё это в Гёльдерлине претворилось в жизнь: этот юный мечтатель воплощает в своем существовании Шиллеровский постулат идеала. Гёльдерлин живет идеализмом, который для Шиллера является скорее риторической догмой, он верит в богов и в Элладу, которые для Шиллера давно стали великолепной декоративной аллегорией,— верит с религиозной, не только поэтической верой; он исполняет миссию поэта, которую тот лишь постулирует в мечтах. Его собственные теории, его грезы внезапно приобретают воплощение и видимый облик: отсюда этот тайный испуг Шиллера, когда он впервые видит этого юношу, героя своих произведений, свой идеал в образе живого человека. Он узнает его сразу: «Я нашел в этих стихотворениях многое от своего прежнего образа, и уже не в первый раз автор напомнил мне меня самого»,— пишет он Гёте, и, растроганный, он склоняется к внешне смиренному, но внутренне пылающему человеку, к отблеску угасшего огня собственной юности. Но именно эта вулканическая пламенность, этот энтузиазм (который он неустанно проповедует в своей поэзии) в зрелом возрасте кажется ему опасным для нормальной жизни: Шиллер с житейской точки зрения не может одобрить осуществление своих поэтических требований, пену экстаза, когда ставится на карту всё существование,— и он должен — трагический разлад — отвергнуть как нежизненный им самим созданный образ идеального мечтателя. Здесь, может быть, впервые обнаруживается для Шиллера опасный диссонанс, вызываемый расчленением внутреннего мира на героическое творчество и буржуазно-уютное существование: вечная лаврами юных героев своих произведений — маркиза Позу, Макса, Карла Мора, посылая их на гибель (их ге-

роизм как бы слишком велик для земного существования),—перед другим своим созданием, перед Гёльдерлином, он испытывает явное смущение. Ибо его пропикновенный взор познаёт, что тот идеализм, которого он требовал от немецкого юношества, уместен только в идеальном мире, в драме, а здесь, в Веймаре, в Иене, эта поэтическая безусловность, эта демоническая непримиримость воли должна погубить молодого человека. «У него ярко выражена субъективность... его состояние опасно, потому что к таким натурам трудно подойти»,—как о загадочном явлении говорит он о «мечтателе» Гёльдерлине,—почти теми же словами говорит Гёте о «патологическом» образе Клейста; оба они интуитивно прозревают в обоих скрытый лик демона, опасность взрыва в до предела напряженном и разгоряченном внутреннем мире. В то время как поэт Шиллер лирически прославляет юных героев и погружает их в блаженство чрезмерности, в бездну чувств,—в реальной жизни добродушный, доброжелательный человек старается умерить пыл Гёльдерлина. Он заботится об его частной жизни, об его общественном положении, представляет ему должность и издателя для его сочинений,—с глубоким душевным расположением, с отеческой нежностью заботится о нем Шиллер. И, стремясь ослабить и смягчить зловещую напряженность его избытка, стремясь «сделать его благоразумным», мягко и планомерно (при всей своей симпатии) он давит на его крылья, не подозревая, что даже малейший нажим может сломить эту чувствительную, впечатлительную, хрупкую душу. Так постепенно осложняются обоюдные отношения: пронизательным взором строителя судеб Шиллер провидит над головой Гёльдерлина грозный меч самоуничтожения,—Гёльдерлину, со своей стороны, чувствует, что «единственный человек, отнявший у него свободу», Шиллер, от которого он непреодолимо зависит», помогая ему во внешнем существовании, не понимает глубин его существа. Он жаждет подъема, укрепления своих сил—«дружественное слово из сердца мужественного человека — для духа словно живительная вода, истекающая из горных недр и в кристалльных струях приносящая нам тайную силу земли»,—говорит Гиперион; но оба они, Шиллер и Гёте, вяло и редкими каплями дарят свое одобрение. Ни разу они не наградили

его щедрым восторгом, ни разу не воспламенили его сердце. Так близость Шиллера становится для него не только счастьем, но и мукой. «Я всегда стремился Вас видеть и, видя Вас, всякий раз чувствовал, что я для Вас ничего не значу», — пишет он из глубины сердца горькие слова прощанья. И, наконец, он открыто высказывает двойственность своего чувства: «поэтому я решаюсь признаться, что иногда я вступаю в тайную борьбу с Вашим гением, чтобы сохранить перед ним свою свободу». Он не может — это стало ему ясно — доверять свои сокровенные мысли тому, кто так сдержанно относится к его стихам, кто снижает его полет, кто хочет видеть его умеренным и холодным, а не «субъективным и экзальтированным». Из гордости, несмотря на свойственное ему смирение, он скрывает от Шиллера наиболее значительные свои стихотворения, показывает только менее серьезные произведения эпиграмматического характера, — ибо сопротивляться Гёльдерлину не умеет, — он может только склоняться и скрываться. Он неизменно остается коленопреклоненным перед богами своей юности: не угасает в нем благоговение и благодарность к тому, кто был «волшебным облаком его юности», кто дал голос его напевам. Изредка снизойдет к нему Шиллер с ласково-поощрительным словом, и Гёте с безразличной приветливостью пройдет мимо него. Но они оставляют его в коленопреклоненной позе, пока у него не сломится спина.

Так желанная встреча с великими становится для него роковой и зловещей. Год свободы в Веймаре, от которого он ждал усовершенствования, прошел почти бесплодно. Философия — это «убежище для неудачных поэтов» — не дала ему ничего, поэты его не воодушевили: обломком остается «Гиперклон», драма не окончена, и, несмотря на крайнюю экономню, средства его истощены. Первая битва с судьбой за поэтическое существование, как будто, проиграна, ибо Гёльдерлин должен вернуться домой на попечение матери и с каждым куском хлеба проглатывать скрытый упрек. В действительности же именно в Веймаре он одержал победу над самой большой опасностью: он не отступил от «неделимости вдохновения», не дал себя обуздать и умерить, как хотели его доброжелатели. Его гений утвердился в своей глубочайшей стихии и, наперекор

всякому благоразумию, демон одарил его непримиримостью инстинкта. На попытки Шиллера и Гёте низвести его к идиллии, к буколке, к умеренности, он отвечает еще более бурным взрывом. Увещания Гёте к поэзии в образе Эвфорона—

Но тише, тише,
Без увлеченья,
Чтоб не постигло
Тебя паденье...
Сдержи, о сдержи, смирив,
Хоть к нам из любви,
Чрезмерно живой порыв
И страсти свои!
Спокойно здесь, в поле,
Красуйся, молю!—¹

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

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

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

В горне подобном будет
И чистое всё коваться.

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

¹ Перевод Н. Холодковского.

ДИОТИМА

Слабейших вырывает всех судьба.

Madame de Сгаль записывает в свой дневник: «Frankfurt est une très jolie ville; on y dîne parfaitement bien, tout le monde parle le français et s'appelle Gontard». ¹

В одно из этих семейств Гонтар потерявший крушение порт приглашен домашним учителем к восьмилетнему мальчику: здесь, как и в Вальтерсгаузене, на первых порах все кажется его мечтательному, легко воспламеняющемуся взору «очень хорошими и относительно редкими людьми»; он чувствует себя прекрасно, хотя значительная доля его прежней пылкости уже разрушена. «Я и так похож на засохший цветок», — элегически пишет он Нейф ру, — который однажды вместе с вазоном упал на улицу; вдребезги разбился вазон, ветки сломаны, корни поранены, и теперь, с трудом посаженный в свежую землю. тщательным уходом он едва спасен от полного увядания». И сам он знает о своей «хрупкости», — самое голое ядро его существа может дышать только в идеальной, в поэтической атмосфере, в воображаемой Элладе. Никакая определенная действительность, никакой определенный дом, ни Вальтерсгаузен, ни Франкфурт, ни Гаунтвиль не были к нему особенно суровы, но это была действительность, а всякая действительность была для него трагична. «The world is too brutal for me», ² — говорит однажды его брат Китс. Эти нежные души могли выносить лишь поэтическое существование.

¹ «Франкфурт — очень красивый город; там отлично едят, все говорят по-французски и носят фамилию Гонтар».

² «Мир слишком груб для меня».

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

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

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

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

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

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

Здесь его упоенный избыток впервые встречает в раздробленном, порочном мире гармоничное создание, «всё и одно»: «миловидность и величие, и покой и жизнь, и дух, и душа, и плоть составляют благодное единство в этом существе», и впервые в одном из писем Гёльдерлина, как звук органа,

с беспредельной душевной силой гремит слово «счастье»: «Я всё еще так же счастлив, как в первый миг. Это вечная, радостная, святая дружба с существом, поистине заблудшим в это лишенное духа и порядка столетие. Теперь мое эстетическое чувство ограждено от заблуждений. Оно постоянно руководствуется этой головкой мадонны. Мой рассудок учится у нее, моя надорванная душа смягчается, просветляется в ее умиротворенном покое».

Вот в чем необычайное могущество этой женщины над Гёльдерлином: успокоение. Такой экстатической натуре, как Гёльдерлин, женщина нужна не для того, чтобы учиться страсти: счастье для вечно пылающего духа — в разрешении, в безмятежности хотя бы краткого успокоения. И эту милость дарит ему Диотима: умиротворение. Ей удалось то, что не удавалось ни Шиллеру, ни матери, ни единому человеку: гармонией она укрощает «таинственный дух беспокойства». Чувствуется ее заботливая рука, ее материнская нежность в строках «Гипериона», угадываются ее старания привлечь к жизни этого смятенного, живущего в постоянных бурях юношу: «...советом и увещанием пытаюсь сделать из меня спокойное и радостное существо, пробирая меня за беспорядочную прическу, поношенный костюм и обгрызанные ногти». Нежно охраняет она, будто нетерпеливое дитя, того, кто должен охранять ее детей, и в этом окружающем и пронизывающем его покое блаженство Гёльдерлина. «Ты ведь знаешь, каким я был, — пишет он близкому другу, — знаешь, как я жил без веры, как скуп стал в своих чувствах, и потому был так несчастен; мог ли я быть таким, каков я теперь, радостным как орел, если бы мне не явилось это единственное?» Чужое, священное кажется ему мир, с тех пор как вопль его огромного одиночества претворился в гармонию.

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

На миг облако меланхолии покидает чело Гёльдерлина:

И благодатна
Судьба на одно мгновенье.

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

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

...Его покоя
Нежный цветок цветет недолго.

Гёльдерлин из числа тех, кому не суждено долго пребывать на одном месте. Даже любовь «успокаивает его лишь для того, чтобы сделать его еще более мятежным», как говорит Диотима о его двойнике Гиперионе, и он сам, исполненный предчувствий, неведения и в то же время магического предвидения, — он чувствует опасность, нарастающую внутри его существа. Он чувствует: им не дано вечно пребывать «в блаженном объятии лебединой любви», и в его «Просьбе о прощении» явственно слышится тайная скорбь, омрачающая его горизонт:

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

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

Если горько умру, если отомстить врагам
Наглым не сможет душа, если поникну я,
Сном недружелюбных
Побежденный, в постыдный гроб, —

Ты меня позабуди и от гибели,
Сердце доброе, ты имя мое не спасай.

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

чем он об утрате возлюбленной: как покорно, как невестомо, как бесплотно и бескровно это прощание:

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

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

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

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

СОЛОВЬИНАЯ ПЕСНЬ ВО ТЬМЕ.

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

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

«Кто переступает через свое страдание, вступает в выси», — говорит его Гиперион. Гёльдерлин сделал этот решительный шаг, он стоит теперь выше собственной жизни, выше личных страданий, он переживает уже не сентиментально таинственную, а трагически познанную судьбу. Подобно его Эмпедоклу на Этне — внизу человеческие голоса, в высях вечные мелодии, впереди огненная бездна — так стоит он в величии одиночества. Идеалы рассеялись как облака, и даже образ Диотимы едва мерцает будто сквозь сон; и возникают могучие видения, пророческое прозрение, гремящий гимн и звенящее предвестие. На вершине своей судьбы Гёльдерлин пребывает вне времени, вне общества: он отказался от всего, что называется покоем и счастьем: пречувствие близкого заката героически возносит его над заботами дня. И одна только мысль о преждевременной гибели еще тревожит его: только б не пасть слишком рано, только б успеть пропеть песнь, победную песнь души. И еще раз повергается он перед незримым алтарем с мольбой о героической гибели, о смерти с песнью на устах:

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

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

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

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

ГИПЕРИОН

*Знаешь ли ты, о чем печаль
твоя? Не годы протекли с тех
пор, как ушло то время, не ска-
жешь точно, когда оно было, когда
ушло, но было оно, оно есть, оно
в тебе. Не ищешь ли ты лучшее
время, прекрасный мир?*

Диотима Гипериону

«Гиперион» — это детский сон Гёльдерлина о потустороннем мире, о незримой обители богов на земле, тот мечтою оберегаемый сон, от которого он никогда не очнулся вполне для действительной жизни. «Я только предчувствую, но еще не нахожу», — говорит он в первом наброске: без опыта, без знания мира, даже без изучения художественных форм принимается преисполненный чаяний поэт творить жизнь, которой он еще не жил: подобно романам других романтиков. — подобно «Ардингелло» Гейнзе, «Штернбальду» Тика, «Офгердингену» Новалиса, его «Гиперион» вполне априорен, предшествует всякому опыту, только вымысел, только поэзия, только бегство от мира вместо действительного мира, ибо в восторженно исписанные листки спасаются от враждебной действительности немецкие молодые идеалисты в начале и вою века, в то время как по ту сторону Рейна французские идеалисты увлекаются Жан-Жаком Руссо. Они устали вечно мечтать о лучшем мире, не поэзией, а силой и насилием хотят они преобразить земную жизнь: Робеспьер уничтожает свои стихотворения, Марат свои сентиментальные романы, Демулен свои поэтические опыты, Наполеон свою повесть в духе «Вертера»; они берутся за переустройство

мира сообразно своему идеалу, в то время как немцы погружены в чаяния и в музыку. Они называют романами сошники, дневники своей впечатлительности, изложенные в абсолютно свободной форме, в которую они облачают красочный туман своих едва расцветших чувств, пока он, стусившись, окончательно не скроет от них действительный мир. Они мечтают до полного чувственного изнеможения, они блаженствуют в благороднейших восторгах духовного сладострастия: триумф Жан-Поля является апогеем и завершением этого невыносимо сентиментального романа, который был не столько поэзией, сколько музыкой, импровизацией на всех струнах напряженного чувства, страстно возвышенное слияние преисполненной чаяний души с мировой мелодией.

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

«Друг, я не знаю себя, и людей никогда не узнаю», — пророчески написал он о самом себе: в «Гиперионе» автор, никогда не приглядывавшийся к людям, пытается создавать человеческие образы, рисовать обстановку (войну), ему неизвестную, страну (Грецию), в которой он никогда не был, эпоху (современность), в которую он никогда не вживался. Так он, бесконечно богатый в мире своих чаяний, вынужден для изображения мира непозволительно много заимствовать из чужих книг. Имена попросту взяты из других романов, греческие пейзажи перенесены из путе-

шествия Чендлера, положения и образы ученически заимствованы из современных произведений, фабула полна реминисценций, эпистолярная форма подражательна, философия в той же мере, как и поэтическая форма, почерпнута из книг и бесед. Ничто в «Гиперионе» — почему не сказать правду? — не принадлежит Гёльдерлину, за исключением самого основного — небывалой обостренности чувства, бурлящего ритма, речи, величественно вздымающейся навстречу беспределности. В высшем смысле этот роман существует лишь как музыка.

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

он переплавляет слова своих друзей, Гегеля или Шеллинга, примерно так же, как Вагнер философию Шопенгауера в увертюру к «Тристану» или вступление к третьему акту «Мейстерзингеров», то есть в музыку, в эмоциональный избыток. Его мышление — только обратный путь от индивидуального переживания к мировому чувству: так дыхание человеческой груди нуждается во флейте, в тростнике, чтобы, превратившись в звук, вернуться в мировое единство.

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

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

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

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

И, когда Гёльдерлин, уступая могучему гневу, гонит Гипериона в Германию, где он сам испытывает тяготеющее над каждой отдельной личностью проклятье раздробленности, специализации, оторванности от священной цельности жизни, — тогда голос Гипериона звучит грозным предостережением. Словно провидец, видит он грядущую опасность Запада, американизм, механизацию, бездушие восходящего столетия, которое должно было осуществить

его пламенные чаяния — «теократию красоты». Каждый ищет лишь себя в современности, в противоположность античному и предреченному им человеку будущего, постигающему мировое единство:

К работе прикован
Каждый один, и в шумной своей мастерской он слышит
Только себя одного... но тщетно, но тщетно:
Бесплоден, как фурии, труд всегда остается несчастных.

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

Музыка предчувствия — вот «Гиперион», не больше, не настоящая поэма, не совершенное творение. И без филологического выстукивания и выслушивания ясно чувствуется, что здесь хаотически переплетаются наслоения различных годов и переживаний, что меланхолия разочарованного человека состоянием глубокого, мрачного угнетения завершает то, что радостно начал юноша в опьянении восторженной мечты. Осенней усталостью овеяна вторая часть романа: звенящее сияние экстаза мрачно брежит в глубине, и лишь с трудом можно узнать в надвигающемся мраке «обломки мыслей, некогда живых». Его идеал, цельность не достигнута им в этом произведении,

как и во всех других: ему в удел дано судьбой лишь фрагментарное творчество; безмерная предприимчивость, но не завершение; он не познал блаженного дыхания законченной красоты. «Гиперион» — обломок его юности, прерванное сновидение, — но всё, что в нем не завершено и не свершено, скрадывается изумительным ритмом языка, который благодатно царит над чувствами и во вдохновении и во мраке. В немецкой прозе нет ничего более кристального, более окрыленного, чем эта звучащая волна, которая не утихает ни на одно мгновение: ни одно немецкое поэтическое произведение не обладает такой непрерывностью ритма, таким устойчивым равновесием парящей мелодии. Ибо для Гёльдерлина возвышенное слово было естественным дыханием, музыка — исконной стихией его бытия: потому она безыскусственно, совершенно естественно господствует в этом произведении и претворяет его бессилие в магию. Всё заполняет, всё пронизывает и возвышает эта звенящая, возносящаяся проза, она сообщает реальность неправдоподобным образам, и они словно оживают в парении она насыщает скудные идеи столь мощным языковым подъемом, что они гремят как небесное откровение, невиданные ландшафты расцветают, овеиваемые этой музыкой, будто красочный сон. Гений Гёльдерлина всегда приходит из непостижимого, из несоизмеримого мира; он всегда окрылен, всегда он исходит из высших сфер в изумленно покоренное сердце. Бессильный в искусстве и в жизни, он неизменно побеждает музыкой и чистотой.

СМЕРТЬ ЭМПЕДОКЛА

*Словно спокойные звезды, восстают
Из долин сомнений чистые образы.*

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

Поэтому образ Эмпедокла так заметно возвышается над художничным, смятенным мечтателем Гиперионом: высший ритм облекается здесь в форму стиха, ибо не слу-

чайные страдания человека обнажаются здесь, а святая мука гения. Страдания юноши принадлежат лишь ему и земле, это общий удел юности; но скорбь гения — это неземное богатство, не принадлежащее всецело человеку; такое страдание «свято»: «скрбь его есть дань богам». Здесь открывается пространство между двумя мирами, между окропленным росой веры мягким ландшафтом души и этим героическим пейзажем: скалы, одиночество, великая буря; между ними — созревание духа и немолимый плуг судьбы. Кто не научился жизни, в чьем сердце погасли небеса веры, тот предается последней, самой возвышенной мечте — мечте об уходе в бессмертие.

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

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

от людей, потому что «он, с вездесущей душой, не в силах искренно, свободно и с божественной целостностью любить их и жить с ними». Поэтому Гёльдерлин наделяет его своей глубочайшей тайной — неделимостью чувства; Эмпедокл как поэт, как истинный гений, ослеплен благодатью всеединения, «небесного родства» с вечной природой. Но пьянящая сила Гёльдерлина возносит его еще выше; он превращает его в чародея духа

пред кем
В великий смерти час, в священный день
Божественное сбросило покровы,
Кто небесные любил, в ком
Дух мира собственным раскрылся духом.

Однако, именно благодаря этому всеобъемлющему духу, мудрец страдает от раздробленности жизни, от того, что «все существующее подчинено закону последовательности», от того, что ступени, пороги, двери и границы вечно разделяют всё живущее, и даже высший энтузиазм не в силах расплавить разрозненность людей, дробную форму существования в пламенное единство. Таким путем Гёльдерлин переносит в космос свое личное переживание, разлад между собственной верой и трезвостью мира: Эмпедоклу ведомы высшие восторги бытия, экстаз вдохновения, но в то же время и глубочайшая подавленность отрезвления. Ибо Эмпедокл в ту пору, когда Гёльдерлин выводит его в трагедии, уже не могуществен: боги (в понимании Гёльдерлина: вдохновение) его оставили, «лишили его силы»... так как, опьяненный экстазом, он впал в преступление, чрезмерно возгордись своим блаженством:

Ибо не любит
Мыслящий бог
Не во-время роста

Ощущение всеединства привело его к исступлению, полет Фэтона настолько приблизил его к небесам, что он возомнил себя богом и возгордился:

Служанкой мне
Властою бывая природа стала.
И если есть в ней честь — через меня.
Чему бес ужило небо, и моря,
И острова, и звезды — все, что взору

И к новой юности омылся, словно
В ручье воды. Большая радость людям
Дана в себе самих омоложаться
Из смерти очистительной, что ими
Самими избрана в надежный час,
Встают, как Ахиллес из Стикса,
Непобедимый род.

Отдайтесь же природе добровольно,
Ее не ожидая зова! —

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

Тот, через кого
Вещает дух, в свой срок исчезнуть должен.
Природа божества не раз являет
Себя божественно чрез человека;
Так снова узнаёт ее искавший
Не мало род. Но, только возвестит
Ее с блаженною душою смертный,
Она роняет на землю сосуд,
Чтоб ничему он больше не служил,
Чтоб божье делом рук людских не стало.
О, дайте этим умереть счастливым,
О, пусть в позоре, в суете, в тщете
Не изойдя, свободные, в свой срок
Себя с любовью отдадут богам.

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

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

В предвкушении смерти он упивается последним, высшим вдохновением: как у лебедя в смертный час, раскрывается замкнутая душа в музыке... в музыке, зазвучавшей красотой нескончаемой. Ибо здесь кончается трагедия, или, вернее, улетает в высь. Подняться над этим блажен-

ством саморастворения было для Гёльдерлина невозможно — только снизу отвечает удаляющемуся, точно в эфирные выси уносящемуся голосу освобожденного железный хор, воспевая ἀνάγκη — вечную необходимость:

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

И хор воздаст хвалу непостижимому:

Велика его слава,
И в жертву отдан великий.

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

Нигде поэтическая интуиция Гёльдерлина, создателя высоких образов, не была так близка к греческому миру, как в этой трагедии, которая в своем двойном значении — жертвоприношения и торжественного вознесения — постигает героическую высоту античности полнее и чище, чем всякая другая немецкая трагедия. Одинокий человек, упрямо и любовно подымающий бунт против богов и судьбы, исконная мука гения в разнородности и дробности неокрыленного мира — в этом стихийном конфликте Гёльдерлин победоносно разрешил свою тоску. То, что не удалось Гёте в «Тассо», где страдания поэта сведены к житейским невзгодам, к буйству тщеславия, классового высокомерия и обманутой любовной мечты, здесь, благодаря чистоте трагической основы, приобретает верность мифа; в лице Эмпедокла гений совершенно обезличен и его трагедия есть трагедия поэзии, трагедия творчества вообще. Ни одной пылинки лишнего эпизода, ни одного пятна театральной мишуры на величественно развевающимся плаще драматического шествия, женщины не тормозят подъема эротическими сплетениями, ни рабы, ни слуги не вмешиваются в ужасный конфликт одинокого поэта с возлюбленными богами: благоговейная вера Данте, Кальдерона и античности веет над необозримым простором, расстилающимся над единой судьбой, и так стоит она под открытым небом времен. Ни одна немецкая трагедия не знает такого необъятного неба, ни одна не вырастает

так естественно из деревянного города греческих республик, из акклесии, из открытого рынка, ни одна не стремится так неуклонно к жертвенному искуплению. В этом фрагменте (как и в другом — в трагедии о Гискаре) еще раз воплотился в явь античный мир, воскрешенный волей страстной души. Мраморное здание со звенящими колоннами, высится «Эмпедокл», словно греческий храм в нашем мире, — как будто неостроенный, будто обломок, и все же полная законченность и совершенство.

ПОЭЗИЯ ГЕЛЬДЕРЛИНА

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

Из тетрархии стихий греческого мироздания — огонь, вода, воздух и земля — в поэзии Гёльдерлина отобразились только три: нег земли, тусклой и вязкой, связующей и образующей, прообраза пластики и суровости. Его стих создан из огня, возносящего к небу свое пламя; символ взлета, вечного вознесения, он легок как воздух, вечное парение, блуждание облаков и звучащий ветер; как вода, он чист и прозрачен. Он сверкает всеми красками, всегда он в движении, непрерывный прилив и отлив, вечное дыхание созидающего духа. Его стих не пускает корней вниз, не связан с миром явлений, всегда он враждебно отталкивается от тяжелой, плодоносной земли: ему свойственно нечто безродное, беспокойное, нечто от бродящих по небу облаков, то вспыхивающих зарей вдохновения, то омрачаемых тенью меланхолии, и часто сверкает из их сумрачной гущи воспламеняющая молния и раздается гром пророчества. Но всегда он блуждает в высшем, в эфирном мире, всегда он оторван от земли, недоступен чувственному ослзанию, открыт лишь внутреннему чувству. «В песне реет их дух», — сказал однажды Гёльдерлин о поэтах, и в этом реянии, веянии пережи авия всецело разрешаются в музыку, как огонь в дым. Всё направлено в высь: «Теплом уносится дух в эфир», — горением, испарением, испечелением материи сублимируется чувство. Поэзия в представлении Гёльдерлина обозначает всегда растворение твердого, земного вещества в духовное, сублимацию

мира в мировой дух, отнюдь не сгущение, уплотнение и отвердение. В стихотворении Гёте, даже в самом одухотворенном, всё же ощущается субстанция, его вкушаешь как плод, его можно целиком охватить органами чувств (в то время как стихотворение Гёльдерлина ускользает). Как бы ни было оно возвышенно, в нем всегда сохраняется доля телесности, аромат времени, возраста, соленый привкус земли и судьбы: всегда есть в нем частица личности Иоганна Вольфганга Гёте и отрезок его мира. Стихотворение Гёльдерлина сознательно обезличено: «личное противоречит чистому, его воспринимающему», — говорит он туманно и явственно в то же время. Благодаря этому отсутствию материи, его стиху свойственна своеобразная статика; он не покоится кругообразно в самом себе, он держится в воздухе как аэроплан — благодаря полету; всегда возникает ощущение чего-то ангелоподобного от этой чистоты, от этой белизны, — чего-то бесполого, парящего, словно сон возносящегося над миром, чего-то блаженно-невесомого и разрешенного в собственной мелодии. Гёте творит, исходя от земного, Гёльдерлин вдохновляется надземным: поэзия для него (как для Новалиса, для Китса, для всех этих рано ушедших гениев) преодоленная сила тяготения, слово, растворенное в звуке возврат в бушующую стихию.

Земля же, тяжесть и твердость, четвертая стихия вселенной, она — как я уже сказал — не причастна окрыленному веществу поэзии Гёльдерлина: она вечно остается в его глазах неизменным, грубым, враждебным началом, от которого он стремится уйти, силой тяготения, вечно напоминающей ему об его земной природе. Однако и земля хранит для художника священную силу искусства: она дает твердость, контур, тепло и мощь — божественный избыток для того, кто сумеет им воспользоваться. Бодлэр, с той же духовной страстностью творящий из предметности земного материала, представляет собою противоположный Гёльдерлину лирический полюс. Его стихотворения, как бы созданные путем сгущения (в то время как те — путем растворения), в качестве пластических произведений духа не менее устойчивы перед лицом беспредельности, чем музыка Гёльдерлина, их кристалличность и мощь не менее чиста, чем его прозрачная белизна и парение, — они

противостоят друг другу как небо и земля, как облако и мрамор. Но в тех и в других возведение и претворение жизни в форму, пластическую или музыкальную, достигает совершенства. То, что бурлит между пими в бесконечных вариантах связанности и разрешенности, представляет собой великолепный переход; в них же указаны границы — предел крайнего сгущения и крайнего разрешения. В поэзии Гёльдерлина это расплавление конкретного — или, как он выражается в духе Шиллера, — «отречение от случайного» — доведено до такого совершенства, предметность так всецело уничтожена, что заглавия нередко лишь внешне связаны с его стихотворениями: достаточно прочесть три оды — к Рейну, к Майну и к Неккару, — чтобы убедиться, в какой степени обезличен у него даже пейзаж: Неккар впадает в аттическое море его грез, храмы Эллады сияют на берегах Майна. Его собственная жизнь растворяется в символ, Сусанна Гонтар в зыбкий образ Диотимы, немецкая родина в некую мистическую «Германию», события в сон, мир в миф: ни малейшего следа земного, ни атома шлама собственной судьбы не остается от лирического процесса сгорания. У Гёльдерлина переживание не воплощается (как у Гёте) в стихотворение, оно исчезает, испаряется в стихотворении, оно растворяется всецело без остатка в облако и мелодию. Гёльдерлин не претворяет жизнь в поэзию, он бежит от жизни в стихи, как в высшую, реальнейшую действительность своего бытия.

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

чески воссоздать его обороты. Словесный источник Гёльдерлина, как бы ни был он невыразимо чист и профильтрован, лишен всякой стремительности, а главное — разнообразия и нюансов.

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

способны развешивать действительность, слова, уносящие из низшего мира в высший, в «божественный» мир экстаза. Все эти эфемерные эпитеты — «блаженный», «небесный», «священный», эти ангельские, а и бесполое слова — так хотелось бы мне их назвать — лишены красок, как белое полотно, как парус... именно как парус, наполненный бурей ритма, дыханием вдохновения, — так округляют они свою напряженную ткань и уносят в дали. Вся сила Гёльдерлина, вся его сила (как я уже говорил) проистекает единственно от возносящей силы его вдохновения: все предметы, а значит — и слова он возносит в иную сферу, где они приобретают иной, специфический вес, не тот, что в нашем тусклом, сниженном, суженном мире, где они только «облако благозвучия». Там, «в веющей песне», эти пустые, лишённые красок слова внезапно освещаются новым светом, они торжественно плавают в эфире и таинственно гремят тайным смыслом. Значительностью, высшим предчувствием магически облечены его слова, а не простым значением. Его стих не стремится к образности, он хочет только д.чезарности (потому он и не отбрасывает пластической тени); он отказывается рисовать обрывки земной реальности: он устремляется к нечувственному; лишь то, что предугадывается духовным чувством, он уносит в небеса. Поэтому характерен для стиха Гёльдерлина бурный порыв в высь; все его стихотворения начинаются, как он однажды говорит о трагической оде, «с великим жаром; чистый дух, чистая духовность переступает свои грани». Первым строкам его гимнов всегда присуща известная краткость, стрывистость, как бы отталкивание от земли: поэтическое слово должно прежде всего уйти от прозы бытия, чтобы улететь в свою стихию. У Гёте нет резкого перехода от поэтической прозы (в особенностях, в юношеских письмах) к стиху, нет цезуры между двумя формами поэтической мысли: подобно амфибии, живет он в двух мирах — в прозе и в поэзии, в плоти и в духе. Напротив, Гёльдерлин не обладает легкостью в беседе; его проза, в письмах и в статьях, постоянно спотыкается о философские формулы, она неуклюжа в сравнении с божественной легкостью естественной для него связанной речи: как «Альбатрос» в стихотворении Бодлера, он с трудом передвигается по земле и блаженно парит

и покоится в облаках. Едва Гёльдерлин, оттолкнувшись от земли, достигает сферы вдохновения, как ритм льется с его уст словно огненное дыхание, чудесную вязь искусных сцеплений сплетает затрудненный синтаксис, блестящие инверсии контрапунктируют с ослепительной, с волшебной легкостью: будто прозрачная ткань, будто кристальное крыло насекомого, — так открывает «вещная песня» сквозь эти звенящие, светящиеся крылья эфир и его безбрежную синеву. То, что реже всего встречается у других поэтов, — устойчивость вдохновения, непрерывность певучего потока, звуков — для Гёльдерлина самое естественное явление: в «Эмпедокле», в «Гиперионе» никогда не сбивается ритм, ни одна строка ни на миг не спускается на землю. Нет прозаизма для его вдохновения: его поэтическая речь в сравнении с прозой жизни звучит словно чужеземный язык, никогда он не примешивает низменных слов к возвышенным. Лиризм, энтузиазм в минуты вдохновения до краев наполняет его существо, восторг «падения в высь», как он прекрасно выразился, уносит его далеко за пределы действительности. Что творчество было в нем сильнее интеллекта, что язык поэзии был ему роднее, чем язык жизни, потрясающим символом отразилось в его судьбе: лишившись рассудка, Гёльдерлин теряет способность к низменной земной речи, к беседе, но до последнего часа звонкой струей бьется в нем ритм, сияющей песней слетая с его нетвердых уст.

Это величие, эта абсолютная отрешенность от прозаизма, этот свободный взлет в эфирную сферу не был с самого начала достоянием Гёльдерлина; мощь и красота его стиха возр. стает вместе с демонизмом, исконным началом его внутреннего мира, постепенно вытесняющим в нем сознательность. Первые поэтические опыты Гёльдерлина мало примечательны и, главное, совершенно безличны: кора, скрывающая внутреннюю лаву, еще не взорвана. Начинающий поэт является всецело подражателем, восприимчивым читателем, и притом в почти непозволительной степени: не только строфическую форму и духовный склад заимствует ученик у Клопштока но, не задумываясь, переписывает целые строки и строфы из его од в тетради с собственными стихами. Но вскоре в Тюбингенский институт проникает влияние Шиллера; тот, от кого он «не-

преодолимо» зависит, увлекает его в свой духовный мир, в классическую атмосферу, в связанную рифмованную форму, в свой строфический полет. Оссиановская ода отражается в благозвучный, обточенный, провизанный мифологией Шиллеровский гимн, широкошумный и звучный; тут подражание не только достигает совершенства оригинала, но превосходит самые мастерские формы образа (мне, по крайней мере, гимн Гёльдерлина «К природе» кажется прекраснее самого прекрасного стихотворения Шиллера). Но уже и в этих схематических произведениях робко звучащий эгегический тон выдает личную мелодию Гёльдерлина. Ему остается лишь укрепить эту интонацию, всецело отдаться полету в высший, в идеальный мир, отбросить псевдо-классическую форму и заменить ее формой подлинно классической, свободной, обнаженной, не связанной рифмами,—и стиль Гёльдерлина завершен: «всющая песня», чистый ритм. В этой первой попытке перехода к самому себе еще наблюдается известная архитектоника мыслей, сходная с внутренним устройством летательной машины: бессознательно он еще подчиняется систематической и глубоко обдуманной манере творчества Шиллера; он еще стремится к внутренней устойчивости без рифмы, без строф парящего стихотворения; вглядываясь внимательно в стихотворения этого периода, мы находим в них неподвижную (многими подмеченную, наиболее убедительно и подробно показанную Флетчером) трехчленную схему—повышение, затем понижение, и наконец равновесие, гармонически разрешенное трехзвучье тезиса, антитезиса и синтеза. В десятках стихотворений можно проследить эту схему «прилива и отлива», которая всегда впадает в гармонически звучащий исток; однако в чуде полета, каким являются стихи Гёльдерлина, еще дает себя чувствовать меланика, нечто вещественное — остатки технического аппарата.

Но наконец он сбрасывает с себя последнюю змеиную кожу, последний остаток системы, Шиллеровской конструктивности. Он познает величие беззаконности, повелительно восстающей в ритме подлинной лирики, и, если сведения Беттины не всегда заслуживают доверия, то все же несомненно, что, передавая сообщение Сенклера, она вкладывает в уста Гёльдерлина самую искреннюю исповедь:

«Дух рождается только вдохновением, ритм подчиняется только тому, в ком жив дух. Кто создан для поэзии в божественном смысле, тот должен признать над собой беззаконие высшего духа и по жертвовать ему законом: не как я хочу, но как ты». Впервые отвергает Гёльдерлин разум, рационализм в поэзии и отдается первобытной силе. Шумно прорывается в нем демонически-экзальтированное начало, прорывается ритмично, сбросив цепи закона и отдавшись ритму. И теперь только забил ключом из глубины его бытия, из его речи искони звучащая в нем музыка, ритм — эта хаотически бушующая и все же глубоко индивидуальная сила, о которой он сказал: «все есть ритм, судьба человека — небесный ритм, и только ритм — всякое произведение искусства». Всякая закономерность лирической архитектоники исчезает, только собственной мелодии орфически вторит стихотворение Гёльдерлина: во всей немецкой лирике едва ли найдется стихотворение, которое в такой мере сводилось бы к ритму, как стихи Гёльдерлина, где краски и формы кажутся насквозь прозрачными и легкими как облако; стихи Гёльдерлина утрачивают субстанцию, материю, ничто уже не напоминает в них Шиллеровского слаженного, сцепленного, скованного художественного построения; они легки как птица, воздушны как ангел, свободны как облако; ни с чем не сравнимая звенящая стихия окрыленно возносится за пределы физических чувств. Мелодия Гёльдерлина так же, как и мелодия Китса, иногда Верлена, несется из мирового пространства, не из нашего мира; ее эссенция постигается лишь внутренним чувством, и чудо ее — в парении. Поэтому его стихам не свойственна образность и наглядность, то есть то, что поддается изоляции и переводу: в то время как стихи Шиллера, строка за строкой, и большинство стихотворений Гёте в существенных чертах могут быть переданы на иностранном языке, стихи Гёльдерлина совершенно не допускают пересадки; даже при помощи немецкого языка они выражают нечто лежащее по ту сторону чувственной выразимости. Его последней тайной остается магия, неподражаемое и священно-однократное явление языка.

Ритм Гёльдерлина прежде всего лишен устойчивости, и в этом смысле непохож, например, на ритм Уота Уит-

мэна (который нередко уподобляется ему в стремлении к широко развернутому, стремительному словесному потоку). Уот Уитмэн сразу нашел свой каданс, свой поэтический язык: и с тех пор все его произведения дышат одним этим ритмом в течение десяти, двадцати, тридцати, сорока лет. Напротив, у Гёльдерлина ритм речи постоянно меняется, укрепляется, ширится, он становится всё более и более раскатистым, шумным, отрывистым, ударным, смятенным, стихийным, грозным. Он начинается, подобно источнику, нежной, звучной, блуждающей мелодией и приводит к бушующему, величественно пенящемуся водопаду. И это освобождение, этот властительный и самовластный ритм, его нарастание и взрыв таинственно идет (как и у Ницше) рука об руку с внутренним саморазрушением, с нарастающим смятением рзума. Ритм приобретает свободу по мере того, как ослабевает в его психике логическая связность; в конце концов поэт уже не в состоянии сдержать мощно вздымающуюся в нем волну: она захлестывает его, и, как труп, он плывет, увлекаемый бушующими водами песни. Это развитие свободы, это выделение самодовлеющего ритма (за счет связности и внутренней упорядоченности) совершается в стихе Гёльдерлина постепенно: раньше всего он отбросил рифму—звонящие оковы, затем разорвал одежду строфы, слишком тесную для глубокого дыхания его груди; в классической нагоге изживает стихотворение свою телесную красоту и, словно эфеб на Олимпийских играх, спешит навстречу беспредельности. Все связанные формы постепенно становятся слишком тесными для его вдохновения, все глубины слишком мелкими, все слова слишком тусклыми, все ритмы слишком тяжеловесными—исконная классическая за:ономерность лирического построения перерастает себя и рушится, мысль всё мрачнее, всё грознее, всё глубже ширится из образов, всё полнее становится ритмическое дыхание, величественно смелые инверсии нередко связывают в одно предложение целые строфы,—стихотворение превращается в песнь, гимнический призыв, пророческое прозрение, героический манифест. Для Гёльдерлина начинается мифотворчество, поэгизация всего существующего. Европа, Азия, его «Германия», небывалые ландшафты духа, как облака сияют из невиданных далей, магические соче-

тания в потрясающих импровизациях роднят даль и близь, действительность и мечту. «Мир как сон, и сон как мир» — слова Новалиса о последнем разрешении поэтического духа сбываются теперь для Гёльдерлина. Преодолена сфера личности. «Любовные песни усталый полет,—пишет он в ту пору,—совсем иное—высокая и чистая радость песен отчизны»; так, вулканически пробивает себе дорогу новый пафос, рожденный избыточным чувством. Начинается переход в мистическую сферу; время и пространство потонули в пурпурном мраке, разум принесен в жертву вдохновению, нет уже стихов — есть лишь «творящая мольба», прорезанная молниями и окутанная пифическими парами: юношеское вдохновение начинающего Гёльдерлина превратилось в демоническое опьянение, святое неистовство. Отсутствие фарватера налагает особый отпечаток на эти большие стихотворения: без руля они отчаливают в необъятное море, послушные только велению стихии, потусторонним звукам: каждое из них — «bateau ivre»¹, без весел мчащийся с песнями по течению водопада. В конце концов ритм Гёльдерлина не выдерживает напряжения и рывается, язык сгущается и насыщается до такой степени, что утрачивает смысл: это лишь звуки («из пророческой роши Додоны») — ритм поработает мысль и становится «как винограда бог, божественным, безумным, беззаконным». Поэт и его творение растворяются в высшем избытке, в последнем излишнии в бесконечность. Мысль Гёльдерлина бесследно растворяется, испаряется в стихе, и смысл стихотворения, в свою очередь, угасает в хаотическом мраке. Всё земное, всё личное, всё обладающее формой пожирается этим полным самоуничтожением: химерой, орфической музыкой развертываются его последние слова в родном ему эфире.

¹ «Пьяный корабль».

ПАДЕНИЕ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ

То, что одно, — обречено.

Эмпедокл

*Плывут торжественно вниз
Созвездья, и их светом
Опьянены, сверкают долины.*

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

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

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

Суровый род, который ни полу-^{есть}тга
Не слушает, ни божественного в человеке,
Когда явится, плп в волне, ни чистого
Не уважает лика
Повсюдусущего бога.

И в тридцать лет он всё ещё дармоед за чужим столом, домашний учитель в поношенном черном кандидатском сюртуке, всё ещё он в материальной зависимости от стареющей матери и престарелой бабушки, всё ещё, как в детские годы, они вяжут ему носки и снабжают беспомощного блудного сына бельем и одеждой. С «неутомимым прилежанием» в Гомбурге, как некогда в Иене, он пытается на скопленные гроши создать себе поэтическое (единственное для него приемлемое!), пусть голодное существование, «заслужить внимание своего немецкого отечества, чтобы люди справлялись о месте моего рождения и о моей матери». Но ничто не сбывается, ничто не содействует его стремлениям: всё ещё Шплер с благожелательной снисходительностью время от времени принимает в свой альманах одно из присланных им стихотворений, чтобы уклониться от печалования остальных. И это всеобщее молчание постепенно лишает его бодрости. Правда, в глубине души он сознаёт, что «священное остается священным, даже если люди не уделяют ему внимания», но всё труднее становится охранять веру в мир, не встречая сочувствия. «Наше сердце не выдерживает любви к человечеству, если оно не встречает людей, которых оно любит». Его одиночество, его озаренное солнцем убежище постепенно остывает и леденеет. «Я всё молчу и молчу, и надо мной накапливается тяжесть..., которая неизбежно должна омрачить мой ум», — стонет он, и в другой раз, в письме к Шиллеру: «Я замерзаю и коченею в окружающей меня стуже. Таким железным стало мое небо, таким каменным стал я сам». Но никто не приносит ему тепла в его одиночество, «так мало людей, еще не утративших веру в меня», — жалуется он, покорный судьбе, и постепенно сам теряет веру в себя. Бессмысленным кажется ему то, что с детских лет было для него самым священным, главной задачей его жизни: он начинает сомневаться в поэзии. Друзья далеки, безмолвствует голос желанной славы:

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

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

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

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

Крылья сломлены, и он, живший подлинной жизнью только в парении, в поэтическом полете, уже никогда больше не найдет равновесия. Теперь он должен расплачиваться за то, что не был занят «лишь поверхностью бытия», за то, что «любовью ли, трудом ли, всю душу отдавал разрушающей действительности». Сияние, ореол гения покинул его чело, он болезненно замыкается в себе, чтобы укрыться от людей, общение с которыми причиняет ему почти физическое страдание. Чем больше иссякает в нем способность владеть собою, тем ярче вспыхивает в нервах притаившийся демон. Постепенно чувствительность Гёльдерлина становится болезненной, его душевные порывы — физическими взрывами. Каждый пустяк может его вывести из себя и разбить нарочитое смирение, в которое он заковал себя словно в панцирь; его преувеличенная восприимчивость и отчужденность всюду видит «оскорбления, гнет и презренье». И организм утомлением и вспышками острее реагирует на всякое атмосферическое изменение: то, что прежде было только «святой неудовлетворенностью» духа, становится неврастеническим возмущением всего существа, кризисом и катаклизмом первов. Всё более порывисты становятся его движения,

всё более неуравновешенны его настроения, и некогда столь ясный взор уже загорается беспокойными вспышками над впалыми щеками. Неудержимо распространяется пожар по всему его существу; демон, мерцающий и непостоянный, мрачный дух этого пламени, приобретает всё большую власть над своей жертвой; он становится «одурманивающим беспокойством», которое «накапливается вокруг его внутреннего мира», — и вот он гонит его из одной крайности в другую, из тепла в холод, из экстаза в отчаяние, от серебристого ощущения божества в самую мрачную меланхолию, из страны в страну, из города в город. Лихорадочное раздражение перебрасывается с трепещущих нервов на мысли; наконец пламя охватывает его поэзию, беспокойство человека становится всё более заметным в бессвязной речи поэта, в неспособности остановиться на какой бы то ни было мысли и логически ее развить. И здесь он мечется из дома в дом, лихорадочно устремляется от образа к образу; от идеи к идее. И этот демонический пожар не утихнет, пока не уничтожит весь внутренний мир Гёльдерлина, пока не останется ничего, кроме обугленных лесов его тела, в котором демон бессилен разрушить только божественно-чуждую ему стихию — музыку, изначальный ритм, струящийся с его онемевших уст.

Таким образом, в патологии Гёльдерлина нет определенного момента катастрофы, нет резкого перехода от душевного здоровья к душевной болезни. Гёльдерлин строит постепенно, изнутри; демоническая сила не вдруг пожирает его бодрствующий разум, как лесной пожар, а как заглушенный, тлеющий огонь. Только одна частица его существа — божественная частица, тесно связанная с поэзией, — оказалась огнеупорной, как асбест: его поэтическая мечта переживает трезвое мышление, мелодия — логику, ритм — слово: Гёльдерлин представляет, быть может, единственный клинический случай, где творчество живет дольше, чем рассудок, и совершенные творения искусства создаются разрушенным духом — так и в природе иногда (очень редко) дерево, пораженное молнией и обугленное до корней, еще долго цветет своей неза тронутой пламенем вершиной. Переход Гёльдерлина в патологическое состояние совершается очень постепенно,

не так, как у Ницше — внезапное крушение огромного, небес духа достигшего здания: у Гёльдерлина как бы крошится фундамент, камень за камнем, разрушается, постепенно опускается в вязкую почву, в бессознательное. В его поведении все яснее выступают признаки беспокойства, нервного страха, до буйства повышенной восприимчивости, и эти приступы повторяются всё резче, промежутки между ними становятся всё короче: в былые годы он мог оставаться на одном месте в продолжение целых месяцев, даже лет, прежде чем напряжение разорвется катастрофой, — теперь разряды наступают быстрее. В то время как в Вальтерсгаузене и Франкфурте Гёльдерлин провел годы, в Гауптвиле и Бордо он выдерживает лишь по несколько недель; его жизненная неуриспособность становится все безудержнее и агрессивнее. Снова бросает его жизнь, как разбитый челнок, в материнский дом — неизменную гавань всех его странствий. И в последнем отчаянии, вновь потерпев крушение, простирает он руки к тому, кто в юности направлял его судьбу: еще раз пишет он Шиллеру. Но Шиллер уже не отвечает, он не предотвращает гибель, и как камень падает всеми покинутый в бездну своего рока. Еще раз отправляется он, неисправимый, в странствие, еще раз пробует «заняться воспитанием детей», но безрадостно его отплытие: обреченный смерти, он заранее прощается навсегда.

И покрывало опускается над его жизнью: история становится мифом, и его судьба легендой. Известно, что «в прекрасные весенние дни» он «странствовал» по Франции и «провел ночь на грозных, покрытых снегом высотах Оверни (так пишет он), в ледяной пустыне, в буре и стуже, на жестком ложе, с заряженным пистолетом под рукой; известно, что он приехал в Бордо, в семью немецкого консула, и внезапно оставил этот дом. Но затем надвигается туча и скрывает его закат. Не он ли был тот чужестранец, о котором через десятки лет рассказывала в Париже некая дама? — он вошел в ее парк и, восторженный, с воодушевлением вел беседу с холодными мраморными изображениями богов. Правда ли, что, возвращаясь на родину, он был поражен солнечным ударом, что «огонь, могучая стихия, им зазладел», что «его порази Аполлон», как сказал он в пророческом символе?

Правда ли, что грабители огняли у него в пути одежду и последние деньги? На все эти вопросы мы никогда не получим ответа: непроницаемой тучей окутан его обратный путь, его закат. Известно только, что однажды к Маттисону в Штутгарте вошел некто, «бледный как труп, исхудалый, с пустым, блуждающим взором, длинными волосами и бородой, одетый как нищий», и, когда Маттисон в страхе отшатнулся от этого призрака, тот глухим голосом пробормотал свое имя: «Гёльдерлин». Теперь корабль разбит. Еще раз приплывают обломки его жизни к материнскому дому, но мачта надежды, руль разума сломлены навсегда, и с этих пор дух Гёльдерлина живет в безысходной ночи, лишь изредка освещаемой таинственными фосфорическими молниями. Его ум омрачен, но из его смуты гремит иногда вещее слово, и, как вдали грохочущий гром, проносится над опущенной головой величавый ритм поэзии. В беседе он не всегда улавливает смысл, в письме простейшие намерения запутываются у него в вычурный клубок, всё больше замыкается от мира его существо, всё безудержнее льется поток звенящего слова, вытесняя осмысленную речь. Слои за слоем, разрушается его дух, его личность; в возвышенном безумии он — только рупор пифического слова, говоря словами Ницше — «мундштук потусторонних императивов», толкователь и глашатай высоких речей, которые нашептывает ему демон, которых не помнит его бодрствующий ум. Люди робко сторонятся его (часто, словно зверь из клетки, вырывается у него раздраженность нервов) или потешаются над ним; только Беттина, сумевшая и здесь, как у Бетховена и Гёте, почуять присутствие гения, и Сенклер, мифически преданный друг, узиют присутствие бога в почти животной тупости того, кто «в небесный продан плен». «Несомненно для меня в этом Гёльдерлине, — пишет эта изумительно чуткая женщина, — что божественная сила заклестнула его своей волной — сила языка, своим мощным, стремительным течением затопившая и поглотившая его сознание; и, когда воды ушли, сознание его было уже расслаблено и умерщвлено». Благороднее, пронзательнее никто не вырезил его судьбу, и никто не отразил вернее отзвук его демонических бесед (потерянных для нас, как импровизации Бетховена): «слушая его,

невольно вспоминаешь шум ветра: он бушует в гимнах, которые внезапно обрываются, и всё это — будто кружится вихрь; и потом им как будто овладевает глубокая мудрость, — и тогда мысль, что он сумасшедший, совершенно исчезает; и когда он говорит о языке и о стихе, кажется, что он близок к тому, чтобы раскрыть божественную тайну языка. Потом снова мысли его тонут во мраке, он утомляется, запугивается, и ему кажется, что он этого не достигнет». Всё его существо утопает в музыке: часами (как и Ницше в последние Туринские дни) он сидит за роялем и, стуча ногами, берет аккорды, словно стараясь уловить «мелодии над ним, бесконечные», вихрем пронсящиеся в его голове, или в бесконечных монологах ритмично декламирует отдельные слова и целые гимны. Некогда вознесенный стихом, блаженный энтузиаст, теперь он снесен, унесен звучащим потоком: с песнью на устах, подобно индейцу в «Гайавате» его брата по судьбе Ленау, он падает в бушующий водопад.

До глубины души потрясенные и в то же время «благоговеино взволнованные непостижимым чудом», мать, друзья оставляют его сперва в родительском, в уютном доме. Но всё безудержнее неистовствует демон в больном: умнение рассудка сопровождается буйными взрывами, огонь, прежде чем угаснуть навсегда, ещё вспыхивает зловещим пламенем. Они вынуждены отвезти его в клинику, потом к друзьям, и наконец поместить в дом честного столяра Циммера. Со временем огонь угасает, припадки ослабевают, Гёльдерлин впадает в детство и становится дегски кротким, грозы, потрясавшие его нервы, переходят в тягостный сумрак. Его каталептическое буйство превращается в тихое помешательство, и, хотя больной становится снова доступным, небо его духа остается отныне навеки омраченными, и лишь изредка сверзнет на миг светлый луч прояснения, освещая ему былое. Он способен ещё вспоминать некоторые детали из прошлого, но себя самого он забыл. Как сквозь дымку сновидения, ощущает его обездушенное толо нежную благодать весенней природы и вдыхает насыщенный ароматами сладкий воздух полей; ещё сорок лет бьется в обгорелом футляре наглухо замкнутое сердце, но только тень Гёльдерлина призраком блуждает во времени.

Гёльдерлин, блаженный юноша, давно унесен богами в облака, как Ифигения в Авлиду. В иных селениях живет он возвышенной жизнью.

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

ПУРПУРНЫЙ СУМРАК

*Но светит и во тьме
сияющий образ.*

Орфические стихотворения, которые создает духовно ослепленный поэт в годы сумрака, его «Ночные песни», принадлежат к числу самых необычайных творений мировой литературы и сравнимы в свою и, быть может, во всякую эпоху лишь с пророческими книгами Вильяма Блэка, как и он, посланника неба, глашатая богов, которого современники называли «unfortunate lunatic, whoes personal inaffensiveness seaures him from confinement». ¹ Здесь, как и там, поэзия—магическое творчество под диктовку демона; здесь, как и там, детский извивный слух за явным значением слов улавливает изначальный орфический звук, прорывающийся из иных сфер; здесь, как и там, чуждая жизни, неведающая рука творит собственное, новое небо над сияющими звездами, молниями духа облитым хаосом и рождает собственный миф. Поэзия (и рисунок у Блэка) в сумерках души становится пифической вестью: как жрица, опьяненная необычайными видениями над вещими парами дельфийского ущелья, судорожно бормочет слова глубин, так созидающий демон выбрасывает из погасшего кратера духа огненную лаву и сверкающие камни. В этих демонических стихотворениях Гёльдерлина говорит уже не земное постижение, не язык общения, не человеческая речь, а чистый ритм, освобожденный от всякого смысла, то терпящийся в беспутьи непостижимого,

¹ «Незастенчивым сумасшедшим, которого только безбашенность спасает от заключения».

то, как молния среди ночи, одной строкой магически освещающий глубины мира. В апокалиптическую сферу поставлен пророк:

Возле вещей гор
Простерты долины и потоки,
И видеть может оттуда человек
Восток и восторгаться изнежившей игрою.
И верный лик
Эфир роняет, и речь богов струится
Щедро из него, и звенят небесные рощи.

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

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

бурному течению звука; всякая преграда, всякая цензура, всякая форма наводняется потоком музыки. Ибо ритм стал уже самодержавным, изначальная сила возвращается в беспредельность. Иногда замечается еще у Гёльдерлина, уже не принадлежащего самому себе, некоторое сопротивление этой непреодолимой силе, ощущается его стремление сохранить и развернуть единую поэтическую мысль. Но разливающаяся волна вырывает у него из рук недовершенное, и он стонет:

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

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

Теперь

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

Но эти как будто косноязычные звуки, нередко свободные от внешнего сцепления мыслей, магически свя-

заны вышним смыслом. «Словно пыльным бурляном поросший» дух, обуреваемый случайными сплетениями образов, уже не в силах спаять частности; бессвязность мышления распускает все синтаксические петли, но под расколотой формой жарче и ярче пылает раскаленное содержание поэзии Гёльдерлина: в этих великих песнях ваятель превращается в могучего духовидца, горящий взор которого видит весь мир в зареве поэтического пожара. В своем ритмическом упоении, в алогическом опьянении Гёльдерлин достигает таких глубин языковой мудрости, какие не были ему доступны в бодрствующем состоянии — «и речь богов сгруснет щедро, и звенят небесные роща». Утреннюю прозрачность, чистоту контуров, утраченную его новым стилем, его гимном, угонувшую в возвышенном смятении, демоническое вдохновение заменяет внезапными молниями духа, которые своим блеском освещают хаос чувств и на миг ослепительно обнажают все глубины и вершины природы. Грозовыми, молниеподобными являются отныне поэтические озарения Гёльдерлина: они кратковременны и вырываются неожиданно из мрачно гремящих туч его широкошумных од, но они освещают необъятный горизонт. Поэтическая одержимость Гёльдерлина охватывает весь мир; космическими видениями, покинув певца, уносятся его напевы в свою отчизну, в хаос.

Скигаясь во мраке, лишь изредка прорезаемом зловеющим сверканьем молний, полуслепленный, он прикасается к грандиозным сцеплениям, значениям и образам времен и сфер. И в этом чудесном странствии в страну, где нет дорог, почти в самом конце пути, за миг до падения в пропасть, совершается чудо: в глубочайшем лабиринте, в бурном сумраке духа, встречает он то, что тщетно искал при свете рассудка: тайну Эмлады. На всех дорогах своего детства ждал он ее, в небесах идеала, в сфере грез искал юноша свою Эмладу, тщетно посылал он в поиски мечтателя Гипериона ко всем берегам современности и был го. Тень Эпидокла он вызвал из подземного мира, прочитал книги мудрецов, «изучение греков заменяло ему общение с друзьями»; только потому стал он так чужд своему отечеству, своему времени, что вечно стремился к этой воображаемой Эмладе, и, сам пораженный своей зачарованностью, не раз спрашивал себя:

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

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

И вот, среди хаоса чувств, в миг глубочайшего расщепления духа, запылала ему тайна Эллады. Как *Виргилий Данте*, так *Пиндар* ведет великого скитальца, заблудившегося в стране огненного слова, навстречу последнему опьянению гимнической речи, и, ослепленный, он видит в облаке мифа, пылающий словно карбункул в разверзнувшемся ущельи, тот эллинский мир, который открылся в глубинах и другому служителю демона, демонически просветленному мудрецу *Ницше*. *Гёльдерлин* только созерцает и пророчески возвещает эту пламенную сферу, но его благовестие — это первое живое, горячей кровью насыщенное, чувственное предчувствие запечатленного мирового кладезя духа. Это уже не классическая, гипсовая Греция гуманизма, которой обучал *Винкельман*, не ослабленная Эллада эллинизма, которую рисовал *Шиллер* в своем «предубежденном, робком антикизировании» (убийственное определение *Ницше*): это — азиатская, восточная Греция, еще кровавая и юная, едва вырвавшаяся из варварства, еще дышащая горячими парами материнского лона хаоса. *Дионис*, опьяненный, в вакхическом экстазе, появляется из мрака пещеры; уже не холодный, стекляннопозрачный свет *Гомера* ласкает ясные формы жизни: трагический дух вечной судороги исполински возрастает в восторгах и муках. Только прорыв демонизма в нем самом позволил *Гёльдерлину* впервые узреть демонизм в античности, понять первобытную Грецию как видение начала мира, где величественно сливаются в единую перспективу исторические эпохи, Азия и Европа, наслоения разнородных культур — варварства, язычества и христианства.

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

И тут, в этих гремящих песнях, в кряжисто-хаотических, скалами высящихся переводах из Пиндара и Софокла, вышашается язык Гёльдерлина над эллинистической, чисто-аполлинийской ясностью своих первых опытов: гигантскими обломками микенской стены, мифической, первобытной Греции вдвигаются эти транспозиции трагического ритма в наш холодный, искусственно согретый язык. Не слово поэта, не трезвое значение стиха в сохранности переправлено здесь с одного языкового берега на другой: пламенное ядро созидающей страсти вновь возгорается в своем исконном могуществе. Подобно тому, как в органическом мире слепые слышат яснее и глубже, подобно тому, как омертвление одного чувства повышает восприимчивость, яркость других чувств, так дух Гёльдерлина-художника раскрывается для ритмической мощи глубин, с той поры как померк для него ясный свет трезвого разума: с неистовой смелостью сжимает он язык, пока кровь мелодии не брызнет из всех его пор; он ломает кисти синтаксического строения, он сообщает им новую гибкость и звенящими ритмическими ударами вновь выковывает их звучащее напряжение. Как Микель Анджело в своих незавершенных глыбах, так Гёльдерлин в своих хаотических фрагментах совершеннее, чем само совершенство, которое всегда замкнуто в конечности: не единичный голос поэта, а хаос, первобытная мощь звучит в них могучим гимном.

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

СКАРДАНЕЛЛИ

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

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

Среди чужих людей, в доме честного столяра, тянется жизнь Скарданелли далеко вглубь столетия. Незаметно пролетает время над сумеречным челом, и наконец белеет от его бледного прикосновения некогда светлокудрая голова. Внешний мир слагается в роковых событиях и переменах: Наполеон вторгается в Германию и получает отпор, Россия преследует его до Эльбы и Св. Елены, там живет он, словно скованный Прометей, еще десять лет, умирает и становится легендой, — Тюбингенский отшельник, некогда воспевавший «Аркольского героя», ничего не знает об этом. Уходит Шиллер, властитель его юности, однажды ночью опускают его в могилу веймарские ремесленники, годы и годы истлевает его прах, потом раскрывается гроб, и Гёте задумчиво держит в руках череп друга, — но Скарданелли, в «небесное проданный рабство», уже не понимает слова «смерть». И сам Гёте, восьмидесяти-трехлетний веймарский мудрец, уходит в смерть вслед за Бетховеном, Клейстом, Новалисом, Шубертом; даже Вайблингер, студентом часто посещавший Скарданелли в его уединеньи, уже похоронен, — а он все еще влачит «свою змеиную жизнь». Вырастает новое поколение, неизвестные

сыновья Гёльдерлина, Гиперион и Эмпедокл, уже любимые и признанные, странствуют по немецкой земле, — но ни слова, ни тени предчувствия не доносится в Тюбингенский склеп духа. Он весь — по ту сторону времени, весь погружен в вечность, в ритм и мелодию.

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

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

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

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

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

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

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

Земные я уже изведал наслажденья,
Давно, давно угасли юности волненья.
Апрель и май, июнь там где-то за спиною.
Живу без воли я и ничего не стою.

Это, как будто, стихи не умалишенного, а поэта-ребенка, большого поэта, вставшего в детство; в них есть наивность и непринужденность детского мироотношения, и никогда не встречается в них чего-нибудь бессвязного или чудовищного, каких-нибудь нелепых преувеличений.

Как в букваре, следует картинка за картинкой, и с наивностью шуточного стиха рифмуют строки возвышенной речи. Может ли семилетний ребенок воспринять пейзаж чище и простодушнее, чем Скарданелли, когда он пишет:

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

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

ВОСКРЕСЕНИЕ В СОВРЕМЕННОСТЬ

*Я только упрямый и беззаботный
И проходящий облак был. И спал,
Поки горел я одиноко, мир.*

Эмпедокл.

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

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

протяжении приблизительно четверти века никто не решается запылить пальцы об эти нетронутые кипы.

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

Но Стендаль пророчески написал: «Je serai célèbre vers 1900»,¹ и приблизительно в это же время гений Гёльдерлина как звезда поднялся над немецким миром. Единичные личности уже и прежде предугадывали значение то того, то другого; но только Фридрих Ницше, самый ясный, самый богатый откровениями ум, какой был нам явлен за последнее столетие, — только он узнал в них обоих предков своего существа. В одном поэте открывает он великолепие свободы, на крыльях гимна унесшей его в мир от самого себя, в другом — великолепие независимости, позволившей ему с неумолимой пронзительностью достигнуть глубин самопознания, гениальность вдохновения в одном и гениальность священной трезвости в другом, — в обоих — пламенную страсть к искусству, в обоих — непричастность своей эпохе, жар или холод, но не теплоту умеренности, доступности, популярности. В них находит он, великий ясновидец, оба полюса своего существа, даже не зная их до конца: «Анри Брюлар», психологическое

¹ «Я буду знаменит к 1900 году».

завещание Стендаля, в то время покрыт еще пылью, также как гимны Гёльдерлина; еще одно поколение успело прожить целую жизнь и умереть, прежде чем было вскрыто их ядро под темной корой забвенья и равнодушия.

Зато поистине величественно возвращение Гёльдерлина в современность. Подобно прекрасной статуе греческого юноши, которая столетиями покоилась нетронутая под сыпучими песками времени, он предстает в нетронутой красоте, символ вечной юности. Иные поэты воспринимаются двояко, воспринимаются многообразно в разные возрасты: Гёте — бурный отрок, глубокомысленный муж, ясновидящий старец, Шиллер — пламенный зачинатель, вдумчивый завершитель. Он же, Гёльдерлин, всегда представляется духовному взору под знаком юности (как Кант — всегда под знаком старости): облако, его похитившее, сохранило его непреходящим. Лишь окрыленным рисуется он воображению, сияющим гением утренней зари, поэтом солнечного восхода с омытыми росой очами; всегда он будто нисходит с высот, спускается из высшей сферы, и стихи его насыщены не кровью, семенем и жаром дня, а пламенем иного, неземного огня. Даже демоническая, темная сила, зловеще, смертельно его пронизавшая, заимствует серафический блеск его чистоты: огонь без дыма, взлет без судороги, экстагическое слово кротко льется с его уст. И вот, как бы сияющий чистотой, как бы героический символ немецкого идеализма, идет он навстречу поздним поколениям, символ духовно-мечтательного парения в облаках, которое нашло у Шиллера театральное, у Фихте теоретическое, у романтиков католически-мистическое воплощение, а в широких народных массах уже давно выродилось в плоский политический оптимизм.

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

Где бродят чистые, там явственней
Витает дух, —

и героической легендой слагается его судьба вокруг его слова. Безграничное стремление к безграничным небесам, цветущий энтузиазм всякой юности, стоит он, вечный юноша, сияя мраморной белизной, перед каждым подрастающим

и верующим поколением. Если Гёте — Зевс Отриколийский, бог полноты и силы, то Гёльдерлин — Аполлон, бог утра и песни. Миф нежного героя, святого и чистого, рождается от его тихого образа, и, как юный серафим, опоясанный и окрыленный, витает серебристый луч его песни над нашим тяжелым и смятенным миром.

ГЕЙНРИХ ФОН-КЛЕЙСТ

Перевод П. С. Бернштейн
Под редакцией
С. И. Бернштейна

*Выносит бурю омертвевый дуб,
Но крепкий буря сломит и повалит,
Вцепившись в роскошную сершину.
Пятисила ¹*

¹ Перевод Ф. Соллогуба и А. Чеботаревской.

ГОНИМЫЙ

*Я тебе наверно
Кажусь загадкой? Правда? — Можешь быть
Спокоен. Бог мне кажется такой же.
Семейство Шроффештейн¹*

Нет ветра, который не носил бы его, мятежного, нет города, в котором бы он, вечный странник, не побывал. Почти всегда он в пути. Из Берлина в грохочущей почтовой карете мчится он в Дрезден, к Рудным Горам, в Байрейт, в Хемниц, внезапно тянет его в Вюрцбург, потом он пересекает район, занятый Наполеоновской армией, и попадает в Париж. Он решает остаться там год, но уже спустя несколько недель бежит в Швейцарию, меняет Берн на Тун, Базель на Берн и, как брошенный с размаху камень, будто с неба падает в тихую обитель Виланда, в Османштет. Прошел день — и он мчится дальше, еще раз с бешеной быстротой проносится через Милан, мимо итальянских озер — снова в Париж, без толку бросается в Булонь, в гущу вражеской армии и, внезапно, смертельно больной, пробуждается в Майнце. Снова кидается он в Берлин, в Потсдам; служба на целых два года приковывает его к Кенигсбергу, потом он срывается с места и устремляется наперерез французской армии в Дрезден, но его заподозривают в шпионстве и отправляют в Шалон. Освобожденный из плена, он описывает зигзаги по городам и, не взирая на австрийскую войну, стремится из Дрездена в Вену; во время битвы при Асперне его арестуют, и он бежит в Прагу. Время от

¹ Перевод Б. Пастернака.

времени он исчезает на целые месяцы, как подземная река, и появляется вновь где-нибудь за тысячу миль: в конце концов, сила тяготения бросает его в Берлин. Несколько раз, уже со сломленными крыльями, он перелетает с места на место; наконец, в поисках чаши, которая скрыла бы его от свирепого охотника, он ищет приюта в Франкфурте, у сестры, у родных. Но он не находит покоя. Еще раз садится он в карету (его настоящее, единственное жилище за все тридцать пять лет), отправляется в Ванзее и пускает себе пулю в лоб. Там, у проезжей дороги, его могила.

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

У него нет цели: как стрела, летит он — но не в определенный город, не в определенную страну, не с определенным намерением, — в бегстве от самого себя срывается он словно с туго натянутого лука. Он хочет убежать от себя, насильно обогнать самого себя, он (сходный

образ встречается в стихотворении Ленау, глубоко родственного ему поэта) меняет города, как большой в жару подушки. Всюду ищет он прохлады, ищет выздоровления: но нет очага для гонимого демоном, нет для него приюта. Так бродит по странам Рембо, так Ницше меняет города, а Бетховен квартиры, так Ленау кидается с континента на континент: каждый из них чувствует бич над собой, ужасный бич внутренней тревоги, живет под знаком трагического непостоянства бытия. Все они гонимы неведомой силой и навек обречены пребывать в ее власти: она бурлит в лихорадочном круговороте их крови, безраздельно властвует в их мозгу. Они должны погибнуть сами, чтобы погубить своего врага, своего властелина и демона.

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

Так носится он по странам, подобно живому факелу, подобно христианским мученикам, окутанным паклей и подожженным по приказу Нерона: объятые пламенем, мчались они без цели вперед. Клейст не замечал верстовых столбов на дороге; рассеянные взгляды бросал он на города, в которых пришлось ему побывать. Вся его жизнь — вечное бегство от пропасти, постоянное стремление к глубинам, ужасная, мучительная гонка — со сдавленным горлом и бешено бьющимся сердцем. Отсюда этот величественно-жуткий крик радости, когда, изнемогая от муки, он добровольно бросается в бездну.

Жизнь Клейста — не жизнь, а бешеная скачка навстречу концу, грандиозная охота, звериное опьянение кровью

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

ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕИЗОБРАЖЕННОГО

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

Из письма

У нас почти нет его изображений. На чрезвычайно неудачной миниатюре и на другом — тоже невысокого достоинства портрете мы видим обыденное, круглое мальчишеское лицо уже взрослого человека, ничего не говорящее лицо молодого немца с черными вопрошающими глазами. Ни одна черта не изобличает поэта или хотя бы просто человека, живущего духовной жизнью, ни одна деталь не возбуждает любопытства, вопроса о душе, кроющейся под этой холодной внешностью; проходишь мимо — равнодушно, без предчувствий, без особого интереса. Внутренний мир Клейста таился слишком глубоко под внешностью. Его тайну нельзя было изобразить, воплотить в изображении.

Нет и рассказов о нем. Все свидетельства современников, даже друзей, чрезвычайно скудны, и все они мало наглядны. На одном как будто сходятся все: он был невзрачен, скрытен и совершенно не бросался в глаза ни характером, ни внешностью. В нем не было ничего привлекающего внимание людей: он не возбуждал в художнике желания взяться за кисть и не манил поэта рассказать о нем. В нем была, должно быть, какая-то беззвучность, незаметность, удивительная гладкость, было что-то, что не проникает наружу, — исключительная непроницаемость. Сотни людей говорили с ним, не подозревая, что он поэт; друзья и товарищи встречались с ним из года в год и ни разу не запечатлели на бумаге этих встреч; о тридцати пяти годах его жизни нельзя собрать

и десятка анекдотов. Чтобы яснее ощутить, как призречен был образ Клейста для его поколения, надо вспомнить Виландово описание приезда Гёте в Веймар — огненную полосу, которая ослепляет каждого, кому она сверкнет издали хотя раз в жизни; надо вызвать в памяти очарование, которое излучают на свою эпоху Байрон и Шелли, Жан-Поль и Виктор Гюго, очарование, которое тысячекратно отражается в разговорах, письмах, стихах. Между тем, никто не брался за перо, чтобы упомянуть о встрече с Клейстом; три строчки, набросанные Клеменсом Бренано, рисуют самый наглядный портрет, какой можно найти среди дошедших до нас записей: «приземистый, тридцатидвухлетний человек, круглоголовый, с быстро меняющимися настроениями, детски добрый, бедный и замкнутый». Даже это трезвое описание говорит больше о характере, чем о внешности. Все смотрели мимо него, никто не заглянул ему в глаза. Все, кому он являлся, замечали только внутренний его облик.

Его оболочка была слишком тверда (и в этом *in pice* трагедия его жизни). Всё он таил в себе. Его страсти не отражались в зрачках. Его порывы не достигали уст, замирали на первом слове. Он говорил мало, — быть может, из застенчивости, — он не обладал даром слова, — но, может быть, и в силу скованности чувства.

В одном письме он сам с потрясающей силой говорит о своей неспособности к речи, о печати, жгущей его уста: «Не существует, — пишет он, — средств для общения. Даже то единственное, которым мы обладаем, — язык, — не пригоден для этого; он не может обрисовать душу, и дает лишь отрывочные фрагменты. Поэтому меня охватывает чувство, похожее на страх, всякий раз, как я хочу кому-нибудь открыть свой внутренний мир». И он молчал — молчал не из высокомерия или косности, а из чрезмерной целомудренности чувств, и это молчание, тусклое, мрачно-задумчивое, тягостное молчание, в котором он проводил среди людей целые часы, было единственным, чем он обращал на себя внимание, — да еще некоторая рассеянность, — словно облако, заволакивающее ясное небо. Иногда он внезапно обрывал свою речь, устремляя вперед неподвижный взор (всегда внутрь — в глубь незримой пропасти), — и Виланд рассказывает, что он «время

от времени что-то бормотал за столом и имел вид человека, оставшегося наедине с собой или своими мыслями, или занятого совершенно другими делами». Он не умел беседовать и быть простодушным, все общепринятое и условное было ему настолько чуждо, что одни неприязненно отмечали «что-то мрачное и странное» в этом каменном госте, в то время как других раздражала его резкость, цинизм, его чрезмерная, насильственная правдивость (когда подчас, раздосадованный собственным молчанием, он заставлял себя говорить). Его существо не было окутано мягким дуновением слова, его лицо и речь не сияли ласкающей симпатией. Лучше всех понимавшая его Рахиль ¹ выразила это лучше всех: «от него веяло суровостью». Даже она, обладавшая таким ярким даром изображения и повествования, сумела обрисовать лишь его внутренний мир, лишь атмосферу его существа, а не пластический его облик.

Люди, встречавшиеся с ним, не замечали его или отшатывались с ужасом и мучительным чувством. Немногие знавшие его — любили, и любившие — любили страстно; но и в их душу закрадывался в его присутствии тайный страх, ставивший границы сближению. Тем, кому этот скрытный человек открывал душу, — он показывал всю ее глубину. Но каждому сразу становилось ясно, что эта глубина — глубина пронасти. Никто не чувствует себя хорошо вблизи него, и всё же он магически привлекает к себе близких. Никто из знавших его не покидает его окончательно, но никто не выдерживает его до конца: давление его атмосферы, жар его страсти, безудержность его требований (почти от каждого он требует совместной смерти!) слишком гнетут, чтобы можно было их вынести. Каждый стремится к нему, каждого отталкивает его демон; каждый доверяет ему самое высокое и в то же время самое ужасное, каждый сознает, что только шаг отделяет его от смерти и гибели. Когда Пфюль в Париже не застаёт его вечером дома, он бежит в морг искать его среди самоубийц. Когда Мария фон-Клейст не получает от него известий в течение недели, она посылает сына отыскать

¹ Рахиль Варигаген-фон-Энзе (1771 — 1833), литературная деятельница, хозяйка литературного салона. *Прим. перев.*

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

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

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

ПАТОЛОГИЯ ЧУВСТВА

*Я буду проклинать покорные
сердца.*

Пентесилея ¹

Врачи, поспешившие из Берлина для освидетельствования еще не остывшего тела самоубийцы, находят организм здоровым и жизнеспособным. Ни в одном органе не гнездится недуг, и нет причины для иной смерти, кроме насильственной, кроме пули, которую уверенной рукой пустил себе в висок отчаявшийся человек. Но, чтобы разукрасить диагноз учеными словами, они записывают в протокол, что Клейст был «*sanguino-cholericus in summo gradu*» ² и что можно заключать о «болезненном состоянии духа». Чувствуется: это слова смущения, диагноз *à posteriori*, без показаний и доказательств. Только предпосылка в их протоколе остается для нас психологически существенной,—что Клейст был здоров и жизнеспособен, что его органы были в порядке. Этому не противоречат свидетельства его биографов, часто упоминающих о загадочных первых упадках, о запорах и некоторых других заболеваниях. Болезни Клейста, вероятно, были (пользуясь термином психоанализа) скорее бегством в болезнь, чем настоящими недугами, непреодолимой потребностью в физическом покое после экстатических душевных напряжений. Его прусские предки завещали ему прочное, почти слишком крепкое сложенье: не в плоти гнездилися его рок, не в крови трепетал, а незримо витал и созревал в душе.

¹ Перевод Ф. Сологуба и А. Чеботаревской.

² По-латыни «сангвино-холериком в высшей степени».

Однако это и не душевно больной, не ипохондрик, не мизантропически мрачная натура (хотя Гёте высокомерно говорит о нем: «его ипохондрия уж черезчур велика»). Клейст не был одержимым, не был сумасшедшим; самое большее, что можно сказать, — он был экзальтирован, — если произнести это слово в точном, в прямом смысле (а не в презрительном, в каком заносчиво употребил его поэт гимназистов Теодор Кёрнер, который, узнав о самоубийстве Клейста, пренебрежительно отозвался «об экзальтированном пруссаке»). Клейст был экзальтирован в смысле чрезмерного напряжения, он был истерзан постоянным внутренним разладом и постоянно пребывал в трепетном напряжении, которое как струна звучало и отвечало касаниям гения. В нем было слишком много страстности, безмерной, неимоверной, необузданной, сладострастно преувеличивающей страстности чувства, которая постоянно стремилась к взрывам и никогда не могла прорваться наружу ни словом, ни делом, потому что моральное чувство, столь же взвинченное и преувеличенное, кантовский и сверхкантовский «долг» насильственными императивами отталкивал страсть и подавлял ее. Он был страстен до порочности при почти болезненном инстинкте чистоты; он хотел всегда быть правдивым и был вынужден всегда молчать. Отсюда — это постоянное напряжение, невыносимая мука душевной взвинченности с печатью на устах. Он был слишком полнокровен — но в то же время слишком рассудочен, слишком темпераментен — но и слишком сдержан, слишком алчен — и слишком этичен, и в области чувства был также склонен к преувеличенной чувствительности, как в области мышления — к преувеличенной правдивости. Так, нарастая, проходит этот разлад через всю его жизнь; рано или поздно такой напор неизбежно должен привести к взрыву, если не откроется какой-нибудь клапан. А у Клейста (именно в этом его обреченность) не было никакого клапана, не было истока: он не изливался в слове, его напряжение не разряжалось в беседах, играх и маленьких любовных приключениях, не расплавлялось в алкоголе или опиуме. Только в грезах (в его произведениях) безудержно изливалось его необузданное воображение, его жгучие (и часто мрачные) склонности; бодрствуя, он смирял их железной рукой, — но убить их

он не мог. Небольшой заряд перешительности, равнодушия, мальчишества, беспечности—и, пожалуй, его страсти потеряли бы злые повадки племенного хищника; но он, сластолюбец, сладострастник чувства, был фанатиком дисциплины, он применял к себе прусскую муштровку—и постоянно пребывал в разладе с самим собой. Его внутренний мир был словно подземной клеткой для плененных, но не укрощенных вождедений; он дрессировал их раскаленным железом своей воли. Но голодные звери бунтовали. И, в конце концов, разорвали его.

Это несоответствие между реальным и заданным существованием, это постоянное действие напряженных до предела влечений и постоянное противодействие бодрствующего духа—претворило его страдание в судьбу. Две половины его существа не были причнаны и постоянно терлись друг о друга до крови: он был русским по духу, неумеренным, изнывал в томлении по чрезмерности—и в то же время он был затянут в мундир бранденбургского дворянина; ему были даны великие вождедения—и в то же время непоколебимо строгое сознание, что он не должен им уступать. Его ум стремился к идеалу, но он ждал его не от мира, как Гёльдерлин (другой трагик духа): Клейст требовал этики не для других, а только для себя. И—отчаянный преувеличитель всякого чувства, всякой мысли—преувеличивал эти нравственные требования, так же, как и всё остальное: даже оцененую норму он накалял докрасна и возводил в страсть. То, что ни один из друзей, ни одна женщина, вообще ни один человек не удовлетворял его преувеличенным требованиям,—это не могло бы погубить Клейста. Но то, что он не мог противостоять внутреннему натиску влечений и непреодолимых вождедений, что он не мог—в этом виною его горячность—сформировать себя,—вот что постоянно унижало его гордость; отсюда эти самообвинения в его письмах, это отвращение и презрение к себе, ощущение преступности, которое мешает ему заглянуть внутрь, замыкает его уста и ранит душу. Постоянно он (вечный обвинитель) ведет тяжбу с самим собой. Всё время он, суровый судья, судит себя—«от него веяло суровостью», сказала Рахиль, и неумолимой суровостью дышало его отношение к самому себе. Когда он заглядывал в свою душу—а Клейст был

достаточно мужествен и искренен, чтобы заглядывать в самую глубь—он ужасался, словно видел там лик Медузы. Он был совсем не таким, каким хотел быть, и нет человека, который требовал бы от себя большего; едва ли кто-нибудь предъявлял к себе более высокие нравственные претензии (при столь незначительной способности осуществить категорический идеал), чем Гейнрих фон-Клейст.

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

кера терзает отвращение и унижительный стыд от сознания, что он не сумел себя уберечь от своих вожделений. Одно привходящее обстоятельство понстине трагически усугубляет его пытку: чувствуя себя сексуально несостоятельным, он помолвлен с чистой, невинной девушкой, которой он читает длинные лекции о нравственности (считая себя неопытным, запятнанным до глубочайших тайников души), которой он объясняет супружеские и материнские обязанности (сомневаясь, что будет в состоянии исполнить супружеский долг). Тут начинается двойственная жизнь Клейста; ужасная трещина претворяет его жизнь в беспримерное напряжение; так рано вздымаются в его, пока еще расширенной груди гремучие противоречия страстей, бурное смешение стыда и гордости, чувственности и нравственности. Уже тогда начинается ужасное переполнение его существа, которое он робко и стыдливо скрывает, пока оно однажды не излилось из его уст: он доверил другу свою навязчивую мысль и свой мнимый позор, лишивший его спокойствия. Этот друг—его звали Брокес—не был Клейстом, преувеличителем. Он сразу ясно определил действительные размеры опасности, указал Клейсту врача в Вюрцбурге, и через несколько недель хирург будто бы операцией, на самом же деле, вероятно, внушением, освободил его от мнимой половой несостоятельности.

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

ясный изобразитель, в эротических эпизодах становится необузданно сладострастным, восточно цветистым, его видения становятся взволнованными похотливыми мечтами, соперничающими друг с другом в мечтательных преувеличениях (изображения Пентесилеи, вечно повторяющееся изображение персидской невесты, выходящей нагой из купальни, с камнями сандала на теле); этот перв в его исключительно скрытном организме словно обнажен и трепещет при малейшем прикосновении. Тут чувствуется, что повышенная эротическая возбудимость его юности была неискоренима, что хроническая воспламененность его эроса никогда не прекращалась, — как он ни подавлял ее, как ни умалчивал о ней в более поздние годы. В этой области у него никогда не было равновесия, никогда у Клейста половая жизнь (отвратительное слово, которое я употребляю по необходимости) не двигалась прямолинейно по ширококолейному пути здоровой мужественности. Всегда (как и в те годы) был у него какой-то минус, недостаток нормального, инстинктивного влечения и всегда был какой-то плюс, какой-то излишек преувеличений, экстаза и пламенности: все связи Клейста носят на себе отпечаток этого преуменьшения и преувеличения в самых разнообразных формах, которые переплетаются и отливают самыми причудливыми, самыми опасными штрихами и нюансами. Именно потому, что у него не было прямого полового вождения (а может быть и половой способности), он был склонен к бесчисленным промежуточным формам проявления сексуальности: вот откуда его магическое знание всех перекрестков и окольных путей эроса, всех масок и костюмов похоти, это изумительное знание всей многоликости влечений. В нем мерцают все переходы и превращения, самые соблазнительные возможности, — но непроницаемый туман скрывает его вождения. Даже изначальное стремление к женщине не вполне устойчиво; в то время как для Гёте и для большинства поэтов, как бы ни колебалась магнитная стрелка их желаний, притягивающим полюсом всегда является женщина, Клейст, подчиняясь неукротимому инстинкту, бродит по всем направлениям. Достаточно прочитать его письма к Рюдэ, Лозе и Пфюлю: «С чисто девичьими чувствами я созерцал твое прекрасное

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

Именно потому, что Клейст сексуально так многозначен, так загадочен и, быть может, именно потому, что физически он был не вполне однолинеен и полноценен, он превосходит всех других поэтов в эротической науке. Накаленная атмосфера его крови, постоянная предельная

натянутость его нервов вызывает из подземных глубин самые затаенные ответвления чувства: странные прихоти, заглушенные и загашенные у других, у него лихорадочно вырываются наружу и пламенем обжигают эрос его образов. Преувеличивая изначальные страсти, — а Клейст был художником не только благодаря точности своих наблюдений, но и благодаря превышению меры, — оп всякое чувство доводит до патологии. Всё, что обычно называется *pathologia sexualis*,¹ в его произведениях становится образным, и притом в почти клинических образах: мужественность он доводит почти до садизма (Ахилл, Веттер фон-Штраль, страсть — до нимфомании, волнение крови — до сексуального убийства (Пентесилея), сладострастие женщины — до мазохизма и рабства (Кетхен из Гейльбронна); к этому он примешивает все темные силы души: гипнотизм, сомнамбулизм, ясновидение. Всё, что написано на последней странице естественной истории сердца, — эксцентричность чувства, перегибы человека через край, — всё это и только это влечет его к поэтическому изображению. В его произведениях всегда царят буйные, чувственно разгоряченные грезы: он заклинал злых демонов, жгучие силы своей крови, лишь загоняя их бичом страсти в художественные образы. Искусство для него — заклятье, изгнание злых духов из терзаемой плоти в мир фантазии. Он не изживает свой эрос, а лишь переживает его в грезах; отсюда его гигантские, зловедице искажения, пугавшие Гёте, отталкивавшие многих.

И всё же было бы грубой ошибкой видеть в Клейсте сластолюбца (просто эрос разъясняет природу характера нагляднее, чем порывы чисто духовной страсти). Для того, чтобы стать сластолюбцем, сладострастником, ему не хватает самого момента наслаждения. Клейст — противоположность наслаждающемуся сладострастнику: он страдалец, мученик своих страстей, бессильный осуществить свои пламенные грезы; отсюда связанность, сдавленность его никогда не изливающихся и вечно бурлящих вожделений. И здесь, как везде, он гоним, затравлен демоном, в вечной борьбе с принуждением и натиском, в невыносимой муке, под гнетом своей природы. Но эрос — не

¹ По-латыни; сексуальной патологией.

один в бешеной своре, гонящей его вдоль и поперек по жизненному пути: другие его страсти не менее опасны и кровожадны, ибо и там он — величайший во всей новой литературе преувеличитель — стремится к эксцессу; всякое душевное бедствие, всякое чувство он своей лихорадкой доводит до мании, до клинического состояния, до самоубийства. Ад страстей открывается всякий раз, как обращаешь взор на какое-нибудь произведение Клейста, на какое-нибудь проявление его личности. Он весь был насыщен ненавистью, горечью, сдавленным, агрессивным раздражением; и, как убийственно грызла его эта обманутая жажда могущества, видишь всякий раз, как хищник освобождается от власти занесенного кулака и нападает на самых сильных — на Гёте или Наполеона: «Я сорву венец с его чела» — это еще самое милостивое слово, обращенное к человеку, к которому он прежде обращался, стоя «на коленях своего сердца». Другой зверь из ужасной стаи буйных чувств — честолюбие, сроднившееся с бешеной, безоглядной гордостью, честолюбие, топчущее ногами все препятствия. И еще один вампир сосет его кровь и мозг: мрачная меланхолия, но не меланхолия Леопарди и Ленау — состояние душевной пассивности, мелодичные сумерки сердца — а — как он пишет — «скорбь, которой я не могу овладеть», стремительная, пламенная лихорадка смерти, жгучая мука, которая гонит его обратно в одиночество, как Филоктета с отравленной раной. И тут кроется причина нового бедствия: мука нелюдимости, которую в «Амфитрионе» он вкладывает в уста бога — творца мира, — и она преувеличена и возведена в неистовство одиночества. Всё, что его волнует, становится болезнью и эксцессом: даже духовные, интеллектуальные влечения — к правдивости, справедливости, правде — и они в его чрезмерности претворяются в гримасы страсти; правдивость превращается в сварливость (Кольгас), стремление к истине — в спиреый фанатизм, потребность в правдивости — в ледяную, заостренную догматику. Он всегда выходит за пределы, всегда вопзается стрела рикошетом в его тело, непрестанно отравляемое ядом и горечью разочарования. Все эти страстные побуждения, эти возбуждающие, злокачественные яды, накопляясь в нем, вызывают гибельное брожение: и здесь

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

Гонимый всеми страстями — вот образ Клейста. Но ошибкой было бы видеть в нем необузданного человека: глубочайшая его мука, его извечная трагедия в том, что, непрестанно подхлестываемый бичами, уязвляемый жалами своих страстей, он вечно себя обуздывает; всякий раз как он рвется вперед, его одергивает беспощадная узда воли, и всякий раз как он устремляется к внутренней чистоте, гибельный инстинкт увлекает его в сторону. Обычно, у родственных ему, опустошающих себя поэтов — у Гюнтера, Верлена, Марло — грандиозный размах страсти сочетается с очень слабой, девичьей волей, и их размалывают, затопляют собственные вождедения. Они пропивают, проигрывают, проматывают себя, их сметает внутренний вихрь их существа; они не падают внезапно в пропасть, а опускаются со ступени на ступень, постепенно скатываются на дно при постоянно слабеющем сопротивлении воли. У Клейста же — и в этом, только в этом, корень его трагедии — демонически сильной страстности противопоставлена демоническая воля духа (также как в его творчестве буйный, опьяненный мечтатель сочетается с холодным, трезвым наблюдателем и зодчим). Его противодействие инстинктам

так же мощно, как сами инстинкты, и эта удвоенная мощь возносит его внутреннюю борьбу до героизма. Иногда он бывает подобен своему Гискару, который, страдая в своей палатке (в душе), обессиленный гноящимися язвами, отравленный губительными соками, величественным жестом замыкает уста своей тайне и являет себя народу. Клейст не уступает себе ни на пядь, он не дает безвольно втянуть себя в пропасть: железная воля сопротивляется этому бешеному напору страсти:

Стой, нерушимо стой, как свод стоит,
Где каждый камень рухнуть на-земь рад.
Ты темя камнем угловым подставь
Огням небесным и кричи: разите!
И пусть тебя до самых пят расколют,
Пока дыханье в этом юном теле
Удерживает камень и цемент. ¹

— эту святую гордыню он противопоставляет судьбе, и властно, мощно, в страстном стремлении к самосохранению и самовозвышению, он ставит преграду горячему неистовству самоуничтожения. Так жизнь Клейста становится гигантомахией, гигантской борьбой слишком возвышенной натуры: трагедия его не в избытке одного и недостатке другого, как у большинства людей, а в избытке и того и другого: избыток ума наряду с избытком крови, избыток нравственности наряду с избытком страсти, избыток дисциплины наряду с избытком необузданности. Он был из числа перенасыщенных людей, и «неизлечимая болезнь», которой было сдержимо это «хорошо задуманное тело» (как говорит Гёте), в сущности, заключается в чрезмерной силе. Природа наделила его большим количеством составных частей, чем может вынести единичная человеческая жизнь: так неистова была эта полнота, — и неумеренные дозы стали ядом и роком, ибо тонкая кора земной плоти не может справиться с таким количеством соков и токов. Поэтому он должен был взорваться как перегретый котел: не безмерность, а чрезмерность была его демоном.

¹ Перевод Д. И. Выгодского.

ЖИЗНЕННЫЙ ПЛАН

Во мне всё спутано, как волокна льна в прляке.

Из юношеского письма

Клейст рано почувствовал в себе этот хаос чувства. Уже мальчиком, а еще сильнее двадцатилетним гвардейским офицером, он полусознательно замечает мощное нарастание внутреннего возмущения против тесного мира. Но он предполагает, что это смятение, эта отчужденность — брожение молодости, результат неудачной жизненной установки и, главным образом, недостаток подготовки, воспитания, системы. И действительно, Клейст не был подготовлен к жизни: из осиротелого родительского дома он попадает в муштровку к эмигранту-пастору, потом в кадетский корпус, где он должен изучать военное искусство, в то время как тайная склонность влечет его к музыке, — первый прорыв чувств в беспредельность. Но лишь тайком он может играть на флейте (можно думать, что он владел ею мастерски): целый день он занят суровой, прусской военной службой, учениями на невеселых песчаных плацах своей родины. Кампания 1793 года, бросившая его, наконец, в настоящую войну, была самой жалкой, самой неудачной, самой скучной, самой бесславной кампанией в немецкой истории. Никогда он не упоминал о ней как о военном подвиге: только в одном стихотворении, посвященном миру, он выражает стремление уйти от этого безумия.

Военный мундир стесняет расширенную грудь. Он чувствует, как бродят в нем силы, и чувствует, что они не проявятся действительно в мире, пока он не сумеет их укротить. Никто его не воспитывал, никто его не поучал:

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

Но насколько он швыряет себя в жизнь. Он сбрасывает мундир, — «военное сословие, — пишет он, — стало мне так ненавистно, что постепенно мне становилось в тягость содействовать его целям». Но как, ускользнув от одной муштровки, найти себе другую? Я уже говорил: Клейст не был бы пруссаком, если бы его мысль не обратилась прежде всего к порядку. И он не был бы немцем, если бы не верил, что внутреннего порядка можно достигнуть путем образования. Образование для него, как и для всякого немца, ключ к тайнам жизни; учиться, прочитать как можно больше книг, сидеть на лекциях, записывать их, слушать профессоров — так рисуется юноше путь в мир. При помощи теорий и правил, естествознания и филосо-

фии, истории литературы и математики Клейст хочет познать мировой дух, укротить демона. И, вечный преувеличитель, неистово он погружается в науку. Всё, что он делает, всё, к чему он прикасается, он прогревает своей демонической волей; он как бы опяняется трезвостью и педантизм превращает в оргию. Как и его немецкому предку, доктору Фаусту, ему кажется слишком медленным последовательное, постепенное приобретение знаний: он хочет всё схватить одним прыжком и в науке познать наконец подлинную жизнь, «истинную» форму жизни. Обольщенный писаниями эпохи Просвещения, он всем фанатизмом своей стремительной воли верит, что «добродетель» в понимании греков поддается изучению, верит в единую формулу жизни, которую можно вычислить с помощью науки и образования, чтобы пользоваться ею в каждом отдельном случае, как схемой, как таблицей логарифмов. Поэтому он, словно в отчаянии, окунается то в логику, то в чистую математику, то в экспериментальную физику, потом бросается к латинскому и греческому языку, и все это «с самым кропотливым прилежанием», однако без цели и плана,—как и следовало ожидать от его безудержной и фанатической природы. Ясно чувствуется, что он, стиснув зубы, старается до конца свое дело: «Я поставил себе цель, требующую непрерывного напряжения, всех моих сил и каждой минуты времени, если я хочу ее достичь», но эта «цель» все так же далека. Он учится впустую, и, чем больше он схватывает наспех разрозненных знаний, тем менее он познает внутреннюю цель.— «Все науки для меня равны, — неужели я должен переходить от одной науки к другой и вечно плавать на поверхности, не углубляясь ни в одну из них?» Напрасно он — лишь бы убедить себя в пользе этих занятий — самым педантичным образом проповедует своей невесте педантичную механику нравственного поведения, месяцами, как заядлый школьный учитель, мучает бедную девушку нелепыми, надуманными вопросами и ответами, которые он старательно записывает — ради ее «образования». Никогда Клейст не был антипатичнее, бесчеловечнее, педантичнее, никогда он не был в большей мере пруссаком, чем в этот несчастный период, когда он, с книгами, лекциями и наставлениями в руках, ищет в себе человека, никогда он

не был более чужд себе и своему пламенному существу, чем в ту пору, когда он стремится выработать из себя полезного гражданина и человека.

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

И на этот раз он освобождается разрушением. С проклятием швыряет он в ступу судьбы звенящий кубок, из которого годами пил пьянящее блаженство. «Печальный разум» — так называет он теперь свой поверженный кумир; он бежит от книг, от философии, от теорем — и, вечный преувеличитель, слишком рьяно бросается в другую крайность, с той же преувеличенной жаждой, с тем же фанатическим рвением предавался новому идеалу. «Мне противно всё, что называется знанием»: резким прыжком он бросается в противоположность, вырывает веру из своей души как прожитый день из календаря, и тот, кто еще вчера видел спасение в образовании, волшебство — в зна-

нии, исцеление — в культуре, оплот — в науке, — теперь восторгается тупостью, примитивом, животно-растительным прозябанием. Тотчас же — страстность Клейста не знает слова «терпение» — построен новый жизненный план, конструктивно столь же слабый, столь же мало обоснованный на фундаменте опыта: теперь прусский юнкер вдруг стремится к «затененной, спокойной, незаметной жизни», хочет стать крестьянином, жить в том одиночестве, которое в свое время так соблазнительно обрисовал Жан-Жак Руссо; он требует не больше того, что персидские маги считают самым угодным богу: «обработать поле, посадить дерево и зачать ребенка». Этот план захватил и в тот же миг умчал его: с той же поспешностью, с которой он хотел стать мудрым, он стремится теперь стать тупым. Прошел день — и он покидает Париж, куда бежал «сбитый с толку изучением печальной философии», прошел день — и он бросает свою невесту, только потому, что она не может сразу согласиться с его новым планом жизни и сомневается в том, что она, дочь высокопоставленного генерала, сможет быть полезной работницей в поле и в коровнике. Но Клейсту некогда ждать: одержимый идеей, он горит как в лихорадке. Он штудирует труды по агрономии, работает с швейцарскими крестьянами, колесит вдоль и поперек по кантонам, чтобы на последние деньги купить себе имение (на разрытой войной земле); даже в самых трезвых стремлениях — к учености или сельскому хозяйству — он не свободен от власти демона.

Его жизненные планы — будто трут: они воспламеняются при первом соприкосновении с действительностью. Чем больше его усилил, тем больше неудач: преувеличивая, он вечно разрушает. Клейсту удается только то, что делается против его воли: темная сила всегда вершит в нем то, о чем воля и не подозревает. И, пока с разгоряченной педантичностью разума он ищет выхода в образовании, а потом в необразованности, — освобождается инстинкт, темная, насильственная воля его существа: подобно нарыву, пока он лечил его, унимая внутреннюю лихорадку мазями и бинтами рассудка, прорвалось скрытое брожение, закованный демон вырвался, излился в поэзии. Лунатик чувства, непреднамеренно начал Клейст в Париже «Семейство Шроффенштейн» и робко показал его друзьям; но, едва

он познал возможность найти, благодаря раскрывшемуся клапану, отдушину для чрезмерности чувств, едва ощутил, что здесь, в этом мире границ, связанности и меры, дана воля его фантазии,— как эта воля уже мчится в беспредельность (и тут жадно стремясь в первый же час достигнуть последней грани). Поэзия — первое освобождение Клейста: ликуя, он возвращает себя демону (который готов уже был его оставить) и, как в пропасть, бросается в собственную глубину.

ЧЕСТОЛЮБИЕ

*О, непростительно будить
в нас честолюбие — мы ста-
новились добычей фурии.*

Из письма

Словно вырвавшись из тюрьмы, бросается Клейст в опасную беспредельность поэзии. Наконец его кипящему натиску дана возможность разряда; стесненное воображение может раздробиться в образы, излиться в расточительном слове. Но для человека, подобного Клейсту, не существует наслаждения, ибо для него нет меры. Едва начинает он первое свое произведение, едва осмеливается признать себя творцом, поэтом, как тотчас же он хочет быть самым прекрасным, самым великим, самым могущественным поэтом всех времен, и своему первенцу он ставит дерзновенное требование — превзойти самые величественные произведения греков и классиков. Всё захватить в первом же набеге, — так претворяется его чрезмерность в литературное творчество. Другие поэты робко начинают с надежд и чаяний, с подражаний и опытов и счастливы, если им удалось создать хорошее, значительное произведение; но Клейст, всё возводя в превосходную степень, от первого своего опыта требует недостижимого. Его «Гискар», к которому он приступает (после раннего, почти сомнамбулического произведения «Семейство Шроффенштейн»), должен, обязан быть величайшей трагедией всех времен. Одним прыжком он хочет достигнуть вечности; литература не знает более титанического дерзновения, чем Клейстово требование бессмертия при первом же прорыве силы. Это показывает, сколько высокомерия было скрыто в перегретом котле его

груди: свистя и сверкая, оно вырывается в клубящихся словах. Если Платон бредит об Одиссеях и Илиадах, которые он собирается создать, то это — недоверчивый самообман слабой натуры. Но Клейст жестоко серьезен в своем соревновании с богами духа; охваченный страстью, он возносит ее (как и она его) в безмерность, и с этой минуты, когда открылось ему собственное назначение, честолюбие становится для него почти смертельным импульсом бытия. Его гордыня — не на жизнь, а на смерть — с тех пор как он бросил богам упрямый вызов произведенном, которое (как он внушает Виланду) должно соединить в себе «дух Эсхила, Софокла и Шекспира». Вечно Клейст ставит на карту все свое достоинство. И с этих пор его жизненный план не в том, чтобы жить и правильно жить, а в том, чтобы достигнуть бессмертия.

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

работу». Никогда, быть может, поэт не боролся с большим ожесточением за свое произведение, чем Клейст в те недели непроницаемого одиночества на маленьком острове Тунского озера. Ибо «Гискар» — больше, чем литературное отображение его внутреннего существа: в этом титаническом облике он хочет изобразить всю трагедию собственной жизни, необъятные стремления мужественного духа, когда тело подорвано тайным педугом и немощью. В завершении — его Византия, власть над миром, призрачное могущество, которое конквистадор желает завоевать решимостью, преодолев сопротивление плоти, сопротивление народа. Подобно Гераклу, срывающему со своей окровавленной кожи Несову одежду, стремится Клейст вырвать из души внутреннее пламя; он хочет спастись от демона, загнав его в символ, в образ. Завершить — это значит выздороветь, в победе — освобождение, в честолюбии — самосохранение; отсюда эта отчаянная судорога, эти напряженные, словно обратившиеся в мускулы нервы. Тут идет борьба за жизнь, — он это чувствует вместе с друзьями, заклиняющими его: «Вы должны завершить «Гискара», даже если на ваши плечи свалится Кавказ и Атлас». Никогда Клейст не отдавался так всецело своему произведению, — раз, два, три раза подряд пишет он эту трагедию и каждый раз уничтожает ее, — каждое слово запечатлелось в его памяти так отчетливо, что он декламирует ее у Виланда наизусть. Месяцами вкатывает он на гору тяжеловесный камень, и всякий раз он снова скатывается в пропасть: ему не дано, как Гёте в «Вертере», в «Клавиге», одним взмахом крыльев освободиться от призрака, смущающего душу, — слишком крепко вцепился в нее демон. Наконец, побежденный, он опускает руки. «Небо — свидетель, дорогая Ульрика (и я готов умереть, если это не подлинная правда), — вздыхает измученный поэт, — с каким удовольствием я дал бы по капле крови из моего сердца за каждую букву письма, которое я мог бы начать словами: «Мое произведение закончено». Но ты знаешь, кто делает больше, чем в силах сделать. Пол-тысячи дней подряд и большинство ночей я потратил, чтобы к многочисленным венцам, украшающим наш род, прибавить еще один; теперь же наша святая хранительница говорит мне: довольно... Было бы неблагоразумно тратить силы на произведение, которое, как я теперь убедился, слишком трудно

для меня. Я отступаю перед тем, кто еще не пришел, и за тысячелетие до его прихода склоняюсь перед его духом».

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

И он бросается в ничто; так совершается безумное деяние, как бы первое самоубийство (более трудное, чем впоследствии настоящее самоубийство): в Париже, в лихорадке вернувшись из бессмысленной поездки, он сжигает своего «Гискара» и другие наброски, чтобы спасти себя от их властного требования бессмертия. План жизни разрушен; в такие мгновения, будто вызванная чарами, всегда всплывает его противоположность: план смерти. И, освободившись от демона честолюбия, торжествуя и в то же время сознавая свое поражение, он пишет бессмертное письмо, быть может самое прекрасное, когда-либо созданное художником в минуту неудачи: «Моя дорогая Ульрика! То, о чем я напишу, может тебя свести в могилу, но я должен, должен, должен это сделать. В Париже я перечел свое незаконченное произведение, отверг его и сжег: и теперь — конец. Небо лишает меня славы, лучшего блага земли;

как упрямый ребенок, я возвращаю ему все остальные. Я не могу быть достоин твоей дружбы, и я не могу жить без этой дружбы: я бросаюсь в смерть. Будь спокойна, возвышенная, — я умру прекрасной смертью на поле битвы... я вступлю во французскую военную службу, армия — скоро переправится в Англию, и всех нас за морем поджидает гибель; я радуюсь при мысли о бесконечно прекрасной могиле». И действительно — с затемненным сознанием, обезумев от совершенного им, он мчится через всю Францию в Булонь; испуганному другу едва удается вернуть его, и месяц он с помраченным рассудком живет у какого-то врача в Майнце.

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

ПРОБУЖДЕНИЕ К ДРАМЕ

*Я творю только потому, что не
могу перестать.*

Из письма

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

Как принуждение, как порок, тяготит его отныне искусство. Этим объясняется удивительная принужденность, взрывчатость и разорванность его драм. Все они — кроме «Разбитого кувшина», годного для постановки и написанного на пари, правда, чрезвычайно нервной рукой — взрывы его глубочайших чувств, бегство из ада собственной души: в них слышится иступленный вопль, напоминающий вздох задыхающегося, вдруг ощутившего струю воздуха; они с треском отскакивают от туго натянутых нервов, они — прошу простить мне это сравнение, но я не знаю более удачного — выпрыснуты внутренним пламенем и необходимостью, как разгоряченное кровью мужское семя. Они не оплодотворены мыслью, едва овеяны разумом — обнаженные, нередко бесстыдно обнаженные, рожденные беспредельной страстью, они врываются в беспредельность. Каждая возводит какое-нибудь чувство, сверхчувство в превосходную степень, в каждой взрывается какал-нибудь раскаленная клеточка его запруженной, чреватой всеми инстинктами души. В «Гискаре» он, словно сгустки крови, выплевывает всё свое честолюбие Прометей, в «Пентесилее» изливается его сексуальный пыл, в «Битве Арминия» беснуется неистовая до озверения пенависть, — все три драмы отражают скорее лихорадку его крови, чем температуру внешнего мира, и даже в более спокойных, менее связанных с его личностью произведениях, в «Кетхен из Гейльбронна» и в новеллах, еще вибрирует электрическое напряжение его нервов, еще трепещет почти до жестокости быстрая смена эпического зноя и разумной трезвости. Куда бы ни последовать за Клейстом — всюду магическая и демоническая сфера, сумерки и затемненность чувств, и эти яркие молнии великих гроз, этот душный воздух, целую жизнь давивший на его собственное сердце. Эта вынужденность, эта серпо-пламенная атмосфера разряда делает драмы Клейста величественно необычными; в драмах Гёте мы тоже находим претворение жизни, но лишь эпизодически — это только разряды, разрешения подавленной души, оправдания, спасение и извинение. Но нет в них гибельно-взрывчатого, вулканического начала Клейстовских драм, где из самой затаенной, самой недоступной, самой смертоносной глубины сердца внезапным давлением выбрасываются потоки

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

Не служит ли эта необходимость, это принуждение у Клейста возвышенным воплощением требования, поставленного трагедии Аристотелем две тысячи лет тому назад, — чтобы она «стремительным разрядом очищалась от опасных аффектов»? На определения «опасных», и «стремительным» падает (незамеченное французами и большинством певцов) главное ударение, и это правило словно специально установлено для Клейста, — ибо чьи аффекты были опаснее его аффектов (я пытался это показать), чьи разряды были стремительнее? Он не был, как Шиллер, укротителем своих проблем, — он был одержим ими: по именно это отсутствие внутренней свободы делает его взрывы необычайно сильными, судорожными. Его творчество не знает обдуманного, планомерного изложения, — это всегда — извержение, бешеная борьба за освобождение от ужасного, почти смертельной опасностью сомкнувшегося внутреннего бедствия. Каждый герой его произведений (как и он сам) считает поставленную ему задачу самой существенной в мире, каждый до нелепости поглощен своим чувством: у каждого все поставлено на карту, каждый должен сказать «да» или «нет» всему своему бытию. Все в Клейсте (а потому и в его образах) становится лезвием, кризисом: страдания отечества, которые у других вызывали лишь многословную патетику, философия (которую с созерцательным скепсисом наблюдал Гёте, воспри-

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

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

его характера. Его концепции случайны и вялы, его сцепления шатки, вся техническая сторона сделана *al fresco* (поспешной и нетерпеливой рукой): там, где его кисть не гениальна, он ударяется в театральность, опускаясь до мелодрамы; местами он выдает в вульгарность уличной комедии, рыцарских представлений, волшебного театра, — чтобы одним прыжком, одним взлетом, (подобно Шекспиру) снова переестись в возвышенную сферу духа. Сюжет для него только предлог и материал, — прогревание страстью — его подлинная страсть. Нередко он создает нарастание при помощи самых низменных, самых неуклюжих, самых ходячих приемов («Кетхен из Гейльбронна», «Семейство Шроффенштейн»); но, воспламенившись страстью, со всей стремительностью движущего пара ворвавшись в родную стихию противоречий, он создает напряжения, не имеющие себе равных. Техника Клейста кажется наивной, его композиция ошибочной и банальной: медленно, нередко окольными, извилистыми путями он проникает в самую сердцевину конфликта, чтобы внезапно взорвать чувство с ему одному свойственной мощью разряда. Поэтому он должен опускаться на самое дно, поэтому нужна ему, как Достоевскому, длительная подготовка, самые причудливые сплетения, извивы и лабиринты. В начальных сценах его драм («Разбитый кувшин», «Гискар», «Пентеслея») факты и положения сплетаются в тесный узел: прежде всего создаются как бы тучи, которые могут породить трагическую грозу, и он любит эту насыщенную, тяжелую, непроницаемую атмосферу, потому что своей смятенностью, безнадежностью, безысходностью она напоминает атмосферу его души — смятенная ситуация соответствует тому «смятению чувств», которое так беспокоило чуждого демонизму Гёте. И, конечно, в основе этого насильственного угнетения, этой загадочности кроется доля извращенного уноения страданием; в напряжении и торможении он вкушает сладострастие, возбуждая и воспаляя свое и чужое нетерпение. Так драмы Клейста, прежде чем зажечь чувство, заставляют трепетать нервы; подобно музыке «Тристана», расточительной монотонией, напряженными намеками и волнующими недомолвками они стремятся вызвать вибрацию чувств. Только в «Гискаре» одним движением, словно отдергивая завесу, с сол-

вечной ясностью он обнажает всю ситуацию; остальные драмы («Принц Гомбургский», «Пентесilea», «Битва Армия») пачинаются сумбуrom положений и характеров, из которого, разрастаясь подобно лавине, вырываются и с грохотом сталкиваются страсти героев. Иногда они перегоняют и ломают в своей чрезмерности намеченную в начале крупную концепцию: если не считать «Принца Гомбургского», постоянно чувствуешь, что персонажи Клейста как будто вырвались из его лихорадочной руки и помчались в беспредельность, плененные могуществом чувств, неожиданным и непредвиденным в трезвом замысле. Он не владеет, как Шекспир, своими образами и проблемами: они уносят его за его пределы. Они следуют демоническому зову, — каждый из них ученик чародея из Гётевой баллады, — а не ясной, плапомерной воле: в высшем смысле Клейст не ответственен за них, как за слова, произнесенные во сне и непроизвольно выдающие затаенные стремления.

Эта вынужденность, связанность, подчиненность воли господствует и в языке его драм: он подобен дыханию взволнованного человека: то он искрится, рассыпаясь и разливаясь, то спотыкается в хрипах, выкриках и молчании. Неумолимо он бросается в крайности: иногда, величественно образный в своем лаконизме, словно вылитый из бронзы в своей застывшей сдержанности, он гиперболически расплавляется в пламенности чувств. Часто удаются ему отдельные сгущения, насыщенные кровью как напряженные мускулы, — но часто, словно бомба, разрывает фразу пробившееся чувство. Пока язык обуздан, он дышит мужеством и силой, — но, как только чувство обращается в страсть, он словно ускользает из власти Клейста и расточает в образах все его грезы. Клейсту никогда не удается вполне овладеть своей речью: он насильственно искривляет, изгибает, разрывает, изламывает фразы, чтобы сделать их устойчивыми, он (вечный превеличитель) часто растягивает их настолько, что не связать концов; но над одним простирается его власть и терпение: никогда не сливаются стихи в одну общую мелодию, — все брызжет, искрится, кипит и шипит страстями. Как его образы, бессильные сдержать свою чрезмерность, начинают лихорадить, так и он в конце концов бессилец

обуздать слова: когда Клейст дает себе волю (а в творчестве он раскрепощает самые глубинные слои своего существа), он одержим и недержим в своей чрезмерности. Поэтому ему не удается ни одно стихотворение (кроме магической литании смерти): плотины и водопады создают не плавное, ровное течение, а только пороги и бурные водовороты; его стих и дыхание равно беспокойны и не мелодичны. Только смерть вдохновляет его на музыку, на последнее излияние.

Гонитель и гонимый, охотник и затравленный зверь — таким является пам Клейст среди своих образов, и то, что делает его драмы особенно драматичными, заключается не в концепции, не в замысле, не в эпизодическом событии, а в необычайном, окутанном тучами горизонте, величественно расширяющем и возвышающем их до героизма. Клейсту присуще врожденное трагическое ощущение и видение мира: в своих трагедиях он ощущает и оформляет не материю отдельного сюжета, а мировую материю. Возложенное на него бремя рока он в неистовом преувеличении передает другим, и трещина, зияющая в груди каждого его героя, является для него частью громадной расселины, неисцелимо рассекающей вселенную, превращающей ее в сплошную рану, в вечное страдание. И тут Ницше пророчески чувствовал истину, сказав о Клейсте, что его привлекает «неисцелимость природы», ибо он часто говорит «о хрупкости мира» — мир был для него неисцелим, несоединим — печальная неразрешенность и неразрешимость. Но этим он достигает подлинно трагической установки: лишь тот, кто непрестанно ощущает мир, как улик — не только как сюжет, но и как обвинение, может выступить в драме — роль за ролью, речь за речью — обвинителем, судьей, должником и кредитором, и каждому дать возможность защитить свои права против чудовищной несправедливости природы, создавшей человека раздробленным, двойственным, вечно неудовлетворенным. Поистине такой взгляд на мир невозможен при ясном зоре. Гёте проницательно написал в альбом другому пессимисту, Артуру Шопенгауэру:

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

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

МИР И СУЩНОСТЬ МИРА

*Радостным я могу быть только на-
едине с собой, потому что лишь тогда
могу быть вполне правдивым.*

Из письма

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

рост событий: только в пламенности, только в страстности человека видит он проблему. В конце концов, он изображал не людей: его демон сквозь земную оболочку узнавал в них своих братьев — демонизм образов, демонизм природы.

Поэтому все его герои так лишены равновесия: частью своего существа они пребывают вне сферы обыденной жизни, каждый из них — преувеличитель своей страсти. Все эти неукротимые дети его чрезмерной фантазии, — как сказал Гёте о «Пентесилее», «принадлежат к своеобразной семье», — и всем им присущи его характерные черты — непримиримость, резкость, своеволие, прямолинейность, бурное упрямство и непреклонность; все они отмечены печатью Каина — они должны губить или погибать. Все они обладают странной смесью пыла и холодности, избытка и недостатка, страсти и стыда, безудержности и сдержанности, переменчивостью и переливчатостью, мощным зарядом атмосферного электричества в нервах. Они смущают даже тех, кто хотел бы их полюбить (как смущал сам Клейст своих друзей): в их глазах сверкает нездешне-зловещий огонь, внушающий страх даже самому непредубежденному читателю, поэтому их героизму не суждено было стать популярным, «национальным», хрестоматийным героизмом. Даже Кетхен, на один только шаг отстоящая от банальности, от витрины, в которой она бы слилась с народными образами Гретхен и Луизы, — и в ее душе кроется болезненная черта — чрезмерность преданности, непонятная простому уму; и Арминий, национальный герой — и в нем есть излишек — политичность, лицемерная ловкость, в нем слишком много от Талейрана, чтобы он мог стать патристической статуей. Всегда в банально-идеальный образ он вкрапывает каплю губительной крови, которая его делает чуждым народу: у прусского офицера — принца Гомбургского — страх перед смертью (изумительно правдивый, но не совместимый с ореолом), у греческой царицы Пентесилеи — вакхическая страстность, у графа фон-Штраля — доля бурбонства, у Туснельды — грань глупости и женски-кокетливого тщеславия. Всех их Клейст спасает от приторности, от Шиллеровского налета, от олеографичности, в каждого влагает что-нибудь первобытно-человеческое, что обнаженным, безстыдно обнаженным выступает за драматической драпировкой в мно-

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

Единичным случаем: ибо его мир не принадлежит к определенной эпохе — 1790—1807, не ограничен Бранденбургом или Германией; он не признан духовно дыханием классицизма, не омрачен католическими сумерками романтики. Мир Клейста столь же необычен и вневременен, как и он сам, — сфера Сатурна, по ту сторону дневного света и ясности явлений. Как человек, так и природа, естественный мир, интересует Клейста лишь у крайней грани, там, где начинается демонизм, где естественное

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

В этом отказе от явного Клейст как будто близок к своим современникам, к романтикам, — но между поэтами полу-надуманного, полу-наивного суеверия и сказочного блаженства и его принудительным стремлением к фантастическому зияет целая пропасть чувства: романтики ищут чудесного как святыни, Клейст — чудовищного как болезни природы. Новалис хочет верить и наслаждаться этой верой, Эйхендорф и Тик хотят растворить суровость и бессмысленность жизни в игре и музыке, — Клейст же, алчный, хочет уловить тайну, скрытую явлениями, и ощутить ее, доведя до крайних пределов; в последний мрак чудесного он вонзает свой испытующий, холодно-страстный, неумолимо зондирующий взор. Чем необычнее переживание, тем больше влечет его рассказать о нем вещественно, — он даже бравировал реалистическим изображением непостижимого, и его страстный интеллект спираль за спиралью ввинчивается вплоть до последнего слоя в ту сферу, где сочетаются таинственным браком магия природы и демонизм человека. Тут он приближается

к Достоевскому больше, чем кто-либо из немцев: образы Клейста облечены всеми нездоровыми и преувеличенными силами нервов, а нервы болезненно соприкасаются с демонизмом природы, сущности мира. Как Достоевский, он не только правдив, но, в силу своей экзальтации, сверх-правдив, и потому нависает как душное небо эта стеклянная гнетущая атмосфера над ландшафтом его душевного мира, где стужа рассудка внезапно сменяется то зноем фантазии, то гневным ураганом страсти. Конечно: он величествен и полон глубокого прозрения в сущность, этот ландшафт Клейста, — едва ли другой немецкий поэт достигал такой силы, — но всё же трудно его вынести, никто не может остаться в нем надолго (да и сам он не мог выдержать его больше десяти лет), ибо он напрягает нервы, непрестанно тревожит чувство резким контрастом зноя и стужи. Он слишком мощен, чтобы пребывать в нем всю жизнь, слишком сдавлена и насыщена его атмосфера, тяжестью ложится на душу его небо, в нем слишком много жара и слишком мало солнца, слишком много ослепительно яркого света в слишком тесном пространстве. И как художник, вечно раздвоенный, он лишен родины, лишен твердой почвы под колесами своей бешеной гонки. Он везде и нигде, и всюду он бездомен: он живет в мире чудес, не веря в них, изображает действительность, не любя ее.

ПОВЕЛЛИСТ

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

Письмо поэта поэту

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

В новеллах Клейст исключает свое «я», он подвзляет свою страстность, или вернее: он переводит ее на другие

пути. И здесь фанатик преувеличения впадает в чрезмерность: он доводит это (очень искусное) самоисключение до экцесса, до крайней объективности, снова угрожающей искусству (угроза — его стихия). Немецкая литература никогда не достигала такого объективного, внешне спокойного отношения, такой мастерской вещественности рассказа, как в этих восьми новеллах и нескольких анекдотах; может быть, только последнего разрешающего элемента не хватает в их, казалось бы, безупречном совершенстве: не хватает естественности. И в эпосе Клейст действует по принуждению, — по принуждению своей непоколебимой воли так же, как обычно — по принуждению потока своих страстей; ему не хватает горчичного зерна радости повествования, спокойного, беззаботного вымысла, врожденной легкости речи. Чувствуешь, как насильно сжимаются его уста, чтобы трепетом дыхания не выдать мучительного сладострастия, которое он испытывает, нагромождавая напряжение; чувствуешь, как лихорадочно дрожит рука, принужденная сдерживать себя, как весь он насильно подавляет себя, чтобы остаться безучастным. В этом вечном торможении, в этой сдержанности, в укрывательстве, в нарочитом, почти злостном запутывании читателя, принужденного блуждать в хитроумно сооруженном лабиринте фактов, кроется тайное, извращенное сладострастие, — естественное движение по прямой линии не свойственно ни его эротике, ни его повествованию. Для того, чтобы это ощутить, нужно только сопоставить «*Novalas gemplares*»¹ Сервантеса, его блаженно легкое развитие сюжета, его лукавую игру в прятки и загадки — и напряженную, туго натянутую, насыщенную возбуждением технику, которая даже из трезвости создает экцесс и обращается к читателю словно сквозь стиснутые зубы: нет Ариэля и его угнетенной, отягченной души, его небо расстилается над бездной, и не звучит в нем музыка. Он хочет быть холодным — и становится ледяным, он хочет говорить тихо — и говорит сдавленным шопотом, он стремится к строгому, римскому, достойному Тацита, повествованию — и судорога звучит в его голосе. С титанической силой устремляется Клейст к преувеличению. Никогда немецкий язык не был

¹ По-испански: «Образцовые новеллы».

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

И всё же: как многого достигала его воля, его демонически сильная воля в области прозы, — словно сталь сковывает он кровь в венах языка! Это мастерство ощущается больше всего в случайных, не продуманных заранее очерках, в маленьких анекдотах и заметках, написанных без напряжения художественной воли — для газеты, чтобы заполнить свободный столбец. Двадцать строк поли-

цейского отчета, кавалерийский эпизод движением его пластической воли сгущаются в непреходящую форму: ни один пузырек психологии не проникает в магический кристалл повествования, в котором сама вещественность становится прозрачной. В новеллах большего объема уже чувствуются усилия в стремлении к объективности. Характерная для него страсть к запутыванию и закручиванию, к насильственному сгущению, сладострастие игры с тайной делает его новеллы скорее волнующими, чем пластичными; они воспламеняют своей мнимой холодностью: «Маркиза фон-О...» (анекдот, рассказанный Монтенем в восьми строках) завлекает будто шарада, «Нищенка из Локарно» давит как жуткий кошмар. Все возбуждающее, возмущающее, мучительное, все увлекающее в даль ощущается в этих призрачных грезах тем живее, что, благодаря намеренно трезвому стилю хроники, вовсе не смутными призраками являются они нашему внутреннему взору, а запечатлеваются пластически в своей земной и в то же время нездешней естественности. Весь демонизм его воли здесь (как и прежде — в пору увлечения рационалистической философией) превращен в трезвость, но трезвость, доведенную до эксецесса: словно открывается обратная сторона его существа — экзальтация в воздержании от экзальтированности, чрезмерность в соблюдении меры. Стендаля тоже влекло к холодной, необразной, несентиментальной прозе; он ежедневно читал Гражданский кодекс — так же как Клейст ставил себе в образец стиль хроники: но, в то время как Стендаль приобретает только технику, Клейстом, неистовым, овладевает страсть к бесстрастности, — чрезмерность напряжения переключается с него на читателя. Но всегда чувствуется избыток, неотделимый от его существа: поэтому самая сильная из его новелл — та, где претворяется в образ лейтмотив его существа, — «Михаэль Кольгас», самый яркий тип преувеличителя из числа созданных Клейстом, человек, который преувеличением разрушает свою силу, доводит прямоту до упрямства, правдивость до сварливости; бессознательно он стал символом своего творца, который лучшее свое достоинство превратил в опасность и фанатизмом воли вытеснен за все пределы и цели. В дисциплине и сдержанности Клейст так же демонически чрезмерен, как в безудержности и в излишнии.

В наибольшем совершенстве выступает это смешение, как я уже сказал, в непреднамеренном, в тех маленьких анекдотах, которые он написал, не заботясь об их художественном достоинстве, и, кроме того, в замечательном автопортрете этого странного человека: в его письмах. Ни один немецкий поэт не раскрывал себя миру так, как Клейст в этой горсточке написанных им писем. Они, я бы сказал, несравнимы с психологическими документами Гёте и Шиллера: искренность Клейста бесконечно смелее, безудержнее, безнадежнее и безусловнее, чем бессознательные стилизации, всегда эстетически оформленные исповеди классиков. Верный себе, Клейст и в исповеди предается излишеству: в самое жестокое самобичевание он вкладывает какую-то скрытую ноту наслаждения; он охвачен не только любовью к истине, но и лихорадочным стремлением к ней, и всегда величественно экстатичен в глубочайшей боли. Нет ничего ужаснее воплей этого сердца, и в то же время они доносятся как бы из беспредельной выси — трепетный крик подстреленной хищной птицы; ничего нет величественнее пафоса жалоб его одиночества. Будто слышишь мучительные вопли отравленного Филокетета, оторванного от братьев, на одиноком острове своего духа спорящего с богами; и в муках самопознания срывая с себя одежду, он является нам в наготе, но не в бесстыдной наготе, а словно истекающий кровью, пылающий в огне, только что вырвавшийся из сражения человек. Мы слышим крик из последней глубины земного, крик истерзанного бога или затравленного зверя, — и потом снова — слова ужасной трезвости, слишком сильный, слепящий внутренний свет. Может быть, в пропавшей рукописи, в «Истории моего внутреннего мира», все эти огни и молнии были слиты в единый свет; но это произведение, которое, без сомнения, было не компромиссом «поэзии и правды», а фанатизмом одной только правды, до нас не дошло. Здесь, как и всегда, рок замкнул ему уста и запретил «невыразимому человеку» выдать свою заветную тайну, чтобы всегда он предстал нам тенью своего демона и чтоб осталось скрытым его последнее одиночество.

ПОСЛЕДНЯЯ СВЯЗЬ

*Все вещи побеждает чувство правды
Смейство Шроффенштейн¹*

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

Искусство не знает более прекрасных мгновений, чем те, когда чрезмерность влита в соразмерные формы, когда наступает сферически звучащая секунда и на краткий миг диссонанс растворяется в благостной гармонии, когда смыкаются самые непримиримые противоречия, мимолетно касаясь друг друга устами слов и любви: чем ужаснее

¹ Перевод Б. Пастернака.

раздвоенность, тем величественнее это слияние, тем больше мощи в созвучии встречающихся потоков. Ни в одной немецкой драме нет такого величественного, такого полного разряда, как в Клейстовом «Принце Гомбургском»: самый опустошенный из немецких портов (на шаг от самоуничтожения) дает своему народу самую совершенную трагедию, — так же как Гёльдерлин за час до наступления последнего мрака — мировой музыкой звучащие орфические гимны, как Ницше накануне душевного заката — высшее опьянение ума, алмазную пляску, сверканье слова. Эта магия предчувствия гибели неопостижима и не допускает объяснений, невыразимо прекрасная, как последнее голубоватое мерцание угасающего пламени.

В «Принце Гомбургском» Клейст на миг укротил демона, оттеснив его в свое произведение. В «Пентесилее», в «Гискаре», в «Битве Арминия» ему удавалось отрубить только одну голову душившей его гидре, на этот же раз он хватает ее за горло и воплощает во вне — в художественном образе. Именно здесь чувствуется его сила, потому что здесь она направлена не в пустоту, здесь страсть не распыляется без пользы с шипением и чадом, как пар из перегретого котла, а борется с противодействующей силой. В этой драме — в ее точно пригнанном, безупречном драматическом механизме ни один атом внутреннего напряжения не теряется в пустом пространстве необузданной чрезмерности: напор и преграда, течение и сопротивление обладают здесь равной силой. Клейст нашел спасение, не выходя за свои пределы, а как бы удвоив себя: противоречия потеряли разрушительную силу, потому что они не позволяют (как прежде) тому или иному стремлению свободно течь и поглощать все остальное. В этом произведении он уяснил себе антиномичность своей природы. Но ясность всегда приводит к познанию, а познание — к примирению. Страсть и сдержанность прекращают борьбу в его душе и смотрят друг другу в глаза: сдержанность (курфюрст, приказывающий провозгласить в церкви принца Гомбургского победителем) приносит дань уважения страсти, страсть (принц Гомбургский, требующий для себя смертного приговора) приносит дань уважения норме. Обе силы познают себя, как частицу извечной Силы, требующей возмущения во имя движения — и сдержанности во имя

порядка; вырывая из смятенной груди свои противоречия и вознося их к звездам, Клейст впервые разрешает свое одиночество и становится участником в созидании мира.

Магически изливается в чистых, возвышенных формах все, к чему он стремился, что пытался осуществить, — укрошенное чувством последней связи с миром и примирения. Все страсти, владевшие им тридцать лет, внезапно влились в образы, — уже не самовластно преувеличенные, а проясненные. Бешеное честолюбие Гискара претворилось в чистую, действительную пламенность юного героя, принца Гомбургского, зверский, кровожадный, бряцающий оружием варварский патриотизм «Битвы Арминия» смягчен в безмолвно строгое чувство отечества; сварливость и правовое упрямство Кольгаса очеловечены в образе курфюрста до сознательной защиты закона; ведовство Кетхен лишь голубеет как нежный лунный свет над летней сценой в саду, словно овеваемый потусторонним ароматом смерти, а пылкость Пентесилей, буйная жажда жизни растворяется в тихом томлении. Впервые в произведении Клейста нарастает скрытая нота доброты, дуновение мягкой человечности и понимания, — и эта последняя струна, которой он никогда не касался, серебряной жалобой арфы вторит мрачной мелодии. Здесь неожиданно скопилось всё, что волнует человека, и, как перед взором умирающего в последние мгновения его жизни проходит все пережитое, так в этом последнем произведении журчит все прошлое, словно примиренное воспоминание о прожитой жизни: все заблуждения, все ошибки, все упущения, все, что казалось бессмысленным и тщетным, вдруг приобретает смысл в этих образах. Философия Канта, терзавшая душу двадцатилетнего юноши, душившая его как «жизненный план», — теперь подает реплики курфюрсту, одухотворяя образ монарха. Кадетские годы, военное воспитание, которому он посылал тысячи проклятий, — вот оно воскресает в великолепной фреске армии, в этом гимне товарищеской солидарности; даже земля Бранденбурга, уже многие годы ему ненавистная, становится фундаментом событий, и в воздухе, обычно не ощущаемом в его трагедиях, чувствуется атмосфера и горизонт. Всё, что он преодолел, — традиция, дисциплина, эпоха, — как небо высится над его произведением; впервые исходит его творчество из внутренней

родины, из призвания крови. Впервые разрежен воздух, не мучительно напряжение, свободное от нервного трепета, впервые прозрачно льются стихи, не насилуя, не тесня друг друга, впервые звучит музыка. Мир призраков, обычно пылавший демоническим напряжением глубин, теперь словно сумерки витает над земной жизнью; будто сладостный звон последних шекспировских драм, звон веселого познания и освобождения, опускает завесу над гармоническим миром.

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

СТРАСТЬ СМЕРТИ

*Всё трудное, что в силах человека,
Я сделала, — к безмерному стремилась,
Всю жизнь свою поставила я на кон,
И выпала решающая кость,
Должна постигнуть я, — что проиграла!
Центесилея ¹*

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

¹ Перевод Ф. Сологуба и А. Чеботаревской.

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

Он в каждый слух бросает тщетный зов,
И, видя знамя времени, что рея
К глупцам перелетает от глупцов,
Он обрывает песнь, — с него довольно, —
Роняя лиру со слезой невольной.¹

И вот, среди этого молчания, самого глубокого молчания, какое знал, быть может, еще только Ницше, — мрачный голос касается его сердца, зов, который звучал ему всю жизнь, всякий раз, как иссякала его бодрость, как овладевало им отчаяние: мысль о смерти. С ранней юности преследует его эта мысль о добровольной смерти, и так же, как еще в отрочестве составил он план жизни, так и план смерти приготовил он заранее, и всякий раз усиливается эта мысль в часы бессилья; темной скалой вздымается она в его душе, когда убывает прилив страстей, пенящийся поток надежд. Не счесть в письмах

¹ Перевод Д. И. Выгодского.

Клейста и во встречах с ним этих пламенных призывов к смерти; и, может быть, позволителен такой парадокс: он только потому мог так долго выносить жизнь, что ежедневно был готов от нее отказаться. В любую минуту он готов умереть, и, если он так долго медлит, то в этом виноват не страх, а преувеличение, виновата чрезмерность его натуры, ибо даже от смерти требует он грандиозности, экзальтации, избытка; он не хочет лишать себя жизни мелко, ничтожно, трусливо: он стремится, как он пишет Ульрике, к «прекрасной смерти», — даже эта мысль, такая мрачная и гибельная, у Клейста окрашивается услугой пьянящего сладострастия. Он хочет броситься в смерть как в торжественную брачную постель, и в изумительном сплетении чувств (его эротика, никогда не находившая своего русла, изливается во все глубины его натуры) он мечтает о смерти как о мистической любовной смерти, как о двойной блаженной гибели. Какой-то первобытный страх — он увековечил его в сцене «Принца Гомбургского» — внушает ему, одинокому, опасение, что это одиночество жизни будет преследовать его и в смерти, в вечности: поэтому с самого детства в мгновения высшего экстаза он предлагает каждому, кого он любит, умереть с ним. Неудержимо стремившийся к любви в жизни тоскует по смерти в любви. В земном существовании ни одна женщина не могла удовлетворить его чрезмерности, не могла идти в шаг с фанатическим устремлением экстастики его чувств; никто — ни невеста, ни Ульрика, ни Мария фон-Клейст — не может сравниться с точкой кипения его требований; только смерть, только превосходная, непревосходимая степень — Пентесilea выдала его пламень — способна удовлетворить его потребность в любви. Желанна для него только та женщина, которая согласится с ним умереть, женщина, охваченная этим до предела преувеличения доведенным чувством, и «ее могилу он предпочтет постели всех королей мира» (так восклицает он в предсмертном ликовании). Каждому, кто ему дорог, настойчиво предлагает он сопутствовать ему в этом падении во мрак. Каролине фон-Шиллер (почти чужой ему) он заявляет, что готов «застрелить и ее, и себя», а своего друга Рюле он завлекает ласковыми страстными словами: «меня не покидает мысль, что мы еще должны что-то сделать вместе —

приди, свершим еще что-нибудь прекрасное и умрем! Одной из миллионов смертей, которыми мы уже умирали и которые еще предстоят нам. Это то же самое, что перейти из одной комнаты в другую». Как обычно, холодная мысль превращается у Клейста в страсть, в пламя, в экстаз. Всё больше и больше опьяняется он стремлением величественным жестом положить конец медленному, частичному дроблению сил и насилий, создать взрыв героического саморазрушения — вырваться из убожества, связанности, размельченности неудовлетворенного чувства жизни в фантастическую смерть, озвученную фанфарами упоения и экстаза: мощно расправляет члены его демон, ибо он хочет вернуться наконец в свою беспредельность.

Эта страсть к совместной смерти остается непонятной для друзей и для женщины, как все его преувеличения чувства: тщетны его настояния, тщетны мольбы: он не находит себе спутника в бездну — все они с испугом и недоумением отвергают фантастическое предложение. Наконец — в тот час, когда его душа переполнилась горечью и отвращением, когда мрак сердца омрачил его взор и чувство — он встречает женщину, почти чужую, — которая благодарна ему за это странное приглашение. Она больна, приговорена к смерти, ее тело так же поражено раком, как его душа отвращением к жизни: неспособная к смелому решению, но экзальтированно заражаясь его экстазом, погибающая позволяет увлечь себя в пропасть. Он нашел теперь человека, который избавит его от одиночества в последний миг падения, и вот рождается эта удивительная, фантастическая брачная ночь нелюбимого с нелюбимой; стареющая, смертельно больная, некрасивая женщина (облик которой он созерцал только в экстазе этой мысли) бросается с ним в бессмертие. В глубине души эта остроумная, сентиментально-восторженная жена кассира ему чужда: вероятно, он никогда не знал ее как женщину, — но он обручился с ней под другой звездой, под другим знаком, в святом таинстве смерти. Слишком незначительная, слишком мягкая, слишком слабая для него в жизни, она прекрасна как союзница в смерти, ибо над его последними часами она волшебным образом зажигает обманчивую зарю общения и любви. Он сам предложил себя: ей только оставалось взять его, — он был подготовлен.

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

Отныне ты, бессмертие, — моё!
 Тысячекратным солнцем льешь сиянье
 Ты сквозь повязку на моих глазах.
 Вот крылья вырастают за плечами,
 И в тишине эфира реет дух;
 И, как корабль, гонимый ветром, видит,
 Что погружается надежный порт,
 Так в дымке жизнь передо мною тает.
 Вот вижу формы я еще и краски,
 И вот — сплошной туман передо мной.¹

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

¹ Перевод Д. И. Выгодского.

МУЗЫКА ЗАКАТА

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

Семейство Шроффенштейн¹

Другие поэты жили с бóльшим блеском, шире охватывали мир в своих произведениях, теснее связывали творчество с жизнью, своим существованием искушая и преображая мировую судьбу; но никто не умирал величественнее, чем Клейст. Ни одна смерть не звучала такой музыкой, не являла такого опьянения и взлета; дионисийским жертвоприношением заканчивается эта «самая мучительная жизнь, когда-либо прожитая человеком» (предсмертное письмо). Еще раз в это последнее мгновение возносится он к последнему простору и величественным жестом перебрасывает мост над вечной пропастью между отчаянием и блаженством; тот, кому ничто не удавалось в жизни, горестной и жалкой, сумел осуществить мрачный смысл своего существования: героический закат. Иные (Сократ, Андре Шенье) в эти последние мгновения достигали *moderato* чувств, стоического, веселого равнодушия, мудрого, безропотного приятия смерти, — Клейст, вечный преувеличитель, и смерть возводит в страсть, в опьянение, в оргию, в экстаз. Его гибель — блаженство, упоение, неизведанное в жизни самозабвение, разверстые объятия, опьяненные уста, веселие, избыток. С песней бросается он в пропасть.

Только раз, этот единственный раз, спали оковы сует и души Клейста; в первый раз стал ликующим и певучим

¹ Перевод Б. Пастернака.

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

И, возносясь в высь — «как два веселых воздухоплавателя», — говорит он в предсмертном письме, — он еще раз бросает взгляд на мир, и прощание его беззлобно. Свои страдания — он их уже не понимает: всё, что угнетало его, из беспредельности кажется таким бессмысленным, далеким, ничтожным. Соединившись для смерти с другой женщиной, он вспоминает о той, для которой жил, которая любила его: о Марии фон-Клейст: ей пишет он из глубины души исповедь и слова прощанья. Мысленно обнимает он ее еще раз, но уже бесстрастно, безмятежно — как уходящий в вечность. Он пишет сестре Ульрике: еще трепещет в душе горечь, вызванная перенесенным унижением, и суровы его слова. Но восемь часов спустя, в комнате смерти, «у Штимминга»,¹ унесенный предчувствием,

¹ Название гостиницы, в которой застрелился Клейст.

упоенный блаженством, он уже не может оскорбить: он вновь обращается к некогда любимой со словами любви и прощения, с лучшими пожеланиями. А лучшее, что Клейст может пожелать в жизни, гласит: «Да пошлет тебе небо смерть, хоть наполовину столь радостную и невыразимо веселую, как моя: это — самое искреннее, самое сердечное пожелание, какое я могу придумать».

Наконец создан порядок, успокоен его беспокойный дух; небывалое, неправдоподобное событие: Клейст, истерзанный, ощущает связь с миром. Демон потерял власть над ним, он уже не преследует его: он получил от своей жертвы всё, чего требовал. Еще раз, в нетерпении, перебирает Клейст свои бумаги: перед ним законченный роман, две драмы, история его внутреннего мира, — никому она не нужна, никто ее не знает, никто не должен ее знать. Шип честолюбия не воззается в защищенную панцирем грудь: небрежно сжигает он свои рукописи (в том числе и «Принца Гомбургского», случайно сохранившегося в копии): ничтожной кажется ему скудная посмертная слава, литературная жизнь в веках перед лицом предстоящих ему эонов. Осталось сделать немного, — но и к этому он приступает деловито и осмотрительно: в каждом распоряжении чувствуется его ясный, не смущаемый ни страхом, ни страстями ум. Он просит Пегилена отправить несколько писем, уплатить долги, которые он заботливо записывал пфенниг за пфеннигом, ибо чувство долга не оставляет Клейста вплоть до «триумфальной песни его смерти». Быть может, нет другого прощального письма, проникнутого таким демонизмом объективности, как письмо Клейста к военному совету: «Мы лежим мертвые на Потсдамской дороге», — начинает он — с той же неслыханной смелостью, что и в своих новеллах; он сразу вводит в событие, и, как в новеллах, повесть о неслыханной судьбе человека выкована объективно с металлической пластичностью и ясностью. И нет прощального письма, пронизанного таким демонизмом чрезмерности, как обращение Клейста к возлюбленной — к Марии фон-Клейст: в его последний час еще раз ослепительно сверкнула двойственность его жизни — сдержанность и экстаз, — вознесенная до героики, до величественной мощи.

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

*
*

Не по своей воле стал Клейст великим трагическим поэтом немецкого народа, а по воле своей судьбы — только потому, что сам он был трагической натурой и трагедией была его жизнь; именно это — мрачность, запутанность, запруженность, напряженность и в то же время пламенность его существа — делает неподражаемыми его драмы, не превзойденные потомками — ни холодной отвлеченностью Геббеля, ни беспокойным пылом Граббе. Его судьба, его атмосфера составляют неотъемлемую часть его произведений: поэтому неумным и лишним кажется мне вопрос, к каким вершинам привел бы он немецкую трагедию исцеленный, освобожденный от своего рока. Напряженность и напряжение были сущностью его существа, саморазрушение в чрезмерности — неопровержимым смыслом его судьбы; поэтому его добровольно ранняя смерть — такое же произведение мастера, как и «Принц Фридрих Гомбургский»: ибо рядом с могучими властителями жизни, подобными Гёте, должен время от времени являться мастер умирая, из смерти создающий бессмертную вою. «Бывает благом смерть как жизненный удел», — несчастный Гюнтер, написавший этот стих, не сумел создать хорошую смерть, он опустил в свое злополучие и погас, как сгоревшая свеча. Клейст, истинный трагик, пластически возвышает свое страдание в бессмертный памятник заката; всякое страдание становится осмысленным, если ему дана благодать творчества. Тогда оно становится высшей магией жизни. Ибо только тот, кто раздроблен, знает тоску по совершенству. Только гонимый достигает беспредельности.

ФРИДРИХ НИЦШЕ

Перевод С. И. Вернштейна

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

Несвоевременные размышления

ТРАГЕДИЯ БЕЗ ПАРТНЕРОВ

*Сорвать лучший плод бытия
значит: жить ивельно.*

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

Лишена партнеров, лишена реплик, лишена слушателей эта беспримерная в своем героизме трагедия Фридриха Ницше; нет в ней и места действия, нет пейзажа, декораций, костюмов: она разыгрывается как бы в безвоздушном пространстве мысли. Базель, Наумбург, Ницца, Сорренто, Сильс-Мариа, Генуя — все эти географические имена не обозначают в действительности место его пребывания: это — только верстовые столбы вдоль измеренной огненными крыльями дороги, холодные кулисы, безмолвный фон. В действительности, декорация остается в этой трагедии неизменной: замкнутость, одиночество, мрачное, бессловесное, безответное одиночество, непроницаемый стеклян-

ный колпак, покрывающий, окружающий его мышление, одиночество без цветов, без красок и звуков, без зверей и людей, одиночество даже без божества, оцепенелое, опустошенное одиночество первобытного мира — мира довременного или пережившего все времена. И особенно ужасна, особенно невыносима и в то же время особенно причудлива и непостижима пустыньность, безотрадность его мира тем, что этот глетчер, эта скала одиночества высится среди американизированной страны с семидесяти-миллионным населением, в центре новой Германии, которая звенит и свистит железными дорогами и телеграфом, гремит шумом и гамом сборищ, в центре болезненно-любовознательной культуры, которая ежегодно выбрасывает в мир сорок тысяч книг, в сотне университетов ищет новых проблем, в сотнях театров ежедневно смотрит трагедии — и в то же время ничего не чувствует, ничего не знает, ничего не подозревает об этой величайшей драме человеческого духа, которая разыгрывается в самом ее центре, в ее самом глубоком ядре.

Ибо в самые великие мгновения для трагедии Фридриха Ницше ни зрителей, ни слушателей, ни свидетелей в немецком мире нет. Вначале, пока он говорит с профессорской кафедры и силуэту Вагнера бросает на него отраженный свет, его речь еще возбуждает некоторое внимание. Но чем более он углубляется в самого себя, чем глубже он проникает в эпоху, тем слабее становится отзвук на его речь. Один за другим в смятении встают друзья и враги во время его героического монолога, испуганные возрастающим пылом его эксгазов, и он остается на сцене своей судьбы в убийственном одиночестве. Беспокойство овладевает трагическим актером, замечающим, что он говорит в пустоту; он повышает голос, он кричит, жестикулирует с удвоенной энергией, — лишь бы возбудить отклик или хотя бы крик возмущения. Он присоединяет к своей речи музыку, манящую, пьянящую, дионисийскую музыку, — но никто уже не слушает его. Он превращает свою трагедию в арлекинаду, смеется язвительным, насильственным смехом, принуждает свои фразы кувыряться и совершать акробатические *salto mortale*, — чтобы вымученной гримасой привлечь слушателей к ужасному смыслу представления, — но никто не аплодирует ему. И вот он

придумывает танец, танец среди мечей; израненный, истерзанный, обливаясь кровью, он показывает миру свое новое, смертоносное искусство, — но никто не понимает значения этих рыдающих шуток, никто не подозревает смертельной страсти в этой пангравной легкости. Без слушателей, без отклика доигрывает он перед пустыми стульями самую потрясающую драму человеческого духа, такая была показана нашему веку упадка. Никто не обратил к нему равнодушного взора, когда в последний раз бурно вознесся словно на стальном острие великолепный вихрь его мысли — вознесся и упал на землю в последнем экстазе: «перед лицом бессмертия бездыханный».

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

В жару неведомых доселе лихорадок,
Колющей дрожью объятый от здыстых измороза,
Тобой гоним, о Мысль!
Безвестная! Сокрытая! Ужасная!

содрогаюсь, в страхе оглядывается он назад, замечая, как далеко за пределы всего живущего и когда-либо жившего бросила его жизнь. Но такой сверхмощный разбег уж не

остановить; и в полном сознании и в то же время в предельном экстазе самоопьянения он подчиняется своей судьбе, которую уже изваял его любимый Гёльдерлин, судьбе Эмпедокла.

Героический пейзаж, лишенный неба, титаническое представление, лишенное зрителей, молчание, всё грознее сгущается молчание над нечеловеческим воплем духовного одиночества — вот трагедия Фридриха Ницше. Она вызывала бы только ужас, как одна из многих бессмысленных жестокостей природы, если бы он сам не сказал ей экстатическое «да», если бы он сам не избрал, не возлюбил эту беспримерную суровость ради ее беспримерности. Добровольно, отказавшись от спокойного существования, и намеренно он выстроил себе эту «не общую жизнь» из глубочайшего трагического влечения, и с беспримерным мужеством он бросил вызов богам — на нем «испытать высшую меру опасности, которой живет человек». «*Χαίρετε δαίμονες!*» «Радуйтесь, демоны!» Этим надменным возгласом в одну из веселых студенческих ночей закликает дух Ницше со своими друзьями-филологами; и в полночный час из наполненных бокалов они плещут из окна красным вином на спящую улицу Базеля, совершая возлияние невидимым силам. Это — всего лишь фантастическая шутка, таящая в себе глубокое предчувствие. Но демоны слышат заклятье и следуют за тем, кто их вызвал; так мимолетная ночная игра вырастает в трагедию судьбы. Но никогда не противится Ницше неимоверной страсти, овладевшей им с такой неотразимой силой: чем сильнее ударяет его молния, тем чище звенит в нем медный слиток воли. И на докрасна раскаленной наковальне страдания с каждым ударом всё тверже и тверже выковывается формула, медной броней покрывающая его дух, «формула величия, доступного для человека, *amor fati*; ¹ чтобы ничего больше не было нужно — ничего впереди, ничего позади, ничего во веки веков. Не только терпеть, и уж отнюдь не скрывать, а любить неизбежность». Этот пламенный гимн судьбе мощным дифирамбом заглушает крик боли: поверженный наземь, раздавленный всеобщим молчанием, разъединенный самим собой, сожженный горечью страдания, ни разу не

¹ По-латыни: любовь к судьбе.

поднял он руку, моля о пощаде. Он просит большей, горшеи боли, глубочайшего одиночества, бездонного страдания, полной меры своих сил; не для защиты, а только для мольбы подымает он руки, для величественной мольбы героя: «О, предреченное моей душе, ты, что называю Роком! ты, что во мне! надо мной! Сохрани меня, сбереги меня для великой судьбы!»

Кто знает такую великую молитву, тот будет услышан.

ДВОЙСТВЕННЫЙ ОБЛИК

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

Патетический облик героя. Так изображает его мраморная ложь, живописная легенда: упрямо устремленная вперед голова героя, высокий, выпуклый лоб, испещренный бороздами мрачных размышлений, ниспадающая волна волос над крепкой, мускулистой шеей. Из-под нависших бровей сверкает соколиный взор, каждый мускул энергичного лица напряжен и выражает волю, здоровье, силу. Усы Вердингеторикса, визвергаясь на мужественные, суровые губы и выдающийся подбородок, вызывают в памяти образ воина варварских полчищ, и невольно к этой мощной, львиной голове пририсовываешь грозно выступающую фигуру викинга с рогом, щитом и копьем. Так, возвеличенным в немецкого сверхчеловека, в античного Прометида, наследника скованной силы, любят изображать наши скульпторы и художники великого отшельника духа, чтобы сделать его доступным для маловерных, пиколой и сценой приученных узнавать трагизм лишь в театральном одеянии. Но истинный трагизм никогда не бывает театрален, и в действительности облик Ницше несравненно менее живописен, чем его портреты и бюсты.

Облик человека. Скромная столовая недорогого пансиона где-нибудь в Альпах или на Лигурийском побережье. Безразличные обитатели пансиона — преимущественно пожилые дамы, развлекаются *causerie*, легкой беседой. Трижды прозвонил колокол к обеду. Порог пере-

ступает неуверенная, сутулая фигура с поникшими плечами: будто полуслепой обитатель пещеры ослепло выбирается на свет. Темный, старательно почищенный костюм; лицо, затененное заросью волнистых, темных волос; темные глаза, скрытые за толстыми, почти шарообразными стеклами очков. Тихо, даже робко, входит он в дверь; какое-то странное безмолвие окружает его. Всё изобличает в нем человека, привыкшего жить в тени, далекого от светской общительности, испытывающего почти неврастенический страх перед каждым громко сказанным словом, перед всяким шумом. Вежливо, с изысканно чопорной учтивостью, он откланивается поклон собравшимся; вежливо, с безразличной любезностью, отвечают они на поклон немецкого профессора. Осторожно присаживается он к столу — близорукость запрещает ему резкие движения, — осторожно пробует каждое блюдо — как бы оно не повредило больному желудку: не слишком ли крепок чай, не слишком ли пикантен соус, — всякое отклонение от диеты раздражает его чувствительный кишечник, всякое излишество в еде чрезмерно возбуждает его трепещущие нервы. Ни рюмка вина, ни бокал пива, ни чашка кофе не оживляют его меню; ни сигары, ни папиросы не выкурит он после обеда; ничего возбуждающего, освежающего, развлекающего: только скудный, наспех проглоченный обед, да несколько незначительных, светски учтивых фраз, тихим голосом сказанных в беглом разговоре случайному соседу (так говорит человек, давно отвыкший говорить и боящийся нескромных вопросов).

И вот он снова в маленькой, тесной, неуютной, скудно обставленной *chambre garnie*; стол завален бесчисленными листками, заметками, рукописями и корректурами, но нет на нем ни цветов, ни украшений, почти нет даже книг, и лишь изредка попадаются письма. В углу тяжелый, неуклюжий сундук, вмещающий всё его имущество — две смены белья и второй, поношенный костюм. А затем — лишь книги и рукописи, да на отдельном столике бесчисленные бутылочки и скляночки с микстурами и порошками: против головных болей, которые на целые часы лишают его способности мыслить, против желудочных судорог, против рвотных спазм, против вялости кишечника и, прежде всего, ужасные средства от бессонницы — хлорал и веронал. Гроз-

ный арсенал ядов и снадобий — его спасителей в этой пустынной тишине чужого дома, где единственный его отдых — в кратком, искусственно вызванном сне. Надев пальто, укутавшись в шерстяной плед (печка дымит и не греет), с околоченными пальцами, почти прижав двойные очки к бумаге, торопливой рукой часами пишет он слова, которые потом едва расшифровывает его слабое зрение. Так сидит он и пишет целыми часами, пока не отказываются служить воспаленные глаза: редко выпадает счастливый случай, когда явится неожиданный помощник и, вооружившись пером, на час-другой предложит ему сострадательную руку. В хорошую погоду отшельник выходит на прогулку — всегда в одиночестве, всегда наедине со своими мыслями: без поклонов, без спутников, без встреч совершает он свой путь. Пасмурная погода, которую он не выносит, дождь и снег, от которого у него болят глаза, подвергают его жестокому заключению в четырех стенах его комнаты: никогда он не спустится вниз к людям, к обществу. И только вечером — чашка некрепкого чаю с кексом, и вновь непрерывное уединение со своими мыслями. Долгие часы проводит он еще без сна при свете копящей и мигающей лампы, а напряжение докрасна накаленных первов все не разрешается в мягкой усталости. Затем доза хлорала, порошок от бессонницы, и наконец — насильственно вызванный сон, сон обыкновенных людей, свободных от власти демона, от гнета мысли.

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

И эта *chambre garnie* — всегда одна и та же. Меняются названия городов — Сорренто, Турин, Венеция, Ницца, Мариенбад, — но *chambre garnie* остается, чуждая, взятая на прокат, со скудной, нудной, холодной мебелировкой, письменным столом, постелью больного и с безграничным одиночеством. И за все эти долгие годы скитания ни минуты бодрящего отдыха в веселом дружеском кругу, и ночью ни минуты близости к нагому и теплomu женскому телу, ни проблеска славы в награду за тысячи напоенных безмол-

нием, беспросветных ночей работы! О, насколько обширнее одиночество Ницше, чем живописная возвышенность Спалье-Мариа, где туристы в промежуток между лэнчем и обедом «достигают» его сферу: его одиночество простирается через весь мир, через всю его жизнь от края до края.

Изредка гость, чужой человек, посетитель. Но слишком уже затвердела кора вокруг жаждущего общения ядра: отшельник облегченно вздыхает, оставшись наедине со своим одиночеством. Способность к общению безвозвратно утрачена за пятнадцать лет одиночества, беседа утомляет, опустошает, озлобляет того, кто утоляет жажду только самим собой и постоянно жаждет только самого себя. Иногда блеснет на краткое мгновенье луч счастья: это — музыка. Представление «Кармен» в плохом театре в Ницше, две-три арии, услышанные в концерте, час-другой, проведенный за роялем. Но и это счастье сопряжено с насилем: оно «трогает его до слез». Недоступное уже утрачено настолько, что проблеск его причиняет боль.

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

АПОЛОГИЯ БОЛЕЗНИ

Что не убивает меня, то меня укрепляет.

Бесчисленны воли истерзанного тела. Бесконечный перечень всех возможных недугов, и под ним ужасный итог: «Во все возрасты моей жизни я испытывал неимоверный излишек страдания». И действительно, нет такой дьявольской пытки, которой бы не хватало в этом убийственном пандемониуме болезней: головные боли, на целые дни приковывающие его к кушетке и постели, желудочные спазмы с кровавой рвотой, мигрени, лихорадки, отсутствие аппетита, утомляемость, припадки геморроя, запоры, ознобы, холодный пот по ночам — жестокий круговорот. К тому же еще «на три четверти слепые глаза», которые опухают и начинают слезиться при малейшем напряжении, позволяя человеку умственного труда «пользоваться светом глаз не более полутора часов в сутки». Но Нидше пренебрегает гигиеной и по десять часов работает за письменным столом. Разгоряченный мозг мстит за это излишество бешеными головными болями и нервным возбуждением: вечером, когда тело просит уже покоя, механизм не останавливается сразу и продолжает работать, вызывая галлюцинации, пока порошок от бессонницы не остановит его вращения насильно. Но для этого требуются всё большие дозы (в течение двух месяцев Нидше поглощает пятьдесят граммов хлорал-гидрата, чтобы купить эту горсточку сна), — а желудок отказывается платить столь дорогую цену и подымает бунт. И вновь — *sigulus vitiosus*¹ — спазматическая рвота, новые головные боли,

¹ По-латыни: порочный круг.

требующие новых средств, неутомимое, неутомимое состояние возбужденных органов, в жестокой игре друг другу перебрасывающих мяч страданий. Ни минуты отдыха в этом *regretium mobile*,¹ ни одного гладкого месяца, ни одного краткого периода спокойствия и самозабвения; за двадцать лет нельзя насчитать и десятка писем, в которых не прорывался бы стон. И все ужаснее, все безумнее становятся вопли мученика до предела чувствительной, до предела напряженной и уже воспаленной нервной системы. «Облегчи себе эту муку: умри!» — восклицает он, или пишет: «Пистолет служит для меня источником относительно приятных мыслей» или: «Ужасные и почти непреставные мучения заставляют меня с жадностью ждать конца, и по некоторым признакам разрешающий удар уже близок». Он уже не находит превосходных степеней выражения для своих страданий, уже они звучат почти монотонно в своей производительности и непрерывности, эти ужасные, почти нечеловеческие вопли, несущиеся из «собачьей конуры его существования». И вдруг вспыхивает в «*Esse homo*»² — чудовищным противоречием — мощное, гордое, каменное признание, будто улыка во лжи: «*In summa summagum*³ (в течение последних пятнадцати лет) я был здоров».

Чему же верить? Тысячекратным воплям или монументальному слову? И тому и другому! Организм Ницше был по природе крепок и устойчив, его ствол прочен и мог выдержать огромную нагрузку: его корни глубоко уходят в здоровую почву немецкого пасторского рода. В общем итоге «*in summa summagum*», как совокупность задатков, как организм в своей психофизиологической основе, Ницше действительно был здоров. Только нервы слишком нежны для его бурной впечатлительности и потому всегда в состоянии возмущения (которое однако не в силах поколебать железную мощь его духа). Ницше сам нашел удачный образ для выражения этого опасного и в то же время неприступного состояния: он сравнивает свои страдания со «стрельбой из орудий мелкого калибра». И действительно, ни разу в этой войне дело не доходит до вторжения за внутренний

¹ По-латыни: вечное движение.

² По-латыни: «Се человек» — заглавие последнего сочинения Ницше.

³ По-латыни: в общем итоге.

вал его крепости: он живет как Гулливер — в постоянной осаде среди пигмеев. Его нервы неустанно бьют набат на дозорной башне внимания, всегда он в состоянии изнурительной, мучительной самозащиты. Но ни одна болезнь (кроме, той может быть, единственной, которая в течение двадцати лет роет минный подкоп к цитадели его духа, чтобы внезапно взорвать ее) не достигает победы: монументальный дух Ницше недоступен для «орудий мелкого калибра»; только взрыв способен сокрушить гранит его мозга. Так неизмеримому страданию соответствует неизмеримая сопротивляемость, исключительной стремительности чувства исключительная чуткость нервно-двигательной системы. Ибо каждый нерв желудка, как и сердца, как и высших чувств, является в его организме точнейшим, филигранно-выверенным манометром, который болезненным возбуждением, как бы резким отклонением стрелки, отмечает самые незначительные изменения в напряжении. Ничто у него не остается скрытым от тела (как и от духа). Малейшая лихорадка, немая для всякого другого, судорожным сигналом подает ему весть, и эта «бешеная чувствительность» раздробляет ему природную жизнеспособность на тысячи колющих, режущих, пронзающих осколков. Отсюда эти ужасные вопли — всякий раз, как малейшее движение, неподготовленный жизненный шаг вызывает прикосновение к этим обнаженным, судорожно напряженным нервам.

Эта ужасающая, демоническая сверхчувствительность его нервов, на весах которой всякий едва вибрирующий нюанс, для других дремлющий глубоко под порогом сознания, превращается в отчетливую боль, является корнем всех его страданий и в то же время ядром его гениальной способности к оценке. Ему не нужно что-либо вещественное, реальный аффект, для того чтобы в его крови возникла судорожная реакция: уже самый воздух с его суточными изменениями метеорологического характера служит для него источником бесконечных мучений. Едва ли найдется еще один человек, живущий духовными интересами, который был бы так чувствителен к метеорологическим явлениям, так убийственно чуток ко всякому атмосферному напряжению и колебанию, был бы в такой мере манометром и ртутью, обладал бы такой раздражимостью: словно тайные электрические кон-

такты соединяли его пульс с атмосферным давлением, его нервы с влажностью воздуха. Его нервы отмечают болью каждый метр высоты, всякое изменение давления, и мятежным ригмом отвечают на всякий мятеж в природе. Дождь, облачное небо понижает его жизнеспособность («затянутое небо глубоко угнетает меня»), грозовые тучи он ощущает всем существом, вплоть до кишечника, дождь его «депотенцирует», сырость изнуряет, сухость оживляет, солнце освобождает, зима для него — столбняк и смерть. Никогда барометрическая игла его апрельски непостоянных нервов не остается неподвижной: разве лишь изредка при безоблачном пейзаже безветренной возвышенности Энгадина. Но не только внешнее небо отражает в нем давление и облачность: его чуткие органы отмечают также всякое давление, всякое возмущение на внутреннем небе, на небе духа. Ибо всякий раз как сверкнет мысль в его мозгу, она будто молния пронизывает туго натянутые нити его нервов: акт мышления протекает у Нидше до такой степени эксталично и бурно, до такой степени электрически-судорожно, что всякий раз он действует на организм как гроза, и «при всяком взрыве чувства достаточно мгновения в точном смысле этого слова, для того чтобы изменить кровообращение». Тело и дух у этого самого жизненного из мыслителей связаны до того напряженно, что внешние и внутренние воздействия он воспринимает одинаковым образом: «Я не дух и не тело, а что-то третье. Я страдаю всем существом и от всего существующего».

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

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

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

Но Ницше — гений мощных поворотов; в противоположность Гёте который обладал гениальным даром избегать опасностей, Ницше отважно встречает опасность лицом к лицу и не боится схватить быка за рога. Психология, духовное начало — я пытался это показать — приводит его беззащитную чувствительность в глубины страдания, в бездну отчаянья; но та же психология, тот же дух восстанавливает его здоровье... И болезни, и выздоровления Ницше происходят из гениального самопознания. Психология, над которой ему дана магическая власть, становится терапией — образец беспримерной «алхимии, создающей ценности из неблагородного металла». После десяти лет непрерывных мучений он достиг «низшей точки жизнеспособности»; казалось, что он уже в конце растерзан, разъеден своими нервами, жертва отчаяния и депрессии, пессимистического самоотречения. И тогда в духовном развитии Ницше внезапно наступает столь характерное для него молниеносное, поистине вдохновенное «преодоление», одно из тех мгновений самопознания и самоспасения, которые сообщают истории его духа такую величественную, потрясающую драматичность. Резким движением привлекает он к себе болезнь, которая подрывает почву у него под ногами, и

прижимает ее к сердцу; таинственный, неопределимый во времени миг, одно из тех молниеносных вдохновений, когда Ницше на путях своего творчества «открывает» для себя свою болезнь, когда, изумленный тем, что он всё еще, всё еще жив, тем, что в самых жестоких депрессиях, в самые болезненные периоды жизни, не иссякает, а возрастает его творческая мощь, он с глубоким убеждением провозглашает, что эти страдания неотъемлемо принадлежат к «сущности», священной, безгранично ценной сущности его существа. И с этой минуты его дух отказывается телу в сострадании, отказывается от со-страдания с телом, и впервые открывается ему новая перспектива жизни, углубленный смысл болезни. Простирая руки, мудро принимает он ее, как необходимость, в свою судьбу и, фанатический «заступник жизни», любя всё, что дает ему существование, и страданию своему он говорит гимническое «да» Заратустры, ликующее «Еще! еще! — и навеки!» Голое признание становится знанием, знание — благодарностью. Ибо в этом высшем созерцании, которое возносит взор над собственной болью и мерит жизнь лишь как путь к самому себе, открывает он (с обычной беспредельностью восторга перед магией предела), что ни одна земная сила не дала ему больше, чем болезнь, что самому жестокому своему палачу он обязан высшим своим достоинством: свободой. Свободой внешнего существования, свободой духа. Ибо всякий раз, как бы он готов успокоиться в костности, плоскости, плотности, преждевременно оцепенеть в профессии, службе, в духовном шаблоне, — всякий раз она своим жалом мощно толкала его вперед. Благодаря болезни он был избавлен от военной службы и посвятил себя науке; благодаря болезни он не увяз навсегда в науке и филологии; болезнь бросила его из Базельского университетского круга в «папцион», в жизнь, и вернула его самому себе. Болезни глаз обязан он «освобождением от книги», «величайшим благодеянием, которое я оказал себе». От всякой коры, которой он мог обрасти, от всяких цепей, которые могли сковать его, спасала его (мучительно и благодатно) болезнь. «Болезнь как бы освобождает меня от самого себя», — признается он; болезнь была для него акушером, облегчавшим рождение внутреннего человека, сестрой милосердия и мучительницей в одно и то же время.

Ей он обязан тем, что жизнь стала для него не привычкой, а обновлением, открытием: «Я будто заново открыл жизнь, включая и самого себя.»

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

Итак, не искусственно, не путем отрицания, не сокрытием, идеализацией своего недуга преодолевает Нидше всякое страданье, а изначальной силой своей природы, познаванием: верховный созидатель ценностей открывает ценность в своей болезни. В противоположность мученику за веру, он не обладает заранее верой, за которую терпит мученье: веру создает он себе в муках и пытках. Но его мудрая химия открывает не только ценность болезни, но и противоположный ее полюс: ценность здоровья; лишь совокупность обеих ценностей создает полноту жизненного чувства, вечное состояние напряженного экстаза и муки, которое бросает человека в беспредельность. То и другое необходимо — болезнь как средство, здоровье как цель, болезнь как путь, здоровье как его завершение. Ибо страдание в смысле Нидше — только один, только темный берег болезни; другой сияет несказанным светом: это — выздоровление, и только отправляясь от берега страданья, можно его достигнуть. Но выздоровление, здоровье означает больше, чем достижение нормального жизненного состояния, не просто превращение, а нечто бесконечно большее: это — восхождение, возвышение и утончение: из болезни

выходит человек «с повышенной чувствительностью кожи, с утонченным осязанием, с обостренным для радостей вкусом, с более нежным языком для хороших вещей, с более веселыми чувствами и с новой, более опасной неискушенностью в наслаждении», детски простодушным и в то же время в тысячу раз более утонченным, чем когда бы то ни было. И это второе здоровье, стоящее позади болезни, не слепо воспринятое, а страстно выстрадавшее, насильно вырванное, сотнями вздохов и криков купленное, это «завоеванное, вымученное» здоровье в тысячу раз жизненнее, чем тупое самодовольство всегда здорового человека. И тот, кто однажды изведает трепетную сладость, колючий хмель такого выздоровления, стонет жаждой пережить его вновь; он вновь и вновь бросается в огненный поток горящей серы, пылающих мук, чтобы вновь достигнуть «чарующего чувства здоровья», золотистого опьянения, которое для Ницше в тысячу раз слаще, чем обычные возбуждающие средства — никотин и алкоголь. Но едва открыл Ницше смысл своего страдания и великое сладострастно выздоровления, как он немедленно превращает его в проповедь, возводит в смысл мира. Как всякая демоническая натура, он отдает себя во власть экстаза, и мелькающая смена страдания и наслаждения уже не насыщает его: он хочет еще горшеи муки, чтобы вознестись еще выше — в последнее, всеблагое, всесветлое, всемогущее выздоровление. И в этом сияющем, томящем опьянении он постепенно привыкает свою безграничную волю к здоровью принимать за самое здоровье, свою лихорадку — за жизнеспособность, свой восторг гибели — за достигнутую мощь. Здоровье! Здоровье! — будто знамя развивается опьяненное самим собою слово; в нем смысл мира, цель жизни, мера всех вещей, только в нем мерило всех ценностей; и тот, кто десятилетиями блуждал во тьме, переходя от муки к муке, ныне переступает свой предел в этом гимне жизнеспособности, грубой, самовлюбленной силе. В неизменно жгучих красках разворачивает он знамя воли к власти, воли к жизни, к суровости, к жестокости, и в экстазе ведет за ним грядущее человечество, — не подозревая, что та самая сила, которая воодушевляет его и побуждает так высоко держать это знамя, уже напрягает лук, чтобы сразить его смертельной стрелой.

Ибо последнее здоровье Ницше, которое в своей избыточности воспекает себя в дифирамбе, есть лишь самовнушение, «изобретенное здоровье». И в ту минуту, когда он, ликуя, воздевает руки к небу в упоении своей силой, когда он пишет в «Ессе homo» о своем великом здоровье и клянется заверить, что никогда он не переживал состояний болезни, состояний упадка, — уже сверкают молнии в его крови. То, что воздает хвалу, то, что торжествует в нем, — это уже не жизнь, а смерть, уже не мудрый дух, а демон, овладевающий своей жертвой. То, что он принимает за сияние, за самое яркое пламя своей силы, в действительности таит в себе смертельный взрыв его болезни, и блаженное чувство, которое охватывает его в последние часы, клинический взор современного врача безошибочно определит как эйфорию, типичное ощущение здоровья, предшествующее катастрофе. Уже трепещет навстречу ему, наполняя его последние часы, серебристое сияние потустороннего мира, ореол, венчающий демонических поэтов, — но он, упоенный, об этом не знает. Он только чувствует себя преисполненным блеска земной благодати: огненные мысли пылают ему, язык с первобытной силой срывается из всех пор его речи, музыка наводняет его душу. Куда бы ни обратил он взор, всюду сияет ему мир: люди на улице улыбаются ему, каждое письмо несет божественную весть, и, цепеня от счастья, обращается он в последнем письме к другу, Петеру Гасту: «Спой мне новую песнь: мир просветлен, и небеса объаты радостью». И вот, из этого просветленного неба поражает его огненный луч, сплавления блаженство и боль в одном нераздельном мгновении. Оба полюса чувств одновременно пронзают его бурно вздымающуюся грудь, и гремит кровь в его разрывающихся висках, сливая смерть и жизнь в единую апокалиптическую песнь.

ДОН ЖУАН ПОЗНАВАНИЯ

*Не в вечной жизни суть,
а в вечной жизненности.*

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

У Ницше страсть к познанию — продукт совсем другого темперамента, противоположного полюса чувств. Его отноше-

ние к истине исполнено демонизма, трепетная, напоенная горячим дыханием, гонимая нервами, любознательная жажда, которая ничем не удовлетворяется, никогда не иссякает, нигде не останавливается, ни на каком результате, и, получив ответ, нетерпеливо и безудержно стремится вперед, вновь и вновь вопрошая. Никакое познание не может привлечь его надолго, нет истины, которой он принес бы клятву верности, с которой бы он обручился как со «своей системой», со «своим учением». Все истины чаруют его, но ни одна не в силах его удержать. Как только проблема утратила девственность, прелесть и тайну преодолеваемой стыдливости, он покидает ее без сострадания, без ревности к тем, кто придет после него, — так же, как покидал своих *mille e tre*¹ Дон Жуан, его брат по духу. Подобно тому, как великий соблазнитель среди множества женщин настойчиво ищет единую, — так Ницше среди всех своих познаний ищет единое познание, вечно не осуществленное и до конца не осуществимое; до боли, до отчаяния чарует его не овладение, не обладание и нахождение, а преследование, искание, овладевание. Не к достоверности, а к неуверенности стремится его любовь, демоническая радость соблазна, обнажения и сладострастного проникновения и насилования каждого предмета познания — познание в духе Библии, где мужчина «познаёт» женщину и тем самым совлекает с нее покров тайны. Он знает, вечный релятивист, переоценщик ценностей, что ни один из этих актов познания, ни одна из этих попыток алчного духа не дает «познания до конца», что истина в конечном смысле не допускает обладания: «тот, кто мнит: я обладаю истиной, — сколь многого он не замечает!» Поэтому Ницше никогда не чувствует себя хозяином, никогда не стремится к накоплению и сохранению и не строит себе духовного дома: он предпочитает — к этому влечет его инстинкт кочевника — навсегда отказаться от всякого имущества, — Немврод, в охотничьих доспехах одиноко блуждающий по чащам дула, лишенный крова, семьи, очага, пожертвовавший всем ради радости, счастья охоты; как Дон Жуан, он ценит не прочность чувства, а «великое

¹ По-испански: тысячу три (число соблазненных Дон Жуаном женщин).

мгновение восторга»; его влекут лишь приключения духа, опасные «может быть», которые волнуют и манят охотника, пока они далеки, но не насыщают настигшего; ему нужна не добыча, а только (так рисует он сам образ Дон Жуана познания) «дух, щекочущее наслаждение охоты, интриги познания — вплоть до самых высоких, самых далеких звезд познания», — так, чтобы не оставалось другой добычи, кроме абсолютной боли познания, как у пьяницы, который пьет абсент и кончает азотной кислотой.

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

Потому так безостановочен духовный путь Ницше, лишенный гладких, зеркальных поверхностей: он всегда стремителен, извилист, полон внезапных излучин, распутий и порогов. Жизнь других немецких философов протекает в эпическом спокойствии, их философия — это как бы уютно-ремесленное плетение однажды распутанной нити, они будто философствуют сидя, не напрягая свои члены, и в их мыслительном акте почти неощутимо повышенное кровяное давление, лихорадка судьбы. Никогда не вызовет Кант потрясающего образа мыслителя, схваченного вампиром мысли, образа духа, страдающего от сурового принуждения к творчеству и созданию; и жизнь Шопенгауэра после тридцатилетнего возраста, после того как был создан «Мир как воля и представление», рисуется мне как уютная жизнь отставного философа на пенсии со всеми мелкими заботами топтания на месте. Все они твердым, уверенным шагом идут по свободно выбранному пути, а Ницше всегда стремится в неизвестность, будто преследуемый какой-то враждебной силой. Потому

истории познаний Ницше (как и приключения Дон Жуана) насквозь драматична, непрерывная цепь опасных, внезапных эпизодов, трагедия, без антрактов разворачивающаяся перипетии непрерывно, в грозных вспышках возрастающего напряжения и приводящая к неизбежной катастрофе, к падению в бездну. Именно эта безграничная тревога исканий, нескончаемое обязательство мыслить, демоническое принуждение к безостановочному полету в пространство, сообщает этому беспримерному существованию беспримерный трагизм и (благодаря полному отсутствию ремесленности, уютного покоя) непреодолимую художественную привлекательность. Над Ницше тяготеет проклятие; он осужден непрестанно мыслить, как сказочный охотник — непрестанно охотиться; то, что было его страстью, стало его страданием, его мукой, и в его дыхании, в его стиле ощущается горячее, прыгающее, бьющееся стремление укрыться от преследования, в его душе — томление, изнеможение человека, навек лишенного отдыха и мира. Потому так потрясающе звучат его жалобы — жалобы Агасфера, вопль человека, жаждущего отдыха, наслаждения, остановки; но непрестанно пронзает жало его истерзанную душу, мощно гонит его вперед вечная неудовлетворенность. «Бывает, что мы полюбим что-нибудь, и едва укоренится в нас эта любовь, как живущий в нас тиран (которого мы готовы называть чуть ли не своим высшим «я») говорит: именно это принеси мне в жертву. И мы повинемся ему. Но это зверская жестокость и самосожжение на медленном огне». Эти воплощения Дон Жуана осуждены вечно стремиться вперед, от жгучей радости познания, от поспешных объятий женщин к пропасти, куда гонит их демон вечной неудовлетворенности (демон Гёльдерлина, Клейста и других фанатических поклонников беспредельного). И будто пронзительный крик преследуемого стрелой наступившего зверя, звучит вопль Ницше, вопль обреченного на вечное познание: «Везде открываются мне сады Армиды, и отсюда — все новые отпадения и новые горечи сердца. Я до л ж е н передвигать ноги, усталые, израненные ноги, и, так как я должен, то красота, которая не сумела меня удержать, нередко вызывает во мне самые гневные воспоминания — именно потому, что она не сумела меня удержать!»

Такие глубинные вопли, стихийные стоны из последней глубины страдания не раздавались в той сфере, которую до Ницше называли немецкой философией: может быть, только у средневековых мистиков, у еретиков и подвижников готики изредка звучит (может быть, глуше и за стиснутыми зубами) подобное пламя тоски сквозь темные обороты речи. Паскаль — тоже из тех, чья душа пылает в огне чистилища, и он знает эту подорванность, растерзанность ищущей души, но ни у Лейбница, ни у Канта, Гегеля, Шопенгауэра не услышим мы этого стопа потрясенной стихии. Насквозь закономерны эти фигуры ученых; смело, решительно распространяет свое воздействие их напряжение, — но никто из них не отдается столь нераздельно — сердцем и всеми внутренностями, нервами и плотью, всей своей судьбой — героической игре с познаванием. Они горят как свечи — только сверху, только духом. Судьба мирской, частной, и поэтому самой интимной части их существа всегда остается прочно обеспеченной, тогда как Ницше ставит на карту всё свое достоинство, не «только щупальцами холодной, любознательной мысли», но всей радостью и мукой крови, всей тяжестью своей судьбы познаёт опасность. Его мысли приходят не только сверху, из мозга: они рождены лихорадкой возбужденной, заравленной крови, мучительным трепетом нервов, ненасытностью чувств, всей целокупностью жизненного чувства; потому его познавания, как и у Паскаля, трагически сгущаются в «страстную историю души», превращаются в восходящую лестницу опасных, почти смертельных приключений, в драму жизни, которую сопереживает потрясенный зритель (тогда как биографии других философов ни на дюйм не расширяют духовного кругозора). И всё же, в горчайших муках, он не согласится променять свою «гибельную жизнь» на их спокойное существование: *aequitas anima*,¹ обеспеченный душевный отдых, укрепленный вал против натиска чувств — всё это ненавистно Ницше как умаление жизненной энергии. Для его трагической, героической природы игра с познаванием — нечто безмерно большее, чем «жалкая борьба за существование», за утверждение уверенности, чем создание бруствера против жизни.

¹ По-латыни: душевное равновесие.

Только не уверенность, не удовлетворенность, не самодовольство! «Как можно пребывать среди чудесной зыбкости и многозначности бытия и не вопрошать, не трепетать от вожделения и наслаждения вопроса?» С выскомерным презрением отталкивает он домоседов и всех, кто удовлетворяется малым. Пусть они коченеют в своей уверенности, пусть замыкаются в раковины своих систем: его привлекает лишь гибельный поток, приключение, соблазнительная многозначность, зыбкость искушения, вечное очарование и вечная разочарованность. Пусть они сидят в теплом доме своей системы, как в лавочке, честным трудом и расчетливостью умножая свое достояние, накапливая богатство: его привлекает только игра, только последняя ставка, только жизнь, поставленная на карту. Ибо даже собственная жизнь не пленяет авантюриста как достояние; даже и здесь он требует героического избытка: «Не в вечной жизни суть, а в вечной жизненности».

С Нидше впервые появляется на морях немецкого познания черный флаг разбойничьего брига: человек иного племени, иного происхождения, новый род героизма, философия, незведенная с кафедры, в вооружении и в военных доспехах. И до него другие, тоже смелые, могучие мореплаватели духа, открывали континенты и земли,— но всегда с цивилизаторской, с утилитарной целью — завоевать их для человечества, распространить мировую карту на terra incognita¹ мысли. На завоеванных землях они водружают знамя бога или духа, строят города и храмы, прокладывают дороги в новую неизвестность; за ними приходят наместники и правители — возделывать новую почву, комментаторы и профессора. Но пределом их стремлений служит всегда покой, мир и безопасность: они хотят умножить достояние человечества, установить пормы и законы, высший порядок. Напротив, Нидше вторгается в немецкую философию, как флибустьеры XVI века в Испанию, орда необузданных, неустрашимых, своевольных варваров, без рода и племени, без вождя, без короля, без знамени, без дома и родины. Подобно им, он завоевывает не для себя, не для грядущих поколений, не

¹ По латыни: неведомая земля.

во имя бога, короля, веры, а единственно ради радости завоевания, — он не хочет владеть, приобретать, достигать. Он не заключает договоров, не строит себе дома, он презирует правила философской войны и не ищет последователей; он, разрушитель всякого «бурого покоя», жаждет только одного: разорять, разрушать всякую собственность, громить обеспеченный, самодовольный покой, огнем и мечом будить настороженность, которая ему так же дорога, как тусклый, «бурый» сон мирным людям. Неустрашимо совершает он свои набеги, врывается в крепости морали, проникает сквозь частоколы религии, никому и ничему не дает он пощады, никакие запреты церкви и государства не останавливают его. За собой оставляет он, подобно флибустьерам, разрушенные церкви, развенчанные тысячелетние святилища, опрокинутые алтари, поруганные чувства, разбитые убеждения, сломанные загородки нравственности, горизонт, объятый пламенем пожаров, невероятный маяк отваги и силы. Но он не оборачивается назад — ни для того, чтобы обозреть свою добычу, ни для того, чтоб владеть ею; неизвестное, еще никем не завоеванное, непознанное — вот его безграничная область, разряд силы, «борьба с сонливостью» — его единственная радость. Не принадлежа ни к какой вере, не присягая никакому государству, с черным флагом аморализма на опрокинутой мачте, отдав все помыслы священной неизвестности, вечной неопределенности, с которой он кровно связан демоническим родством, непрестанно готовит он новые набеги. С мечом в руке, с пороховой бочкой в трюме, отчаливает он от берега и, в одиночестве, среди гибельных опасностей, поет во славу себе величественную песнь пирата, песнь пламени, песнь своей судьбы:

Да, я знаю, знаю, кто я:
Я, как пламя, чужд покоя,
Жгу, сгорая и спеша.
Охвачу — сверканье чуда.
Отпущу — и пепла гряда.
Пламя — вот моя душа.¹

¹ Перевод В. А. Зоргенфрел.

СТРАСТЬ К ПРАВДИВОСТИ

*Единая заповедь да будет тебе:
Останься чист.*

«Passio nuova¹ или страсть к справедливости» — гласит заглавие одной из задуманных в юности книг Ницше. Он так и не написал ее, но — и это нечто большее — он воплотил ее в жизнь. Ибо страстная правдивость, фанатическая, иступленная, возведенная в страдание правдивость — вот творческая, эмбриональная клетка роста и превращений Фридриха Ницше: здесь кроется, крепко вдепившись в мясо, мозг и нервы, тайная стальная пружина, непрестанно напрягающая его потребность мыслить и, словно спущенный курок, смертельной силой пули стремящая его ко всем проблемам жизни. Правдивость, справедливость, честность — несколько неожиданным кажется, что основным жизненным импульсом «аморалиста» Ницше служит столь обыденный идеал — то, что мирные обыватели, лавочники, торгаши и адвокаты гордо называют своей добродетелью, — честность, правдивость до гробовой доски, истовая, истинная добродетель нищих духом, самое посредственное и условное чувство. Но в чувствах интенсивность — это всё, содержание безразлично; и демоническим натурам дано самые, казалось бы, огражденные и укрощенные понятия возвращать творческому хаосу, сообщая им безграничное напряжение. Самые безразличные, самые стертые условности зажигаются для них разноцветными огнями экстаза и восторга: все, к чему прикоснется демон, становится вновь причастно хаосу и его

¹ По-итальянски: новая страсть.

неукротимой силе. Потому и правдивость Ницше не имеет ничего общего с выветрившейся в корректность справедливостью людей порядка: его любовь к правде — это пламя, демон правды, демон ясности, дикий, алчный, ненасытный хищный зверь с обостренным чутьем и с неутолимым охотничьим инстинктом. Правдивость Ницше ни одним атомом не соприкасается ни с укрощенным, прирученным, вполне домашним, торгашеским инстинктом осторожности, ни с неуклюжей, воловьей правдивостью Михаэля Кольгаса, свойственной мыслителям в шорах (вроде Лютера), которые, ничего не видя по сторонам, в бешенстве набрасываются на одну единственную, на свою правду. Как бы ни были порывисты и необузданны вспышки этой страсти у Ницше, всё же она слишком первна и слишком заботливо вскормлена для того, чтобы ограничивать себя: никогда она не сковывает свой бег раз навсегда определенным направлением, никогда не связывает себя одной определенной проблемой: сверкающим пламенем устремляется она от проблемы к проблеме, каждую поглощая и пронизывая светом и ни одной не насыщаясь. Великолепен этот дуализм: никогда не иссякает у Ницше страсть, никогда не убывает его правдивость. Быть может, никогда не обнаруживал психологический гений такого постоянства, такой силы характера.

Поэтому Ницше более, чем кому-либо, дана в удел ясность мышления: для кого психология — страсть, тот всё свое существо ощущает с таким сладострастием, которое устремляется только к совершенству. Честность, правдивость, эти, как я уже сказал, обывательские добродетели, которые обычно ощущаются вещественно, как необходимый фермент духовной жизни, у Ницше звучат как музыка. Изумительные переплетения, контрапунктические нагнетания в его стремлении к правде — это как бы мастерская fuga интеллекта, в бурных нарастающих из мужественного *andante* переходящая в великолепное *maestoso*, непрестанно обновляющаяся в дивной полифонии. Ясность превращается здесь в магию. Этот полуслепой, оцупью передвигающийся человек, подобно сове проводящий свою жизнь в темноте, *in psychologicis*¹ обладал соколиным зрением, которое

¹ По-латыни: в области психологии.

в один миг взором хищной птицы уверенно схватывает на бесконечном небосклоне своего мышления самые неуловимые признаки, самые тонкие, самые незаметные нюансы. Ничто не укроется от его познания, ничто не обманет его беспримерную пронизательность: словно рентгеновским лучом пронизывает его взор одежду и кожу, шкуру и мясо и проникает в глубь всякой проблемы. И, как нервы его отмечают всякое изменение в атмосферном давлении, так его вскормленный нервами интеллект безошибочно реагирует на каждый нюанс в духовном мире. Психология Ницше проистекает не из алмазной твердости и ясности его рассудка: она составляет интегральную часть изощренной оценочной способности, свойственной его организму; он пробует на вкус, вынюхивает и буквально физически чувствует — «мой гений — в моих поздрах» — всё нечистое, несвежее в человеческом, нравственном мире. «Предельная чистота во всем» — для него не нравственная догма, а первичное, необходимое условие существования: «я погибаю в нечистых условиях». Неясность, нравственная нечистоплотность действует на него угнетающим и раздражающим образом — так же, как грозовые тучи — на его желудок; телом он реагирует прежде, чем духом: «мне свойственна совершенно сверхъестественная возбудимость инстинкта чистоты — в такой мере, что я физиологически ощущаю — обоняю — близость или тайные помыслы, внутренности всякой души». Безошибочным чутьем он улавливает запах моралина, церковного ладана, ложного искусства, патриотической фразы, всего, что одурманивает совесть: он обладает исключительно тонким обонянием, исключительной чуткостью к тлетворным, гиплостным, нездоровым запахам, к запаху духовной нищеты; ясность, чистота, чистоплотность — такие же необходимые условия существования для его интеллекта как чистый воздух и ясный ландшафт — я уже говорил об этом — для его тела: здесь психология действительно становится, как он сам требовал, «истолкованием тела», продолжением восприимчивости нервов в область мозга. Все остальные психологи перед его пророческой пронизательностью кажутся тупыми и топорными. Даже Стендаль, вооруженный столь же тонкими нервами, не может с ним сравниться: ему нехватает этого акцента страстности, этой стремительности натиска; он лениво записывает свои на-

блюдения, тогда как Ницше всей тяжестью своего существа бросается на каждое познание, будто хищная птица с безграничной высоты на мелкую тварь. Один только Достоевский обладает таким же ясновидением нервов (тоже благодаря чрезмерной напряженности, болезненной, мучительной чувствительности); но в правдивости даже Достоевский уступает Ницше. Он может быть несправедлив, пристрастен в своем познании, тогда как Ницше даже в экстазе ни на шаг не отступит от справедливости. Поэтому не было, быть может, человека, который бы в такой мере был предназначен природой в психологи, духа, который бы в такой мере мог служить выверенным барометром для метеорологии души; никогда исследование ценностей не располагало более точным, более совершенным прибором.

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

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

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

бедность, на отчужденность и презрение, на отшельническую жизнь без проблеска счастья — только для того, чтобы остаться верным истине, чтобы выполнить миссию честности. Как у всякой демонической природы, страсть — у него страсть к правдивости — постепенно превращается в мания и пожирает своим пламенем все достоинство его жизни; как всякая демоническая натура, он в конце концов не видит ничего, кроме своей страсти. Поэтому пора наконец раз навсегда оставить школьные вопросы: чего хотел Ницше? что думал Ницше? к какой системе, к какому мировоззрению он стремился? Ницше ничего не хотел: в нем наслаждается собой непреодолимая страсть к правде. Он не знает никаких «для чего?»: Ницше не думает ни о том, чтобы исправлять или поучать человечество, ни о том, чтобы успокоить его и себя; его экстазическое опьянение мышлением — самоцель, самоупоевание, вполне своеобразное, индивидуальное и стихийное наслаждение, как всякая демоническая страсть. Это неимоверное напряжение сил никогда не было направлено на создание «учения» — он давно преодолел «благородное ребячество начинающих — догматизирование» — или на создание религии. «Во мне нет ничего напоминающего основателя религии. Религия — дело черни». Ницше занимается философией как искусством, и потому, как истинный художник, он ищет не результата, не холодной законченности, а только стиля, «крупного стиля в этике», и, вполне как художник, он живет и наслаждается всем трепетом внезапных откровений. Может быть, и даже вероятно, напрасно называют Ницше философом, другом мудрости, Софии: объятый страстью не может быть мудр, и ничто не чуждо Ницше более, чем обычная цель философов — достигнуть равновесия чувства, успокоения и разрешения некой *tranquillitas*,¹ удовлетворенной «бурой» мудрости, неподвижной точки зрения, раз навсегда выработанных убеждений. Он «вынашивает и изнашивает убеждения», отказывается от того, что он приобрел, и скорее может быть назван филалетом, страстным поклонником истины, девственной богини, жестоко искушающей своих жрецов, подобно Артемиде, обрекающей тех, кто воспылал

¹ По-латыни: спокойствие.

к ней страстью, на вечную погоню — только для того чтобы, оставив в их руках разорванное покрывало, пребывать вечно недостижимой. Истина, правда, как понимает ее Ницше, — не застывшая кристаллизованная форма истины, а пламенная воля к достижению правдивости и к пребыванию в правдивости, не решенное уравнение, а непрестанное демоническое повышение и напряжение жизненного чувства, наполнение жизни в смысле высшей полноты: Ницше стремится не к счастью, а только к правдивости. Он ищет не покоя (как девять десятых из числа философов), а — как раб и поклонник демона — превосходной степени возбуждения и движения. Но всякая борьба за недостижимое возвышается до героизма, а всякий героизм неумолимо приводит к своему священному завершению — к гибели.

Такое фанатическое стремление к правдивости, такое неумолимое и грозное требование, какое ставил Ницше, должно неизбежно вызвать конфликт с миром, убийственный, самоубийственный конфликт. Природа, сотканная из многих тысяч разнородных элементов, с необходимостью отвергает всякий односторонний радикализм. Вся жизнь в конечном счете зиждется на примирении, на компромиссе (и Гёте, который так мудро повторил в своем существе существо природы, рано понял и воспроизвел этот закон). Для того чтобы сохранить равновесие, она, как и люди, нуждается в равнодействующих, в компромиссах, в соглашениях, в примирении противоречий. И тот, кто, живя в этом мире, ставит противное природе, абсолютно антропоморфное требование отказаться от поверхностности, от терпимости, примиримости, кто хочет насильственно вырваться из тысячелетиями сотканной сети обязательств и условностей, — невольно вступает в единоборство с обществом и природой. И чем непримиримее индивид в этом требовании чистоты, тем решительнее ополчается против него действительность. Подобно Гёльдерлину, он хочет претворить в чистую поэзию эту прозаическую жизнь, или, подобно Ницше, внести «ясность мысли» в бесконечную путаницу земных отношений, — всё равно это неблагоприятное, хоть и героическое требование означает мятеж против условности и быта и обрекает отважного борца на непроницаемое одиночество, на величественную, но безнадежную войну. То, что Ницше называет «трагическим умонастроением»,

эта решимость достигнуть крайних пределов чувства — переступает уже за грани духа в область судьбы и порождает трагедию. Всякий, кто хочет навязать жизни единый закон, в этом хаосе страстей утвердить единую страсть, свою страсть, — обречен на одиночество и на гибель — безумный мечтатель, если он действует бессознательно, герой, если, зная об опасности, он искушает ее. Ницше, несмотря на всю страстность своего стремления, принадлежит к числу тех, кто знает. Он знает о грядущей ему гибели, с первого мгновения, со времени первой напечатанной книги знает, что его мысль вращается вокруг губельного, трагического центра, что он живет г и б е л ь н о й жизнью, — но, истинный герой трагедии духа, он любит жизнь только ради этой опасности, которая принесет ему гибель. «Стройте жилища у подошвы Везувия», — призывает он философов, чтобы внушить им высшее сознание судьбы, ибо «мера опасности, которой живет человек» — единственная мера его величия. Только тот, кто всё ставит на карту в высокой борьбе за бесконечность, может выиграть бесконечность; только тот, кто готов пожертвовать жизнью, может тесным земным формам сообщить ценность бесконечности. «Fiat veritas, pereat vita»,¹ пусть осуществится правда, хотя бы ценою жизни: страсть выше человеческого существования, смысл жизни выше самой жизни. С невероятной мощью экстаза расширяет он эту мысль далеко за пределы своей личной судьбы: «все мы готовы скорее согласиться на гибель человечества, чем на гибель познания». Чем грознее сгущаются тучи его судьбы, чем ближе он чувствует губительную молнию на безгранично поднимающемся горизонте духа, тем отважнее, тем радостнее стремится он навстречу своей судьбе, навстречу последнему конфликту. «Я знаю свой жребий, — говорит он за мгновение до гибели, — когда-нибудь с моим именем соединится воспоминание о чем-то невероятном, о кризисе, какого не бывало на земле, о глубочайшей коллизии совести, о решимости бросить вызов всему, во что верили до тех пор как в святыню». Но Ницше любит последнюю пропасть, и всё его существо радостным трепетом встречает эту смертельную решимость. «Какую меру

¹ По-латыни: «Да свершится правда, пусть погибает жизнь».

истины может вынести человек?» — вот вопрос всей жизни неустрашимого мыслителя, — но для того, чтоб до конца познать эту меру способности познания, он должен, переступив границу безопасности, достигнуть высоты, где оно уже не выносимо, где последнее познание уже смертельно, где свет слишком близок и ослепляет взор. И эти последние ступени восхождения — самые мощные и незабываемые эпизоды в трагедии его судьбы: никогда не достигал его дух такой ясности, его душа — такой страстности, никогда не была его речь в такой мере музыкой и радостным гимном, как в тот миг, когда он, сознавая и лкая, с вершины своей жизни падал в бездну уничтожения.

ПРЕОБРАЖЕНИЯ В САМОГО СЕБЯ

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

Люди порядка, хоть они и страдают дальтонизмом по отношению ко всякому своеобразию, безошибочным инстинктом распознают то, что им враждебно; в Ницше они почуяли врага задолго до того, как в нем обнаружился аморалист, поджигатель частоколов, ограждающих их моральные загоны: чутье подсказало им то, чего он сам о себе еще не знал. Он был им неудобен (никто не владел в таком совершенстве *the gentle art of making enemies*¹ как загадочный человек, не подходящий ни под какие категории, как смесь философа, филолога, революционера, художника, литератора и музыканта,— и с первого же шага люди различных специальностей возненавидели его как нарушителя границ. Едва он успел напечатать первую филологическую работу, как Валамовиц, примерный филолог (каковым он оставался еще в течение полувека после того, как его противник ушел в бессмертие), приковывает к позорному столбу коллегу, не желающего знать границ науки. Точно так же вагнерианцы — и не без основания! — не доверяют страстному папегиристу, философу, «другу мудрости», другу истины. Еще бескрылый, в коконе филологии, он уже вооружает против себя специалистов. И только гений, знаток превращений, только Рихард Вагнер в подрастающем гении любит будущего врага. Но другие —

¹ По-английски: благородным искусством создавать врагов.

в его смелой, широкой поступи они сразу почували опасность — в его неположительности, неверности убеждениям, безмерной свободе, с которой этот безмерно свободный человек относится ко всему на свете, а значит — и к самому себе. И даже теперь, когда его авторитет запугивает и давит, люди специальности пытаются найти полочку для этого философа вне закона, заключить его в систему, в определенное учение, в религию, в какое-нибудь евангелие. Им хотелось бы видеть его таким же неподвижным, как они сами, опутанным убеждениями, замурованным в мировоззрение; им хотелось бы навязать ему нечто окончательное, неоспоримое — то, чего он больше всего боялся — и кочевника (теперь, когда он покорила необъятный мир духа) приковать к храму, к дому, которого он никогда не имел и никогда не желал.

Но Ницше нельзя сковать учением, накрепко пришить к системе — и на этих страницах я менее всего пытаюсь из потрясающей трагедии духа выжать холодную «теорию познания»: никогда страстный релятивист всех ценностей не чувствовал себя надолго связанным или обязанным тем или иным словом, слетевшим с его уст, тем или иным убеждением своей совести, той или иной страстью своей души. «Философ вынашивает и изнашивает убеждения», — с чувством превосходства отвечает он оседлым мыслителям, которые гордятся верностью убеждениям, твердостью характера. Всякое свое убеждение он ощущал, как переход, и даже свое «я», свою кожу, свое тело, свой духовный облик — как множество, как «общественную постройку многих душ»: текстуально он произносит следующие безгранично смелые слова: «Для философа вредно быть прикованным к одной личности. Если он нашел себя, он должен стремиться время от времени терять себя — и затем вновь находить». Его существо — непрерывное преобразование, самопознавание путем самоутраты, вечное становление, а не покоящееся, неподвижное бытие; потому «Стань тем, кто ты есть» — единственная жизненная заповедь, какую можно найти в его сочинениях. Гёте тоже иронически говорил, что его постоянно ищут в Веймаре, когда он уже давно в Иене, — излюбленный образ Ницше — образ сброшенной змеиной кожи — за сто лет предвосхищен в письме Гёте. И всё же — как контрастирует

осторожное развитие Гёте с вулканическими превращениями Ницше! Гёте концентрическими кругами расширяет свою жизнь вокруг неподвижного центра и, как дерево, которое каждый год нанизывает кольцо за кольцом на невидимый стержень, разрывая наружную кору, становится всё крепче, сильнее, всё шире и выше. Его развитие создается терпением, постоянством и упорством жизненной силы и в то же время умеряется чувством самосохранения, развитие Ницше осуществляется насильем, порывистыми толчками воли. Гёте обогащается, не жертвуя ни одной частицей своего «я»: напротив, Ницше в своих превращениях должен всякий раз уничтожить свое «я» и выстроить его наново. Все его самонахождения и самооткрытия возникают из безжалостного самоубийства и утрат веры, из химического саморазложения; чтобы ступить на высшую ступень, он всякий раз должен отбросить часть своего «я» (тогда как Гёте не жертвует ничем и подвергает себя только химическому соединению и перегонке). Только боль, только отрыв приводит его к более высокому, более свободному состоянию: «трудно разрывать каждую цепь, но вместо каждой цепи у меня вырастает крыло». Как всякая демоническая натура, он знает только самый насильственный способ преобразования—самосожжение: как феникс должен погрузить свое тело в уничтожающее пламя, чтобы в новых красках, с новой песней, в новом взлете воспарить из пепла,—так человек его духовного склада должен всю свою веру бросить в огонь противоречий, чтобы вновь и вновь возрождался его дух, обновленный и свободный от прежних убеждений. Ничто из прежнего не остается невредимым и не отвергнутым в его обновленном и уже готовом к новому обновлению космосе: потому и фазы его развития не сменяются в братском согласии, а враждебно вытесняют друг друга. Всегда он на пути в Дамаск; и не один раз было ему суждено сменить веру и чувство, а несчетное количество раз, ибо всякий новый духовный элемент пронизывает не только дух его, но и тело, и все внутренности: интеллектуальные и моральные познания химически преобразуются в новое кровообращение, новое самочувствие, новое мышление. Будто отчаянный игрок, отдает Ницше (как требовал Гёльдерлин) «всю душу разрушительной силе действи-

тельности», и с самого начала жизненные впечатления и опыт приобретают у него бурную форму вулканических явлений. Когда юным студентом в Лейпциге он читает Шопенгауэра, он в течение двух недель не в состоянии заснуть, всё его существо охвачено диклоном, рушится вера, которая служила ему опорой; и, когда ослепленный дух постепенно оправляется от потрясения, он находит совершенно изменившееся мировоззрение, неузнаваемо новое мироотношение. Точно так же и встреча с Вагнером превращается в страстное любовное переживание, бесконечно расширяющее диапазон его чувств. Вернувшись из Трибшена в Базель, он видит, что жизнь его приобрела новый смысл: филолог в нем умер, перспектива прошлого переместилась в будущее. Вся его душа объята этим пламенем духовной любви, и потому отпадение от Вагнера наносит ему зияющую, почти смертельную рану, которая постоянно гноится и сочится и никогда не закрывается, никогда не заживает. И каждое духовное потрясение — для него землетрясение, превращающее в щепы всё здание его убеждений; всякий раз Ницше должен строить себя заново. Ничто не вырастает в нем тихо, мирно и незаметно, естественно и органически; никогда не напрягается его внутреннее «я» в скрытой работе, постепенно приводящей к обогащению: все, даже собственные мысли, разряжаются в нем, как «удар молнии»; всякий раз он должен разрушить свой внутренний мир, чтобы возник в нем новый космос. Беспрецедентна эта грозная сила идей у Ницше: «Я бы хотел, — пишет он, — быть свободным от экспансии чувства, вызывающей такие последствия: у меня часто является мысль, что я внезапно умру от чего-нибудь подобного». И действительно, при каждом духовном обновлении что-то в нем отмирает: всякий раз что-то разрывается в его внутренней ткани, как будто в нее воплился пожар, разрушающий все прежние сцепления. Всякий раз переплавляется в огне нового откровения вся духовная оболочка. Судорога смерти, судорога родов сопровождает у Ницше всякое превращение. Быть может, не было человека, который бы развивался в таких муках, всякий раз сдирая с себя окровавленную кожу. Поэтому все его книги — не что иное, как клинические отчеты об этих операциях, методика подобных вивисекций, своеобразное

акушерство — учение о родах свободного духа. «Мои книги говорят только о моих преодолениях», — это история его превращений, история его беременностей и разрешений, его умираний и воскресений, история безжалостных войн, которые он вел с самим собою, экзекуций и карательных экспедиций, и, в совокупности, — биография всех людей, которыми становился и был Ницше за двадцать лет своей духовной жизни.

Ни с чем несравнимое своеобразие непрерывных превращений Ницше состоит в том, что линия его жизни развивается как бы в обратном направлении. Если возьмем опять Гёте — как самый наглядный пример, как прототип органической природы, развивающейся в таинственном созвучии с мировым порядком, — то легко заметим, что формы его развития символически отражают возрасты человеческой жизни. Мы видим его вдохновенно-пламенным юношей, рассудительно-деятельным мужем, кристально-мудрым старцем: ритм его мышления определяется органически температурой его крови. Его начальный хаос (естественный в юности) превращается в порядок (свойственный старости), из революционера он становится консерватором, из лирика ученым, самосохранение сменяет юношескую расточительность. Ницше идет обратным путем: если Гёте стремится к достижению внутренней прочности, плотности своего существа, то Ницше всё более страстно жаждет саморастворения: как всякая демоническая натура, с годами он становится всё более торопливым, нетерпеливым, бурным, буйным, хаотичным. Даже внешние события его жизни обнаруживают направление развития, противоположное обычному. Жизнь Ницше начинается старостью. В двадцать четыре года, когда его сверстники еще предаются студенческим забавам, пьют пиво на корпорантских пирушках и устраивают карнавалы, Ницше — уже ординарный профессор, достойный представитель филологической науки в славном Базельском университете. Его друзья в ту пору — пятидесяти и шестидесятилетние мужчины, престарелые и знаменитые ученые, как Якоб Бурггард и Ритшль, его ближайший друг — самый серьезный и самый замечательный художник эпохи: Рихард Вагнер. Неумолимая, железная строгость, непоколебимая объективность изобличают в нем только ученого, отнюдь не художника, и в его

работах звучит голос не начинающего, а опытного исследователя. Силой подавляет он в себе поэтическую мощь, вздымающийся поток музыки; будто какой-нибудь высохший советник, сидит он, склонившись над греческими рукописями, составляет указатели, перелистывает запыленные листы древних памятников. Взор начинающего Ницше обращен назад, в историю, в мир мертвого и прошлого; его жизнерадостность замурована в старческую манию, его задор в профессорское достоинство, его взор в книги и научные проблемы. В двадцать семь лет «Рождением трагедии» он прорывает первую, пока еще скрытую штольню в современность; но автор еще не снимает строгую маску филолога, и лишь первые подземные вспышки намекают на будущее — первые вспышки пламенной любви к современности, страсти к искусству. В тридцать с лишним лет, когда нормально человек только начинает свою карьеру, в возрасте, когда Гёте получает чин статского советника, а Кант и Шиллер — кафедру, Ницше уже отказался от карьеры и со вздохом облегчения покинул кафедру филологии. Это — первый итог, который Ницше подвел самому себе, первая его встреча со своим собственным миром, первое внутреннее переключение, и в этом отказе — рождение художника. Подлинный Ницше начинается лишь с момента его вторжения в современность — трагический, несвоевременный Ницше, со взором, обращенным в будущее, с чаянием нового, грядущего человека. Он вступил на путь непрерывных молниеносных обращений, внутренних переворотов, резких переходов от филологии к музыке, от суровости к экстазу, от терпеливой работы к танцу. В тридцать шесть лет Ницше — философ вне закона, аморалист, скептик, поэт и музыкант — переживает «лучшую юность», чем в своей действительной юности, свободный от власти прошлого, свободный от пут науки, свободный даже от современности, двойник потустороннего, грядущего человека. Так годы развития, вместо того, чтобы сообщить жизни художника устойчивость, прочность, целенаправленность, как это бывает обычно, с какой-то страстностью разрывают все жизненные отношения и связи. Неимоверен, беспримерен темп этого омоложения. В сорок лет язык Ницше, его мысли, всё его существо содержит больше красных кровяных шариков, больше свежих красок,

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

Но по мере того, как эти превращения ускоряются, они становятся всё насильственнее, всё мучительнее. Первые «преодоления» Ницше — это лишь отказ от детских,

огроческих верований, заученных в школе мнений авторитетов; их легко было сбросить, как высохшую змеиную кожу. Но, чем глубже становится его психология, тем более глубокие слои своего внутреннего вещества приходится ему вскрывать; чем более пронизаны нервами, пропитаны кровью его убеждения, чем больше в них его собственной плазмы, тем больше требуется от него решимости, готовности к страданию, к насильственной потере крови: он становится «собственным палачом», Шейлоком, вонзающим нож в живое мясо. В конце концов самовскрытия достигают последних глубин чувства; операции становятся опасны; ампутация комплекса Вагнера — одно из самых болезненных, почти смертельных вскрытий собственного тела, затронувшее область сердца, почти самоубийство, и в то же время, в своей неожиданной жестокости, как бы убийство на почве садизма: в любовном объятии, в мгновение самой интимной близости познаёт и умерщляет его неукротимый инстинкт правды самый близкий, самый любимый образ. Но, чем мучительнее, тем лучше: чем больше крови, чем больше боли, чем больше жестокости потребовало от Ницше такое «преодоление», тем сладостнее уживается его честолюбие испытанием воли. Неумолимый инквизитор, неумолимо допрашивает он свою совесть о каждом своем убеждении и переживает испански-мрачное, сладострастно-жестокое наслаждение при виде бесчисленных ауто-да-фе, пожирающих убеждения, которые он признал еретическими. Постепенно влечение к самоуничтожению становится у Ницше страстью: «радость уничтожения сравнима для меня только с моей способностью к уничтожению». Из постоянного превращения возникает страсть противоречить себе, быть своим собственным антагонистом: отдельные высказывания в его книгах как будто намеренно сопоставлены так, чтобы одно опровергало другое; страстный прозелит своих убеждений, каждому «нет» он противопоставляет «да», каждому «да» — властисе «нет» — бесконечно растягивает он своё «я», чтобы достигнуть полюсов бесконечности и электрическое напряжение между двумя полюсами ощутить как подлинную жизнь. Стремление постоянно убегать от себя и постоянно настигать себя — «душа, убегаящая от самой себя и настигающая себя на самых дальних путях» — в конце концов развивает

в нем невероятное возбуждение, которое становится для него роковым: едва достигла форма его существа последних пределов, как напряжение духа разрядилось: прорывается пламенное ядро, исконная сила демонизма, и необоримая стихия единым вулканическим напором уничтожает величественный ряд образов, созданный творческим духом из его плоти и крови, и погружает его в бездну бесконечности.

ОТКРЫТИЕ ЮГА

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

«Мы, воздухоплаватели духа», — с гордостью говорит Ницше, чтобы выразить беспредельную свободу мышления, пролегающего себе путь в безграничной и бездорожной стихии. И действительно, история его духовных странствий, полетов и поворотов, эта погоня за бесконечностью разыгрывается в высшем, в духовно-неограниченном пространстве. Будто воздушный шар на привязи, постепенно сбрасывающий балласт, становится Ницше всё более свободным. Обрезая канат за канатом, обрывая связь за связью, он открывает всё более широкий горизонт, всеобъемлющий кругозор, вневременную, индивидуальную перспективу. Много раз меняет направление воздушный корабль его жизни, прежде чем попадет в губительный циклон; неисчислимы эти перемены и почти неразличимы. Только одно мгновенное роковое решение в жизни Ницше выделяется отчетливо и ярко: это как бы драматический миг, когда обрезан последний канат, и воздушный корабль, оторвавшись от твердой и плодной стихии, уносится в свободу и беспредельность. Эта минута в жизни Ницше — день, когда он покидает отечество, профессию, профессию с тем, чтобы не возвращаться в Германию иначе, как мимоходом, бросая на нее презрительный взгляд из своей новой, свободной, воздушной сферы. Всё, что он пережил до этого часа, несущественно для подлинного Ницше, героя мировой истории: первые преобразования — это лишь подготовка к самому

себе. И без этого решительного шага к свободе при всей своей гениальности он остался бы человеком связанного мира, профессором, специалистом, Эрвином Роде или Дильтеем, одним из тех, кого мы чтим в их сфере, но не считаем столпами нашего духовного мироздания. Только прорыв демонизма, раскрепощение страсти к мышлению, первобытное чувство свободы делает жизнь Ницше пророчеством и превращает его судьбу в миф. И, так как я пытаюсь представить здесь его жизнь не как историю, а как драму, как художественное произведение и трагедию духа, то его жизненный подвиг начинается для меня с того мгновения, когда пробуждается в нем художник, вспоминающий о своей свободе. Ницше, развивающийся в коконе филологини, представляет филологическую проблему; только окрыленный Ницше, «воздухоплаватель духа», служит предметом художественного изображения.

В первом странствии к самому себе Ницше направляет паруса своего Арго на юг; и этот выбор остается преобразованием всех его преобразений. И в жизни Гёте итальянское путешествие также знаменует резкую цезуру: и он бежит в Италию к своему подлинному «я», из связанности к свободе, из обыденной жизни к переживанию. И над ним, едва он переступил Альпы, с вулканической силой сверкнул из ослепительного сияния итальянского солнца луч преобразования: «Я будто возвращаюсь из путешествия в Гренландию»,— пишет он из Тренто. И он, тоже «мученик зимы», страдающий в Германии под «злыми небесами», вечно стремящийся к свету и высшей ясности,—и он, ступив на землю Италии, ощутил в себе взрыв стихийного чувства, потрясенность и освобожденность, натиск новой, самой личной свободы. Но Гёте слишком поздно переживает чудо Юга, на сороковом году; затвердела уже кора его до предела упорядоченного и рассудительного духа: частица его существа, его мышления осталась в Веймаре, дома, при дворе, отягченная чинам и службой. Он уже слишком кристаллизован в самом себе, чтобы до конца раствориться или преобразиться в новой стихии. Быть преодоленным—это противоречило бы органической форме его жизни: Гёте хочет всегда оставаться господином своей судьбы, брать от внешнего мира ровно столько, сколько ему нужно (тогда как Ницше, Гёльдерлин, Клейст, расто-

читали, нераздельно, всей душой отдаются каждому впечатлению и всегда готовы радостно раствориться в его потоке, в его текучем пламени). Гёте находит в Италии то, что он ищет, едва ли больше: он ищет глубоких сцеплений (а Ницше — высшей свободы), величия прошлого (а Ницше — величия будущего и полного отрешения от истории); он, в сущности, изучает то, что под землей: античное искусство, дух древнего Рима, тайны растений и горных пород (тогда как Ницше, опьяняясь и вновь отрезвляясь, неизменно всматривается в то, что над ним сапфирное небо, безгранично ясный горизонт, магия повсюду разлитого света, пронизывающего все поры его тела). Поэтому Гёте переживает Италию по преимуществу эстетически и церебрально, а Ницше — жизненно: если Гёте привозит из Италии прежде всего художественный стиль, то Ницше находит там жизненный стиль. Гёте только оплодотворен Италией, Ницше — пересажен в новую почву и обновлен. Правда, и Веймарский мудрец ощущает потребность в обновлении («Конечно, лучше мне вовсе не возвращаться, если я не могу вернуться возрожденным»), но, как всякая полузастывшая форма, его дух открыт только для «впечатлений». Для полного, совершенного преображения в духе Ницше сорокалетний поэт слишком завершен, слишком своевластен и, главное, слишком своеволен: его мощный, столь для него характерный инстинкт самоутверждения (который в более позднем возрасте застывает в ледяной панцирь) способствует устойчивости и ограничивает возможность превращений; он берет от жизни, мудрый диететик, ровно столько, сколько, по его мнению, может быть полезно для его организма (тогда как донзасийский характер, поглощая всё, стремится только к избытку и к опасности). Гёте хочет только обогащаться впечатлениями, а не претворяться и растворяться в них до конца. Потому и последний его привет Югу — строго отмеренная, точно взвешенная благодарность и, в конце концов, мягкий отпор: «В числе полезных вещей, которым я научился в этом путешествии, — гласит его заключительное слово о поездке в Италию, — я узнал также и то, что никоим образом не могу дольше оставаться в одиночестве и жить вне отечества».

Эта формула, четко отчеканенная, будто новая монета, словно в зеркальном отражении представляет *in puse* переживание Юга в душе Ницше. Подведенный им итог — прямая противоположность выводу Гёте: с этих пор он хочет жить только в одиночестве и только вне отечества; в то время как Гёте возвращается из Италии, как из поучительного и освежающего путешествия, — возвращается в исходную точку, домой, привозя в сундуках и чемоданах, в голове и сердце новые ценности, — Ницше окончательно экспатрирован, окончательно поселяется только в самом себе, философ вне закона, блаженный изгнанник, бездомный скиталец, навеки отреченный от всякой «отечественности», от всякого «патриотического ущемления». С этих пор для него нет иной перспективы, кроме перспективы птичьего полета, точки зрения «честного европейца», представителя «наднационального и кочующего племени», неизбежный приход которого он предчувствует атмосферически и среди которого он укореняется — в потустороннем, в грядущем царстве. Не там, где он родился — рождение — это прошлое, «история», — а там, где он зачинает, где он сам рождает, — вот где для Ницше духовная отчизна: «*Ubi pater sum, ibi patria*» — «Там, где я отец, там мое отечество», а не там, где он зачат. В этом неоценимый, неотъемлемый дар Юга Ницше: отныне весь мир становится для него равно чужбиной и отчизной; отныне дан ему острый, лисный взор хищных птиц, который, низвергаясь с высоты полета, направлен сразу во все стороны, которому открыты все горизонты (тогда как Гёте, из чувства самосохранения, сужал свой кругозор, — по его выражению, «обставляя себя замкнутыми горизонтами»). Покинув отечество, Ницше навсегда поселился по ту сторону своего прошлого: он окончательно дегерманизировался — так же окончательно, как дефилологизировался, дехристианизировался, деморализировался; и так характерно для его неукротимо стремящейся вперед, неудержимо избыточной натуры, что никогда он не сделал ни одного шага назад, ни разу не обратил тоскующего взора к преодоленным пространствам. Мореплаватель, направляющий свой парус в страну будущего, слишком счастлив своим странствием: «в Космополис на самом быстрходном корабле» для того, чтобы тосковать по своей

односторонней, одноязычной, однородной родине; потому заранее осуждена в его глазах, как насилие, всякая попытка регерманизировать его. Из свободы нет пути назад тому, кто ее достиг; с той поры как он познал над собой ясность итальянского неба, душа его содрогается перед всяким «омрачением», от чего бы оно ни исходило, — от туч, заволакивающих небо, от церкви, от аудитории, от казармы; его легкие, его атмосферические нервы не выносят никакого Севера, никакой неметчины, никакой затхло-сти; он больше не в силах жить при закрытых окнах, при запертых дверях, в полутьме, в духовном сумраке, под облачным небом. Правдивость для него отныне равно-значна ясности: быть правдивым — значит видеть беспре-дельную даль, различать резкие контуры в самой бесконеч-ности; и с той поры, как всей пьянящей силой своей крови отдался он свету, живительному, слепительному, сти-хийному свету Юга, он навек отрекся от «специфически немецкого дьявола, гения или демона неясности». Теперь, когда он живет в Италии, «за границей», его почти гастро-номическая восприимчивость ощущает все немецкое как слишком тяжелую, обременительную пищу для прояснен-ного чувства, как своего рода «несварение желудка», не-скопчаемую и бесплодную возню с проблемами, неуклюжее ковылянье души по жизненным путям; отныне все немец-кое для него недостаточно легко и свободно. Даже те произведения, которые он когда-то любил больше всего, — и они теперь вызывают у него ощущение как бы духовной тяжести в желудке: в «Мейстерзингерах» он чувствует тя-желовесность, причудливость, вычурность, насильственные потуги веселья, у Шопенгауэра — омраченные внутрен-ности, у Канта — лицемерный привкус политического морала, у Гёте — бремя чинов и службы, насильственную ограниченность кругозора. Всё немецкое для него отныне символ сумеречности, неясности, неопределенности — слишком много в нем тени вчерашнего, слишком много истории, слишком тяжел неотвязный груз собственного «я»; безграничность возможностей, — и в то же время отсутствие ясного бытия, вечный вопрос и стон, тоска исканья, тяже-ловесное, мучительное становление, колебание между «да» и «нет». Но это не только неприязнь великого духа к современному (поистине достигшему самого низкого уровня)

духовному быту новой, слишком новой Германии, не только политическое озлобление против «империи» и тех, кто пожертвовал немецкой идеей ради идеала пушки, не только эстетическое отвращение к Германии плюшевой мебели и к Берлину «Столпа победы». Его новое учение о Юге требует от всякой проблемы—не только от национальной,—от всего мироотношения требует светлой, свободно струящейся, солнечной ясности, «света, только света даже для дурных вещей», высшей радости через высшую ясность—«*gaia scienza*», «веселой науки», а не брюзгливо-трагической учебы «народа-ученика», терпеливой немецкой деловитой, профессорски-строгой учености, вяло слоняющейся по кабинетам и аудиториям. Не из рассудка, не из интеллекта, а из нервов, сердца, чувства и внутренностей возникает его решительное отречение от Севера, от Германии, отчества; это — возглас, вырвавшийся из легких, наконец ощутивших чистый воздух, ликование человека, сбросившего бремя, человека, наконец нашедшего «климат своей души»: свободу. Отсюда эта глубокая, безудержная радость, злорадный торжествующий возглас: «И ускользнул!»

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

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

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

звучащую из неподвижного, безучастного тела! Непохож он на самодовольный, благозвучный, фразный язык немецкого гуманизма, этот новый язык, которому поверяет обновленный Ницше свои свободно рожденные, будто мотыльки прилетевшие мысли, — свежему воздуху мысли нужен свежий язык, подвижный, ковкий, с обнаженным, гимнастически стройным телом и гибкими суставами, язык, способный бегать, прыгать, выпрямляться, сгибаться, напрягаться и танцевать все танцы от хоровода меланхолии до тарантеллы безумия, язык, который может все выразить и все вынести, не склоняя плечи под непосильной ношей и не замедляя шаг. Все терпеливо-домашнее, все уютно-почтенное будто хлопьями отпало от его стиля, вихрем он перебрасывается от шутки к бурному ликованию, и подчас гремит в нем пафос, словно гул древнего колокола. Он набухает брожением и силой, он газирован множеством мелких, сверкающих пузырьков афоризма и обдает внезапной пеной ритмического прибоя. В нем разлита золотистая торжественность шампанского и магическая прозрачность, лучистая солнечность сквозит в его осветительно светлом потоке. Быть может никогда язык немецкого поэта не переживал такого стремительного, внезапного, такого полного омоложения; и уж наверное ни у кого не найти так жарко напоенного солнцем, вином и югом, язычески свободного стиля, расцветающего в божественно легкой пляске. Только в братской стихии ван-Гога переживаем мы то же чудо внезапного прорыва солнца в северном художнике: только переход от темного, тяжеловесно-массивного, мрачного колорита его голландского периода к жгуче белым, резким, броским, звонким краскам Прованса, — только этот взрыв одержимости светом в уже полуослепшем духе можно сравнить с южным просветлением Ницше. Только эти фанатики превращений знают такое самоопьянение, только вампиры — такое стремительное и ненасытное, неистовое всасыванье света. Только демонические натуры переживают чудо пламенного раскрытия души до последнего атома ее краски, звука, слова.

Но в жилах Ницше не текла бы демоническая кровь, если бы он мог насытиться опьянением: для Юга, для Италии он ищет сравнительной степени, «сверх-ясности», «сверх-света». Подобно тому, как Гёльдерлин постепенно

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

БЕГСТВО В МУЗЫКУ

Исность, златая, приди!

Музыка всегда была причастна существу Ницше, но долго она пребывала в нем связанной, сознательно подавленная волей к нравственному оправданию. Уже мальчиком он смелыми импровизациями приводит в восторг своих товарищей, а в его юношеских дневниках встречается немало указаний на самостоятельное творчество. Но, чем тверже становится решение юного студента посвятить себя филологии и затем философии, тем энергичнее он противится стихийному взрыву загнанной в подземелье склонности. Музыка остается для молодого филолога делом досуга, отдыхом от серьезных занятий, развлечением наряду с театром, чтением, верховой ездой, фехтованием, — приятной духовной гимнастикой. Так при помощи заботливо сооруженных каналов музыка отведена от основного русла его жизни, и в первые годы ни одна плодотворная капля ее не просачивается в его работу сквозь запертые шлюзы: когда он пишет «Рождение трагедии из духа музыки», музыка служит для него лишь объектом, темой, предметом мысли, — но его язык, поэзия, манера мышления остаются непроницаемы для модулирующих вибраций музыкального чувства. Даже юношеская лирика Ницше лишена всякой музыкальности, и — что еще удивительнее — его композиторские опыты, по все же компетентному отзыву Бюлова, представляют собой голую тематику, аморфную мысль, то есть типичную антимузыкальность. Музыка долгие годы остается для него личной склонностью, которой молодой ученый отдается со всей легкостью безответственности,

с радостью чистого дилетанства, но всегда вне и в стороне от «жизненной задачи».

Музыка вторгается в мир Ницше лишь тогда, когда размягчилась филологическая кора, ученая деловитость, облекавшая его жизнь, когда весь его космос потрясен и подорван вулканическими толчками. Тогда внезапно наводняются каналы и раскрываются шлюзы. Музыка обычно врывается в обессиленную, до глубин смятенную, взорванную страстью душу, — это справедливо подметил Толстой и трагически почувствовал Гёте. Ведь даже он, всегда занимавший по отношению к музыке осторожную, оборонительную позицию (как и ко всему демоническому: во всяком облике узнавал он искусителя), — и он подпадает ее власти только в разрыхленные (или, как он говорит, «в развороченные») мгновения, когда вскопано все его существо, в часы слабости и разомкнутости. Всякий раз, как он становится добычей чувства (в последний раз — в эпизоде Ульрики)¹ и теряет власть над собой, — она прорывает непроницаемую плотину, вырывая у него дань слез и музыке стиха, дивную музыку — невольную дань благодарности. Музыка — кто этого не испытал? — всегда требует разомкнутости, раскрытости, женственности в самом блаженном, в самом томительном смысле, — только в такие минуты может она оплодотворить чувство. Так и Ницше настигла она в то мгновение, когда он весь раскрыт навстречу мягкости Юга, в ненасытной, томительной жажде жизни. В своей изумительной символике она овладевает им в ту минуту, когда его жизнь во внезапном катарсисе оставляет свое спокойное, эпически постепенное течение и впадает в трагизм; он хотел изобразить «рождение трагедии из духа музыки», но сам он пережил обратное: рождение музыки из духа трагедии. Сверхъестественная мощь новых чувств уже не находит выражения в мерной речи, она влечет к новой стихии, к высшей магии: «Тебе придется петь, о душа моя!»

Именно потому, что этот глубинный, демонический источник его существа так долго был засыпан филологией, ученостью и равнодушием, — внезапно пробивается он

¹ Ульрика фон-Лёвцов — последняя любовь семидесятичетырехлетнего Гёте.

Прим. перев.

с такой мощью, и текучий луч его насквозь пронизывает нервные волокна и каждую интонацию его стиля. Будто инфильтрированный новой жизненной силой язык, который прежде стремился только к изображению, вдруг начинает дышать музыкально: монотонное лекторское *andante maestoso*, тяжеловесный стиль его ранних сочинений приобретает обороты, изгибы, «вольнообразность», многообразные музыкальные движения. В нем сверкают все тончайшие приемы виртуоза — острые *staccato* афоризмов, певучая сурдина лирики, *pizzicato* прозы, острая, смелая гармонизация прозы, фразы и стиха. Даже знаки препинания, беззвучная штриховка речевого звучания, штрихи мысли, подчеркивания — и они служат как бы знаками музыкального исполнения: никогда на немецком языке не создавалась такая инструментальная проза — проза для малого и для большого оркестра. Следить за развитием ее небывалой полифонии — для художника слова такое же наслаждение, как для музыканта — изучать партитуру великого мастера: какую беспредельную гармонию скрывают заостренные диссонансы, какая безграничная ясность формы в этой пьянящей полноте! Не только нервные окончания языка вибрируют музыкой: целые произведения воспринимаются как симфонии; не рассудочной планировкой, не холодной, обдуманной архитектурой они рождены, а непосредственностью музыкального вдохновения. О «Заратустре» он сам сказал, что эта книга написана «в духе первой части Девятой симфонии, и словесно неподражаемое, поистине божественное вступление к «Ессе homo» — монументальная композиция — разве это не органная прелюдия, созданная для гигантского собора будущего? А такие стихотворения, как «Ночная песня» или «Баркаролла», — разве это не первобытный гимн человеческого голоса, звучащий из бесконечного одиночества? И где звучит восторг такой стихийной пляской, такой героической, греческой музыкой, как в пэане его последнего ликования, в «Дионисийском дифирамбе»? Сверху пронизанный ясностью Юга, снизу подмытый струящимся потоком музыки, язык превращается в вечное движение волн, и над этой всемогущей стихией парит дух Нидше, провидя гибельный водоворот.

И действительно, когда совершилось это бурное, насильственное вторжение музыки в его душу, Ницше, знаток демонических сил, сознаёт опасность: он чувствует, что этот поток может увлечь его за пределы его существа. Но в то время, как Гёте избегает опасностей, — Ницше отмечает «осторожное отношение Гёте к музыке», — Ницше всегда хватается их за рога: переосмысление, переоценка — вот его способ самозащиты. Так претворяет он яд (как и свою болезнь) в противополодие. Музыка теперь для него не то, чем была в его филологические годы: тогда ему пужно было повышенное напряжение нервов, вспышки чувства (Вагнер): музыка, пьянящее, бродящее начало, должна была создать противовес его размеренной жизни ученого, служить возбуждающим средством против трезвости. Но теперь, когда его мышление само обратилось в экстаз, в экстастическую расточительность чувства, музыка нужна ему как разряд, как своего рода духовный бром, как успокоительное средство. Уже не опьянения требует он от нее (теперь уже всякая мысль стала для него звучащим хмелем), а, по прекрасному слову Гёльдерлина, «священной трезвостью»: «музыка как отдых, а не как — возбуждающее средство». Он хочет музыки, которая была бы для него убежищем, когда он придет к ней смертельно раненый, обессиленный непрестанной охотой мысли, была бы приютом, купальней, кристальным потоком, освежающим и очищающим — *musica divina*,¹ горней музыкой, музыкой ясного неба, а не тесной, страстной, душевной души. Ему нужна музыка, которая несет забвение, которая не замыкает его в себе, не гонит его обратно в кризисы и катастрофы чувства, «словом и делом утверждающая» музыка, музыка Юга, музыка прозрачно ясных гармоний, первобытно непосредственная и чистая, музыка, «которую можно насвистывать». Музыка, непричастная хаосу (который пылает в нем самом), музыка седьмого дня творения, когда мир облит покоем и только небеса радостно воздают хвалу творцу, музыка отдохновения: «Здесь достиг я пристани: музыка, музыка».

Легкость — последняя любовь Ницше, высшая мера вещей. То, что дает легкость, здоровье, — хорошо: в пище, в духе,

¹ По-латыни и по-итальянски: божественной музыкой.

в воздухе, в солиде, в пейзаже, в музыке. Только то, что дает крылья, что позволяет забыть тупость и мрак жизни, уродливость правды, — дарует благодать. Отсюда эта последняя, поздняя любовь к искусству, которое одно «делает возможной жизнь», служит «великим *stimulans* жизни». Музыка, светлая, легкая, разрешающая музыка, становится отныне излюбленной услугой его смертельных возбуждений. В своих кровавых перерождениях он уже не может обходиться без этого облегчения. «Жизнь без музыки — просто бремя, заблуждение». Большой в жару горящими, потрескавшимися губами мучительно жаждет воды, но несравненно мучительней жаждет Ницше в своих последних кризисах серебристого напитка музыки: «Может ли человек испытывать такую жажду музыки?» В музыке его последнее спасенье, спасение от самого себя; отсюда эта апокалиптическая ненависть к Вагнеру, который наркотическими и возбуждающими средствами возмутил ее кристальную чистоту; отсюда боль «от судьбы музыки, как от свежей раны». Всех богов оттолкнул он в своем одиночестве, лишь одного он не может лишиться: музыка для него нектар и амброзия, освобождающая душу и дарующая вечную юность. «Искусство и только искусство—искусство дано нам для того, чтобы мы не погибли от правды».

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

СЕДЬМОЕ ОДИНОЧЕСТВО

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

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

Но, странствуя вместе с ним в его преобразованиях, оно само как-то странно преобразилось, и в испуге он смотрит в его лицо. Оно стало слишком похоже на него самого в постоянном соприкосновении, вместе с ним стало жестче, суровее, своевольнее, научилось причинять боль и вращать в опасность. И, хотя он продолжает нежно называть его одиночеством, своим старым, милым, привычным одиночеством, — в действительности оно уже не то: теперь это уже не одиночество, а отъединение, последнее, седьмое одиночество, уже не пребывание наедине с собой, а замкнутость в себе. Убийственная пустота окружает позднего Ницше, мертвая тишина. Ни один затворник, ни один пустынный, ни один столпник не чувствовал себя таким покинутым: у них, у фанатиков веры, остается бог, тень которого пребывает в их келье или падает от их столца. Но у него, «богоубийды», не осталось ни людей, ни бога.

чем ближе он к самому себе, тем дальше он от мира, чем обширней его путь, тем обширней и его «пустыня». Обычно даже самые одинокие книги постепенно и незаметно излучают магнетическую энергию воздействия: будто скрытая во мраке подземная сила расширяет ее пределы вокруг пока не замечаемого центра. Но произведения Ницше действуют репульсивно: они оттесняют от него всё дружески расположенное и его самого вытесняют из современности. С каждой новой книгой он утрачивает друга, с каждым новым произведением обрывается какая-нибудь связь. Один за другим погибают в ледяном холоде скудные ростки интереса к его деятельности: сперва теряет он филологов, затем Вагнера и его круг, наконец — друзей своей юности. Не остается в Германии ни одного издателя, который бы согласился напечатать его книгу: пятнадцатипудовым грузом лежит в подвалах, сваленная переплетенными кипами, его продукция за двадцать лет; для того, чтобы печатать книги, он вынужден пользоваться своими скудными сбережениями и подаренными деньгами. Но мало того, что никто их не покупает, — даже для экземпляров «от автора» Ницше, поздний Ницше, не находит читателей. Четвертую часть «Заратустры» он печатает на собственный счет всего в сорока экземплярах — и в семидесятиmillionной Германии он находит ровно семь человек, которым он может послать книгу, — так чужд, так непостижимо чужд стал Ницше эпохе на вершине своего творчества. Он не встречает ни крохи доверия, не видит благодарности хотя бы с горчичное зерно: напротив, для того, чтобы сохранить последних друзей, для того, чтобы не потерять Овербека, он должен извиняться в том, что пишет книги, просить у них прощения. «Старый друг, — вы слышите робкий голос, видите встревоженное лицо, поднятые руки, жест покинутого, в страхе ожидающего нового удара, — читай эту книгу с начала и с конца, не смущайся и не покидай меня. Собери всю силу своего расположения ко мне. Если книга будет для тебя невыносима, то, может быть, ты примиришься с сетней отдельных мест». Так в 1887 году величайший гений столетия дарит своим современникам одно из величайших произведений современности, и доказательством самой героической дружбы для него служит то, что разрушить ее ничто не может — даже «Заратустра».

Даже «Заратустра»! — такой тягостью, таким бременем стало творчество Ницше для его ближайших друзей, так неизмерима пропасть между его гением и уровнем эпохи. Всё разреженнее становится атмосфера, которой он дышит, всё глуше, всё тише.

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

И эта лихорадка, достигнув точки кипения, внезапно брызнула ключом из раненой души. Достаточно приложить ухо к сочинениям и письмам его последних лет, чтобы в этой разреженной атмосфере услышать возбужденное, болезненное биение, невероятное давление крови; сердце горных туристов и воздухоплателей знает этот стучащий, учащенный звук вздувающихся легких, в последних письмах Клейста звучит учащенный стук напруженной, этот грозный гул и хруст готовый взорваться машины. Черты беспокойства, нервности окрашивают до тех пор спокойное, полное достоинства поведение Ницше: «длительное молчание ожесточило мою гордость» — он х о ч е т, требует ответа

во что бы то ни стало. Он торопит издателя письмами и телеграммами — только бы скорей, скорей вышла книга, — как будто он боится опоздать. Он уже не заканчивает «Волю к власти», свой капитальный труд, а, нарушая план, в нетерпении вырывает из него отдельные части и, как факел, бросает их в эпоху. «Ослепительный звук» погас: стон звучит в этих последних произведениях, стон, срывающийся со сжатых губ, стон безмерного язвительного гнева: бичом нетерпения выгнаны из его души эти разъяренные волки с пеной у рта и оскаленными зубами. «Ожесточена» гордость равнодушного к эпохе мыслителя, и он начинает провоцировать эпоху, чтобы она откликнулась ему — хотя бы воплем гнева. И для того, чтобы придать вызову еще большую дерзость, он с «цинизмом, которому суждено стать историческим» в «Ессе homo» рассказывает свою жизнь. Нет книги, которая была бы написана с такой жадной, с таким болезненно-судорожным, лихорадочным ожиданием ответа, как последние монументальные памфлеты Ницше: подобно Ксерксу, повелевшему бичевать непокорное бездушное море, он в своем безумном вызове пытается разбудить тупое равнодушие скорпионов своих книг. Ужасный страх, что он не успеет снять жатву, демоническое нетерпение сквозит в этой жадности ответа. И после каждого взмаха бичом он медлит мгновение, изгибается в нестерпимом напряжении, чтобы услышать вопль своих жертв. Но ни звука вокруг. Не слышно отклика в мире «лазурного» одиночества, словно железный обруч, стискивает молчание его горло, и самый ужасный вопль, какой раздавался на земле, не в силах его сломить. И он чувствует: нет бога, который мог бы вывести его из темницы последнего одиночества.

Тогда, в последние часы, овладевает изнемогающим апокалиптическая ярость. Как ослепленный Полифем, мечет он вокруг себя огромные камни, уже не видя, задевают ли они кого-нибудь: и, так как у него нет никого, кто бы сострадал, кто бы сочувствовал ему, он хватается за свое судорожное сердце. Всех богов он убил, — и себя самого он делает богом: «разве не должны мы сами стать богами, чтобы явиться достойными подобных деяний?» — Вес алтари он низверг — и себе самому воздвигает алтарь, «Ессе homo», чтобы прославить того, кого не прославляет никто. Словесные скалы он громоздит, гремят раскаты

языка с незнакомой столетию мощью; вдохновенно поет он лебединую песнь избытка и упоенья, прагн своих деяний и побед. Во мраке звучит эта песнь, и слышится в ней шум приближения грозы, и вдруг в вышине сверкнул смех, резкий, злобный, безумный смех, смех отчаянья, способный душу разъять: песнь «Ессе homo». Всё прерывистой ритм, всё резче врывается смех в глетчер молчанья: в восторге самообожания воздевает он руки, в такт дифирамбу вздрагивает его нога, — и вот начинается танец, танец над бездной, над бездной его конца.

ТАНЕЦ НАД БЕЗДНОЙ

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

Пять осенних месяцев 1888 года — последние творческие месяцы Ницше — явление небывалое в летописях творчества. Никогда, может быть, на протяжении столь краткого промежутка времени гений единичного человека не совершал такой огромной, такой напряженной, такой величественной и гиперболической работы; никогда человеческий мозг не был так наводнен мыслями, пронизан образами, опенен музыкой, как мозг этого, в те дни уже отмеченного судьбой человека. Для этого избытка, для этого бурно изливающегося экстаза, для этой фанатической ярости творчества история духа всех времен не знает примера в своих необъятных далах, — кроме, может быть, одного — в современности: в том же году, под той же широтой, переживает другой художник такой же неистовый, уже загнанный в безумие подъем творчества: в саду и в сумасшедшем доме в Арле; с той же стремительностью, с той же истощенной одержимостью светом, с той же маниакальной избыточностью творчества, создает свои картины ван-Гог. Едва закончит он добела раскаленную картину, как уверенный штрих уже ложится на новое полотно — без обдумыванья, без промедленья, без размышлений. Творчество стало диктовкой, демоническим ясновидением и бистровидением, непрерывной цепью видений. Друзья, покинувшие его час тому назад, вернувшись, с изумлением видят новую законченную картину, а он, с еще невысохшей кистью, с горящими глазами, уже принимается за

третью: демон, схвативший его за горло, не дает передышки, не терпит прерывов; что ему до всадника, чье пышащее огнем, пылающее тело будет растоптано копытами бешено скачущего коня! Так создает и Ницше произведение за произведением, без остановки, без передышки, с той же неповторимой ясностью и быстротой. Десять дней, две недели, три недели — вот сроки создания его последних произведений; зачатие, созревание, рождение, первоначальный набросок и окончательная форма — все эти стадии пролетают здесь с быстротой пули. Нет инкубационного периода, нет остановок, исканий, нащупываний, нет изменений и поправок: всё выливается сразу в окончательную, неизменную, совершенную, горячую и тут же застывающую форму. Никогда не развивал человеческий мозг такого мощного электрического напряжения, сверкающего в каждом судорожном слове, никогда не сметались ассоциации с такой волшебной быстротой; едва возникшее видение — уже слово, мысль — сама прозрачность, и, несмотря на эту невероятную полноту, не чувствуется ни малейшего труда, ни малейшего усилия — творчество давно перестало быть для него деятельностью, работой: это — чистое *laissez faire*, произвольное тайнодеяние высших сил. Потрясенному духом достаточно поднять взор — дальновидящий, «дальномыслящий» взор, — чтоб открылись ему (как и Гёльдерлину в последнем взлете к мифическому созерцанию) несобятные простеры времени в прошлом и в будущем: и он, одержимый демоном ясности, с демонической ясностью видит свою добычу. Достаточно ему протянуть руку — горячую, быструю руку, — чтобы схватить их; и едва прикоснется он к ним, как они наполняются кровью, трепещут музыкой, оживленные и одушевленные. И этот поток мыслей и образов не останавливается ни на миг в течение этих поистине наполеоновских дней. Дух затоплен разливом, предан насилию — насилию стихийных сил. «Заратустра овладел мною», — всегда сообщает он о какой-нибудь одержимости, о беззащитности перед непреодолимыми силами, — как будто в глубине его существа обрушилась скрытая плотина разума, органической самозащиты, и неумный водопад катит свои волны над обессиленным, над величественно обезволенным пловцом. «Быть может, вообще никогда и ничто не создавалось таким избытком силы», —

в экстазе говорит Ницше о своих последних произведениях; но ни одним словом он не обмолвился о том, что эта сила, так щедро его одаряющая, так ярко его озаряющая, исходит от его существа. Напротив, в благоговейном упоении он видит в себе лишь «мундштук потусторонних императивов», лишь посетителя высшей, священной, демонической стихии.

Но это чудо вдохновения, ужас и трепет этой в течение пяти месяцев не утихающей творческой грозы—кто решился его изобразить после того, как он сам в восторге благодарности, в сиянии непосредственного, самого жизненного чувства изобразил свое переживание? Я могу лишь переписать эту страницу молниями изваянной прозы так, как он ее написал: «—Имеет ли кто-нибудь в конце девятнадцатого столетия ясное представление о том, что поэты сильных эпох называли вдохновением? Если нет, то я это опишу.—Действительно, при самом ничтожном остатке суеверия в душе почти невозможно отказаться от представления, что являешься только воплощением, только мундштуком, только посредником сверхмощных сил. Понятие откровения, в том смысле, что внезапно, с невыразимой достоверностью и тонкостью нечто становится видимым, слышимым, нечто такое, что глубоко потрясает и опрокидывает человека,—только описывает факты. Не слушаешь, не ищешь; берешь—и не спрашиваешь, кто дает; будто молния свергнет мысль, с необходимостью, уже облеченная в форму,—у меня никогда не бывало выбора. Восторг, неимоверное напряжение которого иногда разрешается потоком слез, восторг, при котором шаг то бурно устремляется вперед, то замедляется; полный экстаз, пребывание вне самого себя, с самым отчетливым сознанием бесчисленных тончайших трепетов и увлажнений, охватывающих тело с головы до ног; глубина счастья, в которой самое болезненное и мрачное действует не как противоположность, а как нечто обусловленное, вынужденное, как необходимая краска среди такого избытка света; инстинкт ритмических отношений, оформляющий обширные пространства,—протяженность, потребность в широком ритмическом охвате может почти служить мерой для силы вдохновения, как бы противовесом давлению и напряжению. Всё происходит

в высшей степени произвольно, но как бы в урагане ощущения свободы, безусловности, божественности, мощи... Самое замечательное в этом — произвольность образа, сравнений; утрачивается всякое понятие об образе, о сравнении, все дается как самое точное, самое верное, самое естественное выражение. Действительно, кажется, говоря словами Заратустры, будто предметы сами приходят к тебе и сами сочетаются в сравнения — («тут все предметы, ласкаясь, приходят в твою речь и льнут к тебе; ибо они хотят ездить на твоей спине. Здесь раскрываются перед тобой все слова и все ларцы слова; всякое бытие здесь хочет стать словом, всякое становление хочет учиться у тебя речи»). Вот мой опыт вдохновения; я не сомневаюсь, что нужно вернуться за тысячелетия назад, чтобы найти кого-нибудь, кто скажет: и мой тоже.»

Эта самоупоенная, эта гимническая интонация счастья — я знаю: наши врачи видят в ней эвфорию, восторг, предшествующий гибели, и стигму мегаломании, самовозношение, типичное для душевно-больных. И всё же, спрошу я, кем изваяно в вечности с такой алмазной ясностью состояние творческого экстаза? Ибо самое изумительное, самое своеобразное чудо последних произведений Ницше в том, что высшей степени экстаза здесь сомнамбулически сопутствует высшая степень ясности, что они остаются мудры как змеи среди вакханалии своей почти животной силы. Обычно у экстатиков, у всех, чья душа опьянена Дионисом, неподвижны уста, и слово их озвучено мраком. Будто из глубин сновидения звучат их смятенные, вещие речи; все они, заглянувшие в бездну, навсегда сохраняют орфическую, пифическую, тайновидческую интонацию потустороннего языка, внятную нашему трепетному чувству, но непонятную уму, — но Ницше остается алмазно-ясен среди экстаза, неколебимо твердым и острым остается в пламени опьянения его слово. Быть может, никто из смертных не вглядывался в бездну безумия так глубоко и зорко, так властно и ясно, без малейшего головокружения: показания Ницше не подкрашены, не подтушеваны тайной, как у Гёльдерлина, как у мистиков и пификов; напротив, никогда он не был ясней и правдивей, чем в свои последние мгновения, — в свете сияющей тайны. Правда, губительно это сиянье — фантастическая,

болезненная яркость полуденного солнца, в раскаленном ореоле встающего над ледяными горами, северное сияние души, вызывающее трепет своим неповторимым величием. Оно не греет, а устрашает, не ослепляет, но убивает. Не бурные волны ритма уносят его, как Гёльдерлина, не темные воды тоски: его сжигает собственная яркость, будто солнечный удар безмерного света, безмерного жара, добела раскаленной и уже невыносимой ясности. Гибель Ницше — огненная смерть, испепеление самовоспламенившегося духа.

Давно уже пылает и сверкает в судорогах его душа от этой чрезмерной яркости; он сам, в магическом предвидении, нередко пугается этого потока горнего света и яркой ясности своей души. «Интенсивности моего чувства вызывают во мне трепет и хохот». Но ничем уж не остановить экстатического потока этих соколом низвергающихся с неба мыслей; звеня и звуча, жужжат они вокруг него день и ночь, ночь и день, час за часом, пока не оглушит его гул крови в висках. Ночью помогает еще хлорал, возводя шаткую крышу сна — слабую защиту от нетерпеливого ливня видений. Но нервы пылают как раскаленная проволока; он весь — электричество, молнией вспыхивающее, вздрагивающее, судорожное пламя.

Удивительно ли, что в этом вихре скоростей вдохновения, в этом безудержном водопаде гремящих мыслей он теряет твердую, ровную почву под ногами, что Ницше, разрываемый всеми демонами духа, уже не знает, кто он; что он, безграничный, уже не видит своих границ? Давно уже вздрагивает его рука (с тех пор, как она пишет под диктовку высших сил, а не человеческого разума), подписывая письма именем «Фридрих Ницше»: ничтожный сын наумбургского пастора — подсказывает ему смутное чувство — это уже давно не он, — переживающий невероятное, существо, которому нет еще имени, колосс чувства, новый мученик человечества. И только символическими знаками — «Чудовище», «Распятый», «Антихрист», «Дюонис» — подписывает он письма — свои последние послания, — с того мгновенья, как он постиг, что он и высшие силы — одно, что он — уже не человек, а сила и миссия... «Я не человек, я — динамит». «Я — мировое событие, которое делит историю человечества на две части», — гремит его гордыня, потрясая окружающую его пустоту. Как Наполеон в пылаю-

щей Москве, среди бесконечной русской зимы, видя лишь жалкие обломки великой армии, всё еще издает монументальные, грозные манифесты (величественные до грани смешного), так Ницше, запертый в пылающем Кремле своего мозга, обессиленный, собирая рассеянные отряды своих мыслей, пишет самые убийственные памфлеты: он приказывает германскому императору явиться в Рим, чтобы расстрелять его; он требует от европейских держав вооруженного выступления против Германии, на которую он хочет надеть железную смирительную рубашку. Никогда столь апокалиптическая ярость не свирепствовала так буйно в пустом пространстве, никогда столь величественная гордыня не уносила человеческий дух так далеко за пределы всего земного. Будто удары молота, разбивают его слова всемирное бытие: он требует, чтобы летоисчисление начиналось не с рождения Христа, а с появления Антихриста, свое изображение он ставит над образами всех времен, — даже болезненный бред у Ницше величественнее, чем у других ослепленных духом; и здесь, как во всём, царит у него великолепная, смертельная чрезмерность.

Никогда не испытывал творящий человек такого потока вдохновения, как Ницше в ту неповторимую осень. «Так никто еще не творил, не чувствовал, не страдал: так может страдать только бог, только Дионис», — эти слова зарождающегося безумия таят ужасную правду. Ибо в этой тесной комнате в четвертом этаже и в берлоге в Сильс-Мариа вместе с больным, издерганным человеком, Фридрихом Ницше, ютятся самые отважные мысли, самые величественные слова, какие были пережиты концом столетия: творческий дух нашел приют под низкой, солнцем накаленной крышей и здесь изливает на несчастного, неизвестного, одинокого, робкого, потерявшегося человека всю свою полноту, — свыше меры, какую может вынести человек. И в этом тесном пространстве, задыхаясь бесконечностью, шатаясь, блуждает испуганный, бедный земной рассудок, под тяжестью ударов молнии, под бичами озарений и откровений. Некий бог, — мнится ему, как и ослепленному духом Гёльдерлину, — некий бог веет над ним, огненный бог, чей взор ослепляет и чье дыханье сжигает... в трепете тщится он познать его лик, и в изнеможении бродят его мысли. И он, переживающий, создающий, сознающий

в муках несказанное... не бог ли он сам... бог мира, убивший другого бога ... Кто же, кто же он?.. Уж не распятый ли он, мертвый бог?.. или живой?.. Бог его юности, Дионис?.. или, может быть, сразу и тот, и другой, распятый Дионис?.. Всё смятеннее мысли, слишком бурно бьется поток, переполненный светом... И что это — свет?.. или уже музыка? Тесная комната в четвертом этаже на Via Alberto начинает звучать, сферы парят и сияют, небеса объаты светом... О, какая музыка! Слезы текут по его усам, теплые, горячие слезы... о, божественная нежность! о, изумрудная радость!.. А теперь... какие светлые краски!.. И внизу, на улице, все улыбаются ему... все кланяются... как они приветствуют его!.. и эта разносчица — она ищет для него лучшие яблоки в своей корзине... всё склоняется перед ним, богоубийцей, всё ликует... но почему?.. Да, да, он знает: Антихрист пришел в мир, и они возглашают «Осанна!.. осанна!»... всё гремит, мир гремит в ликованьи и в музыке... И вдруг — тишина... Что-то упало... Это он... он сам упал перед дверью своего дома... Его несут наверх... вот он уж в комнате... как долго он спал! какая тьма вокруг!.. вот роль... музыка! музыка!.. И вдруг — в комнате люди... ведь это Овербек!.. нет, нет, он в Базеле... а сам он, сам он... где?.. Он не знает... Почему они смотрят так странно, так озабоченно?.. Потом — вагон, вагон... как грохочут колеса!.. как странно грохочут, — как будто вот-вот запоют... и вот поют... поют его «Баркароллу», и он поет с ними в тон... поет в беспредельной тьме...

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

ВОСПИТАТЕЛЬ СВОБОДЫ

Быть великим — значит: дать направление.

«Меня поймут после европейской войны», — в последних писаниях проскальзывает пророческое слово. И в самом деле, истинный смысл, историческая необходимость великих увещаний уясняется только из напряженного, зыбкого и грозного состояния нашего мира на пороге нового столетия: в этом атмосферическом гении, который всякое предчувствие грозы претворял из нервного возбуждения в сознание, из предчувствия в слово, — в нем мощно разрядилось невероятное давление спертой нравственной атмосферы Европы — величественная гроза духа — предвестие губительной грозы истории. «Дальномыслящий» взор Ницше видел кризис еще в ту пору, когда другие уютно грелись у очагов услужливой фразы, и видел его причину: «национальный зуд сердца и гангрену, из-за которой Европа будто карантинами отгораживает народ от народа», «национализм рогатого скота», не знающий более высоких идей, чем эгоистическая идея истории, — в то время, как все силы бурно стремятся к высшему объединению, к союзу будущего. И гневно звучит из его уст предвещание катастрофы, когда он видит судорожные попытки «навек закрепить мелкодержавие Европы», оградить нравственность, основанную только на торгашестве и выгоде; «это абсурдное состояние не может долго длиться, — огненными буквами пишет на стене его рука, — лед под нашими ногами стал слишком тонок: все мы чувствуем гибельное теплое дыхание южно-го ветра». Никто не слышал так явственно, как Ницше, хруст в социальном строении Европы, никто в Европе

в эпоху оптимистического самолюбования с таким огчаением не призывал к бегству — к бегству в правдивость, в ясность, в высшую свободу интеллекта. Никто не ощущал с такой силой, что эпоха отжила и отмерла, и рождается в смертельном кризисе нечто новое и мощное: только теперь мы знаем это вместе с ним.

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

Но подлинный его подвиг лучше всех выразил, как мне кажется, его лучший читатель Якоб Бурхард, написав ему, что его книги «увеличили независимость в мире». Именно так сказал умный, умудренный знанием человек: независимость в мире, не независимость мира. Ибо независимость существует всегда только в личности, в единственном числе, она не поддается размножению, не вырастает

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

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие А. В. Дунаевской	7
Предисловие Автора	31
Гёльдерлин	45
Священный сонм	47
Детство	52
Портрет Тюбингенского периода	58
Призвание поэта	61
Миф о поэзии	68
Фантом или вдохновение	75
Вступление в мир	81
Опасная встреча	86
Дюотима	97
Соловиная песня во тьме	103
Гвиздион	105
Смерть Эмпедокла	112
Поэзия Гёльдерлина	119
Падение в бесконечность	129
Пурпурный сумрак	137
Скарданелли	144
Воскресение в современность	149
Гейнрих фон-Клейст	153
Гонимый	155
Изображение неизображенного	159
Патология чувства	163
Жизненный план	174
Честолюбие	180
Пробуждение к драме	185
Мир и сущность мира	193
Новеллист	198
Последняя связь	203
Страсть смерти	207
Музыка ваката	212
Фридрих Ницше	217
Трагедия без партнеров	219
Двойственный облик	224
Апология болезни	228
Дон-Жуан познания	238
Страсть к правдивости	245
Преобразования в самого себя	254
Открытие Юга	263
Бегство в музыку	272
Седьмое одиночество	277
Танец над бездной	282
Воспитатель свободы	289



КООП. ИЗ-ВО

<ВРЕМЯ>

ЛЕНИНГРАД

СТРЕМЯН. 4

ТЕЛ. 184-61