

☼
СТЕФАН
ЦВЕЙГ

• В р е м я •









Stefan Zweig
ROMAIN ROLLAND
Der Mann
und das Werk

Обложка работы
М. А. Кирнарского

1932

СТЕФАН ЦВЕЙГ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИИ

СТЕФАНА ЦВЕЙГА

АВТОРИЗОВАННОЕ ИЗДАНИЕ

**С ПРЕДИСЛОВИЕМ
М. ГОРЬКОГО**

**И КРИТИКО-БИОГРА-
ФИЧЕСКИМ ОЧЕРКОМ
РИХАРДА ШПЕХТА**

**Т О М
XII**

**КООПЕРАТИВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВРЕМЯ
ЛЕНИНГРАД**

СТЕФАН ЦВЕЙГ

РОМЭН РОЛЛАН

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ПРЕДИСЛОВИЕ
В. А. ДЕСНИЦКОГО

ПЕРВОЕ
П. С. ВЕРНШТЕЙН

С ПОРТРЕТОМ
И 3 ФАКСИМИЛЕ

КООПЕРАТИВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВРЕМЯ»

ЛЕНИНГРАД

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Книга Стефана Цвейга о жизни и творчестве Ромэна Роллана задумана и выполнена не как строго научное исследование. Читатель не найдет в ней ни подробного жизнеописания, ни развернутого критического анализа творчества одного из виднейших писателей XX века.

Поставив себе чисто художественную задачу, Цвейг хотел написать «героическую биографию» великого французского идеалиста и пацифиста. Самые побуждения к работе у Цвейга — морально-публицистического порядка. Для него Роллан в наше «смутное время» — «чудо чистой жизни»; и книга, посвященная описанию этого «чуда», — своеобразная дань признательности одного художника-гуманиста другому, оказавшему на него и на современников громадное нравственное влияние.

Отличие данной биографии от других «героических биографий» Цвейга заключается в том, что здесь «герой» и писатель, творец «героического портрета», не отделены друг от друга ни временем, ни мировоззрением, не отличаются они и областью своего жизненного творчества. И Цвейг, и Роллан — художники, писатели, и для них обоих, в понимании Цвейга, на первом плане стоит не столько изображение общественной жизни в ее конкретности, в сложности социальных отношений, сколько показ «души» человеческой в ее глубочайших переживаниях и движениях, души «европейца», гуманиста, наследника великой буржуазной цивилизации.

В книге о Роллане Цвейг хочет слиться со своим героем, стремится показать читателю, что и у героя, и у творца — один мир, одно мировоззрение, что оба они одинаково трагически воспринимают кричащие противоречия современной действительности.

В таком подходе автора к изображению жизни и деятельности своего героя всегда заранее даны предпосылки и силы, но в то же время и слабости и даже возможной порочности творческих результатов. Сила — в пафосе изображения, в любовном погружении в психику избранной личности, в максимальном приближении к полноте ее сочувственного охвата. Но в этом же наперед даны возможности и

добросовестного искажении реального облика «героя», даны возможности неосознанного, почти неизбежного перенесения автором в «биографию» черт своей личности, своего понимания действительности, искренно воспринятого и данного как характерное для личности изображаемой.

Цвейг, действительно, дал «героическую биографию» личности ему конгенальной, родственной по убеждениям и общественным симпатиям, дал ее в исключительно теплых тонах любви и сочувствия. Но нельзя не признать, что «героичность» осмыслена Цвейгом в характерном для него понимании.

Героический пафос личности Роллана для него не столько в мужественном преодолении индивидуалистических традиций «гуманизма», «надклассовых» ценностей европейской цивилизации, сколько в силе и остроте восприятия противоречий европейской общественности начала XX века; сколько в трагизме личности, одиноко поставленной «судьбой» перед лицом чуждой ей непреодолимой действительности.

Цвейг, о «библейской тоске» которого во время империалистической войны сочувственно говорит Роллан, замкнул своего героя в ореол «святого одиночества» исключительной личности. Из «героической биографии» Роллана не видно, что «герой», в конце концов, неизбежно должен сбросить с себя этот ореол, не видно, что вся жизнь Роллана — непрерывное движение к слиянию с великим потоком боевых устремлений той части человечества, которая не бессильными призывами к миру, а «войной войне» хочет положить конец всякому угнетению человека человеком, сделать невозможными новые империалистические войны, приводящие в ужас всех честных и искренних «гуманистов» и «пацифистов».

Мало того, Цвейг, не давая себе отчета в том, что он, в сущности, искажает облик своего героя, который весь в непрерывном движении, весь в муках напряженного преодоления своего идеалистического гуманизаризма, — нередко включает его в неизменность таких идей и убеждений, от которых Роллан давно ушел. Так еще в 1918 году Роллан борется, правда, с идеалистических позиций «за интернационал духа», защищает «дело народов, интернационал культуры», а не только «дело избранной части передовой интеллигенции» Западной Европы. Между тем Цвейг «посвящает» свою книгу тем, кто «в час огненного испытания остался верен Ромэну Роллану и нашей священной родине — Европе». Для Роллана не существует в наши дни «священной Европы», как не существует для него и единой «прекрасной», «священной» Франции. Для него уже стал понятен материалистический язык, язык четкого осмысления реальных классовых про-

творческий, разделяющих и «священную Европу», и весь мир на два непримиримых лагеря. Этим ядром он и сам умеет пользоваться, как, например, в своем недавнем кратком, но содержательном заявлении об отношении к событиям на Дальнем Востоке. В нем он говорит не о единой «священной Европе», а о «французской финансовой олигархии», которая «использует бешеную ненависть между обоими народами (японцами и китайцами) в своих целях и для своих прибылей от военных займов и поставок военного снаряжения».

Но как преобладающие моменты движения, идеологического становления, а как характерные, навсегда закрепленные черты личности берет Цвейг в Роллане его художественные творческие искания в области религиозного сознания. По Цвейгу, «сила веры» одно из движущих начал исторического процесса, и он готов в своему «герою», автору юношеских драм «Трагедии веры», приписать идеалистическое утверждение, что «сила веры не связана ни с каким исповеданием или связана со всяким», что «только вера делает дух строителем мира».

В постановке и разрешении теоретических проблем искусства автор готов объявить «героя» своим единомышленником, определяющим метод и задачи художественного творчества в духе фрейдизма («темные лабиринты творцов», «жгучее мгновение духовного зачатия», «болезненные роды» и т. п. речения, как определения Цвейгом творческого акта художника). Между тем для Роллана как для художника характерна рационалистическая трезвость в постановке и разрешении творческих задач, традиционная для ведущих линий французской литературы со времен классицизма, для тех линий, в которых еще не совсем замерла бывшая революционная смелость буржуазии, идущей к власти. Эта смелость чужда современной буржуазии, которая уходит в мистику, обращается к бессознательному и подсознательному, ищет спасения в тайне и чуде. Этим упадочным устремлениям не чужд и Цвейг, но они не показательны для Роллана. смелый рационализм которого и делает его близким революционному пролетариату.

Цвейг, в меру собственного миропонимания, готов закрепить за своим «героем» понимание национальной проблемы как проблемы «расы». В объяснение борьбы Роллана с воинственным шовинизмом во время империалистической войны, в объяснение его «пацифизма» он декретирует: это «глубокое различие между Ролланом и его современниками было не столько различием взглядов, сколько различием характеров». Не моментами борьбы и преодолеваемых исканий, а конечными достижениями, не подлежащими никакой критической оценке,

изображает Цвейг и движения своего героя-художника по векам и народам (неправильная исторически и политически художественная идеализация Ролланом жироидистов, Ганди и т. п.).

Для Цвейга Роллан до конца книги остается святым носителем вечной правды, великим идеалистом и индивидуалистом, все мысли и действия которого осмыслиются в «героической биографии» как движении великого сердца, вне обусловленности их сложным историческим процессом, вне вдумчивого и напряженного внимания писателя-гуманиста к расстановке реальных классовых сил в эпоху величайших событий человеческой истории.

И мы думаем, что прекрасно и с подъемом написанная «героическая биография» не столько говорит нам об авторе «Жана-Кристофа», сколько о самом Цвейге, о его попытках высвободиться из плена мелкобуржуазного индивидуализма, самые гуманные устремления которого обречены на трагизм бессилия, на бесплодную красоту подвига личности, пока они не организованы трезвым пониманием противоречий действительности, пока они не переведены на язык революционного пролетариата.

«О себе я буду говорить, — оказал однажды Роллан, — не надевая маски». Его собственными словами мы и внесем поправку к тому портрету художника-гуманиста, который дал нам Цвейг в «героической биографии».

В своем «Прощании с прошлым» (май 1931 г.) Роллан пишет: «Самый ход событий... раскалывая мир на два лагеря и с каждым днем углубляя пропасть между Интернациональным капитализмом и другим великаном — Союзом рабочих пролетариев, неизбежно заставил меня перешагнуть эту пропасть и стать в ряды СССР». «Нелегкий поход! И конца пути я еще не достиг», — честно заявляет Роллан.

Ценность книги Цвейга для нас как раз в том и заключается, что она в известной мере дает изображение этапов этого великого, мучительного и трудного, с ошибками и отклонениями, приближения художника-индивидуалиста к слиянию с волей и действиями революционных масс пролетариата, борющихся за мир, свободный от всякого насилия и угнетения. Будем верить, что этот путь Роллана — в то же время путь и самого Цвейга.

В. А. Десницкий

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

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

Гете «Правда и вымысел»

О Ч Е Р К Ж И З Н И

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

Гёльдерлин

ЖИЗНЬ — ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Первые пятьдесят лет жизни, о которой здесь будет рассказано, таятся в тени одинокого и никому неведомого возвышенного творчества, последующие годы освещены мировым пожаром страстного европейского спора. Едва ли хоть один художник нашего времени творил так безвестно, бескорыстно, отчужденно, как Ромэн Роллан, до наступления апокалиптического года, а потом никто конечно не вызывал больших споров: идея его жизни раскрылась лишь в тот миг, когда все соединилось во враждебном стремлении ее уничтожить.

Но судьба любит облекать в трагические формы именно жизнь великих людей. На самых могучих пробует она самые могучие свои силы, противопоставляет их планам бессмыслицу событий, пронизывает их жизнь таинственными аллегориями, затрудняет их путь, чтобы укрепить их на пути истинном. Она играет с ними, но это возвышенная игра: ибо пережитое всегда приносит пользу. Последние титаны нашего мира, Вагнер, Ницше, Достоевский, Толстой, Стриндберг, все, вдобавок к созданным ими художественным произведениям, получили в удел драматическую жизнь.

И жизнь Ромэна Роллана не представляет исключения. Она вдвойне героична, ибо лишь поздно, с высоты совершенства, открывается величие ее построения. Медленно созидалось творение среди великих опасностей; поздно явлено миру, ибо поздно завершено. Глубоко внедренное в твердую почву знания, покоящееся как на фундаменте на темных камнях одиноко проведенных лет, носит чистое литье семикратно испытанный огнем возвышенный образ всеобъемлющей человечности. Но благодаря таким глубоким корням, благодаря мощи моральной силы притяжения, мировая буря, пронесшаяся над Европой, не

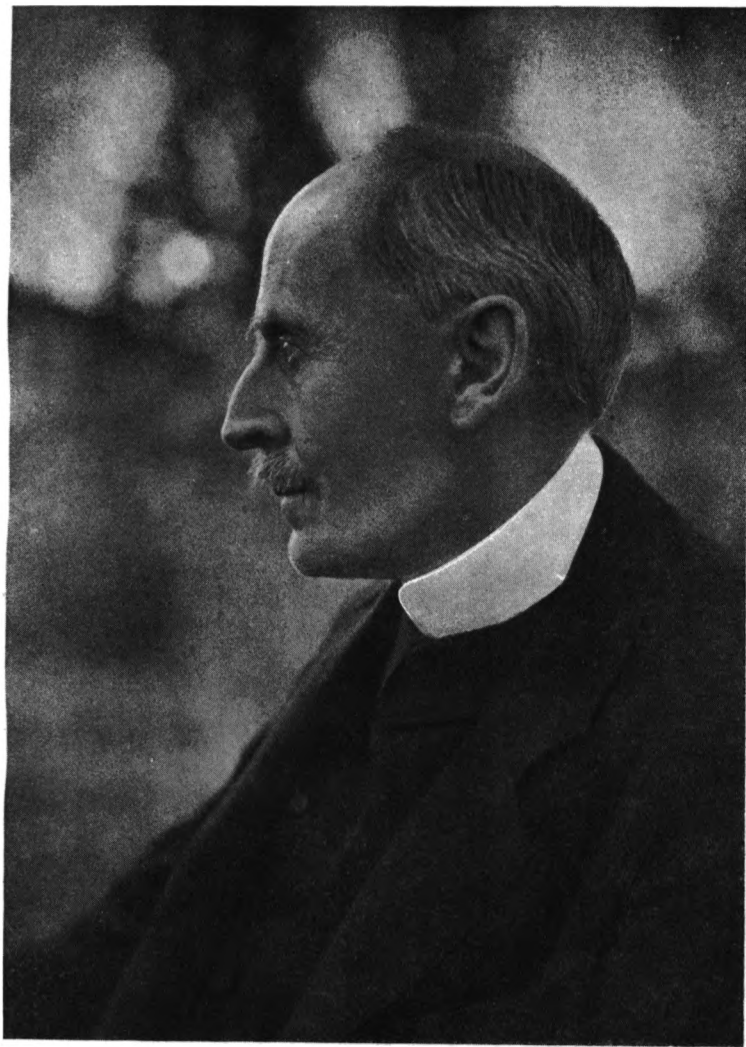
поколебала это сооружение; в то время как другие монументы, на которые обращены были наши взоры, рушатся и валятся на колеблющейся почве, он стоит свободный. «au dessus de la mêlée» среди ярмарки мнений, века для всех свободных душ, утешительный образ в смутные дни.

ДЕТСТВО

Ромэн Роллан родился в год войны, в год битвы под Садова — 29 января 1866 года. Его родиной был Кламси, где родился другой поэт — Клод Тилье (автор «Mon oncle Benjamin»), ничем другим не прославившийся бургундский городок, древний, с годами ставший тихим, в меру живой, уютный и радостный. Семья Ролланов живет там истари и пользуется уважением. Отец, как нотариус, принадлежит к числу наиболее уважаемых граждан, мать, набожная и строгая, после трагической и навсегда неизгладимой потери дочурки, всецело посвящает жизнь воспитанию двух детей — нежного мальчика и его младшей сестры. Безбурная, прохладная атмосфера интеллигентных буржуа окружает повседневную жизнь; но в крови родителей сталкиваются еще не примиренные древние противоречия французского прошлого. Предки Роллана с отцовской стороны — борцы Конвента, фанатики революции, которую они скрепили своей кровью; от матери он унаследовал дух янсенистов, пытливый ум Пор-Рояля: ¹ с обеих сторон, значит, одинаково твердая вера в противоположные идеалы. И этот длящийся столетиями исконный французский разлад между религиозностью и идеями свободы, между религией и революцией впоследствии пышно расцветает в художнике.

Намеки на его раннее детство, протекавшее под впечатлением поражения 1870 года, есть в «Ангуанете»: тихая жизнь в тихом городке. Они живут в старом доме на берегу утомленного канала; но из этого тесного мира исходят первые восторги страстного, несмотря на телесную хрупкость, ребенка. Его возносит могучий ток из

¹ Янсенисты — последователи голландского богослова Янсениуса (1585—1638), враждовали с иезуитами. Осужденное Сорбонной и папши, учение это нашло себе опору в богатом и влиятельном монастыре Пор-Рояль. (Прим. ред.)



Domain Rolland

неведомой дали, из неуловимого прошлого, рано познает он язык языков, первую великую весть души: музыку. Заботливая мать обучает его игре на фортепьяно, из звуков возникает беспредельный мир чувства, быстро перерастающий национальные границы. В то время как школьник с любопытством и увлечением входит в рассудочно ясную сферу французских классиков, в его юную душу проникает немецкая музыка. Он сам превосходно рассказывает, как дошла к нему эта весть. «У нас были старые тетради немецкой музыки. Немецкой? Разве я понимал, что значит это слово? В моих местах, кажется, не было ни одного человека из этой страны... Я открыл эти тетради, ощупью разобрал их по складам на рояли... и эти тоненькие водяные струйки, эти ручейки музыки, орошавшие мое сердце, впитывались в меня, словно дождевая вода, утоляющая жажду доброй земли. Блаженство любви, страдания, стремления, мечты Моцарта и Бетховена, вы стали моей плотью, я сжился с вами, вы стали моими, вы стали мною... Сколько добра они мне сделали! Когда я, ребенком, заболел и боялся умереть, как-нибудь мелодия Моцарта бодрствовала у моего изголовья, как возлюбленная. Позднее, в критические дни сомнений и отчаяния, одна мелодия Бетховена (я до сих пор ее хорошо помню) вновь зажгла во мне искры вечной жизни. Каждый раз, когда я чувствую, что увядают мой ум и сердце, у меня поблизости есть рояль, и я купаюсь в музыке».

Так рано возникает у ребенка общение с бессловесным языком всего человечества: осмысленное чувство преодолевает узость города, провинции, нации и эпохи. Музыка — его первая молитва к демоническим силам жизни, он и до сих пор ежедневно повторяет ее в разных формах; хотя прошло уже полвека, редки недели, редки дни, когда он не беседует наедине с бетховенской музыкой. Является издали и другой кумир его детства — Шекспир; уже в первой своей любви неопытный юноша оказался по ту сторону наций. В старой библиотеке, среди чердачного хлама открыл он томик его произведений, которые дед студентом купил в Париже, — то была эпоха юного Виктора Гюго и шекспиромании, — а потом предоставил им

ылиться. Том поблекших гравюр «Galerie des Femmes de Shakespeare»¹ с чуждыми, своеобразными, милыми лицами и чарующими именами Пердиты, Имогены, Миранды возбуждает любопытство мальчика. Но скоро отрывает он себя, погружившись в чтение самих драм, блуждает, навсегда захваченный, в чаще событий и образов. Часами сидит он в тиши уединенного сарая, куда лишь изредка доносится топот лошадей из конюшни или грохот корабельной цепи с канала, протекающего перед окном, сидит, забыв все окружающее и сам забытый, в большом кресле с любимой книгой, отдающей в его власть, подобно книге Просперо, всех духов вселенной. Широким полукругом поставил он перед собой стулья с невидимыми слушателями: они служат для его духовного мира оградой от мира действительного.

Как обычно, великая жизнь здесь начинается великими мечтами. Его первое вдохновение воспламеняется от прикосновения к самым могучим, к Бетховену и к Шекспиру, и этот страстно устремленный на великих взор остался наследием ребенка юноше и мужу. Трудно ограничиться узким кругом тому, кто ощутил подобный призыв. Школа маленького городка уже ничему не может научить стремящегося к возвышенному мальчика. Родители не решаются отпустить любимца одного в большой город и с героическим самоотречением предпочитают принести в жертву собственный покой. Отец бросает прибыльную независимую должность нотариуса, которая поставила его в центр городка, и становится одним из бесчисленных банковых служащих в Париже; издавна привычным домом, патриархальным бытом, всем жертвуют они, чтобы быть спутниками школьных лет мальчика и его парижского восхождения. Вся семья взирает лишь на мальчика; и он рано проникается тем, что обычно свойственно лишь людям зрелого возраста: сознанием ответственности.

ШКОЛЬНЫЕ ГОДЫ

Отрок еще слишком юн, чтобы воспринять чары Парижа; чуждой, почти враждебной представляется этому мечтателю шумная и грубая действительность; какой-то

¹ Галлеря женщин Шекспира. (Прим. ред.)

страх, таинственное содрогание перед бессмысленностью и бездушием больших городов, необъяснимое подозрение, что все тут ненастоящее, фальшивое, еще долго с той поры сопровождает его в жизни. Родители посылают его в Lycée Louis le Grand, издавна прославленную гимназию в сердце Парижа: немало лучших, известнейших французов было среди малышей, разлетающихся в обеденные часы, как жужжащий рой пчел, из этого улья знаний. Тут его вводят в круг классического национального французского образования, чтобы сделать из него «bon perroquet Cornélien»,¹ но его подлинные переживания вне этой лирической поэзии или поэтической логики, его вдохновения давно пылают в живом творчестве и в музыке. Но тут, на школьной скамье, находит он своего первого товарища.

Замечательная игра случая. Имя этого друга тоже двадцать лет пребывало в неизвестности, прежде чем увенчалось славой, и оба величайшие поэта современной Франции, совместно переступившие порог этой школы, вступают почти одновременно, спустя два десятилетия, на широкую дорогу европейской славы. Товарищ этот — Поль Клодель,² творец «Annonce faite à Marie». В области веры и духа их мысли и творчество глубоко разошлись за эти четверть века; путь одного ведет в мистический собор католического прошлого, путь другого — за грани Франции, навстречу свободной Европе. Но тогда они ежедневно совершали вместе свой школьный путь и, ежедневно возбуждая друг друга, делились в бесконечных беседах своей ранней начитанностью и юношескими восторгами. Созвездием их неба был Рихард Вагнер, достигший в то время волшебной власти над французской молодежью. На Роллана влиял всегда лишь универсальный, мирозозидающий человек, а не мастер поэзии.

Быстро промчались школьные годы, быстро и безрадостно. Чересчур внезапен был переход от романтической родины к слишком реальному, слишком живому Па-

¹ «Добрый попугай по Корнелию» — основательно, по школьной программе, выучивший классиков французской литературы.

² Лирический поэт и драматург, дипломат, в настоящее время французский посол в Вашингтоне.

(Прим. ред.)

рижу, который покамест давал почувствовать нежному мальчику лишь суровость сопротивления, равнодушие и бешеный, головокружительный ритм. Юношеские годы становятся для него тяжелым, почти трагическим кризисом, — его отблески мерцают в некоторых эпизодах молодости Жан-Кристофа. Он тоскует по участию, по теплу, по валету, и снова спасительным для него является «любленное искусство в столь частые серые часы». Наслаждение для него — как прекрасно описано в «Антуанете» — редкие воскресные часы в общедоступных концертах, где вечная волна музыки возносит трепещущее отроческое сердце. Не уменьшилась и власть Шекспира над ним, с тех пор как он с трепетом и восторгом увидел его драмы на сцене; напротив, он отдается им всей душой: «Он захватил меня, и я отдался ему как цветок, в то же время меня, словно равнину, залил дух музыки — Бетховен и Берлиоз еще больше, чем Вагнер. Мне пришлось это искупить. На год или два я словно потонул в цветочном потоке и был подобен почве, впитывающей влагу до гибели. Дважды мне было отказано в приеме в Ecole Normale, благодаря ревнивому обществу Шекспира и музыки, завладевших мной». Впоследствии он открывает для себя третьего наставника, освободителя его веры — Спинозу, которого читает в один из одиноких школьных вечеров; его мягкий, духовный свет с тех пор навсегда озарил его душу. Его идеалами и спутниками всегда были величайшие представители человечества.

За стенами школы его жизненный путь раздваивается между склонностью и долгом. Самым жгучим желанием Роллана было стать художником в духе Вагнера, композитором и поэтом в одном лице, создателем героической музыкальной драмы. Уже витают в его воображении музыкальные поэмы, для которых он черпает темы в национальной противоположности Вагнеру — во французских легендах, и одну из них, мистерию «Saint Louis» он впоследствии воплотил в возвышенные слова. Но родители противятся преждевременному стремлению, они требуют практической деятельности и предлагают ему техническое образование в Ecole Polytechnique. Наконец между долгом и склонностью устанавливается счастливое равновесие, избирается изучение гуманитарных наук,

Ecole Normale, в которую в конце концов Роллан в 1886 г. был принят, после блестяще выдержанного экзамена. Благодаря своему особому духу и исторически сложившимся формам общежития, она кладет решающую печать на его мышление и судьбу.

ECOLE NORMALE

Среди полей и обширных лугов Бургундии провел Роллан свое детство, ранняя юность гимназических лет протекла на шумных улицах Парижа, годы студенчества замыкают его в еще более тесное, словно безвоздушное пространство — в интернат Ecole Normale. Чтобы не давать ученикам отвлекаться, их ограждают от внешнего мира; их держат вдали от реальной жизни, чтобы они лучше восприняли жизнь историческую. Подобно превосходно описанным Ренаном в «Souvenirs d'enfance et de jeunesse»¹ духовным семинариям, воспитывающим юных богословов, и Сен-Сирской школе для будущих офицеров, здесь воспитывается своеобразный генеральный штаб мысли, «Normaliens» — будущие учителя будущих поколений. Плодотворное соединение традиционного духа и испытанных методов переходят по наследству, лучшие ученики назначаются для дальнейшей деятельности в качестве учителей в тех же стенах. Это суровая школа, требующая неумолимого прилежания, ибо ставит себе целью дисциплину интеллекта, но именно благодаря стремлению к универсальности образования представляет свободу в рамках порядка и избегает столь опасной методической специализации, характерной для Германии. Не случайно, что как раз из Ecole Normale вышли самые всеобъемлющие умы Франции, вроде Ренана, Жореса, Мишле, Моно и Роллана.

Несмотря на то, что страстью Роллана в те годы была философия, — он с увлечением изучает досократиков и Спинозу, — все же на второй год он избирает главными предметами историю и географию. Этот выбор представляет ему большую умственную свободу, в то время как философская секция требует признания официального школьного идеализма, а литературная — риторического

¹ «Воспоминания детства и юности».

цидеронианизма. И этот выбор является для его искусства благим и решающим. Тут, на пользу своему будущему творчеству, он впервые учится рассматривать всемирную историю, как вечный прилив и отлив эпох, для которых вчера, сегодня и завтра являются единой живой тождественностью. Он учится смотреть вдаль и вширь, приобретает свою выдающуюся способность оживлять историю; с другой стороны этим суровым годам юности он обязан умением, в качестве биолога организма истории, анализировать культуру современности. Ни один художник нашего времени не обладает даже в слабой степени столь солидным фундаментом фактических и методических знаний во всех областях, и быть может даже его беспримерная работоспособность, его демоническое прилежание были усвоены в те годы затворничества.

И здесь, в Пританее,¹ — жизнь Роллана изобилует такими мистическими символами, — юноша приобретает друга, и снова это один из будущих великих умов Франции, снова один из тех, кто, подобно Клоделю и ему самому, только спустя четверть века озаряется блеском славы. Было бы недальновидно считать простой случайностью, что три великих представителя идеализма, новой португеской веры во Франции — Поль Клодель, Андре Сюарес,² Шарль Пегги³ — как раз в решающие школьные годы были ежедневными спутниками Ромэн Роллана и что они почти в одно и то же время, после долгих лет безвестности, приобрели власть над своим народом. Здесь давно в беседах, согреваемых таинственно пылающей верой, был соткан мир, который в угаре эпохи не сразу нашел доступ к умам современников; задолго до того, как каждый из друзей уяснил свою цель, — а как далеко разошлись их пути! — они укрепили друг в друге стихию страсти, непоколебимо серьезное восприятие мира. Все они чувствовали призыв творчеством и живым словом вернуть своему народу утраченную веру, хотя бы ценой собственной жизни, ценой отказа от успеха и дохо-

¹ Название здания, служившего местом собрания «пританов», выборов государственных деятелей древней Греции.

² Поэт и публицист, род. в 1866 г.

³ Влиятельный среди франц. интеллигенции писатель, учредитель журнала «*Cahiers de la Quinzaine*» (1873—1914). (Прим. ред.)

дов; и каждый из четырех друзей—Роллан, Сьюарес, Клодель, Пеги, каждый по иным духовным побуждениям — содействовал ее укреплению.

С Сьюаресом Роллана сближает, как ранее в гимназии с Клоделем, любовь к музыке, особенно к Вагнеру, и кроме того страсть к Шекспиру. «Эта страсть», писал ей однажды, «дала первый толчок нашей долгой дружбе. Пройдя сквозь многочисленные фазы своего многогранного зрелого бытия, Сьюарес был уже тогда тем же, чем остался сейчас — человеком возрождения. Он обладал душой ренессанса, его бурными страстями, — да, со своими длинными черными волосами, бледным лицом и горящими глазами он сам походил на итальянца кисти Карпаччо или Гирляндайо. Одним из его школьных сочинений был гимн Цезарю Борджа. Шекспир был его богом, также как и моим, и часто мы рука об руку боролись против наших профессоров за «Вилли». Но вскоре другая страсть пришла на смену любви к великому англичанину, — «invasion scythe»,¹ восторженная и сохраненная на всю жизнь любовь к Толстому. Эти молодые идеалисты, отвернувшиеся от слишком обыденного натурализма Зола и Мопассана, фанатики, ценившие лишь широкий героический охват жизни, нашли наконец образ, возносящийся над литературой самоуслаждения и развлечения (вроде Флобера и Анатоля Франса), нашли богоскателя, который открывал всю свою жизнь и жертвовал ею. К нему устремились их симпатии, «любовь к Толстому сглаживала все наши несогласия. Каждый из нас любил его, без сомнения, по разным мотивам, ибо каждый находил в нем себя, но для всех нас он был вратами, открытыми в беспредельную вселенную, предвестием жизни». Как всегда с самого раннего детства, Роллан тяготеет лишь к величайшим ценностям, к героическим людям, к всечеловечному художнику.

В годы работы прилежный ученик Ecole Normale громоздит книгу на книгу, сочинение на сочинение; его учителя Брюнетьер и особенно Габриэль Моно уже признали его большое дарование к историческим изображениям. Его особенно пленяет отрасль науки, которую в то время

¹ Скифское нашествие.

в известном смысле открыл и наименовал Якоб Бургардт, — история культуры, построение целостной картины культурных явлений эпохи, и из всех периодов его больше всего привлекают периоды религиозных войн, в которых — как рано обнаруживаются мотивы всего его творчества! — религиозный подъем пронизан героизмом личного самопожертвования; он пишет ряд этюдов и тут же задумывает гигантскую работу, — культурную историю двора Екатерины Медичи. Этот начинающий писатель и в области науки смело берется за разрешение труднейших проблем. Он интересуется всем: философией, биологией, логикой, музыкой, историей искусства, — из всех ручейков и источников духовного мира пьет жадно, большими глотками. Но огромный груз учености нисколько не подавляет в нем поэта, как дерево не заглушает своих корней. Поэт украдкой пишет стихотворные и музыкальные наброски, которые он однако запирает и навсегда оставляет под замком. Перед выходом из *Ecole Normale*, в 1888 г., чтобы проложить путь к приобретению жизненного опыта, юноша составляет удивительный документ, своего рода духовное завещание, морально-философское исповедание «*Credo quia verum*»,¹ которое и по сей день не увидело света, но, как сообщает его друг, уже содержало существенные черты его свободного мировоззрения. Написанная в духе Спинозы, опирающаяся не на «*Cogito ergo sum*»,² а на «*Cogito ergo est*»,³ эта работа воссоздает мир и бога над ним; лишь для одного себя дает он отчет, чтобы освободиться от всякой метафизической спекуляции. Как торжественный обет берет он с собой в борьбу это исповедание и, чтобы остаться ему верным, должен лишь остаться верным самому себе. Фундамент создан и заложен глубоко в землю, теперь можно начинать постройку.

Таково его творчество в годы учения. Но над ним ви-

¹ «Верю, потому что истинно», — предложение, противопоставленное знаменитой фразе Тертуллиана (II в. н. э.): «*credo quia absurdum*» — «верю потому что нелепо».

² «Я мыслю, следовательно существую», — основное положение философии Декарта.

³ «Я мыслю, следовательно существует», — т. е. существует объект, над которым работает моя мысль. (Прим. ред.)

Cher frère.

J'ai reçu votre première lettre. Elle m'a touchée le cœur. Je l'ai lue les larmes aux yeux. - J'avais l'intention d'y répondre, mais je n'en ai pas eu le temps, et d'autant plus, en outre la difficulté que j'éprouve à écrire en français, et me aurait fallu écrire très longuement pour répondre à vos questions, dont la plupart sont basées sur un malentendu.

Qua questions que vous faites: pour que le travail manuel s'impose à nous comme l'une des conditions essentielles du vrai bonheur? Faut-il se priver volontairement de l'activité intellectuelle des sciences et des arts qui vous paraissent incompatibles avec le travail manuel.

À ces questions j'ai répondu comme je l'ai pu dans le livre intitulé: „Que faire?“ qui, à ce

sevèrement J'espère que vous les
lirez un jour exposées d'une
manière plus claire et précise.

J'ai voulu vous donner seule-
ment une idée de ma manière de
voir

Leon Tolstoy

тает еще неясная мечта — мечта о романе, о жизнеописании чистого художника, сломленного жизнью. Это «Жан-Кристоф» в зародыше, первая, еще затянутая облаками заря позднейшего творения. Но нужно еще бесконечно много ударов судьбы, встреч и испытаний, чтобы из мрака первого предчувствия вылился красочный и окрыленный образ.

ВЕСТЬ ИЗДАЛЕКА

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

Но вот приходит весть издалека, весть, посылаемая любимейшей рукой. Лев Толстой, символ проверенной жизненным опытом истины, в котором все поколение чтит своего вождя, выпускает в этом году брошюру «Так что же нам делать?», предающую искусство жесточайшей анафеме. Все самое дорогое Роллану он разбивает презрительной рукой: Бетховена, к которому юноша ежедневно обращает свои взоры в молитве звуков, он называет соблазнителем, Шекспира — поэтом четвертого ранга и притом вредным. Все современное искусство он выметает как мякину с гумна, величайшие святыни его души он изгоняет во тьму. Эту брошюру, напугавшую всю Европу, старшие поколения могли пренебрежительно отвергнуть, но на молодых людей, чтивших Толстого как единственного избранника в то лживое и малодушное время, она действует как стихийный пожар совести. От них требуют ужасного выбора между Бетховеном и другой святыней их души. «Доброта, ясность, абсолютная искренность этого человека сделали его моим непогрешимым руководителем в дни моральной анархии», пишет Роллан об этом периоде, «но в то же время я с детских лет страстно любил

искусство, оно, особенно музыка, было жизненно необходимой мне пищей, — да, я могу сказать, что музыка была такой же насущной потребностью моей жизни, как хлеб». И как раз эту музыку проклинаяет Толстой, — его любимый учитель, самый человечный из всего человечества, — называя ее «безнравственным наслаждением», Ариэля души он высмеивает как соблазителя к похоти. Что делать? Сердце молодого человека судорожно сжимается; следовать ли за мудрецом из Ясной Поляны, отрешиться от всякого стремления к искусству, или же остаться верным своей глубочайшей склонности претворять всю жизнь в музыку и слово? Кому-нибудь он должен изменить: глубоко чтимому художнику или самому искусству, излюбленному человеку или излюбленной идее.

В состоянии такого разлада молодой студент решается на безумный поступок. Однажды он садится и пишет в своей маленькой мансарде письмо в беспредельную русскую даль, в котором излагает Толстому свои мучительные сомнения. Он обращается к нему как охваченный отчаянием человек обращается с молитвой к богу, не надеясь на чудесный ответ, побуждаемый лишь жгучей потребностью исповедаться. Проходят недели, Роллан давно позабыл о безрассудном чаше. Но однажды вечером, возвратившись в свою мансарду, он находит на столе письмо, вернее маленький пакет. Это ответ Толстого незнакомцу, письмо на французском языке на 38 страницах, целая статья. И это письмо от 14 октября 1887 г. (которое впоследствии было напечатано в четвертом выпуске третьей серии издаваемых Пети «Cahiers de la Quinzaine») начинается приветливыми словами «Cher frère». Оно прежде всего говорит о глубоком волнении великого человека, потрясенного воплем взывающего о помощи. «Я получил ваше письмо. Оно тронуло меня, я читал его со слезами на глазах». Далее он пытается развить перед незнакомцем свои мысли об искусстве: ценно лишь то искусство, которое соединяет людей, и лишь тот художник идет в счет, который приносит жертвы своим убеждениям. Не любовь к искусству, а любовь к человечеству должна служить предпосылкой всякого истинного призвания; лишь тот, кто ею преисполнен, может надеяться, что он создаст нечто ценное.

Эти слова стали решающими для последующей жизни Романа Роллана. Однако не столько учение, которое Толстой еще много раз выражал в более ясной форме, потрясло искавшего помощи юношу, сколько человечность поступка, выразившегося в готовности прийти на помощь, — не столько слово, сколько поступок этого отзывчивого человека. То, что величайшая знаменитость своего времени оставил повседневную работу и пожертвовал днем или двумя, чтобы ответить на обращение безымянного, неизвестного маленького студента из глухого парижского переулка, ответить незнакомому брату и утешить его, — это было для Роллана глубоким и творческим переживанием. И с тех пор, помня собственные затруднения, помня об утешении, посланном чужеземцем, он научился смотреть на сомнения совести как на нечто священное, а на помощь — как на первый моральный долг художника. И в тот час, когда он расшифровал письмо, в нем родился великий помощник, братский советник. Здесь начало всего творчества Романа Роллана, его нравственного авторитета. С той поры, как бы он ни был завален собственной работой, помня полученное им утешение, он никогда не отказывал в поддержке людям, терзаемым сомнениями совести; из письма Толстого выросло множество Ролланов, утешение родило утешения на долгие времена. Быть художником для него теперь священная миссия, и он ее исполнил во имя своего учителя. Редко истории удавалось показать на таком прекрасном примере, что в духовном мире, как и в мире материальном, не пропадает даром ни один атом энергии. Час, потраченный Толстым на незнакомца, возродился в тысяче писем Роллана тысяче незнакомцам; бесконечную жатву, рожденную одним этим семенем милосердия, собирает ныне весь мир.

РИМ

Отовсюду раздаются голоса, обращающиеся к нерешительному юноше: французская родина, немецкая музыка, наставление Толстого, пламенный зов Шекспира, стремление к искусству, принуждение к буржуазному образу жизни. Но вот между ним и немедленным реше-

нием, еще более отодвигая его, становится вечный друг всех художников — случай.

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

Его обязанностью, его заданием был разбор документов в мрачном Palazzo Farnese, выживание истории из реестров и книг. Он отдает небогатую дань этой обязанности и пишет в архивах Ватикана статью о нунции Сальвиати и разграблении Рима. Но вскоре он весь во власти живых впечатлений; его всецело захватывает изумительная прозрачность света в Кампанье, сочетающая все вещи в естественной гармонии и дающая ощутить легкость и чистоту жизни. Впервые действительно свободный, он впервые чувствует себя действительно молодым, опьяненным жизнью и то отдается страстным чувствам и приключениям, то претворяет свои бесцельные грезы в истинное творчество. Как у многих других, мягкая предельность этого города неотразимо возбуждает в нем склонность к искусству; каменные изваяния ренессанса бросают путнику призыв к величию; искусство, которое в Италии, сильнее чем где-либо, ощущается как смысл и героическая цель человечества, всецело захватывает нерешительных. На месяцы забыты тезисы; счастливый и свободный бродит Роллан по маленьким городам, доходит до Сицилии; забыт и Толстой: в этой сфере чувственных впечатлений, в яркой южной стране бессильна рожденная в русских степях теория самоотречения. Но Шекспир, старый друг и руководитель детства, внезапно вновь становится близким: цикл спектаклей Эрнесто Росси вдруг открывает ему всю красоту его демонической страсти и про-

буждает соблазнительное желание подобно Шекспиру превратить историю в поэму. Его постоянно окружают каменные свидетели прошедших великих столетий, он их воскрешает. Внезапно пробуждается в нем поэт. С радостью изменяя своей профессии, он тут же создает целый ряд драм, создает одним взмахом крыльев, с тем пламенным восторгом, какой иногда охватывает художника в минуты нечаянного вдохновения. Как Англия у Шекспира в королевских драмах, у него должен возродиться весь Ренессанс; и, воспламененный, опьяненный экстазом, он беззаботно пишет драмы — одну за другой, — нисколько не задумываясь над их земной театральной судьбой. Ни одно из этих романтических творений не увидело сцены, ни одного теперь уже не достать, ибо зрелый художник отверг их и в поблекших рукописях любит лишь собственную прекрасную, полную веры юность.

Но самым глубоким и длительным переживанием тех римских лет была встреча с человеком, дружба. Мистически символическим в биографии Роллана является то, что каждый период его юности связывает его с самыми значительными людьми его времени, несмотря на то, что он никогда не ищет людей, что в глубине души он отшельник, предпочитающий жить в обществе книг. Но жизнь, следуя таинственным законам тяготения, всегда втягивает его в героическую сферу, ему дано всегда сближаться с самыми могучими людьми. Шекспир, Моцарт, Бетховен — созвездие его детства; в школьные годы его товарищи — Сюарес, Клодель; в студенческие годы он находит руководителя в Ренане, когда однажды смело решается посетить этого мудреца, Спиноза становится его религиозным освободителем, издали братски приветствует его Толстой. В Риме рекомендация Мано приводит его к благородной Мальвиде фон Мейзенбург, чья жизнь сплошное воспоминание о героическом прошлом. Вагнер, Ницше, Мадзини, Герен, Кошут были ее верными друзьями; нации и языки не являлись преградами для ее свободного ума, никогда не страшившегося революции ни в искусстве, ни в политике и слово «людской матнит» непреодолимо влекшего к себе великих людей. Теперь она старая женщина, нежная и просветленная, вечная идеалистка, приемлющая жизнь без разочарований.

С высоты своего семидесятилетнего возраста вспоминает она, мудрая и просвещенная, отзвучавшие времена, обогащая взмечущего ей изобилием знаний и опыта. В ней Роллан находит ту же мягкую прозрачность, тот же возвышенный покой после обильной страстями жизни, какие сделал ему мильями итальянский ландшафт, и как там в камнях, картинах и изваяниях он познал столпов ренессанса, так здесь в разговорах и доверчивых признаниях познает он трагическую жизнь художников современности. Правдиво и любовно научается он здесь, в Риме, понимать гений современности, и свободный ум этой женщины показывает ему то, что давно предугадывало его чувство, — что есть высоты познания и наслаждения, где национальность и языки становятся безразличными перед вечным языком искусства. И во время одной прогулки по Яникулу внезапно открывается ему в мощной картине будущее европейское творение — «Жан-Кристоф».

Удивительна эта дружба между семидесятилетней немкой и двадцатитрехлетним французом; скоро они уж не знают — кто из них обязан большей благодарностью другому: он ли за то, что она с великой правдивостью воскрешает перед ним великие образы, она ли за то, что видит в этом юном страстном художнике новые возможности величия. Один и тот же идеализм, испытанный и очищенный у старухи, необузданный и фантастический у юноши, сливается в чистом созвучии. Ежедневно приходит он к обожаемому другу на *via della polveriera* и играет на рояле любимых мастеров; она же вводит его в римский кружок донны Лауры Мингетти, где он знакомится с лучшими представителями интеллигенции Рима и подлинной Европы, и осторожной рукой направляет его мятежную душу к духовной свободе. На склоне лет, в статье об «*Antigone éternelle*»¹ Роллан признается, что две женщины — его христианка мать и свободомыслящая Мальвида фон Мейзенбут — научили его подлинно глубокому восприятию искусства и жизни. Она же за четверть века до того, как имя Роллана получает известность в какой-либо стране, оставляет в своем «жизненном закате» проникно-

¹ Вечная Антигона

Венибо признание его будущей славы. С умилением читается теперь изображение юноши Роллана, начертанное дрожащей старческой рукой этой свободомыслящей, светлой немки! «Но не только в области музыки я испытывала великую радость от знакомства с этим юношей. Вероятно как раз в преклонном возрасте нет большего удовлетворения как находить в юных душах то же стремление к идеалу, к высшим целям, то же презрение ко всему вульгарному и пошлomu, то же мужество в борьбе за свободу индивидуальности... Мне были даны в удел два года самого благородного духовного общения, благодаря присутствию этого юноши... Как уже упомянуто, не только музыкальное дарование молодого друга доставило мне удовольствие, которого я давно была лишена, — он чувствовал себя уверенно и во всех других областях духовной жизни, стремился к полному развитию, я же, благодаря постоянному побуждению, вновь обрела юность мысли и напряженный интерес ко всему прекрасному и поэтичному. В этой последней области — в поэзии — я тоже постепенно открывала творческий дар юноши, и поводом для этого, к моему удивлению, послужило драматическое произведение». Пророчески связывает она с этим драматическим первенцем предсказание, что моральная сила юного поэта быть может возродит французское искусство, и в одном прочувствованном, несколько сентиментальном стихотворении она выражает свою благодарность за пережитое в эти два года. Свободная душа по-родственному признала в нем европейского брата, как учитель из Ясной Поляны — ученика; на двадцать лет раньше, чем узнает о Роллане мир, его жизнь уже соприкасается с героической современностью. Юноше, стремящемуся к величию, ясно: смерть и жизнь шлют ему навстречу призывные и назидательные картины и образы, из всех стран и от всех народов Европы несутся голоса, приветствующие того, кто потом заговорит за них всех.

ПОСВЯЩЕНИЕ

Два года в Италии, годы свободного восприятия и творческого наслаждения близятся к концу. Из Парижа школа, которую Роллан оставил учеником, приглашает его учителем. Расставание тягостно, и Мальвида фон Мейзен-

бут, добрая старая женщина, находит для него красивое символическое заключение. Она предлагает молодому другу сопровождать ее в Байрейт,¹ в непосредственную сферу человека, входившего наряду с Толстым в созвездие его юности, которого он теперь, благодаря ее одухотворенным воспоминаниям, ощущает живее. Роллан идет пешком через Умбрию. Они встречаются в Венеции, посещают дворец, в котором умер маэстро, и отправляются на север к его дому и его творению. «Чтобы он, — говорит она в своей удивительно патетической и вместе с тем трогательной манере, — закончил этим возвышенным впечатлением годы, проведенные в Италии, и свою богатую юность и принял его на пороге зрелости как посвящение в предстоящую работу и неизбежную, связанную с разочарованиями борьбу».

И вот Оливье в стране Жана-Кристофа. В утро прибытия, еще не сообщив о приезде Ванфридским друзьям, Мальвида ведет его в сад к могиле маэстро. Как в церкви обнажает Роллан голову. Долго стоят они молча, погруженные в воспоминания о героическом человеке, который для одного из них был другом, для другого руководителем. Вечером приобщаются они к его наследию — «Парсифалю». Творение это, таинственно связанное, как и часы их пребывания в Байрейте, с рождением Жана-Кристофа, было для него посвящением в будущую деятельность. Но, наконец, жизнь отрывает его от возвышенных мечтаний. Трогательно описывает семидесятилетняя женщина их прощание: «Любезно приглашенная моими друзьями на все представления в их ложу, я еще раз прослушала «Парсифаля» вместе с Ролланом, отправлявшимся во Францию, чтобы вступить полноправным членом в великую мастерскую практической жизни. Мне было чрезвычайно жаль, что этот высоко одаренный человек не может свободно подняться в «возвышенные сферы» и перейти от юности к зрелым годам, посвятив себя всецело развитию художественных склонностей. Однако я знала, что он все же поработает у гудящего станка времен над тканьем

¹ Байрейт — старый баварский город с театром Р. Вагнера и его виллой «Ванфрид» (см. ниже), остающейся во владении его семьи.

(Прим. ред.)

живого одеяния божеству. Слезы, наполнившие к концу представления его глаза, лишней раз утвердили меня в этом предположении, и я с ним простилась с глубокой признательностью за время, которое благодаря его талантам было для меня насыщено поэзией, и с благоговением, которым старость напутствует вступающую в жизнь юность».

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

ГОДЫ УЧИТЕЛЬСТВА

Не только линия внутренней жизни, но и внешнее направление профессии приобрело за эти два года, проведенные в Риме, определенные формы: возвышенная просветленность, ясность южных ландшафтов рождает, как у Гете, гармонию противоречивых стремлений. Отправляясь в Италию, Роллан был неустановившимся, нерешительным человеком; музыкант по вдохновению, поэт по склонности, историк по необходимости! Постепенно поэзия и музыка сочетались там магической связью; в его первых драмах мощно вливается в слово лирическая мелодика, в то время как историческое чувство мощной декорацией воздвигло за окрыленными словами красочный колорит великого прошлого. Вернувшись на родину, Роллан может приступить к третьему сочетанию дарования и профессии. После успешной защиты диссертации: «Les origines du théâtre lyrique moderne» (Histoire de l'Opéra avant Lully et Scarlatti) он становится преподава-

телем истории музыки сначала Ecole Normale, потом, с 1903 г., в Сорбонне; его задача показать «*éternelle floraison*», вечное цветение музыки как непрерывный во времени ряд, где каждая эпоха увековечивает в образах свои духовные движения; впервые открывая свою излюбленную тему, он показывает, как нации в этой как будто абстрактной сфере отчеканивают свой характер, но в то же время бессознательно создают высшее вневременное интернациональное единство. Способность понять и дать другим — основное ядро его деятельности на пользу человечества, и здесь, в любимой стихии, его страсть заразительна. Он излагает свою науку в более живом духе, чем все его предшественники, он показывает на незримом бытии музыки, что великое в человечестве уделено не одной эпохе, не одному народу, что оно пламенеет вечно, минуя времена и границы, как священный огонь, передаваемый одним мастером другому: он не угаснет, пока дыхание вдохновения не замерло на устах человечества. В искусстве нет противоречий, нет разлада, «предметом истории должно быть живое единство человеческого духа, поэтому она вынуждена восстанавливать связь всех его мыслей».

О лекциях, которые Роллан читал в «Ecole des hautes études sociales»¹ и в Сорбонне, слушатели и теперь еще рассказывают с неослабной благодарностью. В этих лекциях, собственно говоря, историческим был лишь предмет, научным — лишь фундамент. Наряду с универсальной славой, Роллан и по сей день знаменит как музыкальный исследователь, открывший рукопись «Орфея» Луиджи Росси и впервые оценивший забытого Франческо Провенкале, но его всеобъемлющий, поистине энциклопедический обзор превращал эти лекции о «Происхождении оперы» в фресковые изображения исчезнувших культур в целом. Среди слов он заставлял говорить и музыку, показывал за роялем образцы, воскрешая с пыльного пергамента давно отзвучавшие арии в том же Париже, где они впервые расцвели триста лет тому назад. В то время проявилось в еще юном Роллане то непосредственное воздействие на людей, та объясняющая, возвышающая, создающая и воодушевляющая сила, которая с тех пор, благо-

¹ Высшая школа общественных наук.

даря его творчеству охватывая все большие круги, бес- предельно возросла, оставаясь в основе верной своей цели: показать во всех формах прошлого и настоящего челове- чества величие его образов и единство всех чистых стре- млений.

Разумеется, его любовь к музыке не ограничивалась ее историей. Никогда Роллан не был специалистом; всякое обособление противоречит его синтетической объеди- няющей натуре. С его точки зрения прошлое лишь под- готовка для настоящего, бывшее лишь возможность лучшего прозрения в будущее. И к ученым тезисам и томам «Musiciens d'autrefois», «Генделю» и «Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti» присоеди- няются статьи «Musiciens d'aujourd'hui», которые он как борец за все новое и незнакомое, опубликовал в «Re- vue de Paris» и «Revue de l'Art dramatique». Он набро- сал в них первый портрет Гуго Вольфа во Франции и дал увлекательнейшее изображение молодого Рихарда Штрауса и Дебюсси; в этих журналах он неустанно оглядывает горизонт, чтобы найти новых творцов евро- пейской музыки; он отправляется на Страсбургский му- зыкальный праздник, чтобы послушать Густава Малера, и в Бонн на бетховенские празднества. Ничто не усколь- зает от его страстной любознательности, от его чувства справедливости; он внимает каждой новой волне бесире- дельного моря музыки, от Каталонии до Скандинавии; дух современности ему так же близок, как и дух про- шлого.

Уча других в те годы, он сам приобретает большой жизненный опыт. В том же Париже, который он до тех пор наблюдал лишь в окна одинокой студенческой комнаты, он находит новые круги. Его положение в университете и женитьба приводят его, жившего доселе в обществе немногих интимных друзей и далеких героев, в соприко- сновение с ученым и светским обществом. В доме своего теста, знаменитого археолога Мишеля Бреалья,¹ он знако- мится со светилами Сорбонны, а в салонах встречает це- лую толпу финансистов, буржуазию, чиновников, все

¹ Мишель Бреаль считается основателем французской языковедче- ской школы (1832—1915). (Прим. ред.)

слой города, перемешанные с неизбежным в Париже космополитическим элементом. Романтик Роллан несколько становится в эти годы наблюдателем, его идеализм приобретает, не теряя интенсивности, критическую мощь. Опыт (или, вернее, разочарование), который ему дают эти встречи, весь этот мусор повседневности, превратился в цемент и фундамент изображения парижской жизни в «Армарке на площади» и «В доме». Случайные путешествия по Германии, Швейцарии, Австрии, по любимой Италии дают ему довод к сравнениям и к приобретению новых знаний, все ширится над историческими знаниями горизонт современной культуры. Вернувшись из путешествий по Европе открылись Франция и Париж, а историк — самая важная для живущих эпоха — современность.

ГОДЫ БОРЬБЫ

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

Но воля к величию сталкивается с мизерностью эпохи. Когда выступает Роллан, герои Франции уже ушли: Виктор Гюго, непоколебимо призывавший к идеализму, Флобер, героический труженик, мудрец Ренан — покойники; звезды соседнего неба — Рихард Вагнер и Фридрих Ницше зашли или омрачились. Искусство, даже серьезное искусство Зола и Мопассана, служит повседневности, оно отображает лишь испорченное, изнеженное время. Политика стала мелкой и осторожной, философия школьной и отвлеченной, нет больше связующего начала в нации, сила веры которой, благодаря поражению, утрачена на десятилетия. Он хочет дерзать, но мир не хочет дерзновения. Он хочет бороться, но мир хочет спокойствия. Он хочет общения, но мир знает общение лишь в наслаждении.

И вот внезапная буря охватывает страну. Вскрылись глубочайшие недра Франции, вся нация в страстном порыве стоит перед духовной, моральной проблемой, и страстно, как отважный пловец, бросается Роллан одним из

первых в бушующий поток. В один день дело Дрейфуса разделило Францию на две партии, тут нет безучастия, нет холодных рассуждений, сильнее всего вопрос волнует лучших людей; два года вся нация пребывает в остром разногласии: виновен или невиновен; и это раздвоение — лучше всего оно описано в «Жане-Кристофе» и в мемуарах Пегги — безжалостно врывается в семью, разъединяет братьев, отцов, детей, друзей. Мы сегодня с трудом можем понять, как дело заподозренного в шпионаже артиллерийского полковника могло стать кризисом для целой страны, но страсть заставила отдельный случай перерасти в вопрос духа: перед совестью каждого стоял выбор между отечеством и справедливостью, и с бешеной мощью каждый искренний человек бросает в борьбу свои моральные силы. Роллан был одним из первых в том тесном кругу, который с самого начала выступил за невиновность Дрейфуса, и именно безуспешность этих первых попыток послужила стимулом для его совести; в то время как Пегги был увлечен мистической силой проблемы, от решения которой он ждал нравственного очищения своего отечества, в то время как он совместно с Бернаром Лазаром разжигал дело агитационными брошюрами, Роллана воодушевляла имманентная проблема справедливости. В драматической парафразе «Волжи», опубликованной под псевдонимом Сен-Жюста и разыгранной в присутствии Зола, Шерер-Кестнера, Пикара, при страстном участии слушателей, он вынес проблему из временного в вечное. И чем больше процесс превращался в политический с того момента, как масоны, антиклерикалы, социалисты стали им пользоваться как орудием для собственных целей, чем больше обнаруживался действительный успех идеи, тем больше отстранялся Роллан. Его страстность всегда направлена только на духовное, на проблему, на вечно недостижимое. И здесь его слава в том, что в исторический момент он был одним из первых одиноких борцов.

В то же время предпринимает он плечом к плечу с Пегги и со старым, вновь обретенным в борьбе, товарищем юности Сюаресом новый поход, но не громкий, шумный, а кампанию, тихий и молчаливый героизм которой походил больше на крестный путь. Они болезненно ощу-

щают испорченность, развращенность, банальность и продажность литературы, властвующей над парижской повседневностью: безнадежно было бы открыто бороться с ней, так как эта гидра держит в своей деснице все периодические издания, к ее услугам все газеты. Нет места, где можно было бы поразить на смерть это скользкое, разбухшее, тысячерукое существо. Итак, они решают с нею бороться не ее собственными приемами, не шумихой и суетливостью, а нравственным контрастом, тихим самопожертвованием и стойким терпением. Пятнадцать лет выходит их журнал «Cahiers de la Quinzaine», в котором они являются и авторами и издателями. Ни одного сантимата не тратят они на рекламу, лишь с трудом можно разыскать в книжных магазинах выпуски журнала, его читатели — студенты, несколько литераторов, маленький тесный круг, который только постепенно превращается в содружество. Больше десяти лет печатает в этих тетрадях Ромэн Роллан все свои произведения, — всего Жана-Кристофа, Бетховена, Микеланджело, все драмы, не получая — это единственный случай в новой литературе — ни одного франка гонорара (а его финансовое положение было в то время далеко не блестящим). Но, желая дать моральный пример, эти герои десять лет отказываются от рецензий, от распространения издания и гонорара, от этой святой троицы веры всех литераторов. И когда наконец, благодаря поздней славе Роллана, Пегги и Сюареса, настанет час Cahiers, это издание — нерушимый памятник французского идеализма, содружества человеческого и художественного — прекращается.

И еще, в третий раз, проявляется духовная страстность Роллана в одном начинании. В третий раз вступает он на час своей жизни в объединение, чтобы творить живое в живущем. Группа молодых людей в справедливом сознании непригодности и развращенности французской бульварной драмы, этой вечной акробатики прелюбодеяния для скучающей буржуазии, решила сделать попытку вернуть драму народу, пролетариату, другими словами — новой силе. С неудержимым пылом берет Роллан этот труд на себя, он пишет статьи, манифесты, целую книгу и, что особенно важно, создает сам из внутреннего побуждения ряд драм в духе французской ре-

волюции и ее прославления. Жюрес показывает французским рабочим его «Дантона», сопровождая представление вступительной речью, ставит и остальные произведения, но повседневная пресса, в тайном предчувствии враждебной силы, старается охладить страсти. И в самом деле, пыл остальных участников остывает, и быстро сломлен прекрасный порыв молодой группы: Роллан стоит одиноко, обогащенный опытом и разочарованием, но не обедневший верой.

Страстный союзник всех движений, Роллан оставался внутренне всецело свободным. Он отдает свои силы стремлениям других, не увлекаясь ими безвольно. Все создаваемое им в сообществе с другими разочаровывает его: общее всегда омрачается, благодаря несовершенству всего человечества. Процесс Дрейфуса становится политическим делом. Théâtre du peuple погибает от соперничества, его драмы, посвященные народу, в один единственный вечер сведены на нет, его брак рушится, — но ничто не может пошатнуть его идеализма. Если современность не поддается воздействию разума, он все же не теряет в него веру, разочарования пробуждают в нем образы могучих людей, побеждающих работой печаль, а искусством — жизнь. Он оставляет театр, оставляет кафедру, он уходит от мира, чтобы показать в образах, как жизнь отступает перед чистыми деяниями. Разочарования для него лишь опыт, и в короткий срок, в десятилетие одиночества, он создает творение, которое в этическом смысле действительнее самой действительности, — творение, обращающее веру его поколения в действие: он создает «Жана-Кристофа».

ДЕСЯТИЛЕТИЕ ТИШИНЫ

На одно мгновение имя Ромэна Роллана стало знакомо парижской публике как имя ученого музыканта, подающего надежды драматурга. Потом оно исчезло на годы, ибо ни один город не обладает такой основательной способностью забвения, применяемой с такой мастерской беспощадностью, как столица Франции. Никогда больше не упоминается имя отшельника, даже в кругах литераторов и поэтов, которые собственно говоря должны бы знать

свои ценности. Попробуйте перелистать все журналы, антологии, историю литературы, — нигде не упоминается имя Роллана, который тогда уже опубликовал десяток драм, чудесные биографии «и шесть томов «Жана-Кристофа». Cahiers de la Quinzaine — место рождения и вместе с тем могилы его произведений, а сам он чужеземец в городе, духовную сущность которого он изображает вышукло и всеобъемлюще, как никто другой. Уже давно перешагнул он четвертый десяток, но еще не знает ни гонорара, ни славы, не приобрел власти и животворящей силы. Подобно Шарлю-Луи Филиппу,¹ Верхарну, Клоделю, Сюаресу, самым способным людям, на исходе девятнадцатого столетия, Ромэн Роллан, достигнув творческих вершин, не приобрел ни влияния, ни известности. Его жизнь долгое время уподобляется судьбе, о которой он сам так увлекательно повествует: трагедия французского идеализма.

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

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

¹ Шарль-Луи Филипп — французский писатель-беллетрист (1873—1907). (Прим. ред.)

ПОРТРЕТ

Две комнатки, с ореховую скорлупу, в сердце Парижа, почти под самой крышей: на пятый этаж подымается деревянная лестница. Внизу тихо грохочет, словно отдаленная гроза, Boulevard Montparnasse.¹ Подчас задребезжит на столе стакан, когда внизу прогремит тяжелый автобус. Но из окон взор устремляется поверх низких соседних домов в монастырский сад, и весной мягкий аромат цветов долетает в открытые окна. Здесь наверху нет соседей, нет слуг, кроме старой привратницы, оберегающей его одиночество от гостей и посетителей.

В комнате книги и книги. Они возвышаются вдоль стен, они загромождают пол, пестрыми цветами они перемежку с бумагами покрывают подоконники, кресла и стол; на стене несколько гравюр, фотографии друзей и бюст Бетховена. Близ окна маленький деревянный стол, на нем перо и бумага; два кресла, маленькая печь. Нет в тесной келье ничего представляющего ценность, ничего, что манило бы к отдыху или к уютной беседе. Студенческая комнатка, маленькая крепость труда.

А за книгами он сам, нежный монах этой кельи, всегда в темной одежде, как служитель церкви, худой, высокий, хрупкий, с бледным, немного желтоватым лицом человека, редко бывающего на свежем воздухе. У висков мелкие морщинки, в нем чувствуется творец, много бодрствующий, мало отдыхающий. Все в нем мягко: правильный профиль, серьезные линии которого не передает с точностью ни одна фотография, узкие руки, волосы нежно серебрятся над высоким лбом, борода скупо и мягко, светлой тенью, ложится на тонкие губы. И все в нем тихо: голос, робко звучащий в беседе, сутулая походка, в которой, даже когда он отдыхает, рисуются линии сжоненного над работой человека, движения всегда сдержанные, медлительная поступь. Трудно себе представить, что может быть тише его присутствия. Вы почти склонны принять мягкость его натуры за слабость или переуто-

¹ Бульвар на окраине Латинского квартала; район, населенный преимущественно художниками. (Прим. ред.)

идение, не будь этого взгляда, сверкающего из-под слегка красноватых век: ясного, пронизывающего и все же нежного, сияющего добротой и глубоким чувством. В их синеве есть нечто напоминающее глубины вод, приобретающих цвет лишь от своей чистоты (все его портреты кажутся обедненными, так как они не передают этого взгляда, в котором сосредоточена его душа). Его нежное тонкое лицо так же оживляется взором, как его слабое тело таинственным пламенем творчества.

Кто может измерить труд долгих лет, бесконечный труд этого человека, в темнице тела, в темнице тесных каморок! Написанные книги составляют его ничтожнейшую долю. Жгучая любознательность этого отшельника объедает все — культуру всех стран, историю, философию, поэзию и музыку всех народов. Он в контакте со всеми стремлениями, обо всем есть у него заметки, письма, записи, он ведет беседы с собой и с другими в то время, как перо его скользит вперед. Своим тонким, прямым почерком, мощно отбрасывающим буквы, он закрепляет мысли, идущие ему навстречу, собственные и чужие, мелодии былых времен и современности, начерченные в узких тетрадах, выдержки из газет, эскизы; собранное, накопленное богатство записанного им умственного материала неисчерпаемо. Пламя этой работы не угасает. Изредка он разрешает себе больше пяти часов сна, изредка прогулку в близком Люксембурге,¹ изредка подымается по винтовой лестнице на пятый этаж приятель для тихой беседы, его путешествия также большей частью носят характер исканий и исследований. Отдыхом для него служит перемена рода работы, письма вместо книг, философия вместо поэзии. Его одиночество — это действительное общение с миром, и свободные часы образуют те маленькие праздники среди длинного дня, когда он в сумерках ведет беседу с великими творцами музыки, приводит из других миров мелодии в это маленькое помещение, являющееся в свою очередь миром творческого духа.

¹ Сад Люксембургского дворца в центре Латинского квартала.
(Прим. ред.)

СЛАВА

1910 год. Автомобиль мчится по Champs Elysées,¹ перегоняя собственный запоздалый гудок. Возглас — и неосторожный человек, пересекавший улицу, лежит под колесами. Окровавленного, с разбитыми членами, поднимают пострадавшего и с трудом спасают еще тлеющую жизнь.

С особой ясностью таинственность, окружающая славу Ромэн Роллана, выступит, если мы примем во внимание, как мало значила бы в то время для литературного мира его утрата. Краткая заметка в газетах, что преподаватель музыки при Сорбонне, профессор Роллан стал жертвой несчастного случая. Может быть кто-нибудь вспомнил, что пятнадцать лет тому назад человек с этой фамилией написал подающие большие надежды драмы и музыкальные произведения, и во всем Париже, трехмиллионном городе, лишь маленькая горсточка людей узнала бы о гибели поэта. Еще за два года до своей европейской славы Ромэн Роллан был безвестен, и это в пору, когда произведения, сделавшие его вождем нашего поколения, были в сущности уже созданы: десяток драм, биографии героев и первые восемь томов «Жана-Кристофа».

Чудесна тайна славы, чудесно ее вечное многообразие. Всякая слава имеет свою форму, независимую от человека, которому она дается, и все же неотделимую от него, как судьба. Есть слава мудрая и тупая, слава справедливая и несправедливая, легкомысленная, сторающая как фейерверк, есть слава медленно достигнутая, тяжелая, робко следующая за творением, есть слава inferнальная, злая, всегда запаздывающая и питающаяся трупами.

Между Ролланом и славой существует таинственная связь. С юного возраста манит его эта великая волшебная сила, и юноша так очарован мыслью о единственно настоящей славе, свидетельствующей о моральной мощи и нравственном авторитете, что он гордо и уверенно пренебрегает мелкими происками и кумовством. Он знает тайну и опасность человеческого искушения могуществом,

¹ Бульвар в центре Парижа, налюбленное место прогулок.

(Прим. ред.)

он знает, что суетливым старанием поймашь лишь ее холодную тень, а не пламенно греющий свет. Ни на шаг не двинулся он ей навстречу, никогда не протягивал ей руки, хотя она не раз приближалась к нему; больше того, — он своеобразно оттолкнул ее своим памфлетом «*Feu sur la place*», навсегда лишившим его благосклонности парижской прессы. То, что он говорит о своем Жан-Кристофе, всецело относится к его собственной страсти: «*Le succès n'était pas son but, son but était la foi*». «Не успех был его целью, его целью была вера».

И слава любит этого человека, любящего ее издалека; не навязываясь ей, она долго медлит, не желая нарушить его творчество, она хочет окружить мраком этот росток, чтобы он созрел в страдании, в терпении. В двух разных мирах созревают они оба, творение и слава, и ждут встречи. Со времени появления «Бетховена» кристаллизуется маленькая община, бок-о-бок с Жан-Кристофом сопутствующая ему всю жизнь. Люди преданные «*Cahiers de la Quinzaine*» вербуют новых людей. Без помощи прессы, исключительно благодаря действию незримо растущей симпатии, вырастают новые издания, появляются заграничные переводы. Выдающийся швейцарский писатель Поль Зейпель пишет наконец в 1912 г. его первую обстоятельную биографию. Давно уже Роллана окружает любовь, явившаяся прежде, чем его имя стало появляться в газетах, и академическая премия за оконченное творение является словно звуком фанфары, собирающей армию преданных ему на смотр. Сразу, почти на пятидесятом году жизни, захлынула волна похвал. В 1912 г. его еще не знают, в 1914 г. он мировая знаменитость. С возгласом удивления целое поколение признает в нем своего вождя.

В этой славе Ромэн Роллана кроется таинственный смысл, как в каждом событии его жизни. Поздно приходит она к этому забытому художнику, которого покинула в горькие годы забот и материальной нужды. Но она приходит все же во-время, она приходит до войны. Она как меч в его руках. В решающую минуту она дарит ему мощь и голос, чтобы он заступился за Европу, она высоко подымает его, чтобы он возвышался над толпой. Она приходит своевременно, эта слава, ибо она приходит, когда Ромэн Роллан, умудренный страданиями и

опытом, созрел для высшего ее понимания, для сознания европейской ответственности, когда мир ждал смелого человека, который вопреки ему провозгласил бы его вечное назначение — братство.

ОТЗВУК В ЭПОХЕ

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

С этим 1914 годом угасает личное существование Ромэн Роллана: жизнь его принадлежит не ему, а миру, его биография становится историей современности, она неотделима от его общественных действий. Из своей мастерской отшельник брошен для деятельности в мир. До тех пор никому неведомый, он живет при открытых дверях и окнах, каждая статья, каждое письмо становится манифестом, подобно героической драме создается его личное существование. С того часа, когда его излюбленной идее — объединению Европы — грозит гибель, он из тишины своего уединения выступает в полосу света, становится стихией времени, безличной силой, страницей истории духовной жизни Европы. И как невозможно отделить жизнь Толстого от его агитационной деятельности, так тщетной была бы попытка отмежевать здесь действующего человека от его действий. С 1914 г. Ромэн Роллан составляет одно целое со своей идеей и борьбой за нее. Он уже не писатель, не поэт, не художник, он не личность. Он — голос глубочайших страданий Европы. Он — совесть мира.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПОБЕГИ

Не успех был его целью,
а вера.

«Жан-Кристоф»

ТВОРЧЕСТВО И ЭПОХА

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

Оно вырастает из мрака. Ибо страна, проитравшая войну, уподобляется человеку, утратившему свое божество. Фанатический экстаз выливается в бессмысленное истощение, пожар, бушевавший в миллионах людей, превращается в пепел и шлак. Внезапно обесцениваются все ценности; воодушевление стало бессмысленным, смерть бесцельной, действия, которые еще вчера считались героическими, — глупостью, упования — разочарованием, вера в себя — жалкой иллюзией. Все стремления к объединению рушатся, каждый идет своей дорогой, сбрасывает со своих плеч вину и перекладывает ее на плечи ближнего, думает только о наживе, о пользе и выгоде, и напряжение порыва сменяется бесконечной усталостью. Ничто в такой степени не уничтожает нравственную силу масс, как поражение, ничто так не унижает и не ослабляет весь духовный строй народа.

После 1870 г. Франция — духовно усталая, никем не руководимая страна. Ее лучшие поэты не могут притти ей на помощь; некоторое время они шатаются, словно оглушенные ударами событий, затем оправляются и старым путем забираются глубже в литературу, еще больше отдаляясь от судьбы своего народа. Сорокалетних не может изменить и национальная катастрофа: Зола, Фло-

бер, Анатолий Франс, Мопассан собирают все силы, чтобы самим не пасть. Поддержать свою страну они не могут, они стали скептиками благодаря пережитому, они уже недостаточно верят сами, чтобы дать своему народу новую веру.

Однако молодые поэты, двадцатилетние, не пережившие сами эту катастрофу, видевшие не настоящую борьбу, а лишь ее духовное кладбище, опустошенную, разбитую душу своего народа, не могут удовлетвориться этим состоянием истощения. Настоящая молодежь не может жить без веры, не может дышать в атмосфере моральной затхлости мира, утратившего всякую надежду. Жизнь и творчество означает для них — пробуждение упований, пробуждение той мистически жгучей веры, которая неугасимо пылает во всякой молодежи, в каждом подрастающем поколении, хотя бы для поддержания ее надо было перешагнуть через могилы отцов. Для этой молодежи поражение становится основным переживанием, самым жгучим вопросом существования их искусства. Молодежь сознает, что она ничто, если не будет в состоянии поддерживать эту Францию, шатающуюся, выходящую из борьбы с открытыми ранами, истекающую кровью, если она не сможет исполнить своего назначения и дать этому разуверившемуся, разочарованному народу новую веру. Ее неизрасходованное чувство находит себе здесь применение, ее страсть — цель. Не случайно, что у лучших представителей побежденных народов зарождается новый идеализм, что у молодежи таких народов на всю жизнь есть лишь одна цель: утешить свой народ, освободить его от гнева поражения.

Но как утешить побежденный народ, как снять с его души тяжесть поражения? Поэт должен создать диалектику поражения, должен преодолеть духовное утомление иллюзией или даже ложью. У этих юных поэтов есть два утешения. Одни указывают на будущее и говорят с ненавистью и скрежетом зубным: «Этот раз мы побеждены, но в следующий — мы победим». Это аргумент националистов, и не случайно, что их вожди, Морис Баррес,¹

¹ Баррес, Морис — поэт, публицист и политический деятель из лагеря националистов (1862—1923). (Прим. ред.)

Поль Клодель, Пегги, были ровесниками Ромэн Роллана. В течение тридцати лет словами и стихами ковали они задегую гордость французской нации, пока не сделали ее оружием, способным поразить в сердце ненавистного врага. В течение тридцати лет они твердили только о поражении и о будущей победе, все время растравляя старую, едва зарубцевавшуюся рану, фанатическим призывом постоянно будоражили молодежь, готовую к примирению. Из рук в руки передавали они этот неутомимый факел реванша, всегда готовые швырнуть его в пороховую бочку Европы.

Идеализм другого порядка, более спокойный и долго никому неведомый, идеализм Роллана, стремится дать другую веру и другое утешение. Он указывает не на будущее, а на вечность. Он не обещает новой победы, он лишь обесценивает поражение. Для этих поэтов, учеников Толстого, сила не является аргументом духа, внешний успех не есть мера душевной ценности. Для них человек не победитель, даже если его генералы покорят сто областей, и он не побежден, если его армия потеряет даже тысячу пушек: человек побеждает, лишь освободившись от всяких иллюзий и всей несправедливости своего народа. Эти избранные люди всегда стараются убедить Францию не то, что забыть свое поражение, но превратить его в моральную мощь, познать духовную ценность, духовный посев, взошедший на кровавых полях битв. «Да будет благословенно поражение! — восклицает в «Жан-Кристофе» Оливье, представитель этой французской молодежи, приветствуя своего друга-немца, — благословен разгром. Мы не отвергнем его, мы его дети. В поражении, дорогой Кристоф, вы нас снова спяли. Добро, которое вы нам сделали, сами того не зная, больше, чем причиненное нам зло. Это вы воспламенили снова наш идеализм, это вы опять воодушевили нас к науке и к вере. Вам мы обязаны пробуждением самого знания нашей расы. Представь себе французских детей, родившихся в домах, окутанных в траур, под сенью поражения, вскормленных безнадежными мыслями, воспитанных для кровавой, неизбежной и, быть может, бесполезной мести, ибо с малолетства первой вещью, которую они усвоили, было то, что нет справедливости в этом мире, сила попирает право. Также

открытия подавляют в конце душу ребенка или закаляют ее навсегда». И дальше он говорит: «Поражение делает отбор в нации, все чистое и сильное оно выделяет, делает его чище, сильнее, еще сильнее, но оно ускоряет падение остальных. Таким образом, оно отделяет массу от избранных, которые продолжают свой путь!»

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

• Таким образом для французского народа один источник — мрак поражения — рождает две различных волны идеализма. Незримая борьба за душу нового поколения формируется в словах и книгах. Действительность стала на сторону Мориса Барреса. 1914 г. победил идею Ромэн Роллана. Поражение не только переживание его юных лет, оно наложило трагический отпечаток и на его зрелые годы. Но его сила всегда заключалась в том, чтобы из поражений создавать самые мощные творения, из смирения — новое возвышение, из разочарований — страстную веру.

ВОЛЯ К ВЕЛИЧИЮ

Рано он познал свое призвание. Герой одного из его первых произведений, жирондист Гюго в «Triomphe de la Raison», провозглашает свою пламенную веру в восторженном возгласе: «Наш первый долг: быть великим и защищать величие на земле».

В этой воле к величию — секрет достижения величия. В течение всех тридцати лет борьбы больше всего отличает Роллана от других полное отсутствие в его искусстве единичного, литературного или случайного. Всегда его усилия направлены на высшие требования нравственности, на вечные формы, всегда — устремлены ввысь, в монументальному: его цель — фреска, широкая картина, эпический охват; не литературные коллеги служат

ему примером, а величайшие образы, великие герои столетий. Насильственно он отрывает взоры от Парижа, от современных (слишком мелких для него) чувствований. Толстой, единственный творец, достойный тех гигантов, становится его учителем. Исторические хроники Шекспира, «Война и мир» Толстого, универсальность Гете, насыщенность Бальзака, прорывающая воля к искусству Вагнера, с этим героическим миром его творческие стремления, несмотря на всю их скромность, породнились больше, чем с миром его современников, старания которых направлены на успех дня.

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

Такое стремление к необычному не может быть осуществлено лишь дарованием и прилежанием: всегда какая-нибудь моральная сила должна служить рычагом, чтобы перевернуть духовный космос. И этой моральной силой Роллана является мужество, невиданное в новой литературе. То, что только во время войны обнаружилось для мира, — его одинокий героизм, противопоставляющий себя и свои взгляды целой эпохе, — то уже четверть века тому назад безмятный, незримый труд показал посвященным. Натура спокойная и миролюбивая не становится героической внезапно. Мужество, как всякая духовная сила, должно закалиться и укрепиться в испытаниях. Роллан, благодаря своему стремлению к мощи, уже давно стал самым мужественным человеком своего поколения. Он не только

мечтает как ученики об Илиаде и Зенитологиях: он и творит их в одиночестве, с отвагой былых веков, для нашего торопливого мира. Еще ни один театр не ставит его пьес, еще ни один издатель не печатает его книг, и все же он берется за цикл драм, не уступающий по объему трагедиям Шекспира. Еще нет у него читателей, нет имени, а он начинает огромный роман, десяти томную историю одной жизни и в эпоху национализма избирает героем немца. Он сразу портит себе отношения с театрами, обвиняя их в манифесте «Le théâtre du peuple» в банальности и в погоне за выгодой, он сознательно портит себе отношения с критикой, с такой остротой пригвождая к позорному столбу в «Foire sur la place», ярмарочные повадки парижского журнализма и французской стряпни искусства, как не отваживался ни один французский автор со времени «Illusions perdues» Бальзака, тогда уже мировой знаменитости. Не обеспеченный материально, не имея влиятельных друзей, без журнала, без издателя, без театра, собирается он преобразовать дух поколения одной лишь волей и действием. Он творит не для ближайших целей, а всегда для будущего, с той религиозной силой веры в величие, с какой средневековые зодчие во славу божью строили соборы в суетных городах, не думая о том, что окончание постройки может перерасти за пределы их жизни. Эта смелость, черпающая силу в религиозном начале его натуры, его единственная мощница. И слова Вильгельма Оранского, взятые эпископом для одного из его первых творений, «Арта»: «Для сохранения надежды мне не нужно одобрения, чтобы стойко держаться — не нужно успеха» стали истинным девизом его жизни.

ЦИКЛЫ ТВОРЧЕСТВА

Эта воля и величие невольно отражается на форме произведений: никогда или почти никогда не останавливает Роллан внимания на единичном, обособленном, отъединенном, на душевных или исторических эпизодах. Его творческую фантазию возбуждают лишь стихийные явления, великие «courants de foi», потоки веры, когда внезапно идея с неотразимой силой объединяет миллионы

отдельных людей, когда страна, эпоха, поколение загораются как пожар. Великие светочи человечества — будь то гениальные натуры или гениальные эпохи, Бетховен или ренессанс, Толстой или революция, Микеланджело или крестовые походы — возжигают пламя его поэзии. Чтобы художественно воспроизвести такие обширные, коренящиеся в демоническом начале, но кладущие печать на целые эпохи феномены, нужны не юношеский порыв, не мимолетная страсть гимназиста; для правдивого изображения подобного духовного состояния нужны широкие формы; история культуры одухотворенных и героически устремленных эпох не допускает эскизных набросков, она требует тщательной грунтовки и прежде всего монументальной архитектуры: обширных пространств для изобилия явлений и как бы ступенчатых террас для охвата широких горизонтов.

Поэтому Роллану нужно так много простора во всех его произведениях, он хочет отдать должное каждой эпохе и каждому отдельному человеку. Он не желает давать сегменты, случайные отрывки, он дает весь круг событий: не эпизоды из революции, а всю французскую революцию, не историю жизни современного композитора Жана-Кристофа Крафта, а историю нашего европейского поколения. Он хочет изобразить не только центральную силу эпохи, но и сотни противодействующих ей сил, не только удар, но и отпор, и всем он хочет воздать должное. Простор Роллана не столько художественная, сколько моральная потребность; чтобы быть справедливым в оценке страсти, чтобы дать каждой идее оратора в парламенте своего творчества, он должен писать многоголосные хоры. Чтобы изобразить революцию во всех ее формах, ее подъем, ее помрачение, политиканство, упадок и гибель, он замышляет цикл из десяти драм; для эпохи Возрождения — почти столько же, для Жана-Кристофа — три тысячи страниц; ибо ему, стремящемуся к справедливости, побочная форма, разновидность, так же важна для сохранения полноты истины, как и основной тип. Он учитывает опасность типизирования; чем был бы для нас Жан-Кристоф, если бы ему был противопоставлен только один француз — Оливье, если б вокруг символической доминанты не группировались в неисчислимых вариациях

добра и зла побочные фигуры? Подлинно объективный художник должен призвать немало свидетелей, чтобы произнести справедливый приговор, ему нужна вся полнота фактов. Поэтому — и лишь в силу этого морального чувства справедливости по отношению ко всему великому — нужны Роллану широкие формы, и разумеется, всеобъемлющий круг, цикл, самая подходящая для его творчества форма. Каждое произведение этого цикла, каким бы законченным оно ни казалось, все же только сегмент, получающий глубочайший смысл лишь в соотношении с центром, с моральной точкой тяготения к справедливости, для которой все идеи, постулаты и слова равно близки и далеки от центра всеобъемлющей человечности. Круг, цикл, охватывающий все без остатка, гармонически сглаживающий противоречия, этот глубокий символ справедливости — излюбленная и почти единственная форма Роллана, вечного музыканта.

Пять таких циклов охватывает Роллан в течение тридцати лет своего творчества. Не всегда он замыкает эти слишком обширные циклы. Первый творческий цикл, цикл драм, который стремился в шекспировском духе объять ренессанс, как единство, в манере Гобино,¹ раздробляясь ускользает из рук юноши: даже отдельные драмы Роллан признал незрелыми. Вторым циклом являются «Tragédies de la Foi», третьим: «Théâtre de la Révolution», оба незакончены; но тут уже встречаются фрагменты бронзового литья. Четвертый цикл «Vie des hommes illustres», биографический, задуманный в виде фриза вокруг храма незримого бога, остается также фрагментом. Лишь десять томов «Жана-Кристофа» замыкают земной круг целого поколения, приводя к желанной гармонии величие и справедливость.

Над этими пятью творческими кругами незримо витает еще один; но его начало и конец, его возникновение и замыкание отчетливо обозначится лишь для потомков: гармоничное сослияние многогранного существования, возвышенно всеобъемлющий жизненный круг в духе Гете, где жизнь и поэзия, слова и письма, высказывания

¹ Гобино, Жозеф-Артур — французский ученый, писатель и дипломат (1816—1882). (Прям. ред.)

и поступки сами становятся художественным произведением. Но этот круг пока вдохновенно и пламенно создается, и мы еще чувствуем его жизненную теплоту, согревающую наше земное существование.

ЦИКЛ НЕИЗВЕСТНЫХ ДРАМ

(1890—1895)

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

Здесь, — так чувствует его молодое воодушевление, — то величие, по которому он глухо тосковал, по крайней мере здесь оно было в дни ренессанса, когда эти соборы вырастали среди кровавейших битв, когда Микеланджело и Рафаэль украшали стены Ватикана, чьи папы были так же могущественны, как его художники, когда после многовекового забвения вместе с античными статуями в новой Европе воскрес героический дух древней Греции. Заклинаниями его воля вызывает мощные сверхчеловеческие образы, и внезапно в нем пробуждается воспоминание о старом друге юности — Шекспире. Ряд представлений Эрнесто Росси словно впервые обнаруживает перед ним на сцене драматическую мощь Шекспира, его увлекает уже не только мечтательная симпатия к сказочно нежным женским образам, как в тесной мансарде Кламси, но и демоническая страстность сильных натур, прозорливая истинность познания людей, бурное смятение души. Он переживает Шекспира (во Франции Шекспира почти не знают по театру и лишь немного по прозаическим переводам) совершенно по-новому, так глубоко, как пережил

его сто лет тому назад, почти в том же возрасте Гете, когда в опьянении он сочинил свой гимн в честь Шекспира. И этот восторг превращается в бурное творческое вдохновение: одним взмахом пишет освобожденный художник целый ряд драм из классического прошлого, пишет как некогда немцы периода «бури и натиска» писали свои гениальные, полные силы произведения.

Целый ряд драм вулканически выбрасывает восторженный автор; они остались неопубликованными, сначала по условиям времени, а впоследствии благодаря повывисшемуся критическому сознанию автора. «Орсино» (написано в 1890 г. в Риме) название первой драмы; за ней вскоре следует в халкионическом ландшафте Сицилии «Эмпедокл», написанный не под влиянием грандиозного творения Гельдерлина, о котором Роллан узнает только от Мальвиды фон Мейзенбург, и потом «Gli Baglioni» (обе в 1891 г.). Возвращение в Париж не создает перерыва, охватившее его драматическое пламя продолжает пылать в «Калигуле» и «Ниобее» (1892); из свадебного путешествия по любимой Италии он привозит в 1893 г. новую драму из эпохи ренессанса «Le Siège de Mantoue», единственную, которую он признает и теперь, но рукопись ее роковым образом исчезла благодаря странной случайности. Потом он склоняется к темам родины, он создает «Tragédies de la Foi», «Saint Louis» (1893), «Jeanne de Pierné» (1894), также не изданные. «Aërt» (1895) — первая появившаяся на сцене драма, и одна вслед за другой идут четыре поставленные на сцене драмы: «Théâtre de la Révolution» (1896—1902), «Montespan» (1900) и «Les trois amoureuses» (1900).

До возникновения его настоящих произведений им создано двенадцать драм в почти анонимном труде, обширном, как все драматическое наследство таких художников, как Шиллер, Клейст или Геббель; ни одна из первых восьми драм не закрепилась даже в эфемерной форме постановки или печатного издания. Только Мальвида фон Мейзенбург, друг и знаток, публично свидетельствует в своих воспоминаниях — «На склоне жизни идеалистки» — об их художественном значении; помимо этого ни одно слово о них не прозвучало в мире.

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

Мы не знаем ничего, кроме названия этих первых произведений, мы ничего не знаем об их ценности. Но по позднейшим произведениям мы чувствуем, что первый пыл повидимому угас, слишком сильное пламя погасло, и если первые появившиеся в печати драмы представляются такими зрелыми и законченными, то их спокойствие возникло из страсти принесенных в жертву не увидевших света драм, их стройность — из героического фанатизма его неизвестных произведений. Всякое истинное творение появляется из темного перегиба непризнанных творений. И больше, чем чье-либо, расцветает творчество Ромэн Роллана, благодаря такому великому самоотречению.

¹ Рецензурный комитет. (Прим. ред.)

ТРАГЕДИИ ВЕРЫ

(„Saint Louis“, „Aërt“, 1895—1898)

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

Это пламя веры братски соединяет столь различных по времени и по мыслям драматический цикл. Ромэн Роллан хочет показать таинственные течения веры «Courants de foi», когда восторженность, как лесной пожар, охватывает целый народ, целую нацию, когда одна мысль внезапно передается из души в душу, втягивая тысячи людей в вихрь мечтаний, когда душевный покой внезапно переходит в героическое смятение, когда слово, вера, идея — но всегда незримое, недосягаемое — окрыляет отяжелевший мир и влечет его к звездам. Безразлично, какой идеей пламенеют души, будь то, как у Людовика святого, царство христово и гроб господень, или родина, как у Аэрта, свобода у жирондистов — по существу она одна и та же; идеализм Роллана — идеализм без определенных идеалов, цель служит ему всегда лишь предлогом, существенна вера, чудотворная вера, собирающая народ в крестовый поход на восток, призывающая тысячи на смерть за нацию, одобряющая самопожертвование вождей, идущих на гильотину. «Toute la vie est dans l'essor», — «настоящая жизнь — во взлете», как говорит Верхарн: прекрасно лишь то, что создается в воодуше-

влении верой. То, что все эти первые, слишком рано явившиеся герои не достигли цели, что Людовик Святой умирает, не узрев Иерусалима, Аэрт спасается от рабства в вечную свободу смерти, жирондисты погибают под кулаками черни, не знаменует утрату бодрости, так как все они душой побеждают убогую эпоху. Они обладают истинной верой без надежды на награду в этом мире; они одинаково несут знамя одного и того же идеала в грядущие столетия, чтобы выставить его против грядущих бурь времени, крест ли на них или меч, фригийский колпак или опущенное забрало. Они равно воодушевлены незримым, имеют одинакового врага: трусость, малодушие, убожество, усталость бессильной эпохи. В далекие от героизма мгновения показывают они вечный и постоянный героизм чистой воды, торжество духа, побеждающего время и час, лишь бы он был проникнут верой.

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

СВЯТОЙ ЛЮДОВИК

(1894)

Это миф о короле Людовике святом — не драма, а скорее мистерия, зародившаяся из духа музыки, транспозиция вагнеровских идей, прославление отечественной легенды в художественном произведении. Первоначально

она задумана Ролланом как музыкальное произведение (он сам сочинил интродукцию, которую не опубликовал, как и все другие свои музыкальные опыты), но впоследствии музыкальный элемент претворился в лирическое слово. В этом нежном жизнеописании нет и признаков страстности шекспировских сцен. Это героическая легенда о святом, в форме сценических картин, и тут вспоминаются слова Флобера в «Юлиане Гостеприимном»: «написана по изображениям на расписных церковных окнах нашей родины». Она написана нежными красками, которыми на фресках Пантеона Пюви де Шаванн рисовал французскую святую Женевьеву, охраняющую Париж, и мягкий лунный свет, окружающий ее образ, подобен ореолу доброты, витающему у Роллана вокруг чела самого благочестивого короля Франции.

Музыка «Парсифаля» тихо проносится по этому произведению, и кое-что от «Парсифаля» есть в этом властелине, черпающем познание не в страдании, а в доброте, и во славу себе изрекающем прекраснейшие слова: «Pour comprendre les autres, il ne faut qu'aimer». — «Чтобы понять людей, нужно лишь уметь любить». В нем нет ничего кроме кротости, но ее так много, что самые сильные делаются в его присутствии слабыми, в нем лишь вера, но эта вера создает горы подвигов. Не к победе может и стремится он вести свой народ, он заставляет его подниматься над самим собой, над собственной тяжестью, и представляющийся бессмысленной авантюрой крестовый поход пробуждает веру и дарит этим всей нации величие, всегда произрастающее из самопожертвования. В «Людовике святом» Роллан впервые изображает свой любимый тип: побежденного победителя. Никогда он не достигает своей цели, но *plus qu'il est écrasé par les choses, plus il semble les dominer davantage*, «чем больше он подавлен событиями, тем больше он властвует над ними». И если ему, как Моисею, не дано узреть обетованную землю и судьба как будто предназначила ему «de mourir vaincu», «умереть побежденным», то при последнем его вздохе его воины ликуют, узрев желанный город. Он знает, что в борьбе за безнадежное земной мир не дарит побед, но «*il est beau lutter pour l'impossible quand l'impossible est Dieu*» — «прекрасно бороться за невозможное, если

невозможное — бог». Победенный в такой борьбе все же обретает высшее торжество: он привел слабые души к подвигу, в удаче которого ему было отказано, из своей веры он создал общую веру, из своего духа вечный дух.

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

АЭРТ

(1895)

Аэрт, написанный чрез год после «Св. Людовика» яснее, чем благочестивый миф, обнаруживает стремление вернуть угнетенной нации ее веру и ее идеализм. «Св. Людовик» был героической легендой, нежным воспоминанием о былом величии; «Аэрт» — это трагедия побежденного, сильный страстный призыв к пробуждению. Сценические примечания, сопровождающие произведение, высказывают намерение обнаженно и ясно: «возникшая из политических и моральных унижений последних лет, пьеса изображает Третью республику в некой фантастической Голландии, рисует народ, потерпевший поражение и, что еще хуже, униженный им. Перед ним — будущее медленного упадка, предчувствие которого окончательно парализует истощенные силы».

В такую среду сводит Роллан своего Аэрта, молодого

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

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

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

Эта романтическая, слишком проблематичная пьеса является трагическим символом; ее построение напоминает другое юношески-прекрасное произведение поэта более позднего времени: «Офицеры» Фрица фон Унру, где также мука вынужденного бездействия, подавленного стремления к героизму видит освобождение прежде всего в воинственной цели. Как это произведение, так и Аэрт именно своим пафосом отражает затхлость остальных, неподвижный, душный воздух лишенного веры времени. Среди серого материализма, в годы торжества Зола и

Мирбо подымает оно одиноко знамя мечты над униженной страной.

ОБНОВЛЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО ТЕАТРА

С глубокой верой в душе написал молодой поэт свои первые драматические призывы к героизму, помня слова Шиллера, что счастливые эпохи могут посвятить себя чистой красоте, в то время как слабые — нуждаются в примере былого героизма. Он призывает свою нацию к величию — она не отвечает. И непоколебимо убежденный в значении и необходимости этого подъема, Роллан ищет причину подобного непонимания и совершенно справедливо находит ее не в своем произведении, а в сопротивлении эпохи. Толстой, в своих книгах и в том чудесном письме, первый показал ему бесплодность буржуазного искусства, которое в самой ощутимой своей форме, в театре, больше чем где-либо потеряло связь с этическими и экзотическими силами жизни. Компания ревностных и продуктивных сочинителей пьес завладела парижскими театрами; проблемы, которые они разрешают, это варианты прелюбодейания, мелкие эротические конфликты, но никогда не касаются они общечеловеческих этических вопросов. Театральная публика, плохо направляемая газетами, укрепляясь в своей душевной вялости, хочет не собраться с силами, а отдохнуть, позабавиться, развлечься. Театр все, что угодно, но только не «нравственное установление», как того требовал Шиллер и как настаивал Даламбер.¹ От подобного сценического искусства не идет в народные глубины дуновение страсти, лишь на поверхности вздымаются волны от легкого ветерка: беспредельная пропасть отделяет это остроумно-чувственное развлечение от истинно творческих и восприимчивых сил нации.

Под влиянием Толстого и при поддержке пылких друзей Роллан сознает моральную опасность этого состояния, он сознает, что всякое драматическое искусство, отделенное от святого ядра нации, от народа, в конечном счете бессмысленно и пагубно. Бессознательно уже

¹ Даламбер — французский математик и философ, один из основателей «Энциклопедии» (1717—1783). (Прим. ред.)

в «Арте» он высказал то, что теперь провозглашает своей программой: что в народе скорее чем где-либо можно найти понимание истинно-героических проблем: простой ремесленник Клас единственный человек в окружении пленного принца, не удовлетворяющийся вялой покорностью, единственный, чье сердце возмущено позором родины. В других отраслях искусства уже признана огромная сила народных глубин, Зола и натуралисты освоились с трагической красотой пролетариата; Милле, Менье изобразили пролетария в живописи и скульптуре, — социализм освободил мощь коллективного сознания, — лишь театр, искусство, оказывающее самое непосредственное воздействие на простого человека, изолировался в кругах буржуазии и отказался от огромных возможностей обновления крови. Он неустанно плодит и культивирует сексуальные проблемы, за своими мелкими эротическими играми он позабыл социальную мысль, самую стихийную мысль нового времени, и подвергается опасности завянуть, потому что его корни не проникают в вечные недра народа. И Роллан сознает: драматическое искусство может исцелиться от своего малокровия только проникнув в народ, французский феминизм театра может найти мужские силы только в живом контакте с миллионной массой. «Seule la sève populaire peut lui rendre la vie et la santé». Театр, если хочет быть национальным, не должен быть лишь предметом роскоши для десятитысячной верхушки: он должен стать моральной пищей масс и продуктивно влиять на плодотворность народной души.

Дать народу такой театр — стремление ближайших лет жизни Роллана. Несколько молодых людей без связей, без авторитета, сильных лишь страстностью и честностью своей молодости, пытаются осуществить эту великую идею среди огромного равнодушия города и вопреки тайной враждебности печати. В своей «Revue dramatique» публикуют они манифесты, ищут актеров, сцену, помощников, пиццут пьесы, собирают комитеты, сочиняют специальные обращения к министрам, — со всей силой фанатического идеализма безнадежности работает эта горсть людей, о стараниях которой не знает город, не знает мир, над примирением зияющего контраста между буржуазными театрами и нацией. Роллан становится их вождем.

Его манифест «Le Théâtre du peuple» и его «Théâtre de la Révolution» остались вечным памятником стремлений, кончившихся временно поражением, но, как все его поражения, в отношении человечности и искусства ставших моральным торжеством.

ПРИЗЫВ К НАРОДУ

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

Для этого необходимо, чтобы народ был не только случайной публикой, пользующейся мимолетным покровительством любезных антрепренеров или артистов. Народные представления в больших театрах, принятые в Париже со времени наполеоновского декрета, недостаточны. Для Роллана попытки Comédie Française, иногда снисходящей до постановки для рабочих произведений патетических придворных поэтов Расина и Корнеля, не имеют ни малейшего значения: народу нужна не икра, а здоровая, питательная пища, он требует для питания своего неразрушимого идеализма специальное искусство, специальный дом и главным образом специальные произведения, которые находили бы отклик в его чувствах, в его душе. Народ не должен чувствовать себя лишь гостем, вторгшимся в мир чуждых ему мыслей, он должен познать в этом искусстве себя, свою собственную силу.

Более приемлемыми представляются ему попытки от-

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

Итак, специальный театр для народа! Но что предложить народу в его доме? Роллан наскобо перелистывает мировую литературу. Результат потрясающий. Что рабочему классики французской сцены? Корнель и Расин с их строгим пафосом чужды ему, остроумие Мольера едва понятно. Античная классическая трагедия показалась бы ему скучной, романтическую трагедию Гюго оттолкнул бы его здоровый инстинкт действительности. Шекспир, как самый человеческий, был бы ему ближе, но пришлось бы его приспособлять и тем самым фальсифицировать, Шиллер со своими «Разбойниками» и «Вильгельмом Теллем» мог бы, благодаря их увлекательному идеализму, вызвать больше энтузиазма чем другие, но он, как и Клейст в своем «Принце Гомбургском», национально чужд парижскому рабочему «Власть тьмы» Толстого и «Ткачи» Гауптмана» обладают преимуществом доступности, но слишком много гнетущего в содержании этих произведений, которые сделаны достаточно хорошо, чтобы потрясти совесть виновных, но у народа вызвали бы вместо чувства освобождения лишь впечатление гнета. Анценгрубер,¹ подлинный народный поэт, слишком тесно связан с венским духом, Вагнер, чьи «Мейстерзингеры» представляются Роллану кульминационной точкой обще-

¹ Анценгрубер — венский драматург и романист (1839—1889).

(Прим. ред.)

доступного возвышающего искусства, без музыки не пригоден для сцены.

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

ПРОГРАММА

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

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

Роллана. Среди своих страданий он должен научиться в самом себе черпать силы для радости.

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

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

¹ «Человеческая комедия» — общее название цикла романов Бальзака (1799—1850). (Прим. ред.)

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

«Мир», так продолжает Роллан, и вот французский гимн уже перерастает в европейский, «ибо нация — это слишком ничтожно». Еще сто двадцать лет тому назад сказал свободный Шиллер: «я пишу как гражданин мира. Уже давно я заменил свою родину человечеством». А изречение Гете: «Национальная литература уже мало говорит нам, наступило время мировой литературы», — вдохновляет Роллана к призыву: «Осуществим его предсказание! Поведем французов к их национальной истории, как к источнику народного искусства, но будем остерегаться исключать исторические легенды других наций. Нашим первым долгом является использование собственных сокровищ, но все же и великие деяния других народов должны найти место в нашем театре. Как Клоотс¹ и Томас Пэйн² были избраны в члены Конвента, так пусть мировые герои, вроде Шиллера, Клопштока, Вашингтона, Пристли, Бентама, Песталоцци, Костюшки, будут нашими героями. Создадим в Париже эпопею европейского народа».

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

ТВОРЕЦ

Задача поставлена. Кто должен ее решить? Ромэн Роллан отвечает делом. Его героический дух не страшится поражения, его юность не знает преград. Эпопея француз-

¹ Клоотс, Анахарсис, — немец, перешедший во французское гражданство, философ, «Оратор рода человеческого», яркая личность Великой французской революции (1737—1794).

² Пэйн, Томас — английский свободомыслящий литератор и политический деятель. В 1792 провозглашен в Законодательном собрании французским гражданином, после чего выбран в Конвент. (1737—1809). (Прим. ред.)

ского народа должна быть создана: он не медлит, он строит свое здание, окруженный равнодушным молчанием многомиллионного города. Всегда в нем моральный стимул действеннее художественного, всегда он чувствует себя ответственным за всю нацию. И только подобный творческий, героический идеализм, а отнюдь не теоретический, может в свою очередь породить идеализм.

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

лишь верой, он начиняет свое произведение: «Le théâtre de la Révolution».

ТРАГЕДИЯ РЕВОЛЮЦИИ

(1898—1902)

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

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

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

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

Созвучным музыкально-лирическому выступлению к этому симфоническому творению должно было быть небольшое заключение. В изгнании, в Швейцарии, вблизи Золотурна, встречаются потерпевшие в великой буре крушение французы: роялисты, цареубийцы, жирондисты; братья-враги объединяются в своих воспоминаниях, маленький любовный эпизод их детей смягчает до степени идиллии то, что всемирным ураганом потрясло Европу. Из этого грандиозного произведения завершены лишь четыре драмы: «Le 14 Juillet», «Danton», «Les Loups», «Le Triomphe de la Raison». Потом Роллан отказался от плана, которому народ, литература и театр остались чужды. Больше десятилетия эти трагедии оставались забытыми, но быть может пробуждающееся ныне направление эпохи, узнающей себя в пророческом изображении судорог мира, побудит их автора завершить столь широко задуманное начинание.

ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ ИЮЛЯ

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

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

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

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

лиц и зрителей, охваченных святой волной «courant de foi» и присоединяющихся к потоку ликования. Из прошлого искра должна перелиться в сердца живущих: опьянение должно их согреть и воспламенить. Отчетливо сознавая, что одним только словом не достигнуть такого воздействия, Роллан требует высшей магии — музыки, вечной богини чистого экстаза.

Он не нашел этой желанной толпы, не нашел и композитора, который хотя бы приблизительно отвечал его требованиям. Дуаэн встретился ему лишь через двадцать лет. И представление в театре Жемье 21 марта 1902 г. осталось тщетным призывом: он так и не дошел до народа, к которому с такой страстностью был обращен. Без отзвука, почти нищенски тихо, затерялся этот гимн радости в сутолоке многомиллионного города, забывшего, что эти дела творили его предки и что напоминает о них брат этих людей по духу.

ДАНТОН

(1900)

В «Дантоне» изображен решительный момент революции, водораздел восхождения и нисхождения, поворотный пункт. Тем, что масса создала как стихийная сила, ревностно пользуются теперь отдельные лица, вожди, в честолюбивом стремлении осуществить свои идеи. Всякое духовное движение и в особенности каждая революция и реформация знают этот трагический момент победы, когда сила переходит к людям, в различии политических стремлений раздробляется моральное единство, когда масса, короткой вспышкой завоевавшая себе свободу, теперь снова бессознательно подчиняется вождям этой свободы, личным интересам своих демагогов. Это неизбежный момент внешнего успеха каждого духовного движения, — когда благородные разочарованно отстраняются, а честолюбивые и беспощадные торжествуют. В дни дела Дрейфуса Роллан видел отражение подобного процесса в душе человека. Как там в действительности, так и здесь в своем творении он на стороне побежденных, на стороне тех, для кого идея была всем, а успех ничем, так как он знает, что сила идеи всегда в ее неосуществленности.

«Дантон» таким образом уже не драма революции,

а драма великих революционеров: стихийная сила кристаллизуется в человеческие характеры. Замкнутость становится предлогом для столкновений, уже начинается в опьянении победы, в чаду кровавых испарений новая борьба преторианцев за завоеванное государство. Борьба идей, борьба личностей, борьба темпераментов, происхождения: с тех пор как *dura necessitas*, общая опасность уже не связывает товарищей, они познают свою отчужденность. Кризис революции разгорается как раз в мгновение ее торжества. Вражеские армии побиты, роялисты, жирондисты разнесены: теперь в Конвенте один восстает против другого. Великолепно обрисованы характеры. Дантон, славный гигант, полнокровный, добродушный, человеческий, страстный как ураган, но не воинственный. Он мечтал о революции как о большой радости для человечества и видит в ней новую тиранию. Кровь отталкивает его, и он презирает бойню гильотины, как Христос, по смыслу своего учения, презирал бы инквизицию. Люди ему противны. «*Je suis souil des hommes. Je les vomis*». «Я преиспещен человечеством. Я его выплевываю». Он тоскует по природе, по бездумному растительному существованию. Вместе с опасностью проходит его пыл, он любит женщин, народ, счастье и счастлив тем, что он любим. Революцию он создал из своего темперамента, из человеческого стремления к свободе и справедливости: поэтому бессознательно любит его народ, он чувствует тот инстинкт, который толкнул массы на штурм Бастилии, ту же беспечность, ту же кровь. Робеспьер чужд массам, у него слишком холодный, слишком адвокатский стиль, но его догматический фанатизм, его не лишнее благородства честолюбие становится громадной силой, толкающей вперед, в то время как уже спокойно отдыхает веселая жизнерадостность Дантона. В то время как с каждым днем Дантон испытывает все большее отвращение к политике, холодная сосредоточенная страсть Робеспьера проникает все глубже к центру власти. Как его друг, фанатик добродетели, жестокий апостол справедливости, римский или кальвинистский упрямец Сен-Жюст, он видит только теорию, законы, догмы новой религии, но не замечает людей. Его цель не счастливое, свободное человечество в духе Дантона, а человечество добродетельное, связанное отвлеченными

идеями. И столкновение Дантона с Робеспьером на вершине победы в конце концов является столкновением свободы и закона, живой жизни и неподвижного понятия. Дантон падает, он слишком вял, слишком беззаботен, слишком человечен в защите, но уже чувствуется, что он вовлекает своего противника в ту же пропасть.

В этой трагедии Роллан вполне стал драматургом. Лиризм тает, пафос растворяется в огне событий, конфликт возникает из развития человеческой энергии, из столкновения мнений и личностей. Масса, которая была в «Четырнадцатом июля» главным действующим лицом, снижена в этой новой фазе революции до роли зрителя. Не героический инстинкт народа, а повелительный и неуверенный дух интеллигенции владеет часом. Если Роллан в «Четырнадцатом июля» показал своей нации величие силы, то тут он изображает опасность быстро появляющейся пассивности, вечную опасность каждой победы. В этом смысле «Дантон» является также призывом к делу, эликсиром энергии, и так истолковывал его парижанам похожий на Дантона по своему мощному красноречию Жорес 20 декабря 1900 г. в Théâtre Civique, на устроенном Cercle des Escholiens повторном представлении в пользу рабочих в своей вступительной речи, забытой на следующий день, как и все попытки Роллана и все его первые творения.

ТОРЖЕСТВО РАЗУМА

«Le Triomphe de la Raison» только часть могучей фрески. Но она живет центральной проблемой духовного направления Роллана: здесь впервые полностью разворачивается диалектика поражения, тот мотив страстного признания побежденных, переоценки реального поражения в духовном торжестве, который, зазвучав еще в детстве писателя и давая резонанс во всех его переживаниях, является ядром его морального чувства. Жирондисты разбиты; в какой-то крепости они защищаются от санкюлотов: роялисты, англичане хотят их спасти. Их идеал — свобода духа, отечества — разрушен революцией, французы их враги. Но и роялисты были их врагами, англичане — враги отечества. Здесь мощно поставлена проблема совести: предать идею или предать отечество. Быть гражданином

духа или гражданином отечества, — остаться верным себе или нации, — решение тяжко. И они идут на смерть, потому что знают, что их идеал бессмертен, что вся свобода народа лишь отблеск той внутренней свободы, которой не может одолеть ни один враг.

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

Здесь начат гимн во славу свободного человека, во славу героя совести (единственного, которого считает Роллан героем). То, что было затронуто в теме «Аэрта», теперь начинает идейно оформляться. И Адам Люкс, член майнцского клуба, в святом экстазе бежавший во Францию, чтобы жить здесь для свободы (и которого свобода ведет на гильотину), этот первый мученик своего идеализма, был первым вестником из страны Жана-Кристофа. Борьба свободного человека за вечную отчизну по

ту сторону родины началась — борьба, из которой побежденный всегда выходит победителем и одинокий — сильнейшим.

ВОЛКИ

(1898)

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

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

В «Волках» изображена обратная сторона трагедии: человек, жертвующий собой охотнее, чем законом, разделяющий с Фабером из «Triomphe de la Raison» «веру в то, что одна единственная несправедливость делает несправедливым весь мир», человек, которому, как Гюго, другому герою «Triomphe de la Raison», представляется безразличным, «побеждает или побеждена справедливость, только бы не допустить ее нарушения». Ученый Телье знает, что его враг д'Ойрон несправедливо обвинен в измене: он его защищает, хотя сознает, что идет на гибель, что не может его спасти от патриотического гнева революционной солдатчины, для которой единственный аргумент — это победа. «Fiat justitia, pereat mundus»,¹ он принимает на себя полную ответственность за эту старую

¹ «Да свершится справедливость, хотя бы погиб весь мир!»

истину, он охотнее отрекся бы от жизни, чем от разума. «Душа, однажды узревшая истину и пытающаяся ее отрицать, убивает себя». Но другие сильнее: на их стороне успех оружия. «Пусть загрязнится мое имя, лишь бы было спасено отечество», отвечает ему Кенель. Патриотизм, массовая вера торжествует над героизмом совести, над верой в незримую справедливость.

Эта трагедия вековечного конфликта, который в эпохи войны и угрозы отечеству почти неизбежно переживает каждый отдельный человек, поскольку он является, с одной стороны, свободным нравственным существом, а с другой — послушным гражданином, была написана под влиянием событий того времени. В «Волках» Роллан мастерски транспонировал дело Дрейфуса, в связи с которым каждому был предложен вопрос, — что для него важнее: справедливость или дело нации. Еврей Дрейфус в революционной трагедии выведен как аристократ, член подозрительного ненавистного слоя; Телье, борющийся на его стороне, — это Пикар, его враги — французский генеральный штаб, готовый скорее увековечить однажды совершенную несправедливость, чем позволить затмять славу и доверие армии. В узкий, но удивительно образный символ было в этой военной трагедии собрано все событие, волновавшее Францию от президентских покоев до рабочей каморки, и вечер 18 мая, вечер представления пьесы в театре de l'Œuvre вылился в безудержную политическую демонстрацию. Зола, Шерер-Кестнер, Пегг, Пикар, адвокаты невинного, главные актеры известного всему миру процесса, были в течение двух часов зрителями драматической символизации своего собственного дела. Из зноя политики Роллан, опубликовавший эту пьесу под псевдонимом Сен-Жюста, извлек сущность, моральную эссенцию этого процесса, который действительно стал в высшем смысле очистительным процессом всей французской нации. Впервые он вышел из истории в современность, но лишь для того, чтобы — как неоднократно с того часа — из временного спасти вечное, защищать свободу мнений против психоза массы, быть адвокатом героизма, который не знает иной инстанции — ни отечества, ни победы, ни успеха, ни опасности — кроме высшей — собственной совести.

ТЩЕТНЫЙ ПРИЗЫВ

Тщетным было обращение к народу. Тщетной была работа. Ни одна из драм не завоевывает больше, чем несколько вечеров, большинство из них уже на следующий день похоронены враждебной критикой, равнодушным толпой. Тщетна также борьба друзей за «Théâtre du peuple». Министерство, к которому они неудачно обращались за содействием для создания парижского народного театра, дает заостенеть страстным стараниям, господин Адриен Бернгейм отправляется в информационную поездку в Берлин, он пишет отчет, отчет передается дальше, советуются, обсуждают, в конце концов прекрасное начинание гложет где-то в бумагах. На бульварах продолжают свое триумфальное шествие Ростан и Бернштейн, народ наполняет кинематографы, великий призыв к идеализму затихает неуслышанным.

Кто довершит это огромное предприятие, какая нация откликнется, если собственная молчит? Théâtre de la Révolution остается лишь торсом. «Робеспьер», духовное соответствие «Дантону», уже набросанный широкими мазками, не воплощается в законченную форму, остальные сегменты большого творческого круга рушатся. Кучи материала, заметки, разбросанные записи, исписанные тетради, бумажный мусор, — это обломки здания, которое должно было собрать французский народ в пантеоне духа для героического подъема, для создания истинно французского театра. Роллан в тот час вероятно испытывал то же, что Гете, когда он, с печалью припоминая свои драматические грезы, говорит Эккерману: «Я действительно некогда лелеял мечту, что можно создать немецкий театр, даже больше — лелеял мечту, что сам смогу способствовать этому и положить некоторое основание для его постройки... Но ничто не двинулось, не шевельнулось, и все осталось попрежнему. Если бы я произвел впечатление и вызвал сочувствие, я бы написал дюжину пьес, вроде «Ифигении» и «Тассо». В материале недостатка не было. Но, как я уже сказал, не было актеров, чтобы воплотить их с умом и душой, и не было публики, которая бы их слушала и воспринимала с чувством».

НАСТАНЕТ ВРЕМЯ

(1902)

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

«*Le temps viendra*» — третий, самый внушительный вариант уже давно затронутого им разлада между убеждением и долгом, гражданственностью и человечностью, человеком свободным и принадлежащим своей нации. В этой драме — война совести среди общей войны. В «*Triomphe de la Raison*» стоял вопрос: «свобода или отечество», в «*Les Loups*» — «справедливость или отечество». Здесь вопрос поставлен в смысле: «совесть, вечная истина или отечество». Главное действующее лицо (не герой) Клиффорд, вождь наступающей армии. Он ведет войну, несправедливую войну (какая война справедлива?), но он ведет ее своими стратегическими знаниями, а не душой. Кто познал «сколько уже отжившего в войне», тому известно, что подлинную войну нельзя вести без ненависти, а он уже слишком зрел, чтобы уметь ненавидеть. Он знает, что нельзя бороться без лжи, нельзя убивать, не оскорбляя человечность, нельзя создавать военное право, цель которого — несправедливость. Его сковывает железный круг противоречий. *Obéir à ma patrie? Obéir à ma conscience?*» Должен я слушаться своего отечества или своей совести? Нельзя побеждать, не делая зла, и нельзя быть полководцем, не стремясь победить. Он должен быть слугой насилия, — оно вменено ему в обязанность, но он его презирает. Он не может остаться человеком, не размышляя, и не может

оставаться солдатом со своей человечностью. Тщетно ищет он мягкости в своей суровой задаче, тщетно ищет доброты в кровавых приказах, он ведь знает, что «есть градажи в преступлении, но все же оно остается преступлением». Вокруг этого трагически страдающего человека, который в конце концов, не покорив себя, покоряется судьбе, группируются в патетической ясности другие образы — циник, ищущий голой выгоды для страны, страстный спортсмен войны, тупые исполнители, сентиментальный эстет, закрывающий глаза на все неприятное и переживающий чужую трагедию как зрелище, а за всеми ими дух лжи современных людей, цивилизации, — удачно придуманное слово, — которая прощает всякое преступление и строит свои фабрики на могилах.

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

ДРАМАТУРГ

Неоспоримый и уже ставший историческим факт, что драматическое творчество, внешне столь же обширное, как творчество Шекспира, Шиллера или Гёббеля, творчество нередко увлекательное благодаря сценической мощи (как теперь это показали представления драм Рол-

лана в Германии), не пользовалось никаким успехом и даже осталось незамеченным на протяжении слишком двадцати лет, указывает на то, что тут были причины более глубокие, чем простая случайность. Между произведением и его воздействием всегда носится таинственная атмосфера эпохи, то с необычайной скоростью увлекающая судьбу произведения так, что оно как искра, попавшая в пороховую бочку, взрывает скопившиеся чувства, то многочисленными препятствиями задерживающая его дальнейший бег.

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

Никогда Роллан не скрывал, кто в конечном счете был восприимчивом его трагедий. Шекспир был лишь непалимой купиной, первой вестью, он был воспламеняющей, увлекающей, недостижимой силой. Ему он обязан полетом, пламенностью, иногда и диалектической силой. Но внутренней формой он обязан другому мастеру, который в качестве драматурга почти неизвестен и поныне,—Эрнесту Ренану, автору «*Drames philosophiques*», из которых особенно сильно повлияли на молодого поэта «*Abbesse de Jouarre*» и «*Le Prêtre de Nemi*». Изложение духовных проблем в драматической форме, вместо статей или формы платоновского диалога, глубоко зало-

женная справедливость и вместе с тем витающая высоко над конфликтом ясность — это наследие Ренана (который приветливо принял и поучал еще юного студента). К несколько героическому и даже злому скептицизму великого мудреца, для рассудочного чувства которого все людские дела оставались вечно возобновляющейся химерой, присоединилось еще новое свойство — пламенность еще не сломленного идеализма. Странная противоположность: самый верующий заимствует художественную форму у мастера осторожного сомнения. И тотчас же то, что у Ренана сдерживало, утомляло, становится действенным и воодушевляющим; в то время как тот ради мудрой, но холодной истины снимает покров даже с самых священных легенд, Роллан со своим темпераментом революционера стремится создать новую легенду, новый героизм, новый пафос совести.

Этот идеологический остов очевиден во всех драмах Роллана: ни сценическое движение, ни красочность изображений культуры не могут скрыть, что не от чувства, не от человека, а от разума и от идей исходит здесь проблематика событий, и даже исторические фигуры — Робеспьер, Дантон, Сен-Жюст, Демулен — скорее формулировки, чем характеры. Но все же не род его драматического творчества, а род поставленных им проблем так долго делает его сценические произведения чуждыми эпохе. Ибсен (покоривший в ту пору мировую сцену) — теоретик и даже в большей, гораздо большей степени калькулятор и математик; он, также как и Стриндберг, не только составляет уравнения стихийных сил, но и доказывает свои формулы. Оба они намного превосходят Роллана рассудочностью, сознательно стремясь пропагандировать свои идеи, в то время как Роллан лишь развивает полноту их противоречий. Они хотят убедить, Роллан стремится лишь возвысить людей движущей силой, присущей каждой идее; они преследуют цель определенного сценического воздействия, Роллан — цель более широкую: пробудить энтузиазм. Для Ибсена, также как и для французской драматургии, в основе буржуазного мира лежит конфликт между мужчиной и женщиной, для Стриндберга — миф о полярности полов, ложь, против которой они борются, — это ложь услов-

ностей, ложь общественная. Здесь кроется причина интереса, который наш театр — в качестве духовной арены буржуазной среды — проявил даже к математической трезвости Ибсена, к жестокому анализу Стриндберга и особенно к бесчисленным ремесленникам взрывчатых пьес: этот театр всегда был сколком с их мира.

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

Но греки всегда познавали богов в их гневе, и наше мрачное божество-отечество, кровожадное, как и те, мы познаем, чувствуем лишь во время войны. Пока не даст знать о себе судьба, человек редко вспоминает о могущественных силах, он забывает и презирает их, притаившихся во тьме, чтобы внезапно испытать на нас свою власть. Поэтому спокойной мирной эпохе были чужды эти трагедии, в пророческом предчувствии противопоста-

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

БИОГРАФИЯ ГЕРОЕВ

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

*Плутарх. Сравнительные
жизнеописания*

EX PROFUNDIS

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

Тщетно стремление, тщетны дела. Десять лет, пятнадцать лет — о как легко округляют уста числа, как тяжело переживает их сердце! — прожиты даром. В разочаровании утопают горячие волны его страсти. Théâtre du peuple рушится, процесс Дрейфуса тонет в болоте политики, драмы погибают как макулатура, «ничто не двинулось, ничто не шевельнулось», друзья разбегаются, и в то время как его ровесники окружены славой, Роллан все еще остается начинающим, новичком; можно сказать, что чем больше он творит, тем больше о нем забывают. Ни одна из его целей не осуществлена, холодно и лениво течет общественная жизнь. Мир вместо веры и духовной силы ищет прибылей и наживы.

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

отверженный, непоколебимо остается со всеми связанным и подает всем помощь.

В своем уединении он перелистывает вечные книги. И так как в глубине всех голосов для человека звучит его собственный, он повсюду находит лишь горе. Повсюду лишь одиночество. Он изучает жизнь художников и замечает: «Чем больше вникаешь в жизнь великих творцов, тем более поражаешься изобилию несчастий, сопровождающих их существование. Они не только подвергались обычным испытаниям и разочарованиям, которые особенно сильно задевали их повышенную чувствительность, но и самая гениальность их, опережавшая современность на двадцать, пятьдесят, иногда и на несколько сот лет и потому создававшая вокруг них пустыню, осуждала их на отчаянные усилия, так что, не говоря уж о возможности победы, они едва-едва были живы». Значит и герои человечества, на которых с благоговением обращены взоры потомков, и эти вечные утешители всех одиноких, были «*rauvres vaincus, les vainqueurs du monde*», «победители мира, несчастные побежденные». Бесконечная цепь повседневных, бессмысленных мучений связывает через столетия их судьбы в трагическое единство: никогда, как ему уже тогда открылось из письма Толстого, «истинные художники не могут быть довольными, сытыми, наслаждающимися людьми», каждый из них — Лазарь, пораженный каким-нибудь недугом. Чем больше величия в образе человека, тем больше горя. И обратно: чем больше горя, тем больше в нем величия.

И тут Роллан познает: есть и другое величие, более глубокое, чем постоянно воспевавшееся им величие подвига, — это величие страдания. Немыслим Роллан, не извлекающий из познания, даже самого горестного, новой веры, не черпающий в разочаровании нового воодушевления. Как страдалец приветствует он всех страдальцев земли, вместо общности воодушевления хочет он теперь создать братство всех одиноких на этой земле, показывая им смысл и величие страданий. И здесь в этой новой сфере, самой глубокой, ищет он связи при помощи великих примеров. «Жизнь тяжела, жизнь — повседневная борьба для всех, не удовлетворяющихся душевной посредственностью, большей частью она печальная борьба

без величия, без счастья, проведенная в одиночестве и молчании. Угнетенные бедностью, горькими домашними заботами, гложущими беспросветными задачами, губящими их силы, часто живут они разъединенные, без радости, без надежд, не имея даже утешения протянуть руку своим братьям по несчастью». Этот мост от человека к человеку, от страданий к страданиям стремится построить Роллан, чтобы показать безвестным людям тех, чье личное горе принесло пользу миллионам потомков, и, говоря словами Карлейля, «сделать наглядным божественное родство, соединяющее во все времена великого человека с остальными людьми». Миллионы одиночества имеют свое объединение: оно — в великих мучениках страданий, которые даже под пытками судьбы не отрепались от веры в жизнь и своими страданиями провозгласили жизнь для всех. «Пусть несчастные не слишком жалуются», начинает он свой гимн, «ибо лучшие люди всего человечества с ними! Укрепимся их силой, а почувствовав слабость, опустимся перед ними на колени. Они нас утешат. От этих душ протекает священный поток серьезной силы и мощной доброты. Даже не обращаясь к их произведениям, не слыша их голосов, мы из их взоров, из их существований узнаем, что никогда жизнь не бывает более великой, более плодотворной, более счастливой, чем в страдании».

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

ГЕРОИ СТРАДАНИЯ

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

Кого Роллан называет героем? Уже не тех, кто ведет и вздымает массы, победоносно заканчивает войны, разжигает революционный дух; уже не мужей подвигов и

смертоносных мыслей. Он познал несостоятельность всякой общности, бессознательно представил в своих драмах трагедию идеи, которая не может быть разделена между людьми как хлеб, но тотчас же отливается в особую форму в мозгу и в крови каждого отдельного человека, часто превращаясь в свою противоположность. Истинное величие для него в одиночестве, в борьбе каждого отдельного человека с незримым. «Не тех я называю героями, чьи идеи или могущество восторжествовали. Героями я называю обретших величие души. Как сказал один из величайших людей (Толстой): я не признаю другого превосходства, кроме доброты. Где нет величия характера, там нет ни великого человека, ни великого художника, ни великого мужа подвигов, есть лишь идолы толпы, свергаемые временем... Речь идет не о том, чтобы казаться великим, а чтобы быть им».

Таким образом герой тот, кто борется не за отдельные жизненные цели, не за успех, а за целое, за самую жизнь. Кто избегает борьбы из боязни одиночества, тот побежден; кто избегает страдания и искусными украшениями прикрывает трагичность всего земного — тот лжец. Только искренний знает истинный героизм. «Я ненавижу», восклицает он гневно, «трусливый идеализм, отворачивающий взоры от печалей жизни и от слабостей души. Как раз народу, особенно восприимчивому к обманчивым иллюзиям звонких слов, нужно громко сказать: героическая ложь — это трусость. Если только один героизм на земле, и он заключается в том, чтобы познать жизнь — и все же ее любить».

Страдание не есть цель великого человека. Но это его проба, необходимый фильтр всякой чистоты, «самое быстрое животное, мчащее к совершенству», как говорит мастер Эккегарт. Как искусство есть пробный камень страдания — «лишь в страдании обретается подлинное познание искусства, как и всего другого, лишь в нем можно увидеть тех, кто пережил века и стал сильнее смерти», — так для великого человека жизненные страдания обращаются в познание, а познание — в любвеобильную силу. Но не страдания сами по себе создают величие, его создает великое, утверждающее преодоление страданий. Кто сломлен гнетом земного, а еще больше

тот, кто его избегает, неизбежно терпит поражение, и в благороднейшем его художественном произведении при этом падении обнаружится трещина: лишь тот, кто подымается из глубины, приносит весть на высоты духа, лишь через чистилище пролегал путь в рай. Этот путь каждый должен найти сам, но кто идет по нему прямо, тот — вождь и приведет в свой мир других. «Великие души — как высокие вершины. Их хлещет буря, их заволакивают тучи, но только там дышишь полной грудью. Воздух обретает там чистоту, очищающую сердце от всякой скверны, и когда тучи рассеиваются, приходит власть над человечеством».

Этому возвышенному взгляду в высь хочет научить Роллан страдающих, обретающихся во мраке своих мучений. Он хочет им показать ту высоту, где страдание становится стихийным и борьба героической. «Sursum corda», «возвысьте сердца» — так начинается его гимн, и заканчивается славословием жизни перед возвышенными образами творческого страдания.

БЕТХОВЕН

Бетховен, мастер из мастеров, — первая фигура на героическом фризе незримого храма. С раннего времени, с тех пор как любимая мать научила его пальцы бродить по волшебному лесу клавиш, Бетховен стал учителем Ромэна Роллана, его наставником и утешителем. И хотя он не раз изменял привязанностям детства, Бетховен остался ему близок навсегда. «В дни критических сомнений и подавленности, которые я испытал в юности, одна бетховенская мелодия — я ее до сих пор хорошо помню — снова пробудила во мне искру вечной жизни». Постепенно в почтительном ученике нарастает желание познакомиться с земною жизнью божественного; Роллан отправляется в Вену, осматривает там в доме Черного Испанца — «Шварцшпаннрихаузе» — (с тех пор разрушенном) комнату, где во время грозы скончался могучий художник, он едет в Майнц на бетховенские празднества (1901) и посещает в Бонне низкую мансарду, где родился спаситель языка языков; потрясенный, чувствует он повсюду, из каких тисков внешней жизни вырывалось здесь веч-

ное. В письмах и документах раскрывается суровая история будней, из которых оглохший музыкант спасался в музыку, во внутреннюю, беспредельную сферу: содрагаясь, достигает он величия «трагического Джониса» в нашем трезвом, жестком, угловатом мире.

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

«Дорогой Бетховен», начинает воодушевленный поэт. «Довольно... другие превозносили его как великого художника, но он гораздо больше, чем лучший из всех музыкантов. Он — героическая сила современного искусства, величайший и лучший друг всех, кто страдает и борется. Если мы печалимся о мирских страданиях, он приходит к нам, словно садясь за рояль тоскующей матери, и без слов утешает плачущую песней смирившейся печали. И когда мы устаем от вечной бесполезной борьбы с посредственностью в пороке и в добродетели, какое невыразимое благодеяние снова окунуться в этот чистый океан воли и веры. От него исходит заразительная бодрость жизненного мужества, счастье борьбы, опьянение совести, ощущающей в себе бога. Какая победа равна подобной, какая битва Бонапарта, какое солнце Аустерлица могут сравниться со славой такого сверхчеловеческого напряжения, с этим ярчайшим торжеством духа на земле, когда несчастный, обездоленный, больной, одинокий человек, олицетворение горя, человек, которого жизнь лишила всякой радости, сам творит радость и одаряет ею мир? Он ее чеканит из своего несчастья, как он сам сказал в гордом слове, которое очерчивает круг его жизни и становится девизом всякой героической души: Через страдание — радость».

Так обращается Роллан к неизвестным. И в конце он

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

Удивительная вещь: братья по страданию, к которым он обратился, тут и там рассеянные по миру, как будто услышали весть. Эта книга не имеет литературного успеха, газеты замалчивают ее, литература проходит мимо, но люди, неизвестные чужие люди, очастливлены ею, они передают ее из рук в руки, мистическая благодарность впервые объединяет приверженцев вокруг имени Роллана. Несчастные умеют прислушиваться к утешениям, и насколько их оскорбляет поверхностный оптимизм, настолько же чувствительны они к горячей доброте сострадания, заключенной в этих словах. После выхода «Бетховена» Ромэн Роллан хотя и не имеет еще успеха, но обладает большим, — он имеет свою публику, последователей, преданно следящих за его творчеством и сопровождающих первые шаги на пути к славе «Жана-Кристофа». Этот его первый успех вместе с тем первый успех «Cahiers de la Quinzaine», доселе никому неизвестный журнал теперь переходит из рук в руки, впервые его приходится выпускать вторым изданием, и Шарль Пегг захватываяще описывает, как появление этой тетради, послужившей утешением в последние часы жизни Бернару Лазару (также великому безымянному страдальцу), стало «моральным откровением». Впервые идеализм Ромэна Роллана приобрел власть над людьми.

Первая победа над одиночеством одержана: Роллан во тьме чувствует присутствие незримых братьев, они

ждут его слова. Только страждущие стремятся знать о страданиях (и сколько их!); им он хочет показать другие образы, столь же великие в других горестях, столь же великие в другом преодолении. Из дали времени смотрят на него образы титанов: благоговейно приближается он к ним и вступает в их жизнь.

МИКЕЛАНДЖЕЛО

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

Именно в этом трагедия Микеланджело. Несчастье не постигает его посреди жизни, а рождается с ним, с первого часа бытия несет он в своем сердце гложущего его червя недовольства, который живет с ним все восемьдесят лет его жизни, пока не останавливается изъеденное сердце. Меланхолия — черная окраска всех его чувств: никогда не раздастся из его груди чистый звук — как неоднократно у Бетховена — золотой призыв к радости. Но его величие в том, чтобы принять эти страдания, как крест, подобно новому Христу идти на ежедневную Голгофу работы, неся всю тяжесть своей судьбы, уставать, вечно уставать от жизни и никогда — от работы, как Сизиф, вечно катящий камень. Вколачивать весь гнев и всю горечь в терпеливый камень, обращая их в художествен-

ное произведение. Роллан видит в Микеланджело гения великого исчезнувшего мира: он христианин, безрадостный страдалец, в то время как Бетховен — язычник, великий Пан в лесу музыки. В его страданиях есть и вина, вина слабости, вина осужденных первого круга Дантовского ада, «отдающихся своевольной печали», он достоин жалости как человек, но все же как человек с больной психикой, так как тут происходит столкновение «героического гения и воли, лишенный героизма». Бетховен герой-художник и еще в большей степени герой-человек. Микеланджело герой только как художник. Как человек он побежден, нелюбим, потому что сам закрыт для любви, безрадостен, потому что не требует радости: он человек Сатурна, рожденный под мрачной звездой, но он не сопротивляется своей меланхолии, а с наслаждением питает ее. Он играет своей грустью: «*La mia allegrezza è la melancolia*» — «меланхолия моя радость», и сам сознает, «что тысяча радостей не стоит одной муки». Сквозь темную штольню пробивает он скульптурным молотком бесконечный ход к свету от одного конца жизни к другому. И этот путь — его величие: он всех нас приближает к вечности.

Роллан сам почувствовал, что хотя жизнь Микеланджело проникнута героическим духом, она не может принести непосредственного утешения страждущим, потому что здесь страдание не в силах самостоятельно справиться с судьбой, а нуждается в потустороннем посреднике — боге, «вечном прибежище всех, кому не удастся жизнь в нашем мире, вере, которая представляет собой не что иное, как недостаточную веру в жизнь, в будущность, в себя, недостаток мужества, недостаток радости. Мы знаем, на каких развалинах она построена, эта горестная победа». Он удивляется здесь творчеству и возвышенной меланхолии, но с тихим состраданием, а не с ликующим благоговением, как торжеству Бетховена. Свободомыслящий, и религию рассматривающий лишь как форму помощи человеку, форму возвышения его, не приемлет он человеконенавистнического отречения от жизни, лежащего в основе христианства великого флорентийца. Микеланджело служит лишь примером, сколько страданий может вынести смертный: но темная чапа весов судьбы остается

тяжестью на его душе, нет в противовес ей светлой чаши — радости, которая одна только приводит к единству. Его пример являет величие, но величие предостерегающее. Кто побеждает такое страдание в подобном творчестве, тот хотя и победитель, но победитель лишь наполовину: ибо недостаточно пережить жизнь, нужно — и в этом высший героизм — «познать ее и все же любить».

ТОЛСТОЙ

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

Образ Толстого Роллан утверждает в своей книге как третью форму героического страдания. Бетховена его рок — недуг — постигает в разгаре жизни. Микеланджело родится со своей участью. Толстой творит свою судьбу сам, собственной свободной, сознательной волей. Внешнее благополучие обеспечивает ему довольство. Он здоров, богат, независим, знатен, он обладает именем и домом, женой и детьми. Но героизм лишенного забот человека в том, что он сам создает себе заботы, сомнения в правоте своей жизни. Мучитель Толстого — его совесть, его демон — страшное неумолимое стремление к правде. Беззаботность, низменную цель, ничтожное счастье неискренних людей он настойчиво отталкивает от себя, он, подобно факиру, вонзает себе в грудь шипы сомнения и среди мучений благословляет сомнения. «Надо благодарить бога, когда бываешь недоволен собой. Разлад жизни с формой, которую она должна была бы принять, есть истинный признак праведной жизни, предварительное условие всякого добра. Плоха лишь удовлетворенность самим собой».

Как раз эта кажущаяся раздвоенность является для

Роллана истинной природой Толстого, здесь, как и всегда, для него борющийся человек — единственный действительно живой. В то время как Микеланджело мнит узреть над земной жизнью божественную, Толстой видит подлинную жизнь за случайной, и чтобы достигнуть этой подлинной жизни, он разрушает свое благополучие. Прославленный европейский художник бросает искусство, как рыцарь свой меч, чтобы с обнаженной головой пойти по пути покаяния, он рвет семейные узы, дни и ночи подтачивает свою жизнь фанатическим сомнением. До последнего часа разрушает он в себе мир, чтобы умиротворить свою совесть, боред за незримое, выражающее больше, чем в состоянии сказать слова — счастье, радость и бог, боред за ту последнюю истину, которой он ни с кем не может поделиться, кроме себя самого.

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

НЕЗАКОНЧЕННЫЕ БИОГРАФИИ

Уже на обложке первой биографии, биографии Бетховена был объявлен целый ряд героических монументов: жизнеописание великого революционера Мадзини,¹ для

¹ Итальянский политический деятель, карбонарий, основатель «Молодой Италии», соратник Гарибальди. (Прим. ред.)

которого Роллан с помощью общего их друга Мальвиды фон Мейзенбург уже годами собирал документы, изображение героя — генерала Гоша,¹ смелого утописта Томаса Пайна. Первоначальный план охватывал значительно более обширный круг светил духовного величия, многие образы уже оформились в его душе; прежде всего Роллан собирался в более зрелые годы изобразить столь дорогой ему спокойный мир Гете, хотел поблагодарить Шекспира за переживания своей юности и добрейшую, слишком мало как человек известную Мальвиду фон Мейзенбург за столь значительную для него дружбу.

Все эти «vies des hommes illustres» остались неоформленными (в следующие годы он создает скорее научные труды, как например о Генделе, Миллэ и маленькие опыты о Гуго Вольфе, Берлиозе). Разбивается и третий, широко задуманный творческий круг, снова большое начинание остается фрагментом: но на этот раз не сопротивление эпохи, не равнодушие людей заставляет Роллана отступить от намеченного пути, а глубоко-человеческое, моральное сознание. Историк понял, что его глубочайшая сила — истина — несоединима со стремлением породить энтузиазм: в единственном случае — у Бетховена — можно было остаться правдивым и все же дать утешение, потому что здесь в возвышенной музыке душа очищается для восприятия радости. У Микеланджело уже потребовалось некоторое насилие, чтобы истолковать этого меланхолика от рождения, среди камней обратившегося в мрамор, как победителя над миром; и Толстой вещает больше об истинной, чем о богатой, шумной, полноценной жизни. Взявшись за изображение судьбы Мадзини, Роллан, сочувственно изучая старческое озлобление забытого патриота, замечает, что ему пришлось бы либо отступить от истины, чтобы создать образ из этого фанатика, либо лишить людей веры в его героизм. Он познает, что существуют истины, которые необходимо скрыть из любви к человечеству, и вот ему самому приходится пережить конфликт, который был трагической дилеммой для Толстого, «ужасный разлад между его неутомимым взором, проникающим в ужас действи-

¹ Генерал французской революции (1768—1797). (Прим. ред.)

тельности, и страстным сердцем, старающимся скрыть его и сохранить любовь. Мы все пережили эту трагическую борьбу. Как часто стоит перед нами альтернатива закрыть глаза на какой-нибудь факт или отвергнуть его, — как часто охватывает художника страх, когда он должен запечатлеть на бумаге ту или иную истину. Та же самая здоровая, мужественная истина, которая одному представляется естественной как воздух, которым он дышит, иной груди, расслабленной привычкой или добротой, — с ужасом замечашь это — она просто невыносима. Что тогда делать? Замолчать эту убийственную истину или беспощадно ее высказать? Неизменно стоишь перед этой дилеммой. — истина или любовь?»

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

Справедливость к себе, справедливость к дорогим именам, уважение к истине, сострадание к людям останавливают его шаг среди пути. Роллан оставляет «биографии героев»: лучше молчать, чем стать добычей «трусливого идеализма», прикрашивающего, чтобы не отрицать. Он останавливается на пути, который он признал непроходимым, но он не явывает цели — «защищать величие на

земле». Человечеству необходимы возвышенные образы, необходим миф о героях, чтобы верить в себя. И так как история рисует образы, которые способны дать утешение, лишь когда они прикрашены, то Роллан ищет героев в новой, в высшей истине: в искусстве. Он сам создает теперь образы из плоти современности, в сотнях форм показывает он каждодневный героизм нашего мира и посреди этой борьбы показывает великого победителя веры в жизнь: своего — нашего Жана Кристофа.

ЖАН-КРИСТОФ

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

Шиллер, к Гете о «Вильгельме Мейстере».

19 октября 1796.

СВЯТОЙ ХРИСТОФОР

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

Эту долгую ночь тяжелой работы Роллан сам испытал. Ввалив на свои плечи тяжесть этой судьбы, тяжесть этого произведения, он думал, что расскажет про одну жизнь, но по мере продвижения вперед задача, казавшаяся вначале легкой, становилась все тяжелее: он нес на своих плечах судьбу всего своего поколения, смысл всего нашего мира, весть любви, первобытную тайну творения. Нам, следившим за шагами художника, одиноко пробирающегося во тьме безвестности, без помощников, без одобрения, без дружелюбно манящего света, нам казалось, что он изнеможет под тяжестью. И неверующие провожали его со своего берега насмешкой, издевательствами. Но он продолжал идти, все десять лет, в то время как поток жизни разливался вокруг него все с большей страстностью, и в борьбе устремлялся навстречу неведомому берегу совершенства. С согнутой спиной, но с сияющим взором достиг он его. О, длинная ночь тяжелого труда, в которую он шел одиноко! О, дорогая ноша, принесенная им потомкам с нашего берега к еще неисхоженному берегу нового мира! Теперь она в сохранности. Когда паромщик поднял взор, казалось, что ночь миновала, тьма рассеялась. Огненное зарево вставало на восточном

небе, и с радостью он подумал, что настало утро дня, на встречу которому он нес этот символ былого.

Но это была лишь кровавая туча войны, пламя пылающей Европы, которое занялось и пожирало дух былого мира. Ничего не осталось от святого наследия нашего бытия кроме этого завещания, которое сила веры перенесла с берега былого, спасая его для нашего смятенного мира. Пожар утих, снова настала ночь. Но слава тебе, паромщик, благодарность тебе, благочестивый путешественник, за твой путь во мраке, слава тебе за труд: он принес миру весть надежды, ради всех нас шел ты темной ночью; пламя ненависти все же погаснет когда-нибудь, рассеется когда-нибудь сумрак отчуждения между народами. Он все же придет, новый день!

ИСПЕПЕЛЕНИЕ И ВОСКРЕСЕНИЕ

Ромэн Роллану сороковой год, и жизнь его — покрытое развалинами поле. Знамена его веры, призывы к французскому народу и человечеству, разодраны бурями действительности, пьесы для театра похоронены в один единственный вечер. Изображения героев, которые должны были возвышаться величественным бесконечным рядом от одного конца времени к другому, стоят покинутыми, три из них — одинокие торсы, другие раздроблены на эскизы и преждевременно разрушены.

Но еще горит в его душе священный огонь. В героическом решении он снова кидает созданные образы в горнило пылающей груди, претворяет созданное в новые формы. Чувство справедливости не позволило ему отыскать великого утешителя своего времени в реально существующем, и он решает из могучего совершенства собственного творческого духа создать гений духа, который объединил бы все, что претерпели великие люди всех времен, героя, принадлежащего всем народам, а не одной нации. И вместо исторической истины ищет он высшую гармонию правды и вымысла в новом воплощении: он создает миф человека, он творит в наше время легенду гения.

И удивительно: вновь пробудилось все утраченное! Потопушные мечты школьного времени, художественная

мечта мальчика о великом художнике, восстающем против мира, видение на Яникуле чистого простака, явившегося в наше время, все это зашевелилось в его сердце. Похороненные образы его драм, Аэрт, жирондисты возникают в новом превращении, статуи Бетховена, Микеланджело и Толстого сходят из исторического оцепенения в современность. Разочарования стали опытом, испытания стали возвышением: и из мнимого конца создается истинное начинание, творение его творений «Жан-Кристоф».

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Жан-Кристоф» уже издали идет навстречу своему поэту. Первый раз сталкивается он с ним в Ecole Normale в мимолетной отроческой мечте. Еще в то время задумывает молодой Роллан написать роман, историю чистого художника, болеющего о мире. Еще нет ясных очертаний, нет осознанного стремления, кроме одного, что его герой должен быть художником, музыкантом, которого не понимает эпоха. И этот план распадается в числе многих других планов, мечта исчезает вместе с другими мечтами юности.

Но он снова всплывает в Риме, когда долго подавляемая затворничеством и науками поэтическая стихия вырывается наружу в Роллане. Мальвида фон Мейзенбут много рассказала ему в те светлые римские ночи о трагической борьбе ее великих друзей Вагнера и Ницше, и Роллан познает, насколько вездесущи гиганты, скрытые лишь шумом и пылью часа. Невольно сливаются трагические переживания близких героев с фантастическим образом, и в Парсифале, этом чистом простаке, мудром жалостью, он познает символ художника, идущего в мир, ведомого глубоким предчувствием, которое подтверждается на опыте. И однажды вечером на прогулке по Яникулу сверкнуло вдруг ясное видение Жана-Кристофа: чистый сердцем музыкант, немец, странствующий по свету и нашедший своего бога в жизни, свободный земной человек, непоколебимый в вере во все великое и даже в то, что его изгоняет: в человечество. Уже вырисовываются контуры образа, уже становится ясной картина.

И опять годы труда после счастливых лет римской сво-

боды подавляют ежедневно поднимаемыми камнями профессиональных занятий зародившееся в душе видение. Роллан переживает эпоху деятельности: у него нет времени для грез. И вот новое событие пробуждает дремлющие мечты. В бетховенском доме в Бонне он знакомится в низкой мансарде с жалкой молодостью художника, по книгам и документам изучает он героическую трагедию его жизни. И внезапно осмыслиется образ его грез: его герой должен быть ожившим Бетховеном, возродившимся, перенесенным в наш мир, немцем, одиноким борцом — но победителем. Где незнающий жизни мальчик еще видел поражения, предполагая, что неудача означает побежденность, там зрелый человек предугадывает героизм: «познать жизнь и все же ее любить». В грандиозной перспективе за давно любимым образом открывается новый горизонт: зarya вечной победы в земной борьбе. Теперь образ Жана-Кристофа внутренне закончен.

Роллан знает теперь своего героя, но он должен научиться изображать его партнера, его противника, его вечного врага: жизнь, действительность. Кто хочет правдиво изобразить борьбу, должен знать противника. И он знакомится с ним в эти годы на собственных разочарованиях, на собственных опытах в литературном мире. В живом обществе, в равнодушной толпе, он должен пройти через все чистилища парижских лет, прежде чем он может приступить к изображению. Двадцатилетний художник мог знать только себя, мог бы изобразить лишь героическую волю к чистоте, тридцатилетний может изобразить и сопротивление. Все надежды и разочарования, которые он пережил, вливаются теперь в бурное русло этого существования: множество маленьких записей, накопленных годами, случайно, ненамеренно, в виде дневника, магически подчиняются создающемуся творению, горечь претворяется в познание, и отроческая мечта о художнике становится книгой жизни.

В 1895 г. план в общих чертах создан. Подобно предлюдии начинает Роллан несколькими сценами из молодости Жана-Кристофа; в Швейцарии, в уединенной маленькой деревушке написаны в 1897 г. первые главы, в которых музыка словно пробуждается сама собой. Потом — так уверенно и ясно уже запечатлен план —

пишет он несколько глав из пятого и девятого тома: творя как музыкант, Роллан отдается по настроению отдельным темам, которые умелый художник вплетает в большую симфонию. Порядок является изнутри, а не извне; не в строгой последовательности, а как будто по случайному влечению komponует он главы, то овеянные музыкой под влиянием ландшафта, то окрашенные внешними событиями (как это, например, прекрасно изображает Зейцель: бегство Жана-Кристофа в лес — в связи с уходом любимого учителя, Льва Толстого, приведшим его к смерти). Во всех странах Европы — и это чрезвычайно символично — пишет он свое европейское произведение: первые такты в швейцарской деревне, «Юность» в Цюрихе и на Цугском озере, много в Париже, много в Италии, «Антуанету» в Оксфорде; и 26 июня 1912 г. после почти пятнадцатилетней работы заканчивает его в Бавено.

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

ПРОИЗВЕДЕНИЕ БЕЗ ФОРМУЛЫ

Что, собственно говоря, представляет собою Жан-Кристоф? Роман? Эта книга, широкая как мир, orbis pictus¹ нашего поколения, не поддается определению одним все-

¹ «Иллюстрированный мир», «мир в картинках» — заглавие книги чешского педагога Амоса Коменского (1592—1671), популярного в XVII и XVIII вв. (Прим. ред.)

объемлющим словом. Роллан однажды сказал: «Произведение, которое можно всецело охватить одним определением, — мертвое произведение», и как правилен этот отказ от попытки заключить в слово из пяти букв это брызжащее жизнью произведение. «Жан-Кристоф» — попытка дать нечто целое, это книга универсальная, энциклопедическая, а не только повествовательная, это книга, в которой все проблемы стремятся к центральной проблеме — к целостности, к всеобщности. Она проливает свет в душу и открывает просвет в эпоху, она — отображение целого поколения и вместе с тем воображаемая биография отдельного лица. «Поперечный разрез нашего общества», как назвал ее Граутофф, и религиозная исповедь одиночки, это критика (но продуктивная) действительности и творческий анализ неведомого, симфония в словах и фреска современных идей. Это ода одиночеству и Егоіса¹ великой европейской солидарности, — всякое определение охватывает только часть и ни одно не характеризует целое. Моральный, нравственный акт не поддается литературному определению, и творческие силы Роллана непосредственно проникают во внутренний мир человека: его идеализм — это сила, укрепляющая веру, основная нота жизненности. Его «Жан-Кристоф» попытка справедливого желания — познать жизнь. И попытка веры: полюбить жизнь. И то и другое заключается в его моральном требовании (единственном, которое он когда-либо поставил свободному человеку): «познать жизнь и все же ее любить».

Чем хочет быть эта книга, говорит сам ее герой, взирая на отчужденность раздробленного на тысячу частей искусства своей эпохи. «У Европы сегодняшнего дня нет ни объединяющей книги, ни стихотворения, ни молитвы, ни подвига веры, который принадлежал бы всем. Это позор, который должен бы угнетать всех художников нашей эпохи. Нет никого, кто бы писал для всех, никого, кто бы подумал обо всех». Этот позор Роллан хотел смыть, он хотел писать для всех, не только для своего отечества, но и для всех наций, не только для художников и литераторов, но и для всех тех, кто хочет знать о жизни

¹ Героическая (третья) симфония Бетховена. (Прим. ред.)

и об эпохе, он хотел подарить изображение жизни в рамках нашей современности. Жан-Кристоф сам высказывает все желания своего творца: «Покажи обыденному человеку будничную жизнь: она глубже моря и шире его. Ничтожнейший из нас несет в себе беспредельность... Изобрази простую жизнь одного из этих простых людей... изобрази ее просто, как она протекает. Не заботься о слове, о художественных опытах, в которых истощается сила современного поэта. Ты говоришь ко всем, говори на их языке... Отдайся всецело тому, что ты творишь, думай, о чем ты думаешь, чувствуй, что ты чувствуешь. Пусть ритм твоего сердца определяет твои слова: стиль есть душа».

Книгой жизни, а не искусства должен быть «Жан-Кристоф», и он стал такой книгой, охватывающей человека как целое, ибо «l'art est la vie domptée», «искусство — это укрощенная жизнь». В центре ее не стоит, как в большинстве произведений эпохи, ни эротическая проблема, ни какая-либо другая. Роллан старается коснуться существеннейших проблем изнутри, «из спектра отдельной личности», как говорит Граутофф. Концентрация на внутреннем существе отдельного человека. Как он воспринимает жизнь или, вернее, как он научается ее воспринимать, — вот основной мотив романа. Его можно таким образом назвать воспитательным в духе «Вильгельма Мейстера». Воспитательный роман стремится показать, как человек в годы странствий и учения изучает чужую жизнь и тем преодолевает собственную, как с помощью приобретенного опыта он превращает заученные, часто ошибочные понятия о вещах в убеждения, обращает мир внешнего бытия во внутреннее переживание. Как он из любопытствующего превращается в знающего, из страстного в справедливое.

Но этот воспитательный роман вместе с тем и роман исторический, «Comédie humaine» в духе Бальзака, «Histoire contemporaine» в духе Анатоля Франса, и, как эти последние, отчасти и политический. Но Роллан со своей всеобъемлющей манерой изображает не только прагматическую историю своего поколения, но и историю культуры своей эпохи, другими словами, все излучения единого духа эпохи во всех формах, — в поэзии и в социализме, —

в музыке и в искусстве, в женском вопросе и в национальной проблеме. Как цельный человек его Кристоф охватывает все человеческое в духовном космосе: он не уклоняется ни от одного вопроса, борется со всеми препятствиями; он живет универсально, по ту сторону границ наций, профессий и вероисповеданий, и благодаря этому обнимает весь горизонт своего мира.

Но исторический роман вместе с тем и роман художника, роман музыкальный. Его герой не фланер, как герои Гете, Новалиса, Стендаля, но творец, и, подобно «Зеленому Генриху» Готфрида Келлера, его путь во внешнюю жизнь вместе с тем путь к его внутреннему миру, к искусству, к усовершенствованию. Рождение музыки, созревание гения тут изображено совершенно индивидуально и все же типично: в опыте дается не только анализ мира, но и мистерия сотворения мира, основная тайна жизни.

Но наряду с жизнью роман Роллана строит также мировоззрение и тем самым становится философским романом. Борьба за цельность жизни значит для Роллана искать ее смысл и начало, искать бога, собственного, личного бога. Ритм этого существования стремится к последней гармонии между самим собою и ритмом бытия, и из земного сосуда в громком гимне льется обратно в беспредельность идея.

Такая полнота содержания беспримерна; только в одном единственном произведении: в «Войне и мире» Толстого нашел Роллан сходное объединение картины исторических мировых событий, внутреннего очищения и религиозного экстаза, такую же страстную ответственность перед правдой, и он изменяет высокую меру лишь в том, что переносит свою трагедию из дали войны в современность, наделяя Жана-Кристофа не военным героизмом, а героизмом незримой борьбы за искусство. Здесь, как и везде, его преобразом является самый человеческий из всех художников — художник, для которого искусство было не конечной целью, а мостом к этическому воздействию, и его «Жан-Кристоф» стремится, в духе Толстого, быть не литературным произведением, а нравственным актом. И поэтому «Жан-Кристоф», эта героическая симфония, не укладывается в удобные формулировки. Эта книга вне привычных жанров и все же в гуще своей эпохи. Она

по ту сторону литературы и все же является самым сильным ее проявлением. Она подчас выходит из рамок искусства и все же остается чистейшим его видом. Это не книга — весть, не история и в то же время наша современность. Это больше, чем произведение: это каждодневное чудо человека, ощущающего себя, а тем самым и всю жизнь как истину.

ТАЙНА ОБРАЗОВ

Роман сам по себе не имеет в литературе образца. Историк в Роллане не останавливается перед тем, чтобы позаимствовать некоторые черты характера своих героев из биографий великих людей, иногда даже приблизить портреты к современникам: совершенно своеобразным, им изобретенным способом связывает он сюжетный вымысел с исторической правдой, комбинирует отдельные частности в новый синтез. Его характеристики иногда скорее комбинации, чем измышления, он парафразирует как музыкант, его творческий процесс в конце концов всегда музыкален, легкие отзвуки темы, но не полные повторения. Подчас представляется возможным уловить образ, как это бывает в злободневных романах, по его отличительным приметам, но вот он уже перешел в другой образ. И так возникая из сотни элементов, каждый образ является постоянно новым.

Жан-Кристоф сам как бы образ Бетховена, — Зейпель превосходно назвал этюд о Бетховене «préface» — предисловием к «Жану-Кристофу». И действительно, первые тома созданы по портрету великого мастера. Но скоро становится ясным, что в Жане-Кристофе заложено больше: квинтэссенция всех великих музыкантов. Слово собраны все образы из истории музыки и извлечен корень из их суммы. Бетховен, самый великий, является лишь основным звучанием. На его родине, на берегах Рейна, вырастает Жан-Кристоф, его предки тоже фламандского происхождения, его мать тоже крестьянка, его отец — пьяница; помимо этого в его образе можно найти некоторые характерные черты Фридемана Баха, сына Иоганна-Себастиана Баха. И письмо, которое маленького возрожденного Бетховена заставляют писать герцогу, составлено по историческим документам, и эпизод за уроком

у госпожи фон-Керих напоминает госпожу фон-Брейнинг, но вскоре уже встают иные реминисценции, например, сцена в рамке напоминает юность Моцарта, и маленькая авантюра Иоганна-Вольфганга с фрейлейн Каннабих здесь перенесена на Жана-Кристофа. Чем старше он становится, тем больше удаляется от портрета Бетховена: по внешности он напоминает больше Глюка и Генделя («необузданную грубость последнего, которой все боялись» Роллан описывает в другом месте), и слово в слово подходит к Жану-Кристофу характеристика: «Он держался свободно, был раздражителен и никак не мог привыкнуть к правилам, принятым в обществе. Все вещи он называл своими именами и сердил двадцать раз на день тех, кто к нему приближался». Большое влияние имела и биография Вагнера: бегство в Париж от бунта, — как сказал Ницше: «от глубины своих инстинктов», — жалкие работы у маленьких издателей, невзгоды внешней жизни, все это почти дословно новелла Вагнера «Немецкий музыкант в Париже», перенесенная в жизнь Жана-Кристофа.

Но решающее влияние на перевоплощение главной фигуры, на почти насильственное отделение ее от образа Бетховена оказала вышедшая в то время в свет биография Гуго Вольфа,¹ написанная Эрнстом Дексей. Здесь взяты не только отдельные мотивы — ненависть к Брамсу, посещение Гаслера (Вагнер), музыкальная критика в «Марсии», трагический фарс с неудачной увертюрой к Пентесилее, незабвенное посещение далекого почитателя (профессора Шульца—Эмиля Кауфмана), но и изнутри в душу Жана-Кристофа вселены характер, форма музыкального творчества Гуго Вольфа. Демоническая, вулканическая манера творчества, нередко в стихийных излияниях наводняющего мир мелодиями, то бросающего в вечность четыре песни в день, то внезапно умолкающего на месяцы, резкие переходы от счастья творчества к мрачной задумчивой бездеятельности, — этой трагической формой гения Жан-Кристоф обязан образу Гуго Вольфа. Если его физическая жизнь остается прикованной к более мощным

¹ Австрийский композитор, известный главным образом своими романсами. (Прим. ред.)

образами Генделя, Бетховена, Глюка, то его духовный облик приближается больше к нервному, судорожному неустойчивому типу великого творца песен (Жан-Кристоф обладает к тому же в некоторые светлые часы счастливой веселостью, детской радостью Шуберта). И здесь слышится его двоезвучие: Жан-Кристоф — старый музыкант, тип классический и в то же время современный, которому не чужды даже некоторые черты Густава Малера и Цезаря Франка. Он не музыкант, не образ поколения, а сублимация всей музыки.

Но в образ Жана-Кристофа вплетены черты не музыкантов: из «Правды и вымысла» Гете — встреча с французской труппой артистов, из смертного часа Толстого — бегство в лес (где сначала, в образе минутного помрачения ума, мелькает тень Ницше). Грация тематически является бессмертной возлюбленной; Антуанета — намек на близкую фигуру, на трогательную сестру Ренана, Генриетту; в актрисе Маргарите Удон некоторые моменты напоминают судьбу Дузе, другие — артистическую манеру Сюзанны Дешре. В Эмануиле черты характера Шарля-Луи Филиппа и Шарля Пеги смешиваются с вымыслом, в тонких намеках видны на заднем плане фигуры Дебюсси, Верхарна, Мореаса. И после выхода «Foire sur la place» почувствовали себя задетыми характерными типами депутата Руссена, критика Леви-Кера, газетного издателя Гомаша и торговца нотами Гехта многие, кого не имел в виду Роллан, — с такой мощью были взяты типические портреты из более низких слоев действительности, которая в беспрерывных повторениях столь же вечна, как и редкие, чистые образы.

Но благородный образ Оливье как будто взят не из реального мира, а полностью вымышлен, и именно его мы ощущаем живее остальных, так как во многих чертах узнаем в нем автопортрет не столько судьбы, сколько человеческой сущности Ромэн Роллана. Подобно старинным живописцам он незаметно, под легким прикрытием, поставил себя на сцену исторических событий: это его лицо, нежное, художавое, тонкое, слегка склоненное вперед, его энергия, вся обращенная внутрь, уничтожающая себя в чистейшем идеализме, его энтузиазм, эта ясная справедливость, которая отказывает себе, но никогда не

уступает в ущерб делу. Правда, в романе эта нежная натура — ученик Толстого и Ренана — уступает любимому другу поле действия и сама исчезает как символ былого мира. Жан-Кристоф был лишь мечтой, тоской нежной натуры по силе: и эту мечту своей юности Оливье-Роллан сам осуществил, стерев с доски жизни собственный облик.

ГЕРОИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ

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

Роллан как повествователь не обладает тем, что принято называть стилем. Он не пишет на классическом французском языке, у него нет постоянной архитектоники фразы, нет установленного ритма, нет колорита слова, нет индивидуальной дикции. Он безличен, потому что не он владеет материалом, а материал владеет им. Он имеет лишь гениальную способность приспособляться к ритму событий, к настроению ситуации: он отзвук, вибрация чувства. Уже первая строка вступления напоминает стихи, в дальнейшем ритм управляет сценами; отсюда краткие, отрывистые эпизоды, подчас сами звучащие как песня — каждый из них пронизан иной мелодией — и быстро замирающие, уступая место другим настроениям, другим чувствам. Есть небольшие прелюдии в «Жане-Кристофе», представляющие собой чистое песенное искусство, нежные

арабески и капрично, остров звуков среди шумящего моря; и настроения, мрачные как баллады, ноктюрны, полные демонической силы и грусти. Когда Роллан творит по музыкальному вдохновению, он становится в ряды величайших художников слова. Есть, правда, места, где говорит историк, критик своего времени: тогда блеск затухает, они действуют как холодный речитатив в музыкальной драме, необходимый для связи событий; увлеченные чувства хотели бы избежать его, несмотря на то, что он возбуждает ум. В этом произведении еще ощущается исконный разлад между музыкантом и историком.

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

Достаточно вспомнить чудесное, подобное хоралу вступление: шум Рейна. Чувствуется первобытная сила, поток жизни, шумно текущий от вечности к вечности. Но вот тихо отделяется маленькая мелодия: родился ребенок, Жан-Кристоф, родился из великой музыки вселенной, чтобы слиться с нею, беспредельной, в которой странствуя теряется каждая волна. Драматично вступают первые образы, тихо замирает мистический хорал: начинается земная драма детства. Постепенно пространство наполняется людьми, мелодиями, вторые голоса перекликаются с его робким голосом, пока мощный мужественный голос Жана-Кристофа и более нежный — Оливье не завладе-

вают средней частью, как мажор и минор. Между ними разворачиваются в гармониях и диссонансах все формы жизни и музыки: трагические вспышки меланхолии Бетховена, остроумные фуги на темы искусства, сцены танцев (как в «Неопалимой Кушине»), гимны к беспредельному и песни к природе, чистые как песни Шуберта. Изумительно сливается все воедино, и изумительно вновь разделяется бушующий поток. Тихо замирает драматическое смятение, последние диссонансы растворяются в великой гармонии. И в последней картине возвращается (сопровождаемая незримыми хорами) мелодия начала; бушующий поток вливается обратно в беспредельное море.

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

МИСТЕРИЯ ТВОРЕНИЯ

«Жан-Кристоф» не роман из жизни художника, он стал книгой жизни, потому что Роллан не разделяет по видовым признакам человека творческого от негениального, а видит в художнике самого человеческого из людей. По его понятиям подлинная жизнь так же идентична с продуктивностью, как по понятиям Гете — с деятельностью. Кто замыкается в себе, кто не имеет избытка в своей натуре, кто не изливается, не переливается, кто не выплескивает через край своего «я» часть жизненной силы навстречу будущему, беспредельности, тот хотя и человек, но не подлинно живой. Есть умирание раньше смерти и жизнь, выходящая за пределы личной жизни: не смерть проводит настоящую грань, отделяющую нас от «ничто», а угасание деятельности. Только в творчестве — жизнь. «Есть лишь одна радость: радость творчества, все остальные — лишь чуждые тени, витающие над землей. Самое большое наслаждение — это наслаждение созиданием: на-

слаждение любовью, гением, подвигом. Все они исходят из одной пламенности; совершается ли творение в сфере плоти или духа, — всегда оно бегство из тисков тела, низвержение в жизненную бурю, обожествление. Творить — значит убивать смерть.

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

Рождение искусства в человечестве изобразил историк; теперь к той же проблеме в измененной форме, к рождению искусства в человеке приближается поэт. «Histoire de l'Opéra avant Lully» и «Musiciens d'autrefois» показали, как начинает пускаться росток музыка, «это бесконечное цветение в течение всех времен», как она распускается в новых формах на ветвях различных народов и эпох. Но и тут, как при всяком начале, были мрак и тайна, и в каждом человеке (который должен всегда повторить в символическом сокращении путь всего чело-

вечества) творческие ислы возникают как мистерия. Роллану известно, что знание никогда не может раскрыть исконные тайны, у него нет слепой веры монистов, которые опошляют творение, объясняя его механическим действием первичных газов и тому подобными словами. Он знает, что природа целомудренна и не допускает подслушивания в сокровенные часы зачатия, что ни одно отшлифованное стекло не уловит того мгновения, когда кристалл срастается с кристаллом и цветок вырывается из почки. Ничего природа не охраняет ревностнее, чем свою глубочайшую магию: вечное зачатие, тайну бесконечности.

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

Творец таким образом существует до творения: гений предопределен. Чуждые силы, гнездящиеся в крови, пока

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

Этот врожденный демон художника растет с ребенком, зреет с мужем, старится со старцем; словно вампир питается он каждым событием, испивает чашу его радостей и горя, постепенно впитывает в себя всю жизнь, и самому творцу остаются лишь вечная жажда и муки творчества. По воззрениям Роллана художник не хочет, а должен творить. Продуктивность для него — не болезненный нарост, не ненормальность в его жизни (как наивно предполагали Нордау и ему подобные), а подлинное здоровье: непродуктивность — болезнь. Нигде не изображены прекраснее муки отсутствия вдохновения, чем в «Жане-Кристофе»: душа подобна высушенной под солнечным зноем земле, и печаль ее хуже смерти. Не веет несущий прохладу ветерок, все засохло, ослабли радость, сила, воля. И вдруг из черного неба души налетает буря, гром приближающейся силы, сверкающая молния вдохновения: внезапно открываются шлюзы бесконечных источников, унося с собою душу к вечному наслаждению: художник

стал миром, богом, творцом всех стихий. Все, что ему встречается, уносит он с собой в этот бушующий поток, «tout lui est prétexte à sa fécondité intarissable», «все становится предлогом для его неисчерпаемой плодovitости». Он превращает всю жизнь в искусство и, как Жан-Кристоф, сам претворяет свое умирание в симфонию, свою смерть в музыку.

Чтобы постигнуть жизнь в целом, Роллан попытался изобразить ее глубочайшую тайну, творение: вселенную в ее возникновении, искусство в художнике. Между творчеством и жизнью, которые боязливо стараются разграничить слабые, установил он связь в символической фигуре, ибо Жан-Кристоф — творческий гений и страдающий человек, он страдает благодаря своему творчеству и творит благодаря страданиям. Созданный фантазией Роллана гений становится живейшим из живых именно потому, что он творец.

ЖАН-КРИСТОФ

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

Таким гением задуман Жан-Кристоф. Самое имя его символично. Его не только зовут Жаном-Кристофом Крафтом, но он являет собой силу, не сломленную, насыщенную крестьянской землей, брошенную судьбой в жизнь как снаряд, мощно взрывающий все препятствия. Эта сила природы находится, повидимому, в вечном разладе с жизнью, поскольку понятие о жизни отождествляется с понятием о существующем, покоящемся, установленном, наличном. Но по мнению Роллана жизнь не покой, а борьба с покоем, она творение, созидание, вечное восстание против силы притяжения «вечно вчерашнего».

¹ Die Kraft — по-немецки — сила.

Méthode de Paul Dupont

Handwritten musical notation for 'L'onde Gottfried'. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *lento*. The lower staff is in bass clef and begins with a tempo marking of *rall. pp.* The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Derrière dans l'obscurité Gottfried chanta. Il chantait d'une voix faible
soitée, comme incertaine. Lente, simple, enfantine, la chanson allait
d'un pas grave, triste, un peu monotone, sans se presser jamais, — avec de
longs silences, — puis se remettait au route, innocemment d'arriver, et se
perdait dans le vent.

Romain Rolland

Нотная запись Романа Роллана

Именно гений, вестник нового, по необходимости должен быть борцом среди художников. Рядом с ним стоят другие художники, занятые более мирным делом, наблюдающие, мудрые созерцатели совершившегося, завершители виденного, спокойно упорядочивающие результаты. Они, наследники, пользуются покоем, ему, родоначальнику, уделена буря. Он должен претворить жизнь в художественное произведение, он не может наслаждаться ею как художественным произведением, он должен себе все создать: свою форму, свою традицию, свой идеал, свою истину, своего бога. Для него нет ничего готового, он вечно должен начинать. Жизнь не приветствует его как теплый очаг, у которого он мог бы удобно расположиться; она для него лишь материал для нового строения, в котором будут жить другие, пришедшие позже. Поэтому ему запрещен покой. «Гряди не отдыхая», говорит ему бог, «нужно вечно бороться». И он, верный великому повелению, идет по этому пути с детских лет до смертного часа, в непрерывной борьбе, крепко держа огненный меч воли. Иногда он устает и восклицает вместе с Иовом: «Не определено ли человеку вечно бороться на земле, и дни его не то же ли, что дни наемника?» Но преодолевая слабость, он познает, «что только тогда бываешь подлинно жив, когда не спрашиваешь, для чего живешь, а живешь лишь, чтобы жить». Он знает, что в самом труде содержится награда, и в чудесно просветленный час высказывает прекраснейшее слово своей судьбы: «я не ищу мира, я ищу жизни».

Но борьба означает насилие. И Жан-Кристоф, несмотря на врожденную доброту, — насильник. Есть в нем что-то варварское, стихийное, что-то от силы бури или водопада, который не по собственной воле, а послушный законам природы ниспадает в низины жизни. Даже во внешности выражается боевая сила его натуры; Жан-Кристоф высок, силен, почти неуклюж, у него тяжелые мускулистые руки и густая красная кровь, быстро возбуждаемая порывами страсти и вызывающая бурные вспышки. В его тяжелой, неуклюжей, но неутомимой походке чувствуется тяжелая сила предков крестьян, и эта стихийная сила дает ему уверенность в дни самых тяжелых кризисов его жизни. «Благо тому, кого в жизненных невзгодах поддер-

живает сильная раса, ноги отцов и дедов несут вперед усталого сына, и силы могучих предков поднимают надломленную душу». Такая физическая сила помогает сопротивляться тяжелой эпохе, но кроме того она дает и веру в будущее, здоровый, непреклонный оптимизм, непоколебимое сознание победы. «Передо мною еще столетия», ликует он однажды в час разочарования, «да здравствует жизнь, да здравствует радость!» Эта зигфридовская вера в успех досталась ему в удел от германской расы: поэтому она насильственно вызывает на борьбу. Он знает: «Le génie veut l'obstacle, l'obstacle fait le génie». «Гений ищет препятствий, препятствия создают гения».

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

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

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

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

данье его свободного духа. Он предвидит грядущие поколения и приветствует в них, враждебных ему, вечную жизнь. Он видит, как его слава воздвигает своды своего храма, но ощущает ее как нечто далекое. Он, раньше нападавший бесцельно, сделался вождем, но собственная цель становится ему ясной, лишь когда смерть овевает его звучащей волной и он уносится в великую музыку, в вечный мир.

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

ОЛИВЬЕ

Жан-Кристоф — портрет художника; но каждая форма и каждая формула искусства и художника неизбежно являются односторонними. Таким образом Роллан противоставляет ему среди дороти — «nel mezzo del cammin»¹ — партнера, француза — немцу, героя мысли — герою действия. Жан-Кристоф и Оливье — дополняют один другого, они по глубокому закону полярности поневоле друг друга притягивают, «они были чрезвычайно различны, но лю-

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

били друг друга за эту различность, потому что были одной и той же породы» — самой благородной. Оливье настолько же сущность духовной Франции, насколько Жан-Кристоф отпрыск лучшей немецкой силы, они идеалы, оба созданные для самого высокого. Сливаясь в гармонию, как мажор и минор, чудеснейшими вариациями украшают они — суровый и нежный — тему искусства и жизни.

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

На первый взгляд он кажется нам слабым, трусливым, недействительным, и так же, почти гневно, смотрит на него его друг. «Ты, что же, не умеешь ненавидеть?» накидывается на него силач. «Нет», отвечает Оливье, улыбаясь, «я ненавижу ненависть. Мне противно бороться с людьми,

которых я презираю». Он не вступает в союз с действительностью, его сила — одиночество. «Я принадлежу не к армии насильников, а к армии разума». Ни одно поражение не может его испугать, ни одна победа — убедить: он знает, что насилие правит миром, но он его не признает. Жан-Кристоф мчится со своим германским, первобытно языческим гневом навстречу препятствиям и попирает их: Оливье знает, что вытоптанная сорная трава завтра вырастет снова. Он проходит мимо без гнева, размышляя по-гетевски:

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

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

И скоро Жан-Кристоф узнает своего брата по духу: он чувствует, что этот героизм мысли не уступает героизму подвига, что идеалистический анархизм Оливье не менее смел, чем его стихийный мятеж. И в этом с виду слабом человеке чтит он железную душу. Ничто не сможет переломить Оливье, ничто не смутит его ясный ум. Никогда большинство не станет для него аргументом: «Он обладал самостоятельностью суждения, которую ничто не могло поколебать. Если он что-нибудь любил, то любил вопреки всему миру». Справедливость — единственный полюс, к которому постоянно клонится игла его воли, единственный фанатизм этой ясной души. Как его более слабый предшественник Аарт, он обладает «*faim de justice*», жаждой справедливости, и всякая несправедливость, даже давно минувшего времени, гнетет его как нарушение мирового порядка. Поэтому он не становится ни на чью сторону, он вечный ходатай за всех несчастных и угнетенных,

«всегда среди потерпевших поражение», он стремится не к социальной помощи массам, а лишь к помощи единичным душам, в то время как Жан-Кристоф хотел бы завоевать рай искусства и свободы для всего человечества. Но Оливье знает, что есть только одна свобода: внутренняя, которую можно завоевать для самого себя и только для самого себя. Безумие масс, их вечные национальные распри из-за власти печалат его, но они ему чужды; в то время как даже Жан-Кристоф собирается уехать и воевать, когда грозит вспыхнуть война между Францией и Германией, когда все колеблется и теряют свои убеждения, он единственный останется непоколебимым. «Я люблю свое отечество», говорит он брату из другой страны, «я люблю его, как ты свое. Но могу ли я из-за него убить свою душу, предать свою совесть? Это бы значило предать свое отечество. Я принадлежу к армии духа, а не к армии насилия». Но грубое насилие мстит бессильному, оно уничтожает его глупо и грубо в банальной случайности. Только его идея, его настоящая жизнь переживает его, передав всему грядущему поколению его стойкую преданность идее.

В качестве чудесного борца за справедливость бессильный отвечает здесь насильнику, гений духа — гению дела. Глубоко солидарные в любви к искусству, в страсти к свободе, в потребности нравственной чистоты, оба героя одновременно «благоговейные и свободные» братья в ином смысле, братья в той бесконечной сфере, которую Роллан прекрасно определяет как «музыку души»: в д о б р о т е. Разница лишь в том, что доброта Кристофа инстинктивна, следовательно более стихийна и чередуется со страстными порывами ненависти, сознательная доброта Оливье мудра и подчас отсвечивает ироническим скепсисом. Но именно благодаря этой двойственности, этой взаимно дополняющей форме основного чистого стремления, они испытывают могучее влечение друг к другу: верующий здоровый дух Кристофа научает одинокого Оливье радостям жизни, Кристоф со своей стороны учится у Оливье справедливости. Мудрый возвышается сильным, сильный очищается ясностью, — это взаимное благодеяние должно послужить символом для обоих народов, стимулом возвышения духовной дружбы двух людей в духовный союз братских наций, с единения «обоих крыльев Западной Европы», чтобы евро-

пейский дух мог свободно воспарить над кровавым прошлым.

ГРАЦИЯ

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

До сих пор Жан-Кристоф встречал лишь два рода людей: соратников и врагов на своем широком пути к миру. В Грации он встречает человека не напряженного, не раздраженного, не взволнованного, человека прозрачной гармонии, которую он бессознательно ищет годами в своей музыке. Грация — не пламенный человек, способный зажечь его, огонь внутренней чувственности давно утих в ней благодаря легкой усталости от жизни и сладкой лени, но и в ней звучит «музыка души», великая доброта, которая его братски сближает с людьми. Она не дает ему нестись вперед, — он уже и так далеко унесся, в его висках пробивается седина, — она предлагает ему лишь покой, «улыбку латинского неба», в котором его бурная тревога тихо тает как плывущие на западном небе облака. Необузданная нежность, приводившая его в судорожный трепет, потребность в любви, стихийно вспыхнувшая в «Неопалимой Кушине» и грозившая самому его существованию, здесь просветляется в «сверхчувственном браке» с Грацией, «бессмертной возлюбленной», какое-то сияние эллинского мира рассеивает туман его немецкого существа. От Оливье Жан-Кристоф заимствует ясность, от Грации — мягкость: Оливье примирил его с миром, Грация с самим собой. Оливье был Вергилием, сопровождавшим его по земным чистилищам, Грация становится Беатриче, указывающей на небо великой гармонии: никогда европейское трезвучие не было представлено в более благородных символах, — слепая немецкая необузданность, французская ясность, нежная красота итальянского духа. В этом трезвучье рас-

гворяется его жизненная мелодия. Жан-Кристоф теперь гражданин всего мира, освоившийся со всеми ощущениями, странами и языками, он может войти в последнее единство всего живого: в смерть.

Это одна из самых спокойных фигур книги: Грация, «la linda»,¹ едва слышны ее шаги по взволнованным мирам, но ее улыбка, ее мягкая улыбка Монны-Лизы вливается как прозрачный свет в духовно озаренное пространство. Без нее нехватало бы произведению и человеку великой магии «вечно женственного проникновения» в последнюю гайну. И с ее уходом остается еще сияние, сладостно наполняющее эту книгу экстаза и борьбы тихой лирической грустью и претворяющее ее в новую красоту: в покой.

ЖАН-КРИСТОФ И ЛЮДИ

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

Так помогают ему все: во многом его друзья, в еще большем его враги, ибо они увеличивают его жизнеспособность, они возбуждают его силу. Они помогают ему создавать произведения (а что же представляет собой истинный художник, как не творимое произведение?) своим желанием препятствовать ему, и в большой симфонии его страсти они являются светлыми и темными головами, неотделимо влпстенными в бурный ритм. Иную

¹ Кроткая.

тому он равнодушно отбрасывает, другую подхватывает. Вот в детстве появляется фигура Готфрида, доброго старца, словно навеянного толстовским духом. Он всплывает мимолетно, всегда лишь на одну ночь, с сумой на плечах, вечный Агасфер, но добродушно веселый, никогда не ропщущий, никогда не жалующийся человек, согбенно, но неутомимо идущий своей дорогой к богу. Он только прикасается к жизни Кристофа: но этого беглого прикосновения достаточно, чтобы воодушевить творящего. Или Гаслер, композитор. Лишь на мгновение является его лик в начале творения «Жана-Кристофа», но в эту минуту он познает, как опасно уподобиться ему в душевной вялости, и он берет себя в руки. Люди для него — намеки, призывы, знаки, камертоны чувства. Каждый его подгоняет — один любовью, другой ненавистью, старик Шульц помогает ему своим пониманием в миг отчаяния, высокомерие госпожи фон-Керих, глупость провинциалов вселяют в него новое отчаяние, приводя его к бегству, которое становится его спасением. Яд и лекарство страшно похожи друг на друга. Но ничто не остается бессмысленным для творящего человека, потому что он всему придает свой смысл, оживляя в произведении то, чем жизнь стремится затормозить его движение. Страдания необходимы ему для познания. Из скорби, из глубочайшего потрясения он всегда черпает свою глубочайшую силу; и Роллан преднамеренно относит прекраснейшие из художественных произведений Жана-Кристофа к поре его глубочайших душевных переживаний, к дням после смерти Оливье и к тем другим, последовавшим за уходом из жизни «бессмертно любимой». Враги человека — сопротивление и страдания являются друзьями художника: так каждый пересекающий его путь для него поощрение, пища, познание. Как раз для глубочайшего творческого одиночества нужны ему люди.

Правда, он долго не сознает этого, и в начале неверно судит о людях, потому что им руководит темперамент, а не познание. Сперва Жан-Кристоф воспринимает людей своим льющим через край энтузиазмом: он полагает, что все они искренни и добродушны, как он сам, беспечно бросающий слова. Он судит неверно, и потом, под влиянием озлобления, вызванного первыми разочарованиями,

замыкается в недоверии. Но между преувеличенной оценкой и презрением постепенно устанавливается правильная мера. Возвысившись к справедливости благодаря влиянию Оливье, обретя мягкость благодаря влиянию Грации, черпая мудрость в прожитой жизни, он начинает лучше понимать не только самого себя, но и своих друзей. В самом конце произведения есть маленькая сценка, как будто незначительная: Жан-Кристоф встречается своего старейшего врага Леви-Кер и по собственному побуждению подает ему руку. В этом примирении больше чем мгновенное сострадание: здесь смысл долгих странствований, великое познание, которое — слегка изменяя его старое изречение об истинном геройстве — становится его исповеданием: «Знать людей и все же их любить».

ЖАН-КРИСТОФ И НАЦИИ

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

Правда, начинает Жан-Кристоф, как и все, с предубеждения. Сперва он переоценивает Францию: он имеет свое заученное представление о художественно радостных, свободных французах и воспринимает свою Германию как страну ограниченности. Первый взгляд, брошенный на Париж, разочаровывает его: он находит только ложь, шумиху и обман. Лишь постепенно он убеждается, что душа нации не лежит как булыжник на дороге, что ее необходимо выкопать в людях из-под глубокого слоя притворства и лжи. Вскоре он отучается говорить «эти» французы, «эти» итальянцы, «эти» евреи, «эти» немцы и приклеивать

их качества как этикетки на предвзятое суждение. Каждый народ имеет свою собственную меру, которой надо его мерить, свои ошибки, свою ложь, также как свой климат, свою историю, свое небо, свою расу, и его не определить ни словом, ни понятием. Страну, подобно всякому переживанию, нужно строить изнутри, слова создают лишь карточные домики. «Истина одинакова у всех народов, но каждый народ имеет свою ложь, которую он называет идеализмом. Всякое существо дышит им с колыбели до смерти, он становится для него жизненной потребностью. Лишь некоторые гении могут освободиться от него в героических боях, во время которых они остаются наедине с свободным миром своих мыслей». Нужно прежде всего освободиться от всякого предубеждения, чтобы иметь возможность судить свободно. Нет другой формулы, нет психологических рецептов: нужно, как при всяком творчестве, влиться в материю, доверчиво отдаться ей. Есть только одна наука о народах, также как и о людях: наука души, а не книг. Лишь подобное познание души душой связывает народы; а разъединяет их вечное недоразумение, заключающееся в том, что только свою веру они считают правильной, только свою сущность мерилom, что они высокомерно считают себя единственно правыми. Только национализм, коллективное самоощущение, «великая чума европейского высокомерия», которую Ницше называет «болезнью века», насильно отчуждает нацию от нации. Как деревья в лесу, как ряд столбов, хотят они стоять каждый для себя, в то время как в глубине соприкасаются их корни, а в выси — вершины. Народ, низы, пролетариат, не чувствует противоречия, потому что его чувства общечеловечны. При встрече с Сидонией, служанкой из Бретани, удивленный Жан-Кристоф узнает, «как похожи друг на друга порядочные люди во Франции и Германии». А лучшие, избранные, Оливье, Грация, давно живут в той чистой сфере Гете, «где судьбу чужих наций ощущают как собственную». Солидарность — это истина, ненависть — это ложь народов, справедливость — единственная истинная связь между людьми и нациями: «Мы все, все народы, должники друг друга. Соединим же наши долги и обязательства». Все нации причинили Жану-Кристофу страдания, все его одарили, всеми он был разочаро-

ван, всеми благословлен. Все чище познает он их образ. К концу страствий они для гражданина мира лишь родина души, и музыкант в нем грезит о возвышенном творении, о большой европейской симфонии, где все голоса народов освобождаются от диссонансов и возвышаются в последнюю, в высшую гармонию человечества.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФРАНЦИИ

Изображение Франции в большом романе так значительно потому, что здесь страна рассматривается двойко: снаружи и изнутри, в ракурсе немца и с точки зрения француза, и кроме того потому, что суждение Кристофа является не только созерцанием, но и обучением созерцанию.

Образ мышления немца в целом и частностях намеренно задуман типически. В маленьком родном городе он еще не видал французов, и его вскормленное лишь понятиями чувство — чувство веселой, слегка снисходительной симпатии. «Французы добрые малые, но безвольные». Приблизительно таково его немецкое предвзятое мнение: бесхребетные художники, скверные солдаты, лживые политики, легкомысленные женщины, но умные, веселые и вольнодумные. Что-то в нем глухо стремится от немецкого порядка и немецкой трезвости к этой демократической свободе. Первая его встреча с французской актрисой Коринной, своего рода свояченицей гетевской Филины, как будто подтверждает легкомысленное суждение, но уже при второй встрече с Антуанетой он ощущает другую Францию. «Вы так серьезны», удивляется он тихой, молчаливой девушке, которая здесь на чужбине мучится преподаванием в семьях зазнавшихся выскочек. Ее нрав совсем не соответствует старому предубеждению, что француженка непременно должна быть легкомысленной, высокомерной и эротичной. Впервые показывает ему Франция «загадку своей двойственной природы», и этот первый оклик издалека становится таинственной приманкой; он ощущает бесконечное многообразие чуждого существа и — как Глюк, как Вагнер, Мейербер и Оффенбах — спасается из тесноты немецкой провинции на волшебную родину подлинного мирового искусства, в Париж.

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

Он знакомится с хорошими и с дурными людьми, с тщеславными и глухими, с тупыми и одухотворенными, но нет ни одного в этих парижских кружках и салонах, кто внушил бы ему доверие к Франции. Первый вестник приходит издалека: это Сидония, крестьянская девушка, ухаживающая за ним во время болезни. Здесь он сразу познает, как спокойна и непоколебима, как плодородна и сильна эта земля, этот чернозем, из которого все чужие, посаженные парижские цветы извлекают свою силу: он узнает народ, мощный, костистый, серьезный, французский народ, пахущий свою землю и не заботящийся о шуме ярмарки, народ, который своим гневом вызвал революции и своим вдохновением наполеоновские войны. С этой минуты он чувствует, что должна существовать подлинная Франция, которой он не знает, и однажды в разговоре он обращается к Сильвену Кону с вопросом: «Где же тут

Франция?» И тот гордо отвечает: «Франция — это мы!» Жан-Кристоф горько усмехается. Он хорошо знает, что ему долго придется ее искать, ибо они ее хорошо спрятали.

И вот — приходит встреча, являющаяся для него поворотом судьбы и познанием, он знакомится с Оливье, братом Антуанеты, подлинным французом. И как Данте, руководимый Вергилием, странствует по все новым кругам познания, он, ведомый своим «проникновенным интеллектом», с удивлением замечает, что за этой шумной завесой, за этими кричащими фасадами работают в тиши избранники. Он видит произведения поэтов, имена которых никогда не упоминаются в газетах, видит народ, множество тихих, порядочных людей, которые вдали от суеты делают свое дело, каждый для себя. Он познает новый идеализм Франции, который от поражения окреп душой. Гнев и ожесточение — его первое чувство при этом открытии. «Я не понимаю вас», повышая голос, говорит он кроткому Оливье, «вы живете в чудеснейшей стране, прекрасно одарены, обладаете человечнейшей душой и не знаете, что со всем этим делать. Вы даете горсти недоев властвовать над вами и топтать вас ногами. Подымитесь же, соединитесь, выметите свой дом!» Первая, самая естественная мысль немца — организация, соединение хороших элементов, первая мысль сильного — борьба. Но как раз лучшие люди Франции упорно остаются в стороне: их отпугивает от борьбы, с одной стороны, какая-то таинственная ясность, с другой — легкое смирение, та капля пессимизма в разуме, которая ярче всего выражена Ренапом. Они не хотят действовать, и самое трудное — побудить их действовать сообща: «они слишком умны, они видят реакцию еще до борьбы», они не обладают немецким оптимизмом и поэтому остаются изолированными и одиночными, одни из осторожности, другие — из гордости. В них есть какой-то «дух домоседства», и Жан-Кристоф видит это лучше всего в собственном доме. В каждом этаже живут порядочные люди, которые могли бы великолепно понять друг друга, но они замыкаются в себе. Двадцать лет ходят они по одним и тем же лестницам, не знакомясь, не интересуясь друг другом, и таким образом лучшие из художников ничего не знают друг о друге,

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

ИЗОБРАЖЕНИЕ ГЕРМАНИИ

И Германия изображена в этом романе двойно, но в противоположность Франции она дана сначала с точки зрения немца, а потом в перспективе француза, раньше изнутри, из родины, потом извне, со стороны. И так же, как во Франции, здесь два мира неразимо покоятся один

под другим, один шумный, другой тихий, фальшивая и подлинная культура, старая Германия, которая искала свой героизм в духовном, свою глубину в истине, и новая, охваченная своей силой и великим разумом, который некогда в философском проявлении изменил мир, а теперь употребляется во зло для практической и коммерческой деятельности. Нельзя сказать, что угас немецкий идеализм, вера в более чистый, более прекрасный мир, освобожденный от нечистых форм земного, напротив, опасность в том, что он слишком распространился, стал банальным и плоским. Великое немецкое упование на бога стало практичным и земным в мыслях о будущем нации, сентиментальным в искусстве и поверхностным в дешевом оптимизме императора Вильгельма. То поражение, что одушевило идеализм Франции, будучи победой Германии, материализовало идеализм немецкий. «Что принесла победоносная Германия миру?» спрашивает однажды Кристоф и сам себе отвечает: «Сверкание штыков, энергичную деятельность без великодушия, грубый реализм, насилие, соединенное с погоней за барышом: Марса в роли коммивояжера». С горечью познает Кристоф, что победа испортила Германию, — с искренней горечью, — ибо «к своей стране более требователен, чем к чужой, и больше страдаешь от ее слабости», — и неутомимый революционер ненавидит крикливость этого самомнения, военную надменность, грубый кастовый дух. И в столкновении с милитаризованной Германией, в конфликте с сержантом на танцевальном вечере в эльзасской деревне, стихийно вырывается ненависть художника, ненависть свободного человека против дисциплины, против грубости мысли. Ему приходится бежать из Германии, потому что он не чувствует в ней достаточной свободы.

Но именно живя во Франции, он начинает познавать величие Германии, — «в чужом окружении его дух был более свободным», эти слова относятся и к нему и ко всякому другому, — именно на беспорядке французов, на их скептической покорности судьбе учится он уважать немецкую энергию и жизненную силу своего оптимизма, который здесь старый народ мечтателей противопоставляет рассудочному народу. Правда, он не ошибается в том, что этот новогерманский оптимизм не всегда подлинен и что иде-

ализм вырождается в насильственное стремление идеализировать. Он видит это на возлюбленной своей юности, банальной провинциалке, обожающей своего мужа как сверхчеловека и воспеваемой им как олицетворение добродетели, видит это на встретившемся ему чистейшем немце, старом преподавателе музыки Петере Шульце, этом нежном символе музыкального прошлого, видит сам на великих мастерах, — Курдиус очень метко цитирует слова Гете, что у «немцев идеальное быстро превращается в сентиментальное». И его пылкая правдивость, ставшая неумолимой благодаря французской просветленности, восстает против этого расплывчатого идеализма, заключающего компромиссы между истиной и стремлением, оправдывающего могущество культурой, победу — силой, и он гордо противопоставляет ему собственный оптимизм, который «познает жизнь и все же любит ее», и в лицо трагедии громко кричит «ура». Во Франции он остро чувствует недостатки Франции, в Германии — недостатки Германии и любит обе стороны именно за их контрастность. Каждая страдает от плохого распределения своих достоинств: во Франции свобода слишком всеобща, слишком распространена и создает хаос, в то время как единицы, избранники, сохраняют свой идеализм в чистом виде; в Германии в свою очередь слишком широко проник в массы идеализм, он вылился в слащавую сентиментальность, расплылся в меркантильный оптимизм и только крохотный круг избранников в одиночестве сохранил полную свободу. Оба народа страдают от напряженных контрастов, от национализма, который по мнению Ницше «во Франции испортил характер, в Германии ум и вкус». Если бы оба народа могли найти друг друга в сближении и проникновении, они бы, очастливленные, испытали чувства Кристофа, который «чем больше обогащался германскими грезами, тем более нуждался в латинской просветленности»: Оливье и Кристоф, связанные узами дружбы, мечтают об увековечении своих чувств в разных народах, и в мрачный час братского раздора наций француз шлет немцу поныне несбывшиеся слова: «Протянем друг другу руки: наперекор всей лжи и всякой ненависти, нас не разъединят. Мы нуждаемся друг в друге для величия нашего духа, нашей расы. Мы два крыла Запада. Если одно сломается, не сможет ле-

тять и другое. Пусть грянет война. Она не разомкнет наших соединенных рук, не остановит полета наших братских душ».

ИЗОБРАЖЕНИЕ ИТАЛИИ

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

Правда, Кристофу здесь недостает его жизненной стихии: борьбы. Над всей жизнью стелется здесь легкая дремота, сладкая истома, изнеживающая и опасная. «Рим дышит смертью, он изобилует могилами». Хотя горит еще в иных душах огонь, который зажгли Мадзини и Гарибальди и в пламени которого была скована объединенная Италия, хотя и здесь есть идеализм, но он иной, чем идеализм немецкий, иной, чем французский, он еще не связан с мировым гражданством и всецело пленен национальными интересами; «итальянский идеализм все относит к себе, к своим желаниям, к своей расе и своей славе». В безветренном феакийском воздухе его пламя

не подымается достаточно высоко, чтобы осветить Европу, но он горит, чистый и прекрасный, в этих молодых душах, восприимчивых для всякой страсти, но еще не нашедших подходящего мгновения, чтобы воспламениться.

И начиная проникаться любовью к Италии, Жан-Кристоф сразу же начинает бояться этой любви. Он чувствует, что и эта страна была ему необходима для того, чтобы в музыке, как и в жизни, претворить необузданную чувственность в чистую гармонию, он постигает, как необходим этот южный мир для северного, и лишь в трезвучии видит завершение сущности каждого голоса. Здесь меньше грез и больше действительности, но она слишком прекрасна, она манит к наслаждению, она убивает дело. Как для Германии становится опасностью ее идеализм, ибо он слишком распространен и в среднем человеке становится ложью, как для Франции становится роковой ее свобода, ибо она замыкает личность в идею о независимости и отчуждает ее от солидарности, так для Италии является опасностью ее красота, ибо она делает человека чересчур вялым, чересчур податливым и довольным. Для каждой нации (как и для каждого человека) роковой является самая специфическая черта ее существа, значит именно то, что больше всего оживляет и поддерживает других, и поэтому для своего спасения каждому народу повидимому нужно как можно больше объединяться с противоположностями, чтобы приблизиться к наивысшему идеалу: к народу европейского единства, к универсальному человеку. Итак, стареющий Жан-Кристоф и здесь, в Италии, как во Франции и в Германии, делает ту самую мечту, которую двадцатидвухлетний Роллан впервые осознал на высотах Уникула: мечту о европейской симфонии, которую до сих пор только порт воплотил в своем творении для всех наций, но которую еще не осуществили сами нации.

ЛИШЕННЫЕ ОТЕЧЕСТВА

Среди трех контрастирующих наций, к которым Кристоф испытывал то влечение, то отвращение, он повсюду встречает однородный элемент, приспособившийся к нациям и все-таки не совсем с ним слившийся, — евреев. «Заметил ли ты», обращается он однажды к Оливье, «что

мы все время имеем дело с евреями, исключительно и только с евреями? Можно подумать, что мы их привлекаем, повсюду они встречаются на нашем пути, в роли врагов и в роли союзников». В самом деле, он с ними сталкивается повсюду. В его родном городе богатые еврейские снобы оказываются первыми (правда, ради эгоистических целей), поощряющими его «Диониса», маленький Сильвен Кон — его парижский ментор, Леви-Кер — его злейший враг, Вейль и Моох его самые услужливые друзья; Оливье и Антуанета тоже в дружбе и во вражде всегда наталкиваются на евреев. На каждом перекрестке художника они стоят подобно путевым столбам, поставленным для указания пути к добру и ко злу.

Первое чувство Кристофа — сопротивление. Не втискивая своей свободной натуры в какое-нибудь массовое чувство ненависти, он все же обладает унаследованной от религиозной матери антипатией к евреям и не верит, чтобы эти слишком трезвые люди могли понять его творчество и его натуру. Но ему постоянно приходится убеждаться, что только они заботятся о его произведениях, особенно когда в них есть что-нибудь новое.

Оливье, обладающий более ясным взором, дает ему объяснение: он показывает, что в данном случае люди, свободные от традиций, бессознательно прокладывают путь всему новому, что лишенные отечества — лучшие помощники в борьбе против национализма. «Евреи у нас почти единственные, с которыми свободный человек может поделиться чем-нибудь новым, живым. Остальные укрепились в прошлом, в мертвых вещах. Для евреев роковым образом вообще не существует этого прошлого, или по крайней мере оно не такое, как у нас. С ними мы можем говорить о сегодняшнем дне, с нашими сородичами только о вчерашнем... Не скажу, что мне симпатичны все их дела, часто они мне даже противны. Но они по крайней мере живут и умеют понимать живущее... Евреи в современной Европе самые упорные агенты всякого добра и зла. Они бессознательно возвращают посев мысли. Разве не среди них нашел ты своих злейших врагов и лучших друзей?»

И Кристоф соглашается с ним. «Это правда, они меня ободрили, поддержали, сказали слова, которые ож-

вили меня в борьбе, потому что показали, что я понят. Правда, из тех друзей у меня сохранилось немного, их дружба была лишь вспышкой. Но все равно! Такой мимолетный свет очень ценен в ночи. Ты прав. Не будем благодарны».

И он вставляет их, не имеющих отечества, в свою картину отечеств. Нельзя сказать, что он не замечает недостатков евреев: он отлично видит, что для европейской культуры они не являются продуктивным элементом в высшем смысле этого слова, что их глубочайшая сущность — анализ и разложение. Но именно это разложение кажется ему важным, потому что оно подрывает традиции — вечного врага всего нового, потому что их беспочвенность является тем оводом, что гонит «жалкий выучный национализм» за пределы его духовной родины; их разложение взрывает уже умершее, «вечно вчерашнее», и поощряет новый дух, который они не в силах создать сами. Лишенные отечества — лучшие помощники «доброто европейца» будущего. Многие в них отталкивает Кристофа; верующего в жизнь отталкивает их скептицизм, радостного — их ирония, человека незримых целей — их материализм, но сильный чувствует в них сильную волю, живой — живых, «бродильный фермент деятельности, закваску жизни». Утратившие отечество всегда скорее, а во многом и глубже, понимают безродного, свободный же гражданин мира в свою очередь понимает их последний трагизм, оторванность от всего, даже от себя самих. Он видит, что они ценны как средство, хотя сами ни в каком случае не являются целью, что они, как все нации и расы, должны быть связаны контрастом, что эти «сверхнервные, возбужденные натуры нуждаются в законе, который бы связывал их. Евреи, подобно женщинам, великолепны, пока их обуздываешь, но господство как тех, так и других было бы невыносимо». Их дух в такой же малой степени мог бы стать законом, как дух французский или немецкий: но он не хочет, чтобы евреи были иными, чем они есть. Характерные черты каждой расы необходимы для обогащения земного многообразия и следовательно для интенсификации жизни. Все имеет — стареющий Кристоф заключает ведь мир со светом — свой определенный смысл в целом, и каждый сильный звук в общей гармо-

нии имеет свое значение. То, что в отдельности враждует между собой, помогает связывать целое, и для новой постройки необходимо разрушение, аналитический дух является предварительным условием для синтетического. И вот, Кристоф приветствует лишенных отечества в отечествах как помощников созидания новой всечеловеческой отчизны, он их включает в европейскую мечту, — на встречу ее отдаленному журчащему ритму жадно несется его свободная кровь.

ПОКОЛЕНИЯ

Таким образом ограда за оградой окружают стадо человеческое, и всех их должен сокрушить подлинно живой человек, чтобы быть свободным: ограда отечества, отделяющая его от других народов, ограда языка, сжимающая в тисках его мышление, ограда религии, делающая ему непонятной всякую другую веру, ограда собственной природы, которая предрассудками и неверными представлениями закрывает путь к действительности. Ужасное разобщение: народы не понимают друг друга, расы, вероисповедания, отдельные личности не понимают друг друга, потому что все они разобщены, каждый переживает лишь часть жизни, часть истины, часть действительности, и каждый считает свой отрезок истиной.

Но даже свободный человек, — «свободный от иллюзий отечества, веры и расы», — даже он, полагающий, что избежал все темницы, не спасается от одного круга: он связан со своей эпохой, прикован к своему поколению, ибо поколения — это ступени подъема человечества, каждое поколение возводит свои ступени над прежними, тут нет ни движения вперед, ни движения назад, каждое имеет свои законы, свою форму, свои нравы, свое внутреннее содержание. И трагедия этой неизбежной общности заключается в том, что поколение не примыкает мирно к поколению, надстраивая свои достижения, а совсем как люди, как нации — проникнуто враждебными предубеждениями в отношении соседей. И здесь вечный закон — борьба и недоверие; всегда следующее поколение отбрасывает то, что сделано настоящим, лишь третье и четвертое находят обратный путь к прежним; всякое раз-

витие, по мнению Гете, — спираль, постоянно повышающееся возвращение, которое, подымаясь ввысь во все суживающихся кругах, возвращается к тем же точкам. И поэтому вечна борьба от поколения к поколению.

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

В своем возмущении против эпохи молодой одинокий Жан-Кристоф был, не сознавая того, выразителем общих идей: в его лице молодое поколение боролось против умирающего, было несправедливым в его несправедливости, молодым в его молодости, страстным в его страстности. И он состарился со своим поколением: он уже видит, как неотразимо вздымаются над ним новые волны, разрушающие его творение. Вокруг него стали консервативными те, кто, как и он, были революционерами и ныне борются против новой молодежи, как они в юности боролись со старыми: меняются лишь борцы, борьба остается прежней. Но Жан-Кристоф улыбается и приветливо смотрит на молодых, ибо он жизнь любит больше, чем самого себя. Тщетно его друг Эмануил старается побудить его защищаться и морально осудить поколение, объявляющее ничтожным все то, что они, жертвуя целой жизнью, признали истиной. Но Кристоф спрашивает: «Что такое истина? Нельзя нравственность поколения измерять масштабом предыдущих поколений», и когда приятель сражает его опасным аргументом: «За-

чем же искали мы меру жизни, как не для того, чтобы возвести ее в закон?» он величественно указывает на вечную текучесть: «Они научились у нас, они неблагодарны, — таков порядок вещей. Но, обогащенные нашими усилиями, они заходят дальше, они осуществляют наши стремления. Если в нас еще сохранились остатки молодости, будем учиться у них и попытаемся омолодиться. Если же нам не удастся это, если мы слишком состарились, то будем по крайней мере радоваться им».

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

Это чувствует Кристоф, и это чувствует с ним поэт. Жизнь требует вечно новых форм; она не останавливается на определенных мыслях, не замыкается в опре-

деленных философиях и религиях, она своевольно взрывает понятия. Каждое поколение понимает только себя, его слово всегда лишь завещание неведомым наследникам, которые его истолкуют и исполняют на свой собственный лад. Истина принадлежит лишь тому, кто ее себе завоевал, каждому человеку, каждому поколению. «Vérité! П n'y a pas de vérité. П n'y a que des hommes, qui peinent pour la chercher. Respectez-vous les uns les autres»: «Истина! Нет истины. Есть только люди, которые трудятся над поисками ее. Нет свободного народа, и нет свободы: есть лишь свободные люди». Их жизнь — единственная школа для других. И потому как завещание своего трагического и одинокого поколения оставляет Роллан величественную картину свободной души «свободным душам всех времен и народов, которые страдают, борются и победят», со словами: «Я написал трагедию поколения исчезающего. Я не старался скрыть что-либо из его пороков, из его добродетелей, утаить томившие его печали, его смятенное высокомерие, его героические усилия в борьбе с горестями, которые тяжким бременем ввалила на них сверхчеловеческая задача заново создать целый мир: мораль, эстетику, веру, новое человечество. — Таковыми были мы.

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

ПОСЛЕДНИЙ ВЗГЛЯД

Жан-Кристоф на том берегу, он перешагнул через поток жизни, под звуки величественной музыки. Уже как будто вне опасности завещанное, смысл мира, который он перенес на своих плечах сквозь бурю и волны: вера в жизнь.

Еще раз оглядывает он людей, оглядывает покинутую страну. Все стало ему чуждым, он не понимает новых людей, которые там трудятся и мучаются в страстных мечтах. Он видит новое поколение, по-иному молодое, более

сильное, более грубое и нетерпимое, одухотворенное иным героизмом. Молодежь укрепила свое тело спортом, свою смелость полетами, «она гордится своими мускулами и своей широкой грудью, она гордится своей родиной, гордится своей религией, своей культурой, всем тем общим для них, что представляется им их сущностью, и из каждой гордости куют они оружие». У них «больше желания действовать, чем понимать», они хотят показать и испытать свою силу. С ужасом убеждается умирающий: это поколение, уже не знавшее войны, желает войны.

Он с содротанием оглядывается. «Пожар, тлевший в лесу Европы, начал пылать. Если его тушили в одном месте, он снова вспыхивал поодаль, с тучами дыма и дождем искр перебрасывался он с одного места на другое и пожирал сухой кустарник. На востоке в качестве прелюдии к великой войне наций уже произошли предварительные схватки. Европа, которая еще вчера была нерешительной и апатичной, подобно мертвому лесу, стала добычей пламени. Тоска по борьбе пылала во всех сердцах. Каждую минуту могла разразиться война».

«Так вот чем должно было кончиться физическое и духовное воскресенье народов Запада! К кровавым боям увлекали их токи страстной жажды подвигов и веры! Только наполеоновская гениальность могла бы поставить этому слепому богу определенную, сознательно выбранную цель. Но не было нигде в Европе гения подвига. Можно было подумать, что мир избрал самых незначительных людей, чтобы им управлять. Сила человеческого духа была сосредоточена в другом месте».

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

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

INTERMEZZO SCHERZOSO

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

Кола Брюнон

СЮРПРИЗ

Впервые эта взволнованная жизнь разрешает себе покой. Большой десяти томный роман «Жан-Кристоф» закончен, завершено европейское произведение. Впервые Ромэн Роллан живет вне своего творения, свободный для нового слова, для новых образов, нового творения. Его ученик Жан-Кристоф ушел в мир, в качестве «самого живого человека, какого мы знали», как говорит Элен Кей, — он собирает вокруг себя друзей, тихую, все растущую общину, то, что он возвещает, уже прошлое для Роллана. И он ищет нового вестника для новой вести.

Опять Ромэн Роллан в Швейцарии, в излюбленной стране, между тремя излюбленными странами, в стране, которая была так благосклонна к многим его произведениям, где был начат Жан-Кристоф, творение из творений, и на границе которой он был окончен. Ясное тихое лето дарит ему хороший отдых: напряжение воли ослабло, самое существенное ведь сделано, лениво заигрывает он с разными планами, уже накапливаются заметки для нового романа, для драмы из духовной и культурной сферы Жана-Кристофа.

Как это часто бывает у Ромэн Роллана, рука колеблется между различными планами. И вот внезапно, как некогда, двадцать пять лет тому назад, на террасе Яникула явилось ему видение Жан-Кристофа, так теперь в бессонные ночи овладевает им чужой, но все же родной образ, соотечественник из прадедовских времен, и своим мощным явлением опрокидывает все планы. Незадолго до этого Роллан после многих лет опять был на своей родине в Кламси, воспоминания детства пробудились в нем при виде старого города, бессознательное чувство родины оказывает свое действие и требует от своего сына, изображавшего дали, собственного изображения. Он, со всей си-

лой и страстностью из француза выбившийся в европейца и исповадавший это перед целым миром, чувствует настойчивое желание снова стать на творческий час совсем французом, совсем бургундцем, совсем нивернезцем. Музыкант, соединяющий в своей симфонии все голоса, самые сильные напряжения чувства, тоскует по совершенно новому ритму, стремится разрядиться в веселии. Написать скерцо, легкое свободное произведение после десяти ответственных лет, «когда он носил на душе доспехи Жана-Кристофа», все теснее сдавливавшие его сердце, представляется ему теперь наслаждением: произведение, стоящее по ту сторону политики, морали, современности, божественно безответственное, — бегство из времени.

Ночью осенила его новая мысль, на следующий день он весело убегает от прежних планов, ритм искрится в плясовой стремительности. Итак, к собственному радостному удивлению за несколько летних месяцев 1913 г. Роллан написал свой веселый роман «Colas Breugnot» («Мэтр Брюньон») французское интермеццо европейской симфонии.

БРАТ ИЗ БУРГУНДИИ

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

Тут, как и везде, глубоким фундаментом романа является все тот же мотив: как человек, как творческий человек (других Роллан в высшем смысле не принимает в расчет) справляется с жизнью и главным образом с трагизмом собственной жизни. Книга о Кола Брюньоне, как

и «Жан-Кристоф», роман из жизни художника, только здесь создан новый тип художника, который в «Жане-Кристофе» был невозможен, потому что он уже исчез из нашего времени. Кола Брюньон — образ художника, лишенного демонизма, делающегося художником благодаря верности, прилежанию и любви, вырастающего из ремесла, из повседневной буржуазной профессии которого только его человечность, его серьезность, чистое благородство возносят на высоты искусства. В его лице Роллан вспомнил обо всех безымянных художниках, которые анонимно создавали каменные фигуры, порталы французских соборов, драгоценные замки, кованые гирлянды, обо всех неизвестных и безымянных, не врезавших в камень своего тщеславия и своих имен, но зато наполнявших свои произведения чем-то иным — ставшим ныне редким: чистой радостью творчества. Однажды, уже в «Жане-Кристофе», Ромэн Роллан набросал маленький гимн буржуазной жизни старинных мастеров, совершенно растворившихся в своем искусстве и тихой профессии, и издавек намекнул на скромную фигуру, на стесненную жизнь Себастиана Баха и его семьи. Уже там он указал на «*humbles vies héroïques*», на незаметных героев будней, которые остаются безымянными и неизвестными победителями бесконечной судьбы. Он хочет здесь изобразить подобного героя, чтобы среди многочисленных образов художников — Микеланджело, Бетховена, Толстого, Генделя и всех вымышленных — не оказался пропущенным образ радостно творящего, который носит в себе не демона, а гения правдивости и чувственной гармонии, который не думает о том, чтобы спасти мир, чтобы глубоко зарыться в проблемы страсти и духа, а только отвоевывает у своего ремесла высшую чистоту, в которой заключено совершенство, а вместе с ним и вечность. Современной нервности художника противопоставлен чувственно-естественный художник-ремесленник, Гефест, божественный кузнец — пифийскому Аполлону и Дионису. Круг творчества подобного целеустремленного художника остается, конечно, узким, но ведь существенно всегда лишь то, чтобы человек заполнял свою сферу.

Но Кола Брюньон не был бы художником в духе Роллана, если бы он не был брошен в жизненную борьбу и

не являл бы собою пример действительно свободного человека, который всегда сильнее своей судьбы. И этот маленький веселый буржуа обрел полную меру человеческого трагизма. Его дом сгорает со всеми произведениями, которые он создавал в течение тридцати лет, его жена умирает, война опустошает страну, зависть и злоба коверкают его последние произведения, и в конце концов болезнь швыряет его в какой-то угол. У него не остается ничего, кроме «душ, которые он создал», его детей, его ученика и друга в борьбе против мучителей, старости, бедности, подагры. Но этот сын бургундского крестьянина борется с судьбой силой не менее действенной, чем стихийный немецкий оптимизм Жана-Кристофа и непоколебимая духовная вера Оливье: эта сила — в свободной веселости. «Страдания мне никогда не мешают смеяться, а смех в то же время никогда не мешает плакать», говорит он однажды; эпикуреец, кутила, пьяница, наслаждающийся лентяй, этот скрытый герой становится стойком, самоотверженным в несчастье. «Чем меньше я имею, тем богаче я», шутит он по поводу своего сгоревшего дома. Если бургундский ремесленник и не дорос до своего брата из-за Рейна, он все же крепко, как и тот, стоит на любимой земле, и в то время как демон Кристофа успокаивается в бурях гнева и экстаза, Брюнон хранит в запасе против судьбы свою галльскую насмешку, свою здоровую, чистую ясность. Осилить смерть и несчастье помогает ему бодрое хорошее настроение, мудрая большая веселость, которая тоже есть одна из форм — и не маловажная — душевной свободы.

Свобода же всегда является последним смыслом героев Роллана. В качестве примера он всегда берет человека, который противится судьбе, боту, который не дает себя победить никакой жизненной невзгоде. Здесь его прельстила возможность развернуть эту борьбу не в демонически драматической сфере, а в обывательской среде, которую Роллан в своем чувстве справедливости ставит так же высоко, как мир гениев или толпы. Именно на примере маленькой фигуры показывает он величие. Пусть покажется комичным, что покинутый старик сопротивляется переезду в дом своей собственной дочери, или что он хвастливо разыгрывает равнодушие при пожаре своего

дома, чтобы не возбудить сострадания людей, — все же и в этих трагикомических сценах дан пример — и едва ли худший, чем в «Жане-Кристофе» — того, что внутренне непоколебимый человек остается господином своей судьбы и тем самым господином своей жизни.

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

GAULOISERIE

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

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

важнейшей картине мира неизбежно требовали насильственного включения многого такого, что не поддавалось музыкальной обработке. Но этот роман построен в одной тональности, в одном ритме: как звук камертона раздается первая фраза, и начиная с нее по всей книге проходит та же светлая мелодия, для которой поэт нашел здесь особенно счастливую форму: прозу и в то же время поэзию, которая, не становясь стихом, переливается во внутренних рифмах, без деления на строки. Быть может основной тон взят Ролланом у Поля Фора, но то, что у того в «Французских балладах» рифмами округлено в канцоны, здесь проходит по тактам сквозь всю книгу и в языковом отношении очень удачно приправлено старофранцузским, в духе Раблэ.

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

ТЩЕТНАЯ ВЕСТЬ

«Жан-Кристоф» был сознательным прощанием с поколением. «Кола Брюньон» — другое прощание, бессознательное: прощание со старой, беззаботной, веселой Францией. Этот «bourguignon salé»¹ хотел показать грядущим

¹ Бургундец — охотник до красного словца. (Прим. ред.)

потомкам, как можно пропитать жизнь солью иронии и все же весело наслаждаться ею: он развернул тут все богатства своей любимой родины и среди них самое прекрасное: жизнерадостность.

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

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

СОВЕСТЬ ЕВРОПЫ

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

Ницше, материал для предисловий к литературного наследия.

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

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

Письмо Льва Толстого к Роллану.

ХРАНИТЕЛЬ НАСЛЕДИЯ

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

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

В «Жане-Кристофе» Роллан предсказал заранее все, что случится в этот неизбежный час; однако, чтобы исповедание стало правдивым, он должен прибавить еще кое-что: себя самого. Он должен сделать то, что Жан-Кристоф сделал для сына Оливье: хранить священный огонь. Способ, которым он это сделал, стал для всех нас незабвенным примером духовного героизма, актом еще более чарующим, чем написанное им произведение. Мы увидели, как в его лице стремление Кристофа и Оливье к справедливости стало убеждением, полностью воплощенным в жизни, мы увидели человека, восставшего со всей силой своего имени, своей славы, своей художественной мощи против отечества и чужбины и устремившего взор к небу сверхвременной веры.

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

Мы наблюдали, как разгоралась эта героическая борьба среди борьбы народов, в течение пяти лет мы наблюдали чудо борьбы трезвого против безумия миллионов, свободного против рабства общественного мнения, любящего против ненависти, европейца против отечеств, совести против мира. И в этой долгой кровавой ночи, когда мы подчас изнывали при виде бессмысленности природы, единственным утешением и возвышением служило сознание, что величайшие насилия, разрушающие города и уничтожающие государства, остаются все же бессильными против одного человека, если у него достаточно воли и душевной неустранимости, чтобы быть свободным: ибо вообразившие себя победителями над миллионами не могли подчинить себе одного: свободную совесть.

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

ПОДГОТОВЛЕННЫЙ

То, что Роллан больше, чем какой-либо другой современный поэт, был внутренне подготовлен к войне и к поставленным ею проблемам, не умаляет его моральных заслуг и может быть лишь извиняет других. Если мы сегодня заглянем в его произведения, то с удивлением заметим, что его построение с самого начала за многие годы работы устремлялось подобно грандиозной пирамиде к острию, к тому острию, в которое, привлеченная полярностью, ударяет молния: к войне. В продолжение двадцати лет мышление, творчество этого художника неустанно вращается вокруг проблемы противоречия между

духом и насилием, свободой и отечеством, победой и поражением: в сотнях вариаций, драматических, этических, диалогических, программных, в десятках образов он видоизменял основную тему; едва ли в действительности найдется проблема, которой бы не коснулись, которой не разобрали бы в своих спорах Кристоф и Оливье, Аэрт и жирондисты. Идеино его творение — подлинное поле маневров всех мотивов войны. Поэтому Роллан внутренне был уже подготовлен, когда другие только начинали разбираться в событиях. Историк уже установил вечное повторение типичных сопутствующих признаков, психолог — массовое внушение и его воздействие на отдельную личность, нравственный человек, гражданин мира, уже давно создал свое *credo*: духовный организм Роллана был таким образом как бы иммунизирован против инфекции массового безумия и заразы лжи.

Но не случайно ставит себе художник те или иные проблемы: у драматурга нет «счастливой свободы», выборе сюжета, музыкант не «находит» чистую мелодию, он несет ее в себе. Проблематика создает художника, а не художник — проблемы, предвидение — пророка, а не пророк — предвидение. Выбор для художника всегда предопределен. И человек, который задолго до кризиса постиг существеннейшую проблему целой культуры, трагической эпохи, естественно должен был в решительный час (хотя он этого и не подозревал) сам стать существенным для этого часа. Символично, что именно учителя мудрости, систематические толкователи, философы той и другой стороны, Бергсон так же, как Эйкен и Оствальд, оказались не на высоте, потому что весь свой духовный пыл они десятилетиями направляли только на абстрактные истины, «*vérités mortes*», — в то время как Роллан, в качестве систематика стоящий бесконечно ниже, со своей «*intelligence du coeur*», своей мудростью сердца предвосхитил познание «*vérités vivantes*», живых истин. Те жили для науки и оказались поэтому детьми или отроками перед лицом действительности, в то время как Роллан, который думал только о живом человечестве, был подготовлен. Лишь тот, кто осознал европейскую войну как пропасть, в которую устремлялась, глумясь над всеми предостережениями, дикая скачка последних десятилетий, лишь тот мог

насиленно вырвать свою душу из участия в вакхическом хоре и не накинуть на себя в опьянении хором и одурманивающими звуками литавр кровавую тигровую шкуру. Только такой человек мог устоять среди величайшей бури безумия, какую только знает мировая история.

Таким образом Роллан не только в час войны, но и с самого начала противостоит всем другим поэтам и художникам эпохи — отсюда одиночество первых двадцати лет его творчества. То, что это противоречие его проблематики не проявлялось открыто и лишь во время войны стало пропастью, объясняется тем, что глубокое различие между Ролланом и его современниками было не столько различием взглядов, сколько различием характера. Почти все художники до наступления апокалиптического года, как и он, считали европейскую братоубийственную войну преступлением, позором для нашей культуры, за небольшими исключениями все были пацифистами или думали, что они пацифисты. Быть пацифистом значит быть не только другом мира, но и миротворцем, «εἰρηνοποιός» как сказано в евангелии; под пацифизмом подразумевается активность, действенная воля к миру, а не только склонность к покою и уюту. Он подразумевает борьбу и, как каждая борьба, в час опасности требует самопожертвования, героизма. Но те знали лишь сентиментальный пацифизм, любовь к миру в дни мира, они были такими же друзьями мира, как и друзьями социального уравнения, человеколюбия, отмены смертной казни, — они верили без страсти и носили свои убеждения свободно, как одежду, чтобы в решительный час сменить их на военную мораль и облечься в мундир каких-нибудь национальных убеждений. В глубине души они так же, как и Роллан, знали истину, они только не имели мужества сделать ее своим убеждением, роковым образом подтверждая слова Гете Эккерману: «Недостаток характера у отдельных исследующих и пишущих индивидуумов — источник всего зла нашей новой литературы».

Таким образом сознавал положение вещей не один Роллан, — эту заслугу он делил с другими умами, с другими политиками, — но у него всякое знание претворяется в пафос, всякая вера в исповедание, всякая мысль в дело. Его совершенно исключительная заслуга, выделяющая его

среди других поэтов, в том, что он остался верным своей идее именно в ту минуту, когда от нее отреклась эпоха, что он защищал европейский дух против всех неистовствующих отрядов некогда европейски мыслившей, а ныне патриотически настроенной интеллигенции. Борясь, как всегда с юных лет, за невидимое против всего реального мира, он противопоставляет героизму кавалерийских атак и окопов другой, высший: героизм духа противопоставляет героизму крови и тем дарит нам чудесное зрелище свободного, бодрствующего человеческого человека среди безумия гонимых опьянением масс.

УБЕЖИЩЕ

Весть о возникновении войны застает Ромэн Роллана в Вевэ, маленьком старинном городе на Женевском озере. Как почти каждое лето, он и это проводил в Швейцарии, излюбленной родине важнейших и прекраснейших его творений; здесь, где в одном государстве братски объединяются нации, где Жан-Кристоф впервые возглашает гимн европейского единства, получает он весть о мировой катастрофе.

Вся его жизнь внезапно представляется ему бессмысленной: напрасно предостережение, напрасны двадцать лет страстной бескорыстной работы. То, чего он опасался с раннего детства, что вырвалось у героя его души, Оливье, в 1898 г. как крик сокровеннейшей муки его жизни: «Я так боюсь войны, я боюсь ее давно. Она была кошмаром для меня и отравила мое детство», — из пророческого сна одного человека это вдруг превратилось в явь для охваченных ужасом сотен миллионов людей. Пророческое сознание неизбежности этого часа не умалет его страданий. Напротив, в то время как другие поспешно одурманивают себя опиумом морали, долга и гашением мечты о победе, он с жестокой трезвостью смотрит вглубь грядущего. Бессмысленным представляется ему прошлое, бессмысленной вся жизнь. Третьего августа 1914 года он записывает в своем дневнике: «Я больше не могу. Я хотел бы быть мертвым. Ужасно жить среди обезумевшего человечества и беспомощно взирать на крушение цивилизации. Эта европейская война — величайшая ката-

строфа за много столетий, гибель наших самых дорогих надежд на братство людей». И несколько дней спустя с еще более глубоким отчаянием: «Моя мука представляет собой такое нагромождение сконцентрированных мучений, что я не в силах дышать. Разгром Франции, судьба моих друзей, их смерть, их раны. Ужас перед всеми этими страданиями, душераздирающее участие к миллионам несчастных. Я переживаю смертельную нравственную борьбу при виде этих обезумевших людей, приносящих в жертву убийственному и бессмысленному идолу войны свои драгоценнейшие сокровища, свои силы, свою гениальность, все пламя героического самопожертвования. Какое горестное отсутствие всякого божественного слова, всякого божественного духа, всякого морального руководства, которое по ту сторону резни могло бы создать град божий. Теперь завершается бессмыслица всей моей жизни. Я хотел бы уснуть, чтобы больше не просыпаться».

Иногда среди мучений он стремится во Францию, но он знает, что был бы бесполезен там; тощий, нежный юноша не был принят на военную службу, тем менее мог пригодиться пятидесятилетний. Создать же видимость какой-либо поддержки войны претило его совести, которая, воспитавшись на идеях Толстого, укрепилась в ясных собственных убеждениях. Он сознает, что и ему следует защищать Францию, но понимая ее честь иначе, чем канониры и кричащая о ненависти интеллигенция. «Великий народ», говорит он впоследствии в предисловии к своей книге о войне, «должен защищать не только свои рубежи, но и свой разум, который он обязан оберегать от галлюцинаций, несправедливостей и бессмыслицы, являющихся неизбежным следствием войны. Каждому свое место: солдаты — защитники земли, люди мысли — защитники мысли... Разум далеко не последняя часть народного достоинства». В эти первые мучительные дни ужаса он еще не уяснил себе, нужно ли будет прибегнуть к слову и по какому поводу; но он знает, что воспользуется им только ради одной идеи, ради идеи духовной свободы и сверхнациональной справедливости.

Но справедливость сама нуждается в свободном круговоре. Лишь здесь, в нейтральной стране, историк эпохи мог услышать все голоса, воспринять все мнения, — лишь

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

То, чего пожелал случай, подтверждает теперь сознательная воля: Ромэн Роллан остается в Швейцарии, в сердце Европы, все пять лет войны, чтобы выполнить свою задачу «de dire ce qui est juste et humain», «сказать, что справедливо и человечно». Здесь, где веют ветры всех стран, где голос свободно перелетает границы, где никакие оковы не связывают речь, служит он своему незримому долгу. Совсем близко от маленьких кантонов в бесконечных кровавых волнах и грязных валах ненависти пенится безумие войны; но и в буре магнитная стрелка человеческой совести непоколебимо направляется к вечному полюсу всякой жизни: к любви.

· СЛУЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ

Служить родине, служа всему человечеству своей совестью, принять борьбу, поборов страдание с тысячей его мук, — вот что ощущает Роллан как долг художника. И он

порицает стояние в стороне. «Художник не имеет права держаться в стороне, пока он в силах помочь другим». Но эта помощь, это участие должны заключаться не в том, чтобы поддерживать миллионы людей в их убийственной ненависти, а в том, чтобы соединить их там, где они незримо соединены, — в их бесконечных страданиях. Итак вступает он в ряды участников войны, но не с оружием в руке, а следуя примеру великого Уота Уитмэна,¹ отдавшего себя на войне служению несчастным в качестве брата милосердия.

Едва прошли первые битвы, как изо всех стран донесли в Швейцарию крики ужаса. Тысячи неполучающих вестей от своих мужей, отцов и сыновей, находящихся на полях сражений, в отчаянии простирают руки в пространство: сотни, тысячи, десятки тысяч писем и телеграмм сыплются в маленький дом Красного Креста в Женеве, единственное интернациональное место, связующее нации. Как буреветники прилетели первые запросы о без вести пропавших, потом они стали бурей, морем: в набитых мешках протаскивали рассыпные тысячи и тысячи письменных воплей. И ничего не было подготовлено для такого прорыва земных страданий: Красный Крест не имел помещений, организаций, системы и главным образом работников.

Одним из первых, заявивших о своей готовности помочь, был Ромэн Роллан. В маленьком деревянном закутке, в наспех освобожденном музее Рата, среди сотни девушек, студентов, женщин, не считаясь с временем и собственной работой, просиживал он ежедневно в течение полутора лет по шести, по восьми часов — рядом с руководителем, изумительным д-ром Феррьером, благотворная доброта которого сократила для многих и многих тысяч муки ожидания, регистрировал письма, писал письма, производил как будто мелкую работу. Но как важно было каждое слово каждому в отдельности, в громадной вселенной чувствовавшему лишь собственную песчинку горя. Несметное количество людей хранит сегодня, не зная этого, сообщения о своих братьях, отцах и мужьях, писан-

¹ Американский поэт, певец природы и свободы (1809—1882).
(Прим. ред.)

ные рукой великого поэта. Маленький, грубо сколоченный письменный стол с простым деревянным креслом, в сколоченной из досок каютке, рядом со стучащими пишущими машинками, среди толчеи толпящихся, кричащих, торопливых, вопрошающих людей, — таково было поле борьбы Ромэн Роллана против бедствий войны. В то время как другие поэты, разжигая ненависть, стравляли народы, он пытался участием и заботами примирить или хотя бы облегчить участию страданий миллионов людей своевременным успокоением и человеческим словом утешения. В Красном Кресте он не хотел и не занимал руководящего положения, он лишь исполнял там, как и другие безымянные, повседневную работу обмена сообщениями: незаметен был его труд и поэтому вдвойне незабвенен.

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

Esse homo! Esse poeta!¹

Трибунал духа

Ромэн Роллан был более подготовлен, чем кто-либо другой: последние главы «Жана-Кристофа» пророчески изображают грядущее безумие масс. Ни на один миг он не отдался тщеславно-идеальной надежде, что существование (или видимость) нашей культуры, нашей гуманности, нашей возвышенной двухтысячелетним христианством человечности может оделать будущую войну более гуманной. Историк слишком хорошо знал, что уже в первом пылу военной страсти тонкий слой доска культуры и христианства облупится во всех нациях и обнажатся животные инстинкты человека, которого пролитая кровь всегда обращает в зверя. Он не скрывал от себя, что этот таинственный запах крови сможет одурманить самые нежные, самые добрые и совестливые души; все это — друзья, предающие дружбу, внезапная солидарность между самыми противоположными характерами перед идолом отечества, крах убеждений совести при первом дуновении действия, —

¹ Вот человек! вот поэт!

было уже огненными буквами запечатлено в «Жане-Кристофе» как «Мене, текел, фарес».

Но все-таки: даже он, этот осведомленнейший человек, не дооценил действительности. Уже в первые дни с ужасом видит Роллан, в какой бесконечной мере превзошла все прежнее и все предположения эта война с ее средствами борьбы, ее материальным и духовным зверством, ее размерами и страстями; главным же образом видит он, что еще никогда ненависть европейских народов друг против друга (которые ведь уже тысячу лет непрерывно воюют то вместе, то один против другого), неистовствующая в словах и делах, не проявлялась так бессмысленно, как в этом двадцатом веке после рождества Христова. Никогда прежде в истории человечества злоба не захватывала столь широкие слои, никогда она не свирепствовала так зверски в среде интеллигенции, никогда не подливалось в огонь так много масла из стольких источников и труб духа, из канав газет, из реторт ученых. Все дурные инстинкты, казалось, усилились в миллионных массах, милитаризируются даже свободные ощущения, идеи, ужасающая механическая система дальнобойных орудий смерти находит отвратительное подобие в системе телеграфных агентств, мечущих искры лжи во все страны и за океан. Впервые наука, поэзия, искусство, философия становятся столь же подвластными войне, как и техника; на амвонах и кафедрах, в исследовательских институтах и лабораториях, в редакциях и в комнатах поэтов по единой незримой системе создается и распространяется одна лишь ненависть. Апокалиптическое предвидение пророка превзойдено.

Потоп ненависти и крови, какого никогда не знала эта старая, до глубочайших недр насыщенная кровью земля, затопляет страну за страной. И Ромэн Роллан вспоминает тысячелетний миф: он знает, что нельзя спасти растерянный мир, обреченное поколение от его безумий. Нельзя потушить мировой пожар дуновением человеческих уст, голыми земными руками. Можно лишь пытаться помешать другим подливать масло в это пламя, можно лишь хлестать этих злодеев насмешкой и презрением. И можно построить ковчег, чтобы спасти от потопа лучшие духовные драгоценности уничтожающего себя по-

колениа и передать их грядущим, как только улягутся волны ненависти. Можно воздвигнуть над эпохой знак, по которому верующие узнают друг друга, — храм согласия, построенный среди кровавых полей народов и в то же время возвышающийся над ними.

Посреди ужасающих сооружений генеральных штабов, техники, лжи, ненависти, мечтает Роллан о другом сооружении: о единении свободных умов Европы. Руководящие поэты, ученые должны служить ковчегом, хранителями справедливости в эти дни бесправия и лжи. В то время как массы, обманутые словами, неистовствуют друг против друга в слепой ненависти, художники, поэты, ученые Германии, Франции, Англии, которые не знают друг друга, но все же десятки лет работают над совместными открытиями, усовершенствованиями, идеями, могли бы соединиться в трибунал духа, который с научной серьезностью вытравил бы всю ложь в их народах и обменивался бы возвышенными мыслями о своих нациях. Ибо глубочайшей надеждой Роллана было, что великие художники, исследователи не солидаризируются с преступлениями войны, не спрячут свободу своей совести за удобным «right or wrong — my country». ¹ Уже сотни лет люди интеллекта, за немногими исключениями, признают недопустимость войны. Из глубины Китая, борющегося с монгольской жадой власти, уже почти тысячу лет назад гордо зывал Ли Тай Пе:

«Проклятие войне! Проклятие делу оружия! Мудрецу нечего делать с их безумием».

И это изречение «мудрецу нечего делать с их безумием» проходит незрмым прищевом во всех высказываниях мыслящих людей европейской культуры. В письмах, написанных по-латыни, — на языке, символически свидетельствующем о сверхнациональном единстве, — великие гуманисты во время войны делятся своими заботами и философскими утешениями по поводу смертоносного безумия людей; от лица немцев восемнадцатого века яснее всех говорит Гердер: «Отечества против отечеств в кровавой борьбе — это самое ужасное варварство»; Гете, Байрон, Вольтер, Руссо объединяются в презрении к бессмыслен-

¹ Права или неправа — но моя страна.

кой резне. Так и теперь, полагает Роллан, руководящие умы, великие, непогрешимые исследователи, самые человеческие среди поэтов должны объединиться, возвыситься над отдельными заблуждениями своих наций. Он, конечно, не смеет надеяться, что многие сумеют вполне освободиться от страстности эпохи, но ценность духовных явлений измеряется не количеством: их закон не похож на закон армии. И здесь приобретают глубокое значение слова Гете: «Все великое и разумное существует только в меньшинстве. Никогда нельзя рассчитывать на то, чтобы разум стал популярным. Страсти и чувства могут стать популярными, но разум всегда останется достоянием нескольких избранных». Это меньшинство благодаря своему авторитету может стать духовной силой. И прежде всего оно может стать оплотом против лжи. Если бы руководящие свободные умы всех наций соединились, например в Швейцарии, и боролись бы там против всякой несправедливости, в том числе и творимой их собственным отечеством, то создалось бы наконец убежище, свобода для истины, одинаково поработенной и закованной во всех странах, Европа имела бы клочок общей родины, человечество — искру надежды. Выяснением согласий и разногласий лучшие умы могли бы дополнить друг друга, и это взаимное просветление людей, свободных от предрассудков, было бы светом миру.

В таком умонастроении берется Роллан впервые за перо. Он обращается с откровенным словом к поэту, которого он больше всех чтит в Германии за доброту и человечность. И в тот же час пишет самому отчаянному врагу Германии, Эмилю Верхарну. Он протягивает обе руки, направо и налево, чтобы соединить самых разъединенных и хотя бы в этой чистейшей сфере духа сделать первую попытку духовного объяснения, в то время как на полях сражения раскаленные пулеметы с всюду одинаковым ритмичным потрескиванием косят молодежь Франции, Германии, Бельгии, Англии, Австрии и России.

ОБЪЯСНЕНИЕ С ГЕРГАРТОМ ГАУПТМАНОМ

Ромэн Роллан никогда не встречался с Гергартом Гауптманом. Он знал его произведения и любил в них страстное участие во всем человеческом, глубокую доброту,

которой намеренно проникнут каждый отдельный образ. Однажды он попытался навестить его в Берлине, но Гергарт Гаушман был тогда в отсутствии. Не были они знакомы друг с другом и по переписке.

И все-таки Роллан выбирает для объяснения именно Гаушмана, как представителя германских портов, как творца «Ткачей» и как автора статьи, в которой он брал на себя ответственность восстать против борющейся Германии. Он пишет ему 29 августа 1914 г., когда глупая телеграмма агентства Вольфа, преувеличивая в смехотворном стремлении к запугиванию трагическую действительность, сообщала: «Богатый художественными сокровищами город Лувен стерт с лица земли». Повод для взрыва возмущения во всяком случае был дан, но Роллан старается себя сдерживать: «Я не принадлежу, Гергарт Гаушман», начинает он, «к тем французам, которые смотрят на Германию как на страну варваров. Я знаю духовное и моральное величие вашей сильной расы. Я знаю, чем я обязан немецким мыслителям старой Германии, вспоминаю и в этот час слова и пример нашего Гете, — ибо он принадлежит всему человечеству, — который презирал национальную ненависть и поднял свою душу до тех высот, где счастье и несчастье других народов ощущается как личное». И он продолжает с пафосом сознания собственного достоинства, который теперь впервые прозвучал в творении этого самого скромного человека; познав свою миссию, он возвышает голос над эпохой: «Я всю свою жизнь работал над сближением духа наших наций и все ужасы этой проклятой войны, которая бросила их друг против друга, не заставят меня запятнать себя чувством ненависти».

Но тут Роллан становится более страстным. Он не обвиняет Германию в войне, — «война это плод слабости и глупости народов», — он отбрасывает в сторону политику, но протестует против уничтожения художественных произведений. Резко вопрошает он Гаушмана: «Чьи вы внуки, — Гете или Аттилы?», и потом, уже спокойнее, закликает его не оправдывать духовно этих вещей. «Во имя нашей Европы, к числу славнейших борцов которой вы до сих пор принадлежали, во имя цивилизации, во имя чести немецкого народа я закликаю вас, Гаушман, я вас

приглашаю, вас и избранных людей Германии, среди которых у меня есть друзья, протестовать с величайшей энергией против преступления, вина за которое иначе пала бы и на вас». Роллан хочет, чтобы немцы, как и он сам, не солидаризировались бы с фактами войны, чтобы они «не считали войну роком». Он надеется на протест немцев — правда, не зная, что тогда в Германии никто не имел и не мог иметь никакого понятия о политических событиях и что такой публичный протест был невозможен.

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

Таким образом объяснение перешло из духовной сферы в политическую. С горечью отвергает Роллан с своей стороны этот взгляд Гауптмана, поддерживающего своим моральным авторитетом агрессивные теории Шлиффена,¹ и упрекает его «в солидарности с преступлениями власть имущих». Вместо того чтобы объединить, это объяснение еще больше разъединило их. В действительности же они оба говорят впустую, ибо «le difficile est d'agir sans passion», «трудно действовать бесстрастно». Час еще не настал, оба еще слишком страстны, еще слишком сильно раздражен нерв эпохи, чтобы они могли найти друг друга. Еще царит в мире ложь, слишком густ туман на границах. Еще растет бесконечный прилив ненависти и заблуждений. Еще не узнают себя во тьме братья.

¹ Немецкий генерал, начальник генерального штаба в довоенное время, автор германского плана мировой войны. (Прим. ред.)

ПЕРЕПИСКА С ВЕРХАРНОМ

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

Роллан послал Верхарну свой протест против разрушения Лувена и обстрела Реймского собора. Верхарн соглашается и пишет: «Я преисполнен печали и ненависти. Это последнее чувство было мне до сих пор чуждо: теперь я познал его. Я не могу его побороть и все-таки считаю себя порядочным человеком, для которого ненависть представлялась прежде низменным чувством. Как я люблю в этот час свое отечество или, вернее, ту кучу пепла, в которое оно превратилось». Роллан ему тотчас же отвечает: «Нет, оставьте ненависть! Ни для вас, ни для нас ненависть не должна существовать. Будем бороться с ненавистью еще больше, чем с нашим врагом! Потом вы увидите, что эта трагедия была еще ужаснее, чем мы это себе представляли в те дни, когда переживали ее. Все страны охвачены мрачным величием и человеческие массы — священным опьянением. Европейская драма дошла до того апогея, когда становится несправедливым обвинять в ней людей. Это судорога природы... Построим ковчег, как те, свидетели потопа, и спасем остаток человечества».

Однако Верхарн почти отклоняет это предложение. Он сознательно остается при своей ненависти, хотя он ее не любит; в посвящении самому себе своей прискорбной книги о войне он говорит, что вследствие наполняющей его ненависти чувствует, как словно умалется его совесть,

и в тоске по прежнему чувству приятия всего мира посвящает эту книгу человеку, которым он некогда был. Тщетно вторично обращается к нему Роллан с чудесным письмом: «Как много вы, мой добрый и великий, должны были выстрадать, чтобы в такой степени ненавидеть. Но я знаю, это ненадолго, мой друг; нет, такие души, как ваша, погибли бы в подобной атмосфере. Справедливость должна торжествовать, но справедливость не требует, чтобы весь народ был ответственным за преступление, совершенное несколькими сотнями людей. И будь во всем Израиле хоть один праведный, говорю я вам, вы не имели бы права осуждать весь Израиль. Ведь и вы не сомневаетесь, что в Германии и Австрии страдают и борются немало угнетенных и скованных душ... Тысячи невинных повсюду приносятся в жертву преступлениям политики! Наполеон не был совсем неправ, когда говорил: «Политика — рок современности!» Никогда античная судьба не была более жестокой. Не будем заключать союз с судьбой, Верхарн! Будем с угнетенными, со всеми угнетенными. Они везде. Я знаю только два народа на земле: один — страдающий, другой — причиняющий страдания».

Но Верхарн остается непоколебимым в своей ненависти. Он отвечает: «Если я ненавижу, то потому, что виденное, прочувствованное, слышанное мною ужасно... Я сознаю, что не могу быть справедливым, так как стою от печали и тнева. Я не стою около пламени, а объят им, я страдаю, я плачу. Я не могу иначе». Он остается верным ненависти. Правда, подобно Оливье Ромэн Роллана он цитает и «ненависть к ненависти». В личных отношениях попрежнему, несмотря на внутреннее несогласие, их связывает взаимное уважение, и даже когда Верхарн пишет предисловие к одной полной ненависти книге, Роллан отделяет личность от поступка. Верхарн отказывается перейти «на сторону его заблуждения», но не отрекается от дружбы к Роллану и подчеркивает ее тем более, что во Франции уже «становилось опасным его любить».

И тут две великих страсти не понимают друг друга. И тут призыв был напрасным. Ненависть овладела всем миром, даже благороднейшими его творцами и изобразителями.

ЕВРОПЕЙСКАЯ СОВЕСТЬ

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

В эти дни Роллан, вероятно, снова пережил святой час былых дней, когда он получил письмо Льва Толстого, ставшее словно вестью для всей жизни. Толстой был единственным, кто в знаменитом возгласе «Не могу молчать» восстал среди войны в своем отечестве на защиту прав человека против человечества, единственным, кто выразил протест против закона, предписывавшего братьям убийство братьев. Теперь его чистый голос замолк, место осталось незанятым, совесть человечества онемела. И Роллан ощущает это молчание, ужасное молчание свободного духа в сутолоке рабов, с большим ужасом, чем грохот пушек. Те, кого он призывал на помощь, покинули его. Последняя истина, истина совести, никого не объединяет, никто не помогает ему бороться за свободу европейского духа, за истину среди лжи, за человечность против сумасбродной ненависти. Он снова одинок в своей вере, более одинок, чем в самые горькие годы его уединения.

Но одиночество никогда не означало для Роллана примирения со своей участью. Смотреть, как деятельно творится несправедливость, и не протестовать против этого — уже в молодости казалось поэту таким же преступлением, как сама несправедливость: «Ceux qui subissent le mal,

sont aussi criminels, que ceux qui le font». И ему кажется, что поэт, больше чем кто-либо другой ответствен за претворение мысли в слово и за оживление слова делом. Недостаточно набросать лишь арабеску истории современности: если поэт переживает эпоху, как центр своего бытия, его обязанность действовать во имя идеи своего бытия, осуществить эту идею. «Избранники духа являют собой аристократию, претендующую на то, чтобы заменить аристократию крови. Но она забывает, что эта последняя начала с того, что платила кровью за свои привилегии. Веками слышат люди слова мудрости, но редко видят они мудрых, приносящих себя в жертву. Чтобы сделать других верующими, надо доказать, что сам веруешь. Недостаточно только произносить слова». Слава не только нежный лавровый венок, она и меч. Вера обязывает: кто заставил Жана-Кристофа провозгласить евангелие свободной совести, тот не может отречься, если мир готовит ему крест, он должен принять на себя апостольство, а в случае необходимости и мученичество. И в то время как почти все художники современности в своей слишком возбужденной «*passion d'abdiquer*», в своей страсти к отречению от собственного мнения и безвольному растворению во мнению масс, встречаются ликованием насилие, могущество, победу, не только как властителей часа, но и как смысл культуры, как жизненную силу мира, здесь неподкупная совесть резко восстает против всех.

«Всякое насилие мне ненавистно», пишет Роллан в те решительные времена Жуву, «если мир не может обойтись без насилия, мой долг не заключать с ними соглашение, а выставить другой, противоположный принцип, уничтожающий тот. Каждому своя роль, каждый да будет послушен своему богу». Ни на одну минуту он не скрывает от себя, как велика борьба, которую он затевает, но слово юности еще звучит в его груди: «Наш основной долг быть великим и защищать величие на земле».

Опять, как в былое время, когда он своими драмами хотел вернуть народу веру, когда он возвысил образ героев над ничтожным временем, когда он в работе молчаливого десятилетия призывал людей к любви и к свободе, — опять он начинает в одиночестве. Нет вокруг него партии, нет в его распоряжении газеты, нет власти.

У него нет ничего, кроме его страсти и чудесного мужества, для которого безнадежность не острастка, а побуждение. Одинокó вступает он в борьбу с безумием миллионов. И в этот миг европейская совесть — ненавистью и насмешкой изгнанная из всех стран и сердец — живет только в его груди.

МАНИФЕСТЫ

Форма его борьбы — газетные статьи; чтобы восстать против лжи и ее публичного выражения — фразы, Роллан должен отыскать ее на ее собственном поле сражения. Но интенсивность его идей, свобода убеждения, авторитетность имени превращают эти статьи в воззвания, которые облетают Европу и зажигают огромный духовный пожар. словно электрические искры берут они по незримым проводам здесь производя ужасные взрывы ненависти, там ярко освещая глубины свободной совести и везде порождая тепло и вызывая возбуждение в самых крайних формах гнева и восторга. Никогда быть может газетные статьи не оказывали столь бурного, зажигательного и очищающего действия, как два десятка призывов и манифестов одной единственной свободной, светлой личности среди раболопной, смятенной эпохи.

В художественном отношении их, разумеется, нельзя сравнить с его обдуманнóми, отделанными, музыкальнó построенными произведениями. Рассчитанные на самые широкие круги, втиснутые в рамки цензуры (для Роллана было важнее всего, чтобы статьи, которые он опубликовал в «Journal de Genève», читались и на его родине), они должны были развивать мысли осторожно и вместе с тем поспешно. Они содержали чудесные, незабвенные призывы, возвышенные возгласы возмущения и заклинания, но они являются результатом страсти, их язык поэтому неровен, и часто они посвящены случайным событиям. Их ценность чисто моральная, тут они являются единственным и ни с чем несравнимым произведением. В художественном отношении они прибавили к творениям Роллана лишь новый ритм: своего рода пафос публичного оратора, героически возвышенную речь, сознательно обращенную к тысячам и миллионам. В этих статьях говорит не единичная личность, а невидимая Европа, чьим глав-

ным свидетелем и публичным защитником впервые чувствует себя Ромэн Роллан.

Сумеет ли вообще грядущее поколение, когда будет читать эти статьи, собранные в томах «Au-dessus de la mêlée» и в «Les Résistances», оценить значение, какое они имели в ту пору для нашего мира? Нельзя измерить силу, не зная силы сопротивления, нельзя оценить подвиг, не зная принесенных жертв. Чтобы отдать должное моральному значению, героическому характеру этих воззваний, необходимо восстановить в памяти (ныне едва постижимое) безумие первого года войны, духовную эпидемию всей Европы, этот интеллектуальный сумасшедший дом. Надо представить себе, что принципы, ныне представляющиеся нам банальными, как например утверждение, что не вся нация в целом ответственна за возникновение войны, считались наказуемыми политическими преступлениями; надо вспомнить, что книгу, представляющуюся нам сегодня совершенно естественной, — «Au-dessus de la mêlée» — прокурор назвал «подлой», что ее автор был в опале, что статьи долго были под запретом, в то время как целый ряд памфлетов против этого свободного слова распространялся беспрепятственно. Надо вникнуть в атмосферу, окружавшую эти статьи, в общее молчание, чтобы понять, как громко должен был звучать голос, раздавшийся в этой великой умственной пустоте, и если ныне возвышенные им истины воспринимаются как само собой разумеющиеся, то нужно вспомнить прекрасные слова Шопенгауэра: «Истине на земле уделено лишь краткое победное торжество между двумя долгими промежутками, когда высмеивают ее парадоксальность или презрительно называют ее банальной». Сегодня (на краткое мгновение) настало время, когда многие из этих слов покажутся банальностью, потому что они за это время измельчены тысячами эпигонов. Мы же их знали в то время, когда каждое слово действовало как удар бичом, и возмущение, вызванное ими, свидетельствует о мере их исторической необходимости. Лишь ярость противников (еще сегодня обнаруживающаяся в целом потоке брошюр) дает понятие о героизме этого человека, впервые своей свободной душой возвысившегося «над схваткой». Не надо забывать, что «Dire ce qui est juste et humain», «говорить, что спра-

ведливо и человечно», считалось тогда преступлением и преступлений. Ведь тогда человечество так обезумело от первой крови, что оно, как однажды изумительно выразился Роллан: «еще раз распяло бы Иисуса Христа, если бы он воскрес, ибо он сказал: любите друг друга».

НАД СХВАТКОЙ

22 сентября 1914 г. появляется в «Journal de Genève» статья «Au-dessus de la mêlée», которая после мимолетной форпостной перестрелки с Гергартом Гауптманом открывает войну с ненавистью: она была решительным ударом молота для постройки незримого европейского храма среди войны. Это заглавие с тех пор стало и боевым кличем и ругательством, но с этой статьей над дисгармонией партийных перебранок впервые подымается звучный голос непоколебимой справедливости, в утешение многим и многим все растущим тысячам.

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

Но после этого гимна к верующим, которые мнят себя слугами высшего долга, Роллан обращается с вопросом к духовным вождям всех наций: «Вы, хранившие в своих руках живой клад героев, на какие дела вы расточили его? Какую цель поставили вы великодушному согласию их на мужественное самопожертвование? Взаимное убийство, европейскую войну». И он выступает с обвинением в том,

что вожди трусливо прячутся теперь со своей ответственностью за идол — «судьбу» — и не только не противятся этой войне, но еще разжигают и отравляют ее. Ужасная картина! Все рушится в этом потоке; во всех странах, во всех нациях равно ликуют, взирая на то, что их губит. «Не только национальное возбуждение бросает в слепой ярости миллионы людей друг против друга... Разум, религия, поэзия, наука, все формы духа мобилизовались и во всех государствах сопутствуют армиям. Избранники каждой страны, все без исключения, с полной убежденностью провозглашают, что дело именно их народа — дело божье, дело свободы и человеческого прогресса». С легкой насмешкой изображает он нелепые поединки философов и ученых, беспомощность обеих великих общественных сил — христианства и социализма, чтобы потом самому решительно отвернуться от этой схватки: «Представление, что любовь к отечеству непременно требует ненависти к другим отечествам и убийства тех, кто их защищает, это представление кажется мне глупейшей дикостью, нероновским дилетантизмом, который мне противен до глубочайших недр моего существа. Нет, любовь к моему отечеству не требует, чтобы я ненавидел и убивал верующие и верные души, любящие свое отечество. Она требует, чтобы я их чтил и соединился бы с ними для общего блага». И он продолжает: «Между нами, народами Запада, не было повода к войне. Не считая небольшой отравленной части прессы, которая заинтересована в разжигании этой ненависти, мы не питаем ненависти к нашим братьям во Франции, Германии и Англии. Я знаю их и знаю нас. Наши народы не требуют ничего, кроме мира и свободы для себя». Поэтому позор для интеллигенции загрязнять чистоту своего мышления при возникновении войны. Отвратительно смотреть, как свободный дух становится рабом страсти, детской и глупой племенной политики. Мы не смеем забывать в этой ссоре о единстве, о нашем общем отечестве. «Человечество — симфония великих объединенных душ. Кто в состоянии понять его и любить лишь после того, как он разрушил часть его элементов, тот доказывает, что он варвар!.. Мы, цвет Европы, имеем два родных дома, наше земное отечество и град божий... В одном из них мы гости,

другой мы должны для себя сами воздвигнуть... Наш долг создать вал вокруг этого града, достаточно обширный и высокий, чтобы, возвышаясь над несправедливостью и ненавистью наций, он мог бы в своих пределах собрать братские и свободные души всего мира».

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

БОРЬБА С НЕНАВИСТЬЮ

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

Теперь поэт ясно познал свою задачу: бороться с войной было бы бессмысленно. Разум бессилен против стихии. Но он считает predeterminedным ему долгом бо-

роться во время войны с тем, чем в своей страсти сознательно усугубляют люди ее ужас, — с духовной отравой оружия. Самое ужасное в этой войне — то, что так отличает ее от прежних войн, — ее сознательное одухотворение, попытка героически возвеличить событие, которое в прежние эпохи было бы воспринято просто как естественное бедствие, подобное чуме или эпидемии, превратить его в «величественную эпоху», оправдать насилие морально, уничтожение — этически, массовую борьбу народов превратить в то же время и в массовую ненависть отдельных личностей. Не против войны (как часто предполагают) восстает Роллан, а против идеологии войны, против искусственного обожествления вечно звериного; в частности он борется с безвольным, легкомысленным приятием коллективной, построенной только на время этики, бегством от совести к массовой лжи, с упразднением на время войны внутренней свободы.

Не против масс, а против народов обращено его слово. Они несведущие, обманутые, несчастные невольники, которым ложью привили ненависть — «il est si commode haïr sans comprendre», — «так удобно ненавидеть, когда не понимаешь». Вся вина лежит на распространителях и фабрикантах лжи, на интеллигенции. Она виновата, трижды виновата, потому что благодаря своему образованию и опыту она должна знать истину, но она ее скрывает, ибо по слабости, а часто и по расчету, присоединяется к общему мнению, вместо того чтобы с помощью своего авторитета руководить мнениями. Вместо идеала человечности, который она некогда исповедывала, и мира народов, она сознательно воскресила спартанские и гомеровские идолы героев, так же мало пригодные для нашего времени, как копыя и латы вместо пулеметов. И главным образом она доощряет ненависть, которую великие люди всех времен считали низким и презренным явлением, сопровождающим войну, которую интеллигенция отвергла с отвращением, а борющиеся — рыцарски, эту ненависть она не только защищает всеми аргументами логики, науки, поэзии, она ее возвышает даже (пренебрегая христианскими словами евангелия) в моральный долг, клеймя именем предателя отечества каждого, кто сопротивлялся коллективной враждебности. Против этих врагов свободного

духа возвышает свой голос Роллан: «Они не только ничего не предприняли, чтобы уменьшить взаимное недоверие и ограничить ненависть, напротив: за немногими исключениями они сделали все для того, чтобы ее распространить и пропитать ядом. В значительной степени эта война была их войной. Своей убийственной идеологией они соблазнили тысячи умов и с преступной уверенностью в своей правоте, самонадеянные в своей гордости, они послали миллионы чужих жизней на смерть ради фантома, порожденного их духом». Виновен лишь сведущий или тот, кто имел возможность быть сведущим, но из вялости рассудка и души, из жажды славы или трусости, за выгоды или от слабости предался лжи.

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

Та солидарность, которую хочет показать Роллан, должна вместе с тем стать утешением. Слова возвышен-

ной человечности труднее слышать, чем слова ненависти, так как свободному мнению заткнули рот, в то время как ложь гремит через рупоры газет. С трудом отыскиваешь правду и правдивых, потому что государство их прячет, но неутомимо ищущая душа находит их у всех народов и во всех нациях. На примерах, людях и книгах, немецких и французских, доказывает Роллан в этих статьях, что тут и там, даже в окопах или именно в окопах, царит братское чувство у тысяч и тысяч людей. Он публикует письма немецких солдат наряду с письмами французских: они написаны тем же человеческим языком. Он рассказывает о помощи, оказанной женщинами врагам, и смотрите: та же организация сердца среди жестокой организации оружия. Он печатает стихотворения с того и другого фронта: они выражают одинаковые чувства. Как некогда в своих «биографиях героев» он захотел показать страдальцам мира, что они «не одиноки, и что самые великие люди всех времен с ними», так теперь он обращается к людям, которые в иные минуты считают себя изгнанниками среди творящегося безумия, потому что не разделяют враждебных чувств газет и профессоров: он пытается познакомить их с неведомыми им братьями, хранящими молчание, — снова стремится он создать незримую общину свободных душ. «То же счастье», пишет он, «которое мы ощущаем в эти трепещущие мартовские дни при виде первых распускающихся цветов, я испытываю, когда вижу нежные, полные сил цветы человеческого милосердия, пробивающиеся сквозь ледяную кору ненависти Европы. Они свидетельствуют о том, что теплота жизни продолжает существовать и ничто не может ее разрушить». Непоколебимо продолжает он «l'humble pèlerinage», «смирненное паломничество», стараясь «под развалинами откопать последние сердца, оставшиеся верными старому идеалу человеческого братства. Какая грустная радость открыть их и прийти им на помощь». И ради этого утешения, ради этой надежды, он даже войну, которой опасался, которую ненавидел с раннего детства, осмысляет по-новому: «Война имела печальное преимущество объединить во всем мире умы, отказавшиеся от национальной ненависти. Она обратила их силу в железную глыбу, она объединила их волю. Как ошибаются те, кто думает, что

идей братства заглохли... Я несколько не сомневаюсь в грядущем единстве европейского общества. Оно будет. И сегодняшняя война лишь его кровавое приращение».

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

ПРОТИВНИКИ

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

Видно, что Роллан заранее предвидел, что встретится с протiwоречиями. Но ярость нападков на него превосходит все ожидания. Первая волна приходит из Германии. Слова в письме Гергарту Гауптману: «Чьи же вы внуки: Гете или Аттилы?» и некоторые другие встречают гневный отклик. Десяток профессоров и литературных болтунов чувствуют себя тотчас же вынужденными «проучить» французскую наглость, и в «Deutsche Rundschau» узколобый пангерманец открывает великую тайну, что «Жан-Кристоф» под маской коварной нейтральности является самой опасной атакой Франции на немецкий дух.

Этим взрывам ярости не уступают и французские, как только дошла во Францию статья «Au dessus de la mêlée» или вернее весть о ней. Ибо французским газетам было запрещено — кто поймет это теперь? — перепечатать этот манифест; с первыми отрывками читатели знакомились по нападкам, которые пригвождали Роллана к позорному столбу, как губителя патриотизма; этим делом не гнушались ни профессора Сорбонны, ни историки с именем. Из одиночных нападений возникла систематическая кампания, на смену газетным статьям стали появляться брошюры и наконец даже толстая книга одного героя тыла с тысячами доказательств, фотографиями, цитатами — целое досье, которое совсем не скрывало своего намерения собрать материал для процесса. Не останавливались перед самой подлой клеветой; так, например, сообщали, что Роллан во время войны вступил в немецкий фереин «Neues Vaterland», что он сотрудничает в немецких газетах, что его американский издатель — агент кайзера, одна брошюра обвиняет его в сознательной фальсификации дат; и в этом открытом потоке клеветы между строк проглядывают еще более опасные обвинения. Все газеты, за исключением нескольких радикальных листков, соединяются для бойкота, ни одна из парижских газет не осмеливается внести поправку, торжествуя объявляет один профессор: «Cet auteur ne se lit plus en France» — «Этого автора больше не читают во Франции». Боязливо отстраняются товарищи от опального, один из его старейших друзей детства, «ami de la première heure», «друг первого часа», которому Роллан посвятил одно из своих произведений, изменяет ему в этот решительный миг и боязливо

уничтожает уже готовую, уже напечатанную книгу о Роллане. Государство также все пристальнее поглядывает на этого неустрашимого человека: тщетно оно посылает своих агентов за «материалом» и в ряде процессов «пораженцев» ясно имеет в виду Роллана, книгу которого тигр обвинительных процессов, лейтенант Морне, публично называет «abominable». Лишь авторитет его имени, неуязвимость его открытой жизни, одиночество его борьбы, которая никогда не связывается с сомнительными сообщниками, уничтожает заготовленный доносчиками и подстрекателями план — увидеть Роллана на скамье подсудимых рядом с авантюристами и мелкими шпионами.

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

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

Второе преступление Роллана заключалось в том, что он хотел быть справедливым ко всем представителям человечества, что во враге он не переставал видеть человека, что он и тут отличал виновных от невиновных, страдал немецким страдальцам в такой же мере как и французским, и не отказывал им в имени «братья». Но патриотический догмат требовал, чтобы на время войны чувство гуманности было выключено как мотор, чтобы до победы чувство справедливости было подавлено, как и слова евангелия: «Не убий», и брошюра, направленная против Роллана, снабжена эпиграфом: «Pendant une guerre tout ce qu'on donne de l'amour à l'humanité, on le vole à la patrie» — «Всю ту любовь, что во время войны отдают человечеству, крадут у родины», — эпиграф, который можно бы обернуть и в пользу человечества.

Третье преступление — больше всего угрожающее государству — заключалось, согласно представлениям того времени, в том, что Роллан в военной победе не хотел увидеть чудотворный эликсир морали, духовного подъема, справедливости, что уступчивый, некровавый мир, приводящий к полному примирению, братской связи между европейскими народами, казался ему благотворнее кровопролитной победы, которая снова бросила бы драконовский посев ненависти и новых войн. И вот во Франции — совершенно аналогично немецким выражениям «Flaumacher» и «Schmachfrieden»¹ — у партий, желавших вести войну до победного конца, было изобретено ругательное слово «défatiste», «пораженец», прилагаемое ко всякому, кто произносил благоразумное слово в пользу примирения. И Роллан, всю жизнь боровшийся за то, чтобы противопоставить грубому насилию высшее нравственное насилие, был заклеен как отравитель военной морали, как «initiateur du défatisme» — инициатор пораженчества». Militarизм ощущал его как последнего представителя «умирающего ренанизма», как центр некоторой нравственной силы, и насильственно навязывал его идеям тот смысл, что француз здесь желает поражения Франции. Между тем его слова говорили недвусмысленно: «Я хочу, чтобы Францию любили, хочу, чтобы она побеждала, но

¹ Расхолаживателя, позорный мир. (Прим. ред.)

не силой и не одним только правом (и это было бы слитком жестоко), а превосходством своего великодушного сердца. Я хотел бы, чтобы она была достаточно сильна для борьбы без ненависти и даже в тех, кого она вынуждена сразить, она видела бы своих заблуждающихся братьев, к которым, как только они обезврежены, необходимо проявить милосердие».

Даже на самые клеветнические нападения не отвечал Роллан. Спокойно дает он себя поносить и позорить, он знает, что та мысль, вестником которой он себя чувствует, неуязвима и нерушима. Он никогда не боролся с людьми, а только с идеями. И враждебным идеям давно ответили его собственные образы: Оливье, свободный француз, ненавидевший лишь ненависть, жирондист Фабер, ставивший свою совесть выше патриотических аргументов, Адам Люкс, сердобольно вопрошавший своего противника-фанатика: «N'es tu pas fatigué de la haine?» «Неужели ты не устал от своей ненависти?», Телье, — все те великие образы, в которых его совесть за два десятилетия предвосхитила борьбу эпохи. Его не смущает то, что он выступает один против почти всей нации, он знает слова Шамфора: «Бывают эпохи, когда общественное мнение самое скверное из всех мнений». И именно неумеренный гнев, истерическая, с пеной у рта вопящая ярость противников укрепляет его уверенность, ибо в этом призыве к насилию ему слышится внутренняя неуверенность в своих аргументах. Улыбаясь смотрит он на их искусственно разжигаемый гнев и вместе со своим Клерамбо спрашивает: «Ваш путь, говорите вы, наилучший, единственно хороший? Так идите им и позвольте мне держаться своего. Я вас не принуждаю следовать за мной, я только показываю, куда я иду. Что же вас так волнует? Быть может, вы боитесь, что я прав?»

ДРУЗЬЯ

Вокруг отважного писателя после первых произнесенных им слов образовалась пустота. Было опасно, — как превосходно сказал Верхарн, — любить его, и большинство избегало опасности. Старейшие друзья, любившие его творчество с юных лет, покинули его, осторожные

тихо отстранились от него, газеты, издатели отказывали ему в гостеприимстве — никто или почти никто, даже из его старейших друзей, не смел открыто стать на его сторону. Итак Роллан казался один миг одиноким. Но, — как говорит он в «Жане-Кристофе», — «великая душа никогда не бывает одинока. Как бы ни была она покинута всеми друзьями, в конце концов она создает их себе сама и излучает вокруг себя ту любовь, которой она сама полна».

Беда, это золотое испытание совести, отняла у него друзей, но и дала их ему. Правда, их голоса едва слышны сквозь поднятый противниками шум. Ибо подстрекатели войны держат в своих руках все общественные силы, они орут о своей ненависти через рупоры ежедневных газет, друзьям же едва удастся осторожно отвоевать у цензуры несколько приглушенных слов в маленьких листках. Враги — компактная масса, они низвергаются как поток (чтобы снова погрузиться в болото забвения), друзья медленно и незаметно кристаллизуются вокруг его идеи, но они верны ему надолго, и все яснее становится им его стихия. Враги — это свора, полк, слепо накидывающийся по приказу, друзья — община, действующая тихо и связанная только любовью.

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

Но в Женеве вокруг него образовалась маленькая группа молодых поэтов, которые были его учениками и стали его друзьями, черпавшими силу в его силе. Пер-

вый между ними П. И. Жув, автор патетических сборников стихов «Vous êtes des hommes» и «Danse des morts», пылая гневом и экстазом доброты, страдая до последнего нерва от несправедливости мира, воскресший Оливье, парфразирует в стихах ненависть к насилию. Рене Аркос, видевший, как и он, все ужасы войны и ненавидящий их, подобно своему другу, более ясно воспринимающий драматичность момента, более рассудительный, но чистый и добрый, как Жув, пишет возвышенную картину Европы; Шарль Бодуэн — вечную доброту; Франс Мазреель, бельгийский гравёр по дереву, вырезает на досках свою общечеловеческую печаль, грандиозный изобразитель своей эпохи, он человечнее в своих нарисованных протестах, чем все книги и картины; Гильбо, фанатик социального переворота, боец против всякой власти, основывает ежемесячник «Demain», единственный действительно европейский орган печати; Жан Дебри борется в своем «Feuille» против партийности романской прессы и против войны. Клод де Маре основывает «Tablettes», которые, благодаря смелым статьям и рисункам Мазрееля, становятся самым живым журналом, какой когда-либо видела Швейцария. Возникает маленький остров независимости, к которому изредка со всех сторон мира доносятся приветы издалека; лишь здесь среди кровавого угара чувствовалась европейская атмосфера.

Но самым удивительным в этой сфере было то, что благодаря Роллану и братья враждебной стороны не были исключены из этого духовного объединения. В то время как каждый, зараженный истерией массовой ненависти или из боязни быть заподозренным, избегал даже случайной встречи на улице нейтральной страны со своими прежде близкими друзьями из неприятельского лагеря, словно они были зачумленные, в то время как родные не осмеливались письменно спросить друг друга о жизни и смерти своих близких по крови, Роллан ни на одну минуту не отрекался от своих немецких друзей. Напротив, он никогда так не любил оставшихся ему верными, как в то время, когда было опасно их любить. Он публично признавал их, подавал им руку и писал им; его слова признания, обращенные к ним, не забудутся: «Да, у меня есть немецкие друзья, как есть французские, английские,

итальянские — друзья всех национальностей. Они — мое богатство, я им горжусь и сохраняю его. Если выпадает счастье встретить на свете лояльные души, с которыми разделяешь свои самые тайные мысли, с которыми связывают братские узы, то эти узы священны, и именно в час испытания не следует их рвать. Как труслив был бы тот, кто не признал бы их, послушный наглому требованию общественного мнения, не имеющего никаких прав над нашим сердцем... Письма когда-нибудь покажут, как печальны, как трагичны такие дружеские отношения в подобные моменты. Но как раз благодаря им могли мы защищаться против ненависти, более смертоносной, чем война, ибо она отравляет ее раны и так же вредит пострадавшему от нее, как и тому, кто ее вызвал».

Неизмеримо много дал Роллан друзьям и бесчисленным незаметным, стоящим в тени товарищам своим смелым и свободным поведением. Прежде всего он дал пример всем исповедующим те же взгляды, но рассеянным где-то во мраке, всем, кому нужна была кристаллизующая сила, чтобы оформить и просветлить их души. Эта примерная жизнь, своей прямою заставлявшая устыдиться более молодых, изумительно воспламеняла как раз тех, кто еще не вполне был уверен в себе; все мы, приближаясь к нему, становились сильнее, свободнее, искреннее, непредубежденнее; все человеческое, очищенное его пламенностью, разгоралось ярким огнем, и то, что соединяло нас, было больше, чем случайное совпадение взглядов, это была страстная воспаренность, иногда переходящая в фанатизм братства. То, что мы вопреки общественному мнению, вопреки законам всех государств, сидели за одним столом, беззаботно обмениваясь доверчивыми словами, то, что наше товарищеское единение было под угрозой всяких подозрений, делали его еще пламеннее, и в иные незабвенные часы мы опьянялись беспрецедентной исключительностью нашей дружбы. Мы, десятка два находившихся в Швейцарии французов, немцев, русских, австрийцев, итальянцев, принадлежали к немногим среди сотен миллионов, открыто и без ненависти смотревшим друг другу в глаза, обменивавшимся сокровеннейшими мыслями, — мы, маленькая группа под его сенью, были тогда Европой, наше единение — пылкая в мировой буре —

было быть может семенем для грядущих братств. С какой силой, с какой радостью чувствовали мы это в иные часы и, главное, с какой благодарностью! Ибо без него, без гения его дружбы, без его умелого посредничества, сочетавшего нас нежной, мудрой и благодатной рукой, мы бы никогда не нашли свободы и уверенности в себе. Каждый любил его по-иному, но все одинаково преклонялись перед ним: французы перед чистейшим духовным выражением их родины, мы же, немцы, перед изумительным коррелятом нашего лучшего мира. В этом кругу людей, собравшихся возле него, господствовало чувство солидарности, как в каждой общине вновь возникающей религии; именно вражда наших наций, сознание опасности толкали нас к теснейшей дружбе, и пример самого храброго и свободного человека воспламенял лучшие стороны нашей человечности. Близ него мы чувствовали себя в сердце по-длинной Европы: и кто приближался к нему, кто прикасался к ядру его сущности, тот приобретал, как говорит древнее сказание, новую мощь для борьбы с Гераклом, античным символом грубого насилия.

ПИСЬМА

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

Беспредельную тяжесть — незримую для мира — взял он один на себя в эти пять лет войны. Если кто-либо на белом свете восставал против своего времени или против лжи, если кто-нибудь требовал помощи, нуждался в совете в вопросах совести, к кому он обращался? Был ли в Европе еще кто-нибудь, к кому так доверчиво устре-

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

Эти сотни и тысячи писем во время войны свидетельствуют о моральном подвиге, с которым не могут сравниться дела ни одного поэта нашей эпохи. Они осчастливили бесчисленное множество одиноких, укрепили неуверенных, ободрили отчаявшихся: никогда миссия поэта не находила более чистого осуществления. Но и в художественном отношении эти письма, из которых многие с тех пор были опубликованы, представляются мне самым чистым, самым зрелым творением Роллана, ибо утешение является сокровеннейшим смыслом его искусства, и тут, где откровенное слово идет от человека к человеку, им овладевает на иных страницах такая ритмичная сила, такая пламенная любовь к человечеству, что они могут быть поставлены наряду с прекраснейшими стихотворениями всех времен. Нежная душевная робость, мешающая ему под-

час в разговоре, на этих страницах превращается в откровенное признание: тут всегда свободный человек со всей искренностью обращается к людям, доброта достигает в них пафоса страсти. То, что здесь рассеивалось между чужими и далекими, составляет сущность его бытия, и он может сказать вместе со своим Кола Брюньоном: «Это мое лучшее произведение — те души, которые я создал».

СОВЕТЧИК

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

У Роллана на все эти вопросы был лишь один ответ: действуйте, как велит вам совесть. Ищите свою собственную истину и осуществляйте ее в жизни. Нет готовой истины, нет установленной формулы, которую можно передавать друг другу: истину каждый может сотворить лишь по собственному образу и подобию и всегда лишь для себя одного. Есть только одно единственное правило морального образа действия: познать себя самого и оставаться верным внутреннему убеждению, хотя бы оно шло наперекор всему миру. Кто бросает оружие и готов идти за это в тюрьму, прав, если он так действует, подчиняясь требованию своей природы, а не из тщеславия или подражания. Так же прав, если он сознательно действует по велению своей природы, и тот, кто берется за оружие для виду и следовательно обманывает государство, спасая свою свободу ради пропаганды идей. Роллан признавал правым каждого, кто исповедывал свою веру: патриота,

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

желавшего умереть за свое отечество, в такой же степени, как и анархиста, освободившегося от всяких уз государственности: его единственным правилом было — верить в свою собственную веру. Ошибочно, неискренне действует лишь тот, кто позволяет чужой идее подчинить себя и, увлеченный опьянением масс, действует против своей природы.

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

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

одушевление в действительности никогда не испытанными чувствами могли повлечь за собой такую катастрофу, и только свобода как можно большего количества людей, только несолитарность их совести могут в будущем спасти человечество от подобной же трагедии. То, что каждый признает для себя правильным и хорошим, правильно и хорошо для человечества. «Свободные души, сильные характеры, — вот в чем больше всего нуждается теперь мир, который возвращается к стадной жизни всевозможными путями: трупной покорностью церковей, нетерпимым традиционализмом отечеств . . . Человечеству нужны люди, которые показывали бы, что те, кто его любят, вступят с ним в борьбу, если это будет необходимо».

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

ОДИНОЧЕСТВО

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

одиночество в стеклянном доме. Со всех сторон следят, подглядывают за «великим отщепенцем», «agents provocateurs»¹ посещают его как революционера и единомышленника. Каждое письмо прочитывается, раньше чем попадает в его руки, каждый разговор по телефону передается, каждое посещение прослеживается: как пленник невидимых сил живет Ромэн Роллан в стеклянной тюрьме.

Можно ли поверить сегодня тому, что последние два года войны Роллан, к словам которого прислушивается целый мир, не имел органа, где бы он мог опубликовать что-нибудь большее, чем несколько случайных обозрений, не имеет издательства для своих книг. Родина от него отрекается, он «Fuoruscito»² средневековья, изгнанный за стены родного города, даже для Швейцарии — по мере того, как все рельефнее обнаруживается его духовная независимость — он становится не слишком приемлемым: словно таинственное отлучение витает над ним. Постепенно громкие нападки уступают место новой, более опасной форме ненависти: мрачное молчание окружает его имя, его произведения. Все большее количество товарищей отстраняется, некоторые из новых дружеских связей, особенно с более молодыми людьми, которые из чутких натур превратились в политиков, ослабевают: вокруг него становится все тише и тише, чем громче шумит внешний мир. Нет с ним жены, которая поддержала бы его, даже лучшие его товарищи — книги — в недосыгаемой дали; он знает: один лишь час, проведенный во Франции, лишил бы его свободы слова. Родина — стена, убежище — стеклянный дом! И так он живет, самый безродный из всех безродных, «в воздухе», как говорил его любимец Бетховен, всецело в идеях, в невидимой Европе, связанный со всеми и одинокий как никто. И ничто не обнаруживает так силу его живой доброты, как то, что он в этом тягчайшем испытании не ожесточился, а, умудренный опытом, исполнился еще большей веры. Ибо глубочайшее одиночество среди людей и есть подлинное общение с человечеством.

¹ Провокаторы.

² Изгнаннык.

ДНЕВНИК

Лишь один ежедневный собеседник не покидает его: совесть. День за днем, с первого дня войны, записывает Роллан в дневник чувства, сокровеннейшие мысли, вести издали; даже его молчание — страстный протест против эпохи. Том следует в эти годы за томом, двадцать семь их набралось к концу войны, когда он собирался оставить Швейцарию и не решался этот важнейший, этот интимнейший документ своей жизни везти через границу, где цензоры имели право проникнуть в его затаеннейшие чувства. Кое-кому из друзей он показал некоторые страницы, в целом же дневник завещан позднему времени, которое более чистым, не омраченным страстью взором посмотрит на трагедию нашего времени.

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

ПРЕДВЕСТНИКИ и ЭМПЕДОКЛ

Почти одновременно с началом войны Ромэн Роллан открыл свой поход против ненависти. Больше года противопоставляет он свое слово пронзительным выкрикам яр-

сти, несущимся из всех стран. Но тщетно. Все мощнее вздувается поток, словно питаемый постоянно прибывающей кровью невинных жертв, все дальше и дальше бушует он по вновь захваченным странам. И в этом все возрастающем шуме замолкает на мгновение голос Роллана; он чувствует, что было бы безумием пытаться переричать такое безумие.

После появления книги «*Au-dessus de la mêlée*» он ушел от всякого участия в общественной деятельности. Он сказал свое слово, он посеял ветер и пожинал бурю. Он не устал действовать, не отказывается от своей веры, но он чувствует бессмысленность беседы с миром, который не хочет слушать. Ему самому уже не хватает той возвышенной мечты, которая одушевляла его прежде, не хватает веры в то, что человечество стремится к разуму и к истине: для него ясно теперь, что люди больше всего на свете боятся правды. В этом начинает он внутренне давать себе отчет, занявшись большим романом, сатирической драмой, другими поэтическими произведениями и деятельной перепиской. Он уже совершенно в стороне от схватки. Но после года молчания, когда кровавый прилив вздымается все выше, все больше разгорается ложь, он чувствует, что долг призывает его возобновить борьбу. «Истину нужно постоянно повторять», говорит Гете Эккерману, «ибо и заблуждения проповедуются вокруг нас постоянно, и к тому же не отдельными людьми, а массой». Так много одиночества на свете, что необходима новая связь. Многочисленнее становятся признаки недовольства и возмущения в отдельных странах, многочисленнее и отдельные отважные люди, протестующие против навязанной им судьбы, и он чувствует обязанность поддержать этих рассеянных по миру людей и укрепить их в борьбе. В первой статье: «*La Route en lacets qui monte*»¹ объясняет он свое молчание и свою новую позицию. Он пишет: «Если в течение года я хранил молчание, это произошло не оттого, что вера, которую я исповедывал в «*Au-dessus de la mêlée*», была потрясена (напротив, ныне она решительнее, чем когда-либо прежде), но я убедился, что бессмысленно говорить с тем, кто не

¹ «Дорога, поднимающаяся зигзагами в гору».

желает слушать. Теперь заговорят в своей трагической общеизвестности одни лишь факты. Лишь они одни могут проломить толстые стены упрямства, высокомерия и лжи, которыми опоясывается ум, чтобы не видеть очевидности. Но мы, братья всех наций, люди, сумевшие защитить свою моральную свободу, свой разум, свою веру в человеческий разум, мы, души, среди молчания, гнета и страданий не перестававшие надеяться, мы должны в конце этого года обменяться словами дружбы и утешения, мы должны показать, что в этой кровавой ночи еще сияет свет, что он никогда не угасал и не угаснет. У края бездны несчастий, в которую низвергается теперь Европа, каждый, кто водит пером, должен заботиться о том, чтобы не умножить страдания мира новым страданием, чтобы не прибавить в жгучий поток новый повод для ненависти. Две новые задачи представляются немногим свободным умам... одна из них: попытаться растолковать собственному народу его заблуждение... Но эта задача не моя, не та, которую я себе поставил. Моя задача указать враждующим европейским братьям не на то зло, а на то добро, которым они обладают, на то, что дает им право надеяться на более мудрое и более любвеобильное человечество».

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

образом он пытается доказать, что даже этот трагический час быть может предвестник нового и более прекрасного часа.

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

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

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

В течение этих пяти лет говорил с народами моралист, друг человечества, европеец, — поэт же как будто безмолвствовал. И иному может показаться странным, что первое поэтическое произведение, которое он завершил еще до окончания войны, было саркастической остроумной комедией «Лилюли». Но корни этой веселости кроются в глубочайших недрах страданий: иронией Роллан попытался — пользуясь выражением психоаналитиков — как бы «ослабить реакцию» немощного сокрушения о своей беспомощности перед безумием мира, ослабить отчаяние своей униженной души. От полюса крайнего возмущения искра перелетает к смеху: и тут, как и во всех произведениях Роллана, господствует желание освободиться от какого-то чувства. Боль превращается в смех, смех снова в горечь в силу контрапунктического стремления сохранить равновесие своего «я» в тяжелые дни. Где бессилён гнев, там остается еще насмешка: как жгучая стрела, летит она по мрачному миру.

«Лилюли», это пародия на ненаписанную трагедию или скорее на ту трагедию, которой незачем было писать, так как мир ее переживал. Задуманная веселой пьесой, она в процессе писания стала горше, саркастичнее, пожалуй даже циничнее, чем предполагал автор, словно само время сделало ее острее, язвительнее, безжалостнее, чем он сам хотел. В центре стоял (написанный впервые летом 1917 года) диалог двух друзей, которых Лилюли (L'illusion — иллюзия), плутовская богиня иллюзии, соблазнила погубить друг друга против их собственной воли. Прежний символ Оливье и Жана-Кристофа воплощен в этих двух сказочных приемах, и трогательный лиризм изливается в их братских словах: это были Франция и Германия, встретившиеся друг с другом в слепой погоне за химерой, два народа перед пропастью, через которую они давно уже перебросили мост примирения. Но время не допускало этого чистого звука лирической печали: все резче, все обостреннее, все причудливее становилась комедия в процессе творчества. Все, что Роллан видел перед собой: дипломаты, интеллигенция, певцы войны (выступающие здесь в комическом образе танцующих дервишей), паци-

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

Этого великого, победоносного, захватывающего смеха Роллан не мог дать в своей комедии: слишком большая горечь породила ее. В ней есть только трагическая ирония, самозащита против собственной подавленности. Хотя здесь сохранен ритм «Кола Брюньона» с его свободно льющимися рифмами и использована «raillerie», добродушная насмешка, — но как непохожа эта трагикомедия хаоса на произведение из блаженных времен «douce France»! Там веселье исходило из полной, здесь же из переполненной, сдавленной груди, там оно было добродушным, было ликованием громкого смеха, здесь ироничным, порожденным горечью раздраженных чувств, насильственным презрением ко всему существующему. Между старой Францией Кола Брюньона и новой Францией Лилюли зяет целый

мир, разрушенный, разбитый, уничтоженный, полный благородных грез и благостных видений. Тщетно фарс прибегает к самым сумасбродным курбетам, тщетно острыми обгоняют одна другую: неизменно тяжесть чувства с болью влечется обратно на окровавленную землю. И ни в одном произведении, ни в одном патетическом призыве, ни в одном трагическом заклинании того времени не ощущаю я личных страданий Ромэна Роллана с такой силой, как здесь, в его горьком самопринуждении к иронии, в каллом и надорванном смехе этой комедии.

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

КЛЕРАМБО

Воплем, стоном, болезненной насмешкой была трагикомедия «Лилюли», — нежной и светлой мечтой, возносящейся над обыденностью, была идиллия «Пьер и Люс»,

оба произведения — лишь эпизодическое чувство, случайное излияние и воплощение. Но серьезное, спокойное, обстоятельное объяснение автора со своей эпохой — это роман «Клерамбо», «история свободомыслящего человека», который он за четыре года медленно доводит до конца. Не автобиографией, а транскрипцией его идей является «Клерамбо», подобно тому как «Жан-Кристоф» — одновременно вымышленная биография и широкая картина эпохи. Здесь собрано все, что было рассеяно по манифестам и письмам, здесь в глубоком художественном переплетении являются все многообразные формы его деятельности: В течение четырех лет, постоянно отрываемый от работы общественной деятельностью и внешними обстоятельствами жизни, Роллан из глубоких страданий воздвиг свое произведение к высотам утешения: лишь после войны, в Париже, летом 1920 г. он заканчивает его.

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

Роллан сперва назвал свое произведение «roman médi-

tation» и озаглавил «L'un contre tous» — «Один против всех», сознательно перевернув заглавие Ла Бюсси¹ Le Contr'un», но, предвидя возможность недоразумений, отказался от первоначального заглавия. В обрисовке духовного характера художественная концепция стремилась восстановить давно забытые традиции, размышления старых французских моралистов, стоиков XVI столетия, которые среди безумия войны в осажденном Париже пытались платоновскими диалогами восстановить ясность души. Но мотивом послужила здесь не война, — возвышенный дух не вступает в спор со стихиями, — а сопровождающий эту войну духовный феномен, который Роллан воспринимает так же трагически, как гибель миллионов людей: гибель свободной индивидуальной души, унесенной потоком массовой души. Он хотел показать, какое нужно напряжение свободного ума, чтобы спастись из загона стадных инстинктов, он хотел изобразить ужасное порабощение индивидуальности мстительным, ревнивым и властным мышлением массы, страшное, смертельное напряжение, необходимое, чтобы сопротивляться засасывающей силе всеобщей лжи. Он хотел показать, что с виду самое простое оказывается как раз самым трудным в подобные эпохи болезненного возбуждения чувства солидарности: оставаться тем, что ты есть, и избежать нивеллировки, к которой принуждают свет, родина или другие искусственные объединения.

Роман Роллан намеренно не возвел Клерамбо на героический пьедестал, как например Жана-Кристофа. Аженор Клерамбо — невзрачный, честный, тихий человек, честный, тихий поэт, чье литературное творчество могло бы в лучшем случае порадовать своим изяществом современность и не притязает на сохранение в веках. У него туманный идеализм посредственности, он воспекает вечный мир и примирение людей, в своей прохладной доброте он верит в милосердную природу, благосклонную к человечеству и ведущую его нежной рукой к лучшему будущему. Жизнь не мучает его проблемами, он восхваляет ее, и в уютной буржуазной обстановке, окруженный нежностью добродушно-глуповатой жены,

¹ Французский писатель XVI века. (Прим. ред.)

сына и дочери, этот Феокрит, украшенный ленточкой Почетного Легиона, воспевает прекрасную современность и еще лучшую будущность нашего старого космоса.

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

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

Несколько дней спустя происходит новое наступление. Максим в числе «без вести пропавших». И скоро отец

узнает, что он убит. Внезапно сознает он его последние слова, скрывавшиеся под молчанием, его начинает мучить непроизнесенное. Он запирается в своей комнате: впервые он остается наедине со своей совестью. Он начинает спрашивать себя, где правда, и в течение долгой ночи проходит со своей душой долгий путь в Дамаск. Кусок за куском срывает он покровы лжи, которыми был окутан, пока не предстает в наготе перед самим собой. Глубоко в кожу ввелись предрассудки, с кровью приходится ему отдирать их, — предрассудок родины, предрассудок солидарности, — но наконец он познает: есть лишь одна правда, одна святыня — жизнь. Его изнуряют лихорадочные поиски, они пожирают в нем прежнего человека: на утро он стал иным. Он исцелен.

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

И внезапно он становится «*l'un contre tous*», одним против всех, из надломленного, неуверенного человека вырастает характер, героический человек. Он одинок, как Жан-Кристоф, даже более одинок, ибо того окружает музыка и в экстазе творчества к гению приходят и воля и сила. Лишенный гениальности, Клерамбо никого не имеет, кроме себя самого, друзья его покидают, семья стыдится его, общественное мнение на него ополчается, вся человеческая масса набрасывается на наглеца, который хочет вырваться из-под ее власти и остается свободным от ее

безумия. Дело, им защищаемое, незримо: это его убеждения. Чем дальше он идет, тем холоднее его одиночество, тем горячее окружающая его ненависть, пока наконец он, мученик истины, не платит жизнью за свою веру.

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

Déclaration de l'Indépendance de l'Esprit

Travailleurs de l'esprit, compagnons, dispersés à travers le monde, séparés depuis cinq ans par les armées, la course et la haine des nations en guerre, nous vous adressons, à cette heure où les barrières tombent et les frontières se voient, un Appel pour reformer notre union fraternelle, - mais une union nouvelle, plus solide et plus ferme que celle qui existait, avant

la guerre a été le désastre dans nos rangs. La plupart des intellectuels ont mis leur science, leur art, leur raison, au service des gouvernements. Nous ne voulons accuser personne, adresser aucune reproche. Nous savons la faiblesse des âmes individuelles et la force d'élémentaire des grands courants, collectifs : c'est-à-dire un balayage celles-ci, en un instant, car rien n'avait été prévu afin d'y résister. Que l'expérience au moins nous serve, pour l'avenir !

Et d'abord, constatons les désastres auxquels a conduit l'abdication presque totale de l'intelligence au monde et son asservissement volontaire aux forces déchaînées. Les penseurs, les artistes, ont agoués au fléau qui ronge l'Europe dans sa chair et dans son esprit, une soufre incalculable de haine empoisonnée ; ils ont cherché dans l'arsenal de leur savoir, de leur mémoire, de leur imagination, des raisons anciennes et nouvelles, des raisons historiques, scientifiques, logiques, poétiques, de haïr ; ils ont travaillé à détruire la compréhension et l'amour naturels entre les hommes. Et, ce faisant, ils ont embourbés, avilis, abasourdi, dégradé la pensée, dont ils étaient les représentants. Ils en ont fait l'instrument des passions et (sous le saxon pour-être) des intérêts égoïstes d'un clan politique ou social, d'un État, d'une patrie, ou d'une classe. - Et à présent de cette mêlée sauvage, d'où toutes les nations ama prises, victorieuses et vainues, sortent meurtries, épuisées, et, dans le fond de leur cœur, (bien qu'elles ne le l'avouent pas), honteuses et humiliées de leur cri de folie, la pensée, compromise dans leurs luttes, sort, avec elles, abasourdie.

Debout ! Dégageons l'Esprit de ces compromissions, de ces alliances humiliées, de ces servitudes cachées ! L'Esprit n'est le serviteur

de rien. C'est nous qui sommes les serviteurs de l'Esprit. Nous n'avons pas d'autre maître. Nous sommes faits pour porter, pour répandre sa lumière, pour rallier autour d'elle tous les hommes égarés. Notre rôle, notre devoir, est de maintenir un pied fixe, de montrer l'étoile polaire au milieu du tourbillon des passions dans la nuit. Parmi ces passions d'orgueil et de destruction mutuelle, nous ne faisons pas un choix; nous les rejetons toutes. Nous prenons l'engagement de ne servir jamais que la Vérité libre, sans frontières, sans limites, sans préjugés de races ou de castes. Certes, nous ne nous désintéressons pas de l'Humanité. Pour elle, nous travaillons, mais pour elle tout entière. Nous ne connaissons pas les peuples. Nous connaissons le Peuple, - unique, universel, - le Peuple qui souffre, qui lutte, qui tombe et se relève, et qui avance toujours sur le sentier, rempli de sa sueur et de son sang, - le Peuple de tous les hommes, tous également nos frères. C'est Vapeur qu'ils prennent, comme nous, conscience de cette fraternité, que nous élevons au-dessus de leurs combats aveugles l'arche d'alliance, - l'Esprit libre, un et multiple, éternel.

mars 1919

Louvain Colling

необходимости он должен быть «l'un contre tous» — одним против всех. Но для того чтобы любить человечество, нужен образ подлинного человека, для того чтобы поверить, что борьба за жизнь имеет свой смысл и свою красоту, нужен герой: поэтому никогда произведение, возникшее из кажущегося смирения, не служило более чистым выражением вечного идеализма своего творца.

Таким образом Роллан к образам своих земных борцов присоединяет самый возвышенный: образ мученика за свои убеждения. Из буржуазного мира, из мерки среднего человека вырастает трагедия, и именно в том заключается изумительное моральное величие, излучаемое этой книгой печали, ее утешение, что каждому, не только гению, но даже самому простому человеку можно быть сильнее ополчившегося на него мира, если он умеет остаться свободным по отношению ко всем и правдивым по отношению к себе самому. Свободу и справедливость, две основные силы, сделавшие Роллана активным человеком своей эпохи, он возносит в изображении этого человека к высшей жизненности, к жизненности морального подвига, который не в силах истребить ни люди, ни смерть.

ПОСЛЕДНИЙ ПРИЗЫВ

В продолжение пяти лет Роллан боролся против безумия своего времени. Наконец сломлена огненная цепь, сковывавшая измученное тело Европы. Война окончена, перемирие заключено. Люди больше не убивают друг друга, но продолжает неистовствовать их трагическое ожесточение, их ненависть. Пророческое постижение Ромэн Роллана празднует мрачный триумф: его недоверие к победителям, постоянно выражавшееся им в художественном творчестве и в предостережениях, оказывается превзойденным мстительной действительностью: «Ничто так упорно не противится победе оружия, как бескорыстный идеал человечества, нет ничего труднее, чем в торжестве сохранить благородство», — события с ужасающей силой оправдывают эти слова Роллана. Забыты прекрасные слова о «победе свободы и права», версальская конференция подготавливает новое насилие и новое унижение. Где простодушный идеализм видел конец всех

войн, там подлинный идеализм, рассматривающий не людей, а идеи, видит новый посев новой вражды и нового насилия.

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

Пророческий призыв, но он снова заглушен криками о мести. «Бисмаркизм» торжествует, слово в слово исполняется трагическое предсказание. Мир становится столь же бесчеловечным, сколь бесчеловечной была война. Гуманность не может найти убежища среди людей.

Где могло бы начаться духовное обновление Европы, там свирепствует старый злоедейский дух и «нет победителей, есть лишь побежденные».

МАНИФЕСТ О СВОБОДЕ МЫСЛИ

Но снова и снова, после всех разочарований, обращается непоколебимый к последней инстанции — к духу солидарности. В день заключения мира публикует Ромен Роллан манифест в «Humanité».¹ Он сам его составил, под ним подписываются единомышленники из всех стран: манифест хочет стать краеугольным камнем незримого храма в рушащемся мире, убежищем для всех разочарованных. Мощной рукой еще раз поднимает Роллан прошлое и предостерегающе показывает его будущему: громко и ясно звучит его голос:

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

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

«Для этого вспомним прежде всего разруху, к которой привело почти полное отречение интеллигенции всего мира и ее добровольное порабощение разнузданным силам. Мыслители и художники прибавили к пламени, сжигающему душу и тело Европы, несметное количество отравленной ненависти. Из арсенала своих знаний, своей памяти, своего воображения они извлекали старые и но-

¹ Газета, основанная Жоресом; в последние годы — орган коммунистической партии Франции. (Прим. ред.)

вые доводы для ненависти, доводы исторические, научные, логические и художественные; они работали над уничтожением взаимного понимания и любви между людьми. Занимаясь этим, они обезобразили, опотанили, уронили, опошлили Мысль, представителями которой они были. Они превратили ее в орудие страстей и (быть может даже не сознавая этого) эгоистических интересов определенной политической или общественной группы, государства, отечества или класса. — И теперь, когда все воевавшие народы, и победители и побежденные, выйдут из этой дикой свалки изнуренные, обнищавшие и в глубине души (хотя они и не сознают себе в этом) стыдятся и чувствуют себя униженными припадком своего безумия, — теперь вместе с ними унижена также и Мысль, скомпрометировавшая себя участием в их борьбе.

«Вперед! Освободим разум от этих компромиссов, от этих унижительных соглашений, от этого тайного рабства. Разум не может быть ничьим слугой. Это мы должны служить ему. У нас нет другого господина. Мы созданы, чтобы нести, чтобы защищать его светоч, чтобы собрать вокруг него заблудившееся человечество. Наша задача и наш долг удержать этот опорный пункт и указывать на полярную звезду в буре страстей темной ночи. Не будем выбирать среди этих страстей высокомерия и взаимного уничтожения: откинем их все. Мы обязуемся служить лишь свободной истине, не знающей ни границ, ни рубежей, чуждой всяких национальных и кастовых предрассудков. Разумеется, мы не безучастны к человечеству. Мы для него работаем, но для него в целом. Мы не знаем отдельных народов. Мы знаем лишь Народ — единый, повсеместный, — который страдает и борется, падает и вновь подымается и все же всегда движется вперед по своему тяжкому пути, обливаясь потом и кровью, — народ всех национальностей, которые все наши братья. И для того чтобы они, подобно нам, осознали это братство, мы воздвигаем над их слепой борьбой Ковчег Единения — свободный Разум, единый и многообразный, вечный».

Сотни и сотни людей сделали с тех пор эти слова своим достоянием, лучшие люди всех стран приняли эту весть. Незримая европейская республика разума создана

среди народов и наций: всеобщее отечество. Его границы открыты каждому, желающему в нем жить, нет у него иного закона кроме закона братства, нет иного врага кроме ненависти и высокомерия наций. Кто это незримое государство делает своей родиной, тот становится гражданином мира, наследником не одного народа, а всех народов, чувствующим себя как в родной стихии во всех языках и странах, в прошлом и будущем.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ АККОРД

Таинственен прибой этой жизни, всегда в бурных волнах вздымающейся против своей эпохи, всегда падающей в бездну разочарования, чтобы снова подняться в укрепившейся вере! Снова — в который раз! — Ромэн Роллан великий побежденный в окружающем мире. Ни одна идея, ни одно желание, ни одна мечта не осуществились: снова насилие празднует победу над разумом, люди над человечеством.

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

ДОПОЛНЕНИЕ
(1919—1925)

Ничто не может быть приятнее биографу современника, чем видеть, что описанный им человек новым ображением и расцветом перерос грани законченной работы: ибо не лучше ли, чтобы устарело и поблекло описание, чем творческий человек? Так и это изображение через шесть лет после первого издания в некоторых отношениях оказалось превзойденным и очень заманчиво переработать его для нового издания и довести до последнего часа. Не лень ли сопротивляется во мне этому соблазну, — я считаю, что сейчас не наступило еще время для нового округления. Каждая жизнь имеет внутреннюю архитектуру, которую в уменьшенном масштабе должна воспроизвести правдивая биография: но надо постоянно вновь отыскивать центр тяжести, ибо лишь в определенных поворотных моментах эпохи с некоторого отдаления открывается непрерывно строящаяся невидная форма. Если же жизнь художника развивается диллически в виде все более широких концентрических окружностей, как жизнь Роллана, — я пытался показать это в своей книге, — то правильное предусмотрительно выждать, пока эти окружности заполнят всю площадь и до конца разовьют свой духовный космос.

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

Поэтому это послесловие ограничивается лишь хронологическим перечнем того, что прибавил Роллан после

окончания этой биографии к своему, в то время округленному творению: он покажет, как старое начинание еще раз неожиданно подверглось благодаря событиям эпохи новым изменениям, а эпоха, в свою очередь получила новое истолкование при помощи этого творческого начинания.



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

Но я ведь указывал на эту вечную тайну Роллана — умение всегда создавать и вызывать из всех своих разочарований новые образы, чьи действия, произведения и имена несут людям новую силу воли и новые надежды. Так в свое время, в дни самого тяжелого кризиса своей жизни, он вызвал образ Бетховена, божественного страдальца, творящего великое именно из своих страданий. Так в дни раздора послал он в мир братьев двух наций, Жан-Кристофа и Оливье, — и теперь, в пору морального разочарования, физической усталости и душевной надломленности послевоенного мира, он ставит в ряд со своими прежними героями — с Бетховеном, Микеланджело, Толстым — новое имя в утешение современникам, но на этот раз имя живого, современного нам человека — **М а х а т м а Г а н д и**.

Это имя никто до него не произносил в Европе, никто не знал маленького, худощавого индийского адвоката, который в одиночестве, смелее чем все полководцы мировой войны, повел с могущественнейшим государством мира борьбу за решение всемирно-исторического значения. Наши европейские поэты и политики одинаково близоруки: всегда они пристально вглядываются лишь в близлежащие границы, тщеславно смешивая индиви-

дуальную судьбу собственной нации с европейской и всемирной. И одним из подвигов Роллана является то, что он первый поставил перед нашим миром грандиозный моральный подвиг Махатма Ганди как центральную нравственную проблему. Здесь было наконец величественно и назидательно осуществлено в действительности то, о чем он много лет мечтал как о высшей форме человеческого бытия: борьба без насилия. Неверным, неясным, извращенным является определение (такое частое!) сущности воззрений Ромэна Роллана затасканным словом «пацифист» в значении мягкого, уступчивого, буддийского миролюбия, равнодушия к гнету и натиску активных импульсивных сил. Напротив, Роллан выше всего ценит инициативу, энергичную борьбу за жизненную идею, признанную истинной и существенной: только массовая война, затянутое в мундир зверство, слепое подчинение начальству, обезличение идеала и поступка кажутся ему самым ужасным преступлением перед свободой. В Махатме Ганди и его трехстах миллионах открывается ему теперь — через год после европейской резни двадцати миллионов мужчин — новая форма сопротивления, столь же действенная, столь же солидарная, но этически бесконечно более чистая, лично бесконечно более опасная, чем ношение огнестрельного оружия на западе. Война Махатма Ганди обходится без тех элементов, что так унизили войну нашей эпохи, это «борьба без крови, борьба без насилия, прежде всего борьба без лжи». Его оружие только «Non—resistance», непротивление, «героическая пассивность», которой требовал Толстой и «Non—cooperation» отказ от участия в государственных делах Англии и от солидаризации с ней, который проповедывал Торо.¹ Разница лишь в том, что Толстой в духе древнего христианства (следовательно в практическом смысле бесседельно) учит, что каждый в отдельности должен выстрадать свою судьбу и таким образом склоняет к мученичеству (большей частью бессмысленному), в то время как Ганди сплавляет пассивность трехсот миллионов людей в сопротивление, то есть обращает ее в действие, подобного которому не встретила еще ни одна нация на своем политическом

¹ Американский писатель (1817—1862). (Прим. ред.)

пути. Но как всегда, трудности для вождя наступают только, когда он должен претворить свою идею в действительность, и книга Роллана — героическая поэма о неуступающем в борьбу герое, которому надо искоренять в своих рядах шайку мародеров, сопутствующих каждой войне, в том числе и духовной, которому надо быть сильным без ненависти, враждебным без насилия, политиком без лжи, чтобы потом попасть первому в тюрьме в качестве духовного мученика своих идей. Таким образом подвиг Ганди стал в художественном (но не вымышленном) изображении Роллана прекраснейшим военным эпосом нашей эпохи, живым примером, брошенным европейской цивилизации, того, как практически может быть осуществлена революция одними только моральными средствами, без смертоносного военного аппарата в виде пушек, живых газет и жестоких разжигателей ненависти. Впервые представитель европейской культуры в лице Роллана преклонился перед азиатской идеей, перед безвестным чуждым вождем, словно признавая его превосходство. И этот жест был историческим поступком.

Поэтому из всех героических биографий эта | позднейшая и последняя биография Роллана была самой значительной по своей актуальности. Если остальные могут служить примером лишь для единичных людей, для художников, то подвиг Ганди является примером для народов и для цивилизаций. В «Жан-Кристофе» Роллан требовал только необходимого единения Европы, но его «Ганди» выходит далеко за сферу запада и вместо туманных теорий о соглашении народов показывает, что историю вершит лишь гений, верящий в свое дело.

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

* * *

Так неожиданно установилась связь со старым, давно прерванным рядом «героических биографий». Столь же

неожиданно и с таким же подъемом Роллан возобновляет с высоты этой перспективы, свой старый план «революционных драм», ту декалогию «Théâtre de la Révolution», которую пламенно начал юноша и прервал упавший духом, разочарованный равнодушием эпохи зрелый муж.

Подлинный толчок и здесь дала эпоха. В течение двадцати лет революционные драмы Роллана были словно похоронены. Французская сцена их не знала. Некоторые иностранные театры пытались их поставить, отчасти из литературного честолюбия, желая показать на сцене автора «Жан-Кристофа», отчасти потому, что «Дантон» открывал неожиданные возможности для режиссера. Но сущность проблематики этих драм не доступна мирному времени. Моральные столкновения, например, что выше: истина или отечество (в драме «Волки»), споры не на жизнь, а на смерть между Дантоном и Робеспьером, не имели никакого отношения к интересовавшемуся только экономическими и художественными вопросами миру 1913 года. Для него они были историческими пьесами, диалектической игрой мыслей, и такими они оставались, пока не наступило их время, их действительность, сделавшая их остро актуальными и даже раскрывшая нечто пророческое в их формах. Должен был настать лишь миг, когда снова возникло моральное столкновение личности и нации, и каждое слово, каждый образ этих драм стал символичным: не будь они давно напечатаны, можно бы принять их за парафразы действительности, за реплики на речи, раздававшиеся тогда на всех улицах и площадях, в Москве, в Вене, в Берлине, повсюду где бродило возмущение. Ибо, стремясь даже к иным целям и облекаясь во внешне различные формы, все революции, все перевороты идут все одной и той же дорогой. Они медленно нарастают, трохочут, высоко возносят, благодаря возбуждению массы, людей, которые думали руководить ими, порождают столкновения между чистой идеей и профанирующей действительностью. Но все же основной ритм остается неизменным, ибо он в своем глухом гневе, в стремлении к разрушению и в конечном угасании слишком бурно разгоревшегося пламени, общечеловечен, почти космичен.

Таким образом, обновляя актуальность забытых пьес,

современные события в то же время возродили весь уже похороненный в фрагментарном состоянии план. В одном из прежних предисловий Роллан сравнил революцию со стихийными событиями, с бурей, с грозой. Теперь он неожиданно сам увидел подобную грозу, надвинувшуюся с востока и разразившуюся со стихийной силой также в западной Европе. Кровь лилась и заливала творение, события сами доставляли ему аналогии для поэтических ситуаций и исторических образов, и так он, неожиданно для себя самого, принялся доводить до конца вновь освещенный пламенем этого пожара чертеж. «Представление о смерти и любви», первое произведение этого нового начинания, принадлежит в чисто драматическом и художественном отношении к наиболее совершенным произведениям Роллана. В одном единственном действии, в быстром нарастании и беспрестанном возбуждении толпятся судьбы, в которых опытный взор найдет острое сочетание истории со свободным вымыслом. Жером де Курвуазье обладает чертами гениального химика Лавуазье и в то же время душевной высотой другой великой жертвы революции — Кондорсе. Его жена напоминает одновременно и жену Лавуазье и героическую любовницу Луве; Карно в свою очередь представлен строго исторически, так же как и рассказ бежавшего жирондиста. Но правдивее всякой правды — сама душевная атмосфера, ужас культурных, нравственных людей перед кровью, которой требуют их собственные идеи, ужас перед низким грубым человеческим зверством, которое необходимо сопутствует каждой революции как атакующей силе, в опьянении запахом крови всегда убивающей собственный идеал. Тут трепет бесчисленных чувств, вечный бессмертный трепет молодой жизни за собственную жизнь, невыносимость состояния, где слово уже не принадлежит душе и тело не принадлежит отдельному человеку, а падают, и тело и душа, под власть темных, незримых сил, — все, что мы, миллионы людей в Европе, в последнем потрясении и беспомощности, носили в душе в течение семи лет. И над этим временным величием возвышается вечный конфликт, свойственный всем временам, противоречие между любовью и долгом, между службой и высшей правдивостью, снова как в «Волках» и «Дантоне»

витают в гомеровском духе эдеи как невидимые силы, витают, воспламеняя и заклиная над низкой и смертоубийственной борьбой людей.

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

* * *

Таким образом возобновляются и снова строятся два давно оставленных плана, два на годы прерванных ряда в творчестве Роллана. Но неутомимый художник, всегда отдыхающий от какой-нибудь работы на другой работе, приступил одновременно к новому циклу романов: «L'âme enchantée» («Очарованная душа»). Это своего рода параллель к «Жану-Кристофу», цель которой показать нам непосредственно, без кулис и отдалений смысл и формы эпохи. Ибо немецкий музыкант Жан-Кристоф, с точки зрения чисто исторической, умер до войны, а все, что отделено от нас десятилетием, при громадной способности нашего времени и современности поколения к превращениям, приходится характеризовать как прошлое. Чтобы действовать в духе современности, — а к этому Роллан чувствует себя призванным в качестве «биолога эпохи» (как он любит себя называть), — проблема и образ должны быть взяты из более близкого к нам времени, не из поколения отцов, а из нашего поколения. Вместе с тем Роллан при помощи иного рода противоречий создает для этого нового цикла новую полярность. В «Жане-Кристофе» мужчины, Жан-Кристоф и Оливье были борцами,

женщины же только страдали, помогали, вносили смятение, успокаивали. На этот раз Роллана прельщает мысль изобразить свободного человека, непоколебимо сохраняющего свое «я», свою личность, веру, добытую в борьбе с миром, временем, людьми, — в образе побеждающей женщины. Но борьба женщины за свободу по необходимости должна быть иной, чем борьба мужчины. Мужчина защищает свое дело или убеждение, свою веру или идею; женщина защищает самое себя, свою жизнь, свою душу, свое чувство и быть может еще свою вторую жизнь, своего ребенка, от незримых сил временно-исторического и душевного характера, от чувственности, от обычаев, от закона и с другой стороны от анархии, от всех невидимых преград, поставленных цивилизацией, моральным и христианским миром свободному развитию внутреннего существа женщины. Таким образом видоизмененная проблема в свою очередь таит в себе самые непредвиденные возможности, хотя более интимные, но не менее мощные и величественные. И Роллан приложил всю свою энергию, чтобы борьба простой, безымянной, анонимной женщины за свою личность вышла в его изображении не менее значительной, чем борьба нового Бетховена за свое творчество и свои убеждения.

Первый том, «Аннет и Сильвия», представляет собой только лирическую прелюдию к этому широко задуманному произведению, нежное анданте, прерываемое иногда тихим скерцо. Но в последних сценах этой обширной симфонии (как и все произведения Роллана, «Очарованная душа» построена по законам музыки) уже рокошет страстное возбуждение. Аннета, буржуазная, неискушенная девушка, узнает после смерти своего отца, что он оставил в бедности свою внебрачную дочь Сильвию. Больше из инстинктивного любопытства, но вместе с тем из врожденного чувства справедливости, решает она отыскать свою единокровную сестру. Уже этим она разрушает первую преграду, неписанный закон. В лице Сильвии эта бережно опекаемая девушка впервые встречается с идеей свободы, — не с благороднейшей ее формой — но все же с формой естественной, само собой разумеющейся для низших классов, где женщина свободна распоряжаться собой и без внешних и внутренних стеснений

отдается своему возлюбленному. И когда молодой человек, которого она любит, предлагает ей вступить с ним в буржуазный брак, встревоженный таким образом инстинкт свободы противится заостренной форме жизни и полному подчинению чужой воле, налагаемым этим браком. «Пожалуй, нельзя отчетливо выразить последнее желание, глубочайшее стремление моей жизни», говорит ему Аннета, «потому что оно не вполне ясно и слишком широко». Она настаивает, чтобы какая-то частица ее личности осталась неподчиненной мужу и не растворилась в совместной брачной жизни. Невольно это требование приводит на память замечательные слова Гете в одном из его писем: «Мое сердце — открытый город, куда каждый имеет доступ, но где-то в нем есть замкнутая крепость, куда никто не в праве проникнуть». Она хочет сохранить для себя эту крепость, этот последний укромный уголок, чтобы остаться открытой для любви в высшем смысле. Но жених, буржуа до мозга костей, не понимает этого требования и думает, что она его не любит. Так требуется помолвка. Но именно после этого Аннета героическим поступком показывает, что, не отдавая всецело души любимому человеку, она вполне способна отдать ему свое тело. Она отдается ему и потом его оставляет; он растерян, ибо трагизм посредственности в том, что она не способна понять великого, героического, неповторимого. Этим сделан самый смелый шаг. Аннета оставила буржуазный, крепко огражденный мир и должна теперь в одиночестве совершать жизненный путь или вернее, не в полном одиночестве, ибо плодом ее связи является ребенок, внебрачный ребенок, и с этим ребенком на руках вступает она в борьбу.

О трагизме этой борьбы подробнее повествует следующий том: «Лето». Аннета изгнана из общества, она потеряла свое состояние, она должна собрать все силы для жалкой изнурительной борьбы за своего ребенка и за то, что, наряду с ребенком, является для нее самым дорогим: за свою гордость, за свободу. Сквозь все формы испытаний и соблазнов проводится здесь свободная женщина; едва разрядилось напряжение душевной борьбы с мужем, как вырастает новая забота — удержать и сохранить для себя ребенка, быстро развивающегося, тоже руководимого

инстинктом свободы сына. Из второго тома еще не ясно, куда ведет линия этой жизни, это Лето, в высшем смысле, еще лишь прелюдия и пролог к нарастающей трагедии. Но огненный знак в конце книги, вспыхивающая война, уже позволяет предугадать, по каким преисподним, по каким огненным кругам должна будет странствовать эта душа, прежде чем засияет ей навстречу путь к подъему и очищению. И лишь законченное произведение позволит сравнить его объем, его форму и его духовный охват с другим эпическим циклом, с «Жаном-Кристофом».

* * *

Чем подробнее и чем пристальнее рассматриваешь жизнь Роллана, тем более поражаешься ее едва постижимой полнотой. Я лишь слегка наметил здесь произведения этого неутомимого художника, вышедшие за последние шесть лет, — не следует забывать — все это наряду с доведенной до самопожертвования деятельностью на благо людей, наряду с самой щедрой тратой своих сил на письма, манифесты и статьи, наряду с неутомимым самообогащением научными занятиями, чтением, общением с людьми, путешествиями и музыкой. Но даже перечисленные мной опубликованные произведения (с присоединением непрерывно ведущегося дневника) еще не исчерпывают всей суммы его художественных начинаний: расстранивая себя в творческих формах, он вместе с тем собирает для себя плод идей в книгу духовного опознания, которая называется «Voyage intérieur» и пока не предназначена для печати. Всегда, во всех формах, дела его больше, чем их внешнее проявление. Чем больше, чем ближе пытаешься проникнуть в тайну его мастерской, тем загадочнее становится исключительность действующей здесь силы. Как раз сегодня, когда округляется шестое десятилетие его подлинно полнозвучной жизни, мы видим его творящим с большим жаром и более неутомимо, чем вся молодежь: радостно и приветливо воспринимает он все новое, принимает участие во всем земном. Являясь примером и образцом и в этом отношении, как в бесчисленных других формах и проявлениях своей богато прожитой жизни, он все еще непоколебимо стоит лицом к лицу с уделенной ему задачей как духовный вождь, как вая-

тель сердец, как защитник всякого горячего верования. И ничего мы так не желаем к шестидесятому дню его рождения от полноты нашего благодарного сердца, как того, чтобы эта героически борющаяся и всегда побеждающая сила сохранилась неизменной для него и для нас — молодежи для примера, людям в утешение, ему самому для завершения поставленной себе задачи.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие к русскому изданию. <i>В. А. Десницкий</i>	7
О черк жизни	13
Жизнь — художественное произведение	15
Детство	16
Школьные годы	18
Ecole normale	21
Весть издалека	25
Рим	27
Посвящение	31
Годы учительства	33
Годы борьбы	37
Десятилетие тишины	39
Портрет	41
Слава	43
Отзвук в эпохе	45
Драматические побегн	47
Творчество и эпоха	49
Воля к величию	52
Циклы творчества	54
Цикл неизвестных драм	57
Трагедии веры	60
Святой Людовик	61
Аэрт	63
Обновление французского театра	65
Призыв к народу	67
Программа	69
Творец	71
Трагедия революции	73
Четырнадцатое июля	74
Дантон	76
Торжество разума	78
Волки	80
Тщетный призыв	82
Настанет время	83
Драматург	85

	Стр.
Биографии героев	89
Ex profundis	91
Герои страдания	93
Бетховен	95
Микеланджело	98
Толстой	100
Незаконченные биографии	101
 Жан - Кристоф	 105
Святой Христофор	107
Испечение и воскресение	108
Происхождение произведения	109
Произведение без формулы	111
Тайна образов	115
Героическая симфония	118
Мистерия творения	120
Жан-Кристоф	124
Оливье	129
Грация	133
Жан-Кристоф и люди	134
Жан-Кристоф и нации	136
Изображение Франции	138
Изображение Германии	141
Изображение Италии	144
Лишенные отечества	145
Поколения	148
Последний взгляд	151
 Intermezzo scherzoso	 153
Сюрприз	155
Брат из Бургундии	156
Gauloiserie	159
Тщетная весть	160
 Совесть Европы	 163
Хранитель наследия	165
Подготовленный	166
Убежище	169
Служение человечеству	171
Трибунал духа	173
Объяснение с Гергартом Гауптманом	176
Переписка с Верхарном	179
Европейская совесть	181
Манифесты	183

	Стр.
Над схваткой	185
Борьба с ненавистью	187
Противники	191
Друзья	195
Письма	199
Советчик	201
Одиночество	203
Дневник	205
«Предвестники» и «Эмпедокл»	207
«Лилюли» и «Пьер и Люс»	209
Клерамбо	211
Последний призыв	217
Манифест о свободе мысли	219
Заключительный аккорд	221

Д о п о л н е н и е	223
-------------------------------	-----

·ИЛЛЮСТРАЦИИ

Ромэн Роллан. С фотографии Рудольфа Шлеммера (Монре), снятой в июне 1930 г.

Письмо Толстого Ромэну Роллану. Факсимиле первой и последней страниц.

Нотная запись Ромэна Роллана. Факсимиле.

Манифест о свободе мысли. Факсимиле рукописи Ромэна Роллана.





