

Лосевские чтения

А.Ф. Лосев М.А. Тахо-Годи

ЭСТЕТИКА  
ПРИРОДЫ





А.Ф. Лосев и М.А. Тахо-Годи. 1974

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК**

**НАУЧНЫЙ СОВЕТ  
«ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»**

**АНТИЧНАЯ КОМИССИЯ**

Серия  
«Лосевские чтения»

Основана в 2004 году



Редакционная коллегия:

Роберт БЕРД (США)

Александр ДОБРОХОТОВ (Россия)

Михаил ЕЛЬЧАНИНОВ (Франция)

Эверт ван дер ЗВЕЕРДЕ (Нидерланды)

Эдит КЛЮС (США)

Владимир МАРЧЕНКОВ (США)

Леонид СТОЛОВИЧ (Эстония)

Аза ТАХО-ГОДИ (Россия)

Елена ТАХО-ГОДИ (Россия)

А.Ф. Лосев М.А. Тахо-Годи

# ЭСТЕТИКА ПРИРОДЫ

Природа  
и ее стилевые функции  
у Ромена Роллана



МОСКВА НАУКА 2006

УДК 008  
ББК 71.0  
Л79

Ответственные редакторы:

доктор филологических наук А.А. ТАХО-ГОДИ  
доктор филологических наук Е.А. ТАХО-ГОДИ

Рецензенты:

доктор филологических наук Ю.Б. БОРЕВ  
доктор философских наук Д.В. ДЖОХАДЗЕ

**Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А.**

**Эстетика природы** : природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана / А.Ф. Лосев, М.А. Тахо-Годи ; [отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи] ; Науч. совет РАН “История мировой культуры”. – М. : Наука, 2006. – 419 с. : ил. – (Лосевские чтения). – ISBN 5-02-033878-8 (в пер.).

Коллективная монография, написанная философом и филологом-классиком А.Ф. Лосевым (1893–1988) в соавторстве с известным специалистом по истории французской литературы проф. М.А. Тахо-Годи, публикуется в России впервые. Книга примыкает к серии работ А.Ф. Лосева по проблемам стиля 70-х годов. В монографии исследование специфики художественной модели изображений природы в творчестве лауреата Нобелевской премии 1915 г. Р. Роллана (1866–1944) становится отправной точкой для решения теоретических вопросов – определения понятия художественного стиля, стилевой функции пейзажа и др., для панорамного обзора различных типов первичных моделей как в античности (Гераклит, Эмпедокл), так и в творчестве Б. Спинозы, Ж.Ж. Руссо, романтиков и модернистов. В Приложении освещается роль живописных и музыкальных факторов в литературном развитии, приводится ряд архивных материалов.

Для литератороведов, культурологов, философов, специалистов по эстетике, искусствоведов и для читателей, интересующихся вопросами философии культуры.

ТП-2006-І-№ 21

ISBN 5-02-033878-8

- © Российская академия наук и издательство “Наука”, серия “Лосевские чтения” (разработка, оформление), 2004 (год основания), 2006
- © Редакционно-издательское оформление. Издательство “Наука”, 2006

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга “Эстетика природы (Природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана)” создавалась в 70-е годы, почти параллельно с “Некоторыми вопросами из истории учений о стиле” и “Теорией художественного стиля”, изданными в 1994 г. в Киеве отдельным томом под общим названием “Проблема художественного стиля”. В сравнении с этой книгой А.Ф. Лосева, где поднимаются вопросы, касающиеся особенностей стиля не только в литературе, но и в смежных областях искусства, исследование об эстетике природы кажется более специальным, ибо посвящено трактовке природы в творчестве Ромена Роллана. Но на самом деле материал книги достаточно широк. Так, первый раздел “Эстетики природы” под названием “Опыт определения понятия художественного стиля” уже содержал в себе все основные положения, которые потом были подробно развернуты и развиты в “Теории художественного стиля”. Кроме того, “Эстетика природы” в какой-то мере даже дополняет такие фундаментальные труды, как “История античной эстетики” и “Эстетика Возрождения”, давая представление об эстетике природы от античности до наших дней. Но в 70-е годы ни книги по теории стиля, ни эта работа о природе не интересовали издательства, и рукописи не одно десятилетие пролежали в столе. И вот теперь вслед за “Проблемой художественного стиля” появляется “Эстетика природы”.

Несколько необычна история возникновения этой книги и нашего соавторства с Алексеем Федоровичем Лосевым.

На рубеже 60–70-х годов по совету Е.Г. Эткинда я избрала темой докторской диссертации изучение стиля романа “Жан-Кристоф” Р. Роллана. Природа, человек и искусство – вот те аспекты, которые я хотела рассмотреть в плане поэтики в многотомной эпопее Роллана, принесшей писателю Нобелевскую премию 1915 г. Получив творческий отпуск, я приехала из Владикавказа в Москву, на Арбат, в дом моей сестры Азы Алибековны Тахо-Годи и Алексея Федоровича Лосева. Целыми днями сидела я в московских библиотеках, а вечерами, полная энтузиазма, делилась впечатлениями с Алексеем Федоровичем, рассказывая о том, что я обнаружила днем, что я прочитала у А. Морье, у Г. Башляра, что отыскала в старых и новых журналах. У Алексея Федоровича я встретила ответный энтузиазм.

Надо сказать, что Алексей Федорович вначале весьма скептически отнесся к избранному мной для исследования автору, тем более что при изучении творчества Роллана упор обычно делался на 30-е годы, а о 900-х упоминалось лишь вскользь; возможно, поэтому у Лосева сложилось представление о Роллане как об одном из просоветских ангажированных публицистов,

как об одном из тех, о ком “разрешено” писать. Однако особенностью Алексея Федоровича было отсутствие профессиональной узости и догматической верности стереотипам. Методично занимаясь своими проблемами, он интересовался всем, и мне удалось “заразить” его романом о “Бетховене XX века”. Он таки заставил своего секретаря Галину Владимировну Мурзакову прочитать ему вслух весь огромный роман целиком и после этого встал на мою сторону. Впоследствии, когда кто-нибудь пренебрежительно отзывался о Роллане, он возражал: нет, вот “Жан-Кристоф” – вещь значительная, полная духовных исканий, философская. “Это глубоко, глубоко”, – повторял он и погружался в задумчивое молчание, как бы вспоминая свои переживания при чтении “Жан-Кристофа”. Особенно нравилась ему “Непопалимая купина”. Привлекали его и связи Роллана с вагнеровской музыкой, появившиеся у будущего писателя в молодые годы под влиянием М. Мейзенбуг, и любовь Роллана к досократикам, и эмпедокловское начало в его творчестве.

Алексей Федорович был очень доволен, когда я нашла в “Русской мысли” за 1912 г. одну из ранних рецензий Ф. Степуна на первое русское издание “Жан-Кристофа” (кстати сказать, именно тогда я услышала от Лосева блестящую оценку Ф. Степуна-философа). Мне казалось: то обстоятельство, что в России о Роллане первыми стали писать поэты, критики и ученые Серебряного века (Вяч. Иванов, В. Брюсов, З. Венгерова, Ю. Веселовский и др.), находило особый отклик в душе Лосева. Роллан 900-х годов оказывался связан с людьми, которых Лосев ценил, с эпохой, которая ему была дорога, с музыкой, с философией, с античностью – со всем, что он так любил. Я убедилась в верности этого моего предположения сначала в конце 60-х годов, когда случайно выяснилось, что вдова Роллана, Мария Павловна, близкая родственница поэтессы и художницы М.Б. Властовой-Вериго, супруги давнего, еще с гимназических времен, друга А.Ф. Лосева; потом, уже после кончины Алексея Федоровича, когда прочитала в воспоминаниях одного из близких лосевских друзей, Н.П. Анциферова, о том, с каким восторгом сам Николай Павлович изучал роман “Жан-Кристоф” в семинаре профессора Петербургского университета Ивана Михайловича Грэвса – историка, специалиста по Римской империи и средневековью, увлекшегося десятитомным романом Роллана и даже сделавшего свой собственный перевод “Жан-Кристофа” на русский язык.

Когда в тексте “Жан-Кристофа” мною было обнаружено множество поэтических образов, связанных с природными стихиями и, несомненно, определяющих стиль романа, Лосев сразу произнес слово “модель” – термин, который тогда никто не решался употреблять: настолько он не был в чести в те годы. Там, где я действовала интуитивно, идя от текста, Лосев сразу же формулировал, давал определения, делал выводы. Он выстраивал модели природы от античности до Просвещения и от романтизма до модернизма. На меня обрушился целый водопад идей и предложений. Меня же модели природы интересовали лишь как часть общего представления о поэтике ро-

мана Р. Роллана в целом. Я не могла заняться всем этим сразу: это означало бы уйти от своей темы и своей манеры письма. Я повторяла известные слова французского писателя о том, что “мой стакан мал, но я пью из своего стакана”, и считала себя слишком неравным соавтором для такой величины, как Лосев. Но благодаря его настойчивости этот общий труд все же состоялся.

В 1973 г. рукопись “Эстетики природы” была закончена. Сохранились два ее варианта – полный и сокращенный, но ни тот, ни другой не нашли себе издателя. Может быть, теперь, спустя более 30 лет со дня написания, эта работа, увидев свет, с неожиданной стороны представит читателю не только Р. Роллана, которому она посвящена, но и одного из ее авторов – Алексея Федоровича Лосева. Сейчас, когда отношение к Роллану у нас переменилось от слепой любви к такому же недальнозоркому скепсису, когда с легкой руки Н. Берберовой о нем стали говорить только в негативном плане, хотелось бы объективно оценить его, увидеть в нем оригинально мыслящего художника рубежа веков, которым восхищались Юлий Айхенвальд и Федор Степун, о котором писал М. Алданов, которого переводили В. Брюсов, Вл. Сирин (Набоков), М. Лозинский да и сама критико-вавшая Роллана Н. Берберова. Современному читателю должно быть не-безынтересно узнать, как свежо, глубоко и серьезно выразил свой взгляд на творческое своеобразие этого французского писателя русский мыслитель А.Ф. Лосев.

*M.A. Taxo-Годи*

## ВВЕДЕНИЕ

Может представиться неясным сам термин “эстетика” в применении к природе. Природу все понимают прежде всего как некую естественную данность, не требующую для себя никакого искусства и никакой эстетики. Однако, с другой стороны, все искусства без исключения, не говоря уже об обыденном человеческом сознании, упорно говорят о красоте природы, о существующих в ней гармонии, ритме, о лирических или грозных моментах, характерных для тех или иных картин природы. Такого рода явления свидетельствуют о том, что эстетика природы безусловно существует, что она бесконечно разнообразна, способна вызывать в человеческой психике моменты возбуждения и успокоения, чувства величия и огромности, ощущение покоя и умиротворения. Эстетическое воздействие природы на человека несомненно. Но эстетика природы не может строиться на случайных впечатлениях, личных вкусах и, как всякая наука, нуждается в логических определениях, категориях и принципах.

Вот первый тезис, который возникает при систематическом анализе бесконечно разнообразных картин природы и их художественных изображений: эстетика природы возможна лишь тогда, когда она не буквально воспроизводит явления природы, но оказывается их специфической интерпретацией. Картина природы, претендующая на эстетическую значимость, не может быть простым слепком, в ней должна присутствовать та ее конкретизация, которая противоположна простой фотокопии. Эстетическая значимость природы предполагает разнообразную реакцию на окружающую природу. На одного заход солнца производит томительное, тоскливоое впечатление. Другой, не испытывая подобного настроения, не перестает удивляться краскам солнечного заката, а редкость и своеобразие комбинаций этих красок поглощает всё его внимание. Третьему картина заходящего солнца напоминает лишь о приближении ночи. Точно так же и луна на небосклоне для одних – предмет поэтических восторгов, для других – объект научного исследования. Любой пейзаж может восприниматься как грустный, веселый, бурный, тревожный или успокоительный.

Само собой разумеется, что природа существовала до человека, существует в течение человеческой истории и будет существовать после исчезновения человека. Тем не менее эстетика есть чисто человеческое достижение, если не касаться дочеловеческих, чисто животных переживаний и поведения. Однако только человек может создать подлинную эстетику природы, только он один может создавать и развивать свое эстетическое чувство.

Итак, эстетически значимая природа есть результат *субъективно-человеческой интерпретации*.

Но тут возникает еще одно важное обстоятельство. Ведь даже то простое отражение, которое получает природа в сознании человека, никогда не является только механическим воспроизведением<sup>1</sup>. Человеческое сознание всегда активно. Ему присуща творческая мощь на всех его ступенях – начиная от простого воспроизведения самого обыкновенного предмета, переходя через его мыслительную и эмоциональную обработку и кончая его практическим применением, вплоть до переделывания самой действительности. Может ли в таком случае объективный предмет оставаться в сознании человека мертвым и неподвижным, мелким и пассивным, если даже такой предмет попал в сферу восприятия человеческого субъекта? Нет, всё хаотическое приобретает в сознании человека вид определенно сконструированной и логически продуманной системы.

Возьмем такой пример. Как бы ни бушевало море, как бы ни тонули корабли и какие бы безумные ужасы ни переживались тонущими людьми, все же изображающие эти грозные стихии картины Айвазовского есть нечто вполне продуманное и осознанное, созданное при помощи тех, а не иных красок, логически ясное, созерцательно-успокоительное. Здесь явно требуется какой-то более определенный термин, чем просто интерпретация. Ведь это есть уже такая интерпретация, которая пронизывает фотографическую данность предмета какими-то идеями, далеко выходящими за ее пределы и, что интереснее всего, в то же самое время буквально воплощенными в этой фотографической данности. Во все времена эстетики изыскивали такой термин, который помог бы осмыслить бессмысленную предметную природу и поставить ее в соответствие с той или иной человеческой интерпретацией. В этой книге для подобных целей мы будем пользоваться термином “модель”, под которым будем понимать совокупность всего художественного и внехудожественного, что обратило на себя внимание художника, взволновало его и повелительно заставило взять в руки перо или кисть и направлять их работу только в одну определенную сторону. Природа, взятая вне человеческой интерпретации, т.е. не как модель, а только как объективная организованность вещей, – это то, чем занимаются механика, физика, химия, биология, но отнюдь не эстетика. Такого рода интерпретация, не модельная, есть просто совокупность законов природы, которые человек продумал и на основании которых так или иначе ориентировал себя в мире. Модель природы не сводится ни к математическим, ни к механическим формулам. Это одухотворенная структура, вызывающая в человеке свой пафос, свои жизненные идеалы, свое творческое движение вперед. Эстетика природы и должна показать, что в такой эстетически данной природе есть творческого или одухотворенного, что в ней есть человеческого или исторического и что в ней есть живого, разумного или неразумного, но всегда становящегося, развивающегося.

Эстетической науке еще предстоит трудная работа по установлению эстетических моделей – образцов и соответствующих эстетических копий.

<sup>1</sup> См., например: Кориунов А.М. Теория отражения и творчество. М., 1971. С. 75.

Правда, об эстетической предметности в живописи, в поэзии и даже в музыке говорили достаточно. Но как все это систематизировать? Какие найти законы, чтобы они превратили вкусовую и банальную эстетику в нечто научное? Мы не беремся изучать эстетику природы в музыке, изобразительном искусстве или художественной литературе в целом, да это и невозможно. Наша задача более скромна – изучить эстетику природы в одном только художественном произведении. Но произведение это – роман Р. Роллана “Жан-Кристоф” – огромно. Природа в широчайшем философском смысле слова играет в нем едва ли не первую роль. Даже одна эстетика природы в этом романе неизмеримо богата, и анализировать ее – довольно сложная задача.

Мы предполагаем в первую очередь определить стилевые функции природы в романе “Жан-Кристоф”, что даст возможность увидеть новые, малоизученные стороны этого романа. При этом стиль рассматривается у нас как эстетическая категория<sup>2</sup>. Стиль рождается в момент, когда эстетическое переходит в художественное. Мы и хотим выяснить, какую роль играют в становлении стиля Роллана модели природы. Мы думаем, что работы такого рода на материалах других произведений литературы и искусства не только возможны, но и необходимы.

Предлагаемые здесь разделы творчества Ромена Роллана в его романе “Жан-Кристоф” будут рассматриваться не в их стилевой структуре. Стиль художественного произведения не только не является анализом его содержания, но даже не является и его имманентной структурой, поскольку чистая и обнаженная структура произведения есть не что иное, как его план или его техническая структура, непосредственно связанная с самим содержанием произведения. Ведь такой план произведения в сущности является только самим же содержанием произведения, хотя и расчлененным на те или другие отдельы. Стиль художественного произведения всегда содержит в себе нечто иное, чем простая его фабула, хотя бы даже и расчлененная в виде логической последовательности. Стиль художественного произведения заимствуется автором из его первичных восприятий жизни, из его общего мироощущения, из его философских, эстетических, религиозных, общественных, политических и всяких других взглядов, имеющих очень мало общего с непосредственной фабулой самого произведения. Это исходное мироощущение и жизнепонимание автора, сознательно или бессознательно, влияются в само художественное произведение, и влияются настолько непосредственно, что требуется специальный научный анализ для того, чтобы отделить его от общей композиционной схемы произведения. Это первичное жизненное ощущение автора мы называем моделью данного художественного произведения.

Иной раз сам автор охотно и подробно рассказывает об этой модели, но другой раз этот стиль требует специального научного литературоведческо-

---

<sup>2</sup> Ср.: Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968. С. 23–24.

го анализа. Без него невозможно говорить о художественном стиле произведения. Он его насыщает, делает живым и захватывающим, и в нем выражается все интимное эстетическое мироощущение автора.

Само собой разумеется, непосредственная фабула художественного произведения и его очевидная раздельность, его содержание и его расчлененная фабула должны быть изучены исследователем в первую очередь. Но всем этим никак не определяется внутренняя сущность художественного произведения, никак не ощущается его, так сказать, “душа”, никак не захватывается эстетическое сознание читателя или слушателя, никак не выражается его внутреннее сердцебиение, которое никак не может быть сведено ни к какому рациональному плану произведения, ни к какой его самой тонкой схематике. Можно даже сказать, что он является в художественном произведении чем-то невыразимым, чем-то захватывающим и чем-то таинственным. Конечно, это может и не формулироваться в анализе художественного произведения. Однако во всяком подлинном художественном произведении после всех рациональных схем, из которых оно состоит, всегда остается нечто такое, что трудно выразить логически точными понятиями и что остается в сознании зрителя или слушателя чем-то нерасчлененным, чем-то зовущим вдали, чем-то таким, что обычно выражается только какими-нибудь междометиями, только какими-нибудь вздохами и восторгами. Это происходит потому, что данное художественное произведение воспринято зрителем и слушателем не только рационально, не только теоретически, не только схематически, но каким-то вполне реальным сознанием, не поддающимся никакой логической формуле. Это происходит именно потому, что данное художественное произведение построено как свободная копия некоего образца или некоей модели, которая сама по себе, возможно, и формулируется вполне рационально, но, будучи реально воплощенной в художественном произведении, растворяется в нем, делается чем-то туманным и непонятным и часто требует для своего анализа весьма зоркого и глубокого литературо-ведческого исследования.

Названный выше роман Р. Роллана является высоким художественным произведением, которое переполненно воплощением разного рода трудных и малопонятных моделей. Но Р. Роллан сам весьма охотно рассуждает об этих моделях и тем самым облегчает стилистический анализ романа. Многое в этом романе действительно требует весьма зоркого и напряженного стилистического анализа. Но многое в нем дает самое ясное представление о первичных моделях, воплощением которых является сам роман. Это объясняется тем, что роман Р. Роллана отнюдь не является произведением только беллетристическим. Совершенно необходимо сказать, что это именно философский роман и даже религиозно-философский роман, настолько наполненный разного рода отвлеченными рассуждениями, что может возникнуть вопрос даже и о том, является ли этот роман просто беллетристикой. У Р. Роллана философски и религиозно рассуждают не только его действующие лица, но и сам он, автор этого романа, очень часто рассу-

ждает, сам же и поясняя при помощи разных религиозно-философских методов то, что говорят его действующие лица и как они действуют. Обладая огромным поэтическим даром, далеко выходящим за рамки беллетристического романа, часто впадая в лирику, в эпос, в драму и в трагедию, в художественно-философский анализ своих действующих лиц и разного рода общественно-политических событий, Р. Роллан нигде не становится абстрактным философом или религиозным проповедником. Можно сказать, что его произведение вовсе не есть беллетристика, но философский трактат. Тем не менее этот философский трактат "пересыпан" огромным количеством высокохудожественных иллюстраций, в результате чего стиль этого романа никак нельзя назвать ни только философским, ни только религиозным, ни только беллетристическим, и в частности ни только романическим. Это – совершенно особого рода стиль, специфический только для Р. Роллана, и стиль этот требует для себя напряженного литературоведческого анализа. Поэтому ни природа, которая приобретает у него небывало оригинальную форму, ни искусство, которое представлено у него несравненно острее, чем у любого другого романиста, ни человек и общество, представленные у него небывало оригинально, не могут быть изложены так и проанализированы так, как это мы делаем в отношении беллетристов даже и очень большого масштаба. Надо сначала подробно изучить все мелочи его художественно-философских изображений, надо подробно изучить все или по крайней мере главнейшие модели, по которым строится небывалый стиль его произведения, и надо вообще не упустить ни одной мелочи, поскольку весь этот роман строится на очень большой философской высоте. Только тогда эта художественная высота может быть более или менее достигнута внимательным исследователем.

Мы начнем с изучения природы у Роллана, включая всю ее оригинальную стилевую функцию. Это приведет нас к более сложным структурам роллановского творчества, а именно к пониманию им искусства, человека индивидуального и общественного и его [роллановского] мироощущения в целом. Начать придется, конечно, с простейшего и понятнейшего, с того, в чем он совпадает с другими романистами, хотя и здесь мы должны будем натолкнуться на такие неожиданности, которых вовсе нет у других беллетристов. Затем нам придется рассмотреть (да и то, конечно, далеко не полностью) все основные модели его стилевых структур, созданных им в романе. Но, повторяем, ни одна из моделей, предшествующих ему или ему современных, ни в коем случае не исчерпывает его собственную специфическую модель, которой он пользуется при создании его собственных художественных структур. И только после этого можно будет поставить вопрос о том, что же такое эта специфическая, оригинальная и неповторимая художественная модель, использованная Ролланом в его романе. Но и после этого подробного изложения и анализа всё же останется в романе нечто, не поддающееся никакому рациональному анализу и составляющее его неповторимую глубину и художественность. Поэтому при всех предлагаемых здесь по-

пытах изучить все детали художественного стиля Роллана всё же авторы настоящего труда ни в какой мере не претендуют на окончательность стилевого анализа Роллана, и тут предстоят еще многочисленные и весьма напряженные исследования подлинного стиля романа, требующие и долгого времени, и глубокого внимания от исследователей.

В заключение скажем, что и о природе, и о моделях ее изображения, и о человеке мы будем ниже говорить только постольку, поскольку они даны у Роллана. Поэтому постоянные упоминания Роллана, особенно в заголовках разделов нашей работы, являются совершенно излишними. И поэтому читатель, конечно, будет уже сам добавлять имя Роллана к каждому такому заголовку.

# ОПЫТ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ

Учение о художественном стиле осложняется запутанностью относящихся сюда теорий. В.В. Виноградов совершенно правильно писал: “В области искусствознания, литературоведения и лингвистики трудно найти термин более многозначный и разноречивый – и соответствующее ему понятие – более зыбкое и субъективно-неопределенное, чем термин *стиль* и понятие *стиль*”<sup>1</sup>.

Предупредим с самого начала, что мы будем говорить о явлениях *литературного стиля*<sup>2</sup>, а в литературе понятие стиля шире, чем в лингвистике, где речь идет только о языковых приемах, рассматриваемых *лингвистической стилистикой*. Категории же литературного стиля имеют отношение ко всему произведению в целом, с его жанровыми, сюжетными и композиционными особенностями, со всей его идеино-художественной образной системой. При этом нас интересует один аспект – проблема изучения индивидуального стиля, стиля отдельного писателя. Ведь, “объясняя индивидуально-неповторимый характер творчества и, в частности, стиля данного писателя, мы именно через это индивидуальное подходим к общим закономерностям развития литературы, ее содержания и формы...”<sup>3</sup>. Прежде всего хотелось бы напомнить одну из самых общеупотребимых формулировок литературного стиля: “Стиль есть сам человек”. П.В. Палиевский отмечает, что уже для реалистов XIX в. «старое изречение Бюффона “стиль – это человек” приобретает общественный смысл. В голом царстве практического интереса и всеобщего отчуждения стиль выступает как символ победы духа и признак свободного, человеческого отношения к миру»<sup>4</sup>. К этому определению стиля у Ж. Бюффона и сейчас обращаются теоретики литературы. Современный французский ученый Жорж Мунен утверждает, что почти все современные гипотезы о стиле “исходят от Бюффона”, потому что у Бюффона есть все, если только дать себе труд в нем разобраться<sup>5</sup>.

В своей замечательной речи, произнесенной в день вступления в члены Французской академии 25 августа 1753 г.<sup>6</sup>, Ж. Бюффон говорил, что “стиль

<sup>1</sup> Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 7.

<sup>2</sup> О стиле в литературоведческом понимании см.: Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968. С. 14. Ср.: Звегинцев В.А. Стиль в лингвистике и литературоведении // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 43.

<sup>3</sup> Эльсберг Я. Современная буржуазная литературная теория. М., 1972. С. 119.

<sup>4</sup> Теория литературы. М., 1965. С. 12.

<sup>5</sup> Mounin G. Clefs pour la linguistique. Р., 1968. Р. 181.

<sup>6</sup> Все цитаты здесь и далее из Ж. Бюффона приводятся по изд.: Buffon G. Discours sur le style. Р., 1905.

есть не что иное, как порядок и жизнь, сообщаемые пишущим своей мысли”, и самое главное в нем – это план первых идей, “в который должны войти лишь первоосновы суждений и главные идеи”. “Этот план еще не есть стиль, но он его основание: он его поддерживает, он его направляет, он упорядочивает и узаконивает его движение”.

Определение стиля Ж. Бюффон начинает с описания творческого процесса: “Именно от неимения плана, именно от недостаточного размышления над предметом талантливый человек приходит в замешательство и не знает, с чего начать. Ему сразу является великое множество идей, и, поскольку он не сопоставил и не соподчинил их, ничто не заставляет его предпочесть одни другим: он останавливается в смущении. Но как только он наметит план, как только соберет и упорядочит все мысли, которые требует его предмет, он сразу поймет, в какой момент надо брать перо, он почувствует созревание своей мысли, он поспешил тогда дать ей раскрыться и даже будет испытывать наслаждение от письма: идеи легко потекут одна за другой, и стиль сделается естественным и прозрачным; наслаждение рождет жар, который распространится повсюду и оживит всякое выражение; одушевление распространится все более, предметы расцветятся, и чувство, соединившись с мыслью, подкрепит ее, ускорит ее, заставит за所说的угадывать последующее, и стиль сделается занимательным и ярким”.

Это описание – существенный момент в определении Ж. Бюффона. Действительно, чтобы разгадать тот “тайный миг творчества”, о котором говорит Р. Роллан во “Внутреннем путешествии”, нужно обратиться к творческой лаборатории художника, а для этого необходимо прежде всего отграничить эстетическое от художественного, рождающегося в творческом процессе.

Эстетическое связано с восприятием и переживанием готовых природных или созданных руками человека форм, с воздействием на нас их выразительности. Художественное же, а следовательно, и художественный стиль, является материальным и чисто физическим воплощением тех или других эстетических форм, но ни в коем случае не является только простым нашим переживанием. Эстетическое никто и никогда намеренно не создавал. Оно стихийно возникает в области человеческих переживаний и ими ограничивается. Художественное же, или, иными словами, произведение искусства, вовсе не есть только эстетическое переживание. В нем эстетическое переживание воплощено и сконструировано при помощи тех или других материальных средств.

В обыденной жизни люди могут быть героями или людьми наивными, или ирониками; могут переживать что-либо трагическое или комическое, при этом не имея даже представления о каких бы то ни было произведениях искусства. Не то – в искусстве. Здесь прежде всего необходимы физические материалы, которыми пользуется художник для воплощения тех или других

<sup>7</sup> Роллан Р. Воспоминания. М., 1966. С. 96.

эстетических идей. Человек, переживающий нечто трагическое, может не иметь никакого представления о трагедии как о произведении искусства. Но тот автор, который пишет трагедию, знает, что он пользуется именно искусством, а не только своими трагическими переживаниями. Ему нужно слово, на материале которого он создаст для нас трагическую драму. В данном случае той материальной сферой, которой пользуется художник, является слово, физически произносимое или написанное, экспрессивное или содержательное, материально создаваемое и, вообще говоря, внешнефизическое. Актеру необходимы сцена, грим, соответствующее одеяние, жест и т.д. Это уже не просто выражение и не просто эстетическая область. Это уже не только эстетическое, но и художественное, не только переживание, но и материальное воплощение этого переживания.

Итак, все художественное является не простым переживанием, но творчеством, материальным творчеством. А потому и художественный стиль предполагает использование тех или иных физических материалов для воплощения различных эстетических форм или их совокупности. Создавая свое художественное произведение, творец всегда употребляет целый ряд разнообразных приемов – словесных, музыкальных, живописных и т.д., которые обычно требуют от него большого умения рационально пользоваться своим материалом. Некоторые художники пишут или говорят, не имея заранее обдуманного плана, а поддаваясь только своей интуиции. Но даже и в этом случае стиль возникает из разного рода приемов, пусть хотя бы и неосознанных. Но если стиль в о з н и к а ет в силу применения тех или других художественно-технических приемов, он ни в коем случае не сводится к одним только этим приемам.

После восприятия художественного произведения у нас в сознании остается нечто неуловимое и неформулируемое, но оно, несомненно, влечет нас все к новому и новому восприятию понравившегося нам художественного произведения. Хорошими стихами нельзя начитаться, потому что каждый раз они дают все новое и новое. На прекрасную картину нельзя наглядеться, а прекрасной музыкой никогда нельзя наслушаться. Философы и эстетики разных стран, разных школ и направлений употребляли различные выражения для того, чтобы формулировать эту сущность художественного произведения и его стиля. Говорили о волшебстве, о колдовстве, о таинственности, об иррациональности художественного произведения и его стиля. Нет смысла здесь анализировать все эти термины и концепции. Мы должны лишь констатировать тот простейший факт, что художественный стиль и само искусство действительно не сводятся к одним только рациональным формулам и техническим приемам.

Вернемся к Бюффону, который также выступает против всякого злоупотребления техническими приемами. Он считает, что когда роль их преувеличена, то писатель начинает работать со словами, а не с идеями: “У таких писателей нет стиля или, если хотите, у них лишь тень настоящего стиля”. “Чтобы хорошо писать, надо вполне овладеть своим предметом, на-

до продумать его настолько, чтобы ясно увидеть порядок своей мысли и сделать ее единой последовательностью, непрерывной цепью, каждое звено которой представляет идею... Лишь идеи образуют основу стиля, звучность слов – всего лишь аксессуар". Далее Бюффон говорит, что если произведения "держатся лишь на фактах, если в них не проявился вкус, ум и талант, они будут забыты, потому что знания и открытия легко переходят от одних к другим, легко передаются и даже выигрывают в более блестящем изложении. Эти вещи вне человека, стиль же есть сам человек. Поэтому стиль нельзя ни отнять, ни перенять, ни подменить..."

В этом рассуждении Бюффона уже можно выделить основные проблемы, связанные с теорией стиля, – то, что художественный стиль начинается лишь в творческом процессе, там, где эстетическое переходит в художественное, что первым моментом, необходимым для стиля, является знание или чувствование предмета изображения, наличие "первооснов суждений и главных идей", т.е., мы бы сказали, известного рода "моделей". Затем следует то, что Бюффон называет "планом", т.е. организованностью целого, в современной терминологии – "структурное построение". Вместе с тем стиль, по Бюффону, вовсе не сводится лишь к литературным приемам, он требует единства формы и содержания, зависит от насыщенности эмоцией и мыслью, является чем-то цельным и неповторимо индивидуальным.

Можно сказать, что в этой речи, произнесенной Бюффоном в XVIII в., намечены почти все необходимые стилевые категории, формулирование которых и теперь еще представляет большую трудность. Мы уже говорили, что и теперь многие современные исследователи опираются на наблюдения Бюффона. Так, швейцарский ученый Анри Морье свою известную книгу "Психология стилей" начинает с определения стиля как "способа бытия", имеющего отношение "к роду организации индивидуальности", и при этом ссылается в первую очередь на Бюффона<sup>8</sup>. «Образ действия, – пишет А. Морье, – отвечает образу чувства и мысли. Никто не может зажечь сигарету, взять в руки перо или бросить мяч без того, чтобы его поза, ритм, размах, направление и экономия движения не выдали его характера: действие заимствует свою форму у формы духа (...) Если живое существо составляет организованное целое, каждое из его проявлений станет символом "я". Да, Бюффон прав: "Стиль есть сам человек". Платон тоже говорил это: "Каков стиль, таков характер". И Сенека это повторил: "Стиль есть лицо души". Всякая личность предполагает верность себе. Без постоянства в способе бытия, без единства, без устойчивости нет стиля».

Проблему многозначности стиля А. Морье предлагает решить разделением стилистики на два раздела. "Пришел час рассеять двусмысленность. Мы должны проводить различие между общективной и субъективной стилистикой... Объективная стилистика стремится рассматривать факты общего языка (изучение метафоры с лингвистической точки

<sup>8</sup> Здесь и далее цит. кн.: *Morier H. La psychologie des styles*. Genève, 1959. Р. 7-8.

зрения), а субъективная стилистика – факты психологии в связи с выбором фактов языка”. Как известно, аналогичное деление проводил Ш. Балли, который, однако, исключал из научного рассмотрения все то, что А. Морье называет “субъективной стилистикой”<sup>9</sup>. Подход Балли А. Морье считает слишком ограниченным. “Если бы я посмел воспользоваться образом, заимствованным из гастрономии, я сказал бы, что Ш. Балли анализирует вкусовые ощущения, приклеивает ярлыки к пряностям, дает общие рецепты в трактате для всеобщего пользования. Это – прекрасная анонимная кухня. Увы! Все те, кто пройдет через эту школу, представят нам те же формулы. Эта стилистика не образует личностей, она не ведет к стилю”. Далее А. Морье утверждает: “Легко заметить, что мы понимаем стиль, так сказать, как и з л у ч е н и е: различные конкретные проявления его в словаре, в синтаксисе, в ритме, в мелодии, когда мы изучаем их в тексте, – это все радиальные лучи, стрелы, которые извне, т.е. со стороны текста, все кажутся сходящимися к одной цели: личности. В самом деле, они от нее исходят, а линию полета определяет стрелок”. Иными словами, единство стиля определяется единством личности: “Стиль заслуживает своего названия лишь тогда, когда несет черты индивидуальной личности”<sup>10</sup>.

Правда, при такой исходной позиции А. Морье оказывается на крайне субъективистских позициях и злоупотребляет психологической терминологией, определяя “стили характеров”. Оценка стилей у него слишком импрессионистична. Например, “сильным характерам” соответствуют следующие стили: “дерзкий стиль” Ж. Лабрюйера, “хвастливый стиль” Ф. Рабле, “едкий стиль” Вольтера, “вулканический стиль” В. Гюго, “громогласный стиль” Э. Ростана, “стиль дровосека” у Ш. Пеги и т.д. А иногда даже стиль одного и того же писателя в разных произведениях определяется различными терминами. Так, например, стиль Бальзака в “Шагреневой коже” назван “изобильным”, а в “Цезаре Биротто” – “толстокожим”. При всей этой чрезвычайно пестрой картине стилей Морье дает образцы очень интересного конкретного художественного анализа стиля отдельных литературных произведений, пытаясь определить для каждого писателя его главенствующий принцип стиля. Но, пожалуй, основной недостаток его теории в том, что он сводит этот принцип к чисто психологическим особенностям личности, оставляя в стороне то, что личность формируется и как общественно-историческая единица.

На Бюффона ссылается и автор статьи о стиле в “Британской энциклопедии”. Он пишет: «Желательно с самого начала настоятельно указать на опасность той ереси, которая нашла себе отважных представителей в конце XIX века, именно, что стиль выше мысли и не зависит от нее. Против этого можно сразу же выставить одно из блестящих высказываний Бюффона: “Лишь идеи образуют основу стиля”. До того, как появится стиль, должна

<sup>9</sup> См.: Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961.

<sup>10</sup> Morier H. Op. cit. (см. введение).

быть мысль, ясность знания, точный опыт, здравость способности суждения»<sup>11</sup>. Статья из “Британской энциклопедии” представляет значительный интерес при сравнении с другими словарными определениями стиля. Можно привести большой перечень словарей и энциклопедий, которые в определении стиля не выходят за пределы таких терминов, как “способ”, “прием”, “характер” художественного произведения.

Обратимся, во-первых, к русским словарям. В Энциклопедическом словаре издания 1910–1920 гг.<sup>12</sup> читаем следующее: “Под стилем понимается система художественных приемов (здесь и далее разрядка наша. – А.Л., М.Т.-Г.), характерных для определенного произведения, автора, литературной школы или эпохи”. А. Квятковский в своем “Поэтическом словаре” пишет, что стиль есть “совокупность средств и приемов художественной выразительности, обусловленных данной эпохой”<sup>13</sup>. В определении стиля в четырехтомном Словаре русского языка указывается на “совокупность приемов использования средств языка”<sup>14</sup>. Академический многотомный Словарь современного русского литературного языка в основном повторяет предыдущее определение<sup>15</sup>.

Во-вторых, к иностранным словарям. В одном немецком словаре последних лет встречаем следующее определение стиля: “Особенный вид и способ всякого художественного изображения”<sup>16</sup>. В своем “Реальном словаре литературы” Г. фон Вильперт пишет: “Стиль есть характерный, единый способ выражения и оформления при создании произведения вообще”<sup>17</sup>. Во французской энциклопедии Ляруssa стиль определяется как “отличительный характер (разрядка наша. – А.Л., М.Т.-Г.) произведения”<sup>18</sup>.

В противовес всем перечисленным словарям автор указанной выше статьи из Британской энциклопедии хочет вскрыть понятие стиля как некоторого рода смысловой конструкции, не отрывая при этом ее от художественной стороны произведения: “Отдав должное мысли как основанию стиля, необходимо все же признать, что то, что видимо, так сказать, невооруженным глазом, что может быть анализировано и описано – это художественное использование слов. Язык используется таким образом, чтобы вызывать впечатления, а их яркость зависит от таланта выражающей их личности... В превосходном стиле на наши чувства воздействует духовная си-

<sup>11</sup> Encyclopedia Britannica. Chicago, 1965. Vol. 26. Под сл. “стиль”.

<sup>12</sup> Энциклопедический словарь / Изд. бр. А. и И. Гранат. М., 1910–1948. Т. 1–55, 57, 58. Т. 41. Под сл. “стилистика” (автор В.М. Жирмунский).

<sup>13</sup> Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 282–283.

<sup>14</sup> Словарь русского языка. М.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 4. Под сл. “стиль”.

<sup>15</sup> Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. 14. Под сл. “стиль”.

<sup>16</sup> Der neue Herder. Freiburg; Wien; Basel, 1968. Под сл. “стиль”.

<sup>17</sup> Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1964. Под сл. “стиль”.

<sup>18</sup> Grand Larousse encyclopédique. Р., 1964. Т. 10.

ла человека, пользующегося им. Д'Аламбер сказал о Фонтенеле, что у него есть стиль мысли, как у всех хороших авторов. По словам Шопенгауэра, стиль есть физиономия души; по восходящему к эпохе Возрождения выражению, это *mentis character*. Все эти афористические определения подчеркивают, что язык должен быть и бессознательно является духовным портретом пишущего человека”<sup>19</sup>.

Нам кажется, что здесь мы встречаем наиболее совершенную характеристику стиля, если иметь в виду характеристики краткие и словарные. Художественный стиль есть смысл. Однако этот смысл разрисован, раскрашен, превращен в физиономию души, сделан духовным портретом писателя, снабжен всеми живыми красками и звуками действительности.

Не претендуя на систематический обзор современных определений стиля, приведем, хотя и не полностью, еще одно определение, которое близко нашему пониманию стиля. Здесь речь идет опять о стиле как “способе”, но само раскрытие этого термина снимает всякое представление о формализме. Определение это находим в одной из современных итальянских энциклопедий, где говорится: «В настоящее время стиль представляется нам как способ творческого формирования, за которым стоит способ бытия. В конкретном, самой ткани произведения, а не в неточном выражении намерений стиль обнаруживает саму личность художника, его видение мира, эпохи и культурное окружение, в которых этот художник сложился... Теперь во всех тех случаях, когда говорят, что искусство есть прежде всего индивидуальная техника, прежде всего способ расположения материала, вовсе не хотят свести искусство к внешней форме, к цвету, звуку, слову, взятых сами по себе без отношения к обширнейшей области чувств и идей, но хотят лишь просто сказать, что специфика искусства такова, что целый исторический, социальный, личный, интеллектуальный и нравственный и культурный мир опосредствуется через способ формирования и что, умело истолковывая этот “способ”, мы вновь обретаем в нем весь ряд других ценностей»<sup>20</sup>. В этой словарной статье указывается на основные признаки стиля – на то, что стиль является результатом формообразующей деятельности художника, что он несет на себе печать его глубочайшей индивидуальности. Кроме того, здесь очень интересна мысль о том, что в результате объединения формообразующей деятельности и глубочайшего общественного содержания возникает уже как бы новый мир, заново перестроенный в сравнении с обыкновенным объективным миром и тем не менее тоже вполне объективный, тоже претендующий на то, чтобы реализовать собой живую действительность, мир, творчески пересозданный и преображеный.

Такого понимания стиля не чужды и сами писатели. Известно, например, что Ромен Роллан в письме Курциусу от 25 августа 1921 г., сетуя на то, что стиль его недостаточно изучен, спрашивал: «Когда же увижу я критика,

19 Encyclopedia Britannica. Vol. 26.

20 Grande dizionario enciclopedico. Torino, 1962. Vol. 12. Под сл. “стиль”.

который решится оказаться лицом к лицу с основными вопросами композиции, ритма, выразительности и т.п. в “Жан-Кристофе”, “Кола Брюньоне”, “Лилюли” и попытается отыскать их генезис в духовном мире автора?»<sup>21</sup>.

Из приведенных выше формул стиля мы видим, что определение художественного стиля начинается прежде всего не с самого произведения, а с того, что существует до него. Первое – “предмет изображения”, “первобазы суждений и главных идей” (Бюффон), “ясность знаний, точный опыт” (Британская энциклопедия), “видение мира, эпоха и культурное окружение” (Итальянская энциклопедия), “духовный мир автора” (Роллан). Все это наводит на мысль о том, что в художественном стиле не все обязательно структурно, но имеется еще обширная и глубокая доструктурная сторона.

Следующий основной момент стиля – “план” (Бюффон), “способ расположения материала” (Итальянская энциклопедия), “основные вопросы композиции” (Роллан), т.е. структурное построение.

Почти во всех этих определениях содержится и оценка эстетических-художественных свойств стиля и его идейной значимости.

Итак, по крайней мере четыре стороны художественного стиля являются существенными. Это – сторона доструктурная, структурная (с необходимым выходом за пределы структурности), эстетически-художественная и идеологическая. Художественный стиль, по нашему мнению, есть принцип конструирования художественного произведения, взятого во всей его цельности, во всем его художественном потенциале (т.е. во всей его полноте, глубине экспрессии, исторической обусловленности, эстетически-художественной и идейно-политической значимости), но конструирования на основе тех или иных первичных впечатлений от жизни у художника, на основе тех или иных его жизненных ориентировок, пусть первичных, пусть неосознанных, пусть надструктурных.

Несколько упрощая, можно сказать, что художественный стиль есть “как” художественного произведения, в то время как это последнее есть “что”, созданное художником и нами воспринятое. Первое, с чего мы начнем определение художественного стиля, – это его “как”, которое в терминированной форме мы определяем как “принцип конструирования”. Но художественный стиль при всей его структурности все же не сводится просто к структуре, к формальной отделанности, к рациональным приемам<sup>22</sup>. Не случайно в древние времена в произведениях искусства видели волшебную, магическую силу. Орфей своим пением укрощал бурю на море. Пифагорейцы

<sup>21</sup> Цит. по: Barrère J.-B. Romain Rolland: L’âme et l’art. P., 1966. P. 233.

<sup>22</sup> Уже в изданной в 1928 г. книге “Вопросы теории литературы” В. Жирмунский говорит о “живом единстве художественного произведения”, а не только о формальных приемах, как в указанном выше Энциклопедическом словаре (изд. бр. А. и И. Гранат), о подчиненности всех приемов “единому художественному заданию”.

музыкой лечили больных. Прогрессировавшая цивилизация отделила искусство от магии, но не отделила его от тех основ, которые выше всякого структурного оформления и как раз являются наиболее действенными, волнуют и захватывают душу воспринимающего искусство человека.

Приведем несколько суждений современных ученых об этой особой способности искусства, которая и заключает в себе как бы “изюминку” художественного стиля, его душу, его формообразующий принцип.

По сообщению В.А. Кухаренко<sup>23</sup>, академик А.Н. Колмогоров считает, что художественная речь несет больше информации, чем нехудожественная, вероятно, потому, что в последней энтропия, приходящаяся на гибкость выражений, тратится безрезультатно, а в первой используется сознательно для достижения определенного эффекта. Другими словами, энтропия, т.е. мера организованности всякой информационной системы, в художественной речи остается той же самой, что и в нехудожественной речи, потому что и та, и другая речь пользуется одним и тем же языком с одной и той же гибкостью выражения. Но то, что для общего языка остается безразличным и даже избыточным, ненужным, – это самое в художественном языке как раз используется в специфическом направлении. Говоря короче, художественный стиль отнюдь не сводится ни к какому языку с его традиционными структурами.

А. Григорян пишет: “Искусство – совершенно особая форма сознания (...) И если даже исходить из того, что вообще человеческое сознание едино и в конечном счете вбирает в себя все формы мышления (логическое, философское, эстетическое, мифологическое и т.д.), придется признать, что художественное мышление вписывается в этот ряд не полностью и в это единство сознания входит в качестве одного из его компонентов не безостановочно. Оно свободно, неожиданно, парадоксально, неканонично не только в своих построениях, но и в сцеплениях, взаимных разрушениях, в формах снятости, в модусе вещной пребываемости и вероятности, которая подчас невероятна, в формах материально-пространственного бытия и в формах абстракции, не всегда имеющей чувственный эквивалент в действительности, как бы проецирующей форму как форму, причем это может быть форма чего угодно и какая угодно”<sup>24</sup>. У того же автора читаем: “Стиль не просто способ выражения, но и субстанция, то есть некая инвариантная и в то же время неизменно пребывающая в движении художественная сущность, не только лежащая в основе той или иной эстетической категории, но и определяющая живой процесс искусства, он – меньше всего внешняя положенность или имманентная данность и еще меньше – умопостигаемая внеположенность по отношению к искусству”<sup>25</sup>. Форма искусства при всей

<sup>23</sup> Проблемы лингвистической стилистики: Тез. докл. (26–28 марта). М., 1969. С. 75.

<sup>24</sup> Григорян А.П. Проблемы художественного стиля: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Ереван, 1969. С. 38.

<sup>25</sup> Там же. С. 5.

ее огромной значимости для Григоряна все же не является последним источником и последней смысловой заданностью художественного стиля. Можно даже вообще снять всякую форму и создать такое произведение искусства, художественный стиль которого будет прямо свидетельствовать о снятии формы, и все же какая-то основная надформальная и смысловая заданность художественного стиля будет резко бросаться в глаза и будет нас художественно вдохновлять. Об этом он говорит, когда характеризует творчество Селинджера, Бёлля, Г. Грина, Хемингуэя и некоторых других современных писателей<sup>26</sup>.

У Б.В. Горнунга читаем: «Стиль есть целостная совокупность “фактов экспрессии”, придающих особую смысловую “окраску” высказыванию сверх его основной семантической структуры. Эти “факты экспрессии” и следует считать “стилистическими фактами”, подлежащими изучению не в поэтике и риторике, а в особой философской дисциплине»<sup>27</sup>. Стиль и значение не существуют сами по себе. Б.В. Горнунг одинаково учитывает оба этих фактора: «“Стиль” и “значение” (семантическая структура слова или знака) в равной степени относятся к сфере “выражения смысла”, который полностью раскрывается лишь при достаточном понимании того и другого»<sup>28</sup>.

Требуя для понимания стиля некоей определенной надсемантической данности, растворенной, однако, в самом же стиле, Б.В. Горнунг далее пишет: «Входя в состав (но не в структуру) коммуникации, стилистические факты в известном смысле асмантичны, поскольку не только основным пониманием текста остается понимание логическое, но даже и выделение как бы “надлогической” (при узком понимании логического смысла), “внутренней формы” (поэтической или риторической) остается фактом логическим, и даже поэзия должна оставаться прежде всего “поэзией мысли”. Восприятие же стиля (не только поэзии или риторического текста, но и самой обиходной, но не “нейтральной” прозы) основано на так называемом симпатическом понимании, природа которого была впервые раскрыта в работах датского психолога Г. Финнбогасона (G. Finnbugason. Den Sympatiske forstaaelse, København-Kristiana, 1911, франц. пер. А. Гурмона L'intelligence sympathique, Paris, 1913). “Симпатическое понимание” не есть что-либо “мистическое” или “иррациональное”, подлежащее ведению так называемой парapsихологии: оно является конкретной реализацией одной из направленностей нашего сознания, позволяющей расширить понимание смысла, заложенного в тексте через воссоздание воспринимающим субъектом ситуации, его породившей, через представление об адресате (не обязательно индиви-

<sup>26</sup> Там же. С. 60.

<sup>27</sup> Горнунг Б.В. Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики // Проблемы современной филологии: Сб. статей к 70-летию акад. В.В. Виноградова. М.: Наука, 1965. С. 89.

<sup>28</sup> Там же. С. 90.

дуальном) исходящей от автора коммуникации и т.п. ... В просторечии элементы текста, подлежащие “симпатическому пониманию”, обычно именуют “подтекстом”<sup>29</sup>.

По Б.В. Горнунгу, стиль всегда выражен менее четко, чем структурные факты языка (ср. чеховское: “В искусстве все чуть-чуть!”). Поэтому к понятиям поэтики и риторики (“тропа” и “фигуры”, “темы” и “вариации”, “ритма” и “композиции” и т.п.) стилистика должна добавить понятие “аллюзии” (букв. “намека”, или “легкого прикосновения”). Термин этот иногда применялся в старых поэтиках, но потом исчез. “Аллюзия” хотя и получает, конечно, какое-то формально-материальное воплощение, но полностью уразумевается только из “подтекста” посредством дополнения логического понимания пониманием “симпатическим”<sup>30</sup>. Из области современной французской поэзии можно указать, например, что идеяная эволюция Л. Арагона и П. Элюара шла в одном и том же направлении, но Элюар не пережил того стилистического перелома в своем творчестве, какой, бесспорно, пережил Арагон, и потому и д е й н ы е сдвиги Арагона воспринимались более четко и остро, а, с другой стороны, явные стилистические переломы в развитии творчества Ж. Кокто, не сопровождаемые никакою идеальной эволюцией, в популярном сознании французского читателя, по-видимому, вообще не воспринимались. Нужна ли лучшая иллюстрация полного единства и взаимозависимости идеального содержания и стиля, логического понимания и “симпатического” в одинаковой и с т о р и ч н о с т и той и другой категорий явлений?»<sup>31</sup>.

Подводя итог рассуждениям Б.В. Горнунга, необходимо отметить важность его попытки осознать сверхструктурную основу художественного стиля. Он говорит о “смысловой окраске” высказывания “сверх его основной семантической структуры”, об “асемантичности” стилистических факторов, о “симпатическом понимании”, о “подтексте”, о чеховском “чуть-чуть”, об “аллюзии”, или “намеке”, и при этом не отрывает этот сверхструктурный принцип от всей структуры, а как бы находит его в структуре в размытом виде.

Возможны еще и многие другие обозначения этого основного источника стиля. Его так и можно называть – “основной источник стиля”. Его можно называть также “первоосновой”, или “основным регулятивом” художественного стиля, или теми “первичными впечатлениями от жизни” у художника, теми его “основными жизненными ориентировками”, исходя из которых художник создавал свое произведение. В диссертации В.В. Курилова, выполненной под руководством Г.Н. Поспелова, этот основной принцип определяется как “доминанта”: “Характерность каждого стиля во многом определяется его стилевой доминантой – тем элементом образной системы

29 Там же. С. 90–91.

30 Там же. С. 91.

31 Там же. С. 93.

произведения, который несет в них основную и конструктивную нагрузку. Именно стилевая доминанта задает своеобразие всем остальным сторонам и элементам формы”<sup>32</sup>. Очевидно, что дело здесь не в терминологии, а в том, чтобы уловить то, что для стиля является самым основным и наиболее общим – его исходной точкой, его источником, его конкретно ощутимой “душой” и смыслом.

Как нам кажется, в данном случае можно удовлетвориться обычным термином “модель”, поскольку термин этот если и не получил своего единодушного толкования, то, во всяком случае, в бытовом и обиходном смысле он понятен всякому без каких бы то ни было разъяснений. Говорят же у нас о модельной обуви, о модельном платье, и все понимают, что здесь мыслится некоторого рода идеальный и самый красивый образец, по которому можно изготавливать и всякую отдельную пару обуви, и всякое отдельное платье. Модель здесь просто образец или осуществленный на каком-нибудь материале определенный образец.

Может быть, имеется только одно неудобство в применении этого термина к нашему исходному и первичному источнику стиля. Ведь под моделью обычно понимается уже нечто художественно выполненное на определенном материале для воспроизведения этого образца на других материалах. Иными словами, модель в обычном смысле слова есть та или иная композиционная схема. Мы же хотим сформулировать принцип стиля, выходящий за пределы данной композиционной схемы и определяющий ее как бы извне. Однако такое же отношение между моделью стиля в этом понимании и самим художественным стилем в основном сохраняется и здесь. Поэтому, не отказываясь от этого термина, мы только снабдили бы его эпитетом “первичная”, “исходная”, “первоначальная”, “внехудожественная”. Итак, при характеристике стилей мы предпочтительно будем пользоваться термином “первичная модель”, строго отличая ее от модели как композиционной схемы того произведения, о котором идет речь. Тут мог бы быть важен с точки зрения первичности термин “прототип”. Но он для нас не очень подходит потому, что сам является указанием на какую-то самостоятельную реальность, в то время как термин “модель” говорит не столько о какой-нибудь предварительной и самостоятельной реальности, сколько о первичном принципе конструирования самого же художественного произведения. Кроме того, термин “прототип” почти ничего не говорит о структурном характере первичного принципа, в то время как термин “модель” довольноочноочно связан именно со структурным характером нашего первообразца. Термин “идея” также иногда трактуется так, что оказывается мало отличным от термина “модель”. Но термин “идея” может быть связан с платонизмом или подразумевать обобщенное изложение содержания, а это не имеет никакого отношения к нашему анализу. Наконец, термин “идея” в обычном созна-

<sup>32</sup> Курилов В.В. Стиль как художественно-литературная категория: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1972. С. 18.

ни тоже не обладает ярко выраженным структурными чертами, свойственными как раз модели. Таким образом, волей-неволей, но приходится останавливаться на термине “модель”, разве только в составе более обширного выражения “первичная модель”. Ввиду слишком большой распространённости и многозначности термина “модель” наша точка зрения на него требует разъяснения. Отметим три основные ступени в нашем понятии модели.

Во-первых, понятие модели совершенно невозможно, если мы не используем понятия предмета художественного произведения. И если художественное произведение не будет опираться ни на какую предметность, то понятие модели окажется излишним, как, впрочем, и большинство других теоретико-литературных понятий. Но вся суть в том, какую именно предметность нужно иметь в виду. Выше уже упоминалось, что многие удовлетворяются такими терминами, как “идея”, “прототип”, “источник какого-либо литературного произведения”. Таких терминов много, и они обычны в теоретико-литературных работах.

Тот термин “модель”, который введен нами в исследование, в определенном смысле отличается от указанных терминов тем, что обладает наибольшей обобщенностью. То, что всякое художественное произведение выражает ту или иную идею, – это верно. Но для нас это очень узко, потому что термин “идея” звучит несколько интеллигентски. Возможно, что художественное произведение выражает не столько идею, сколько чувство, эмоцию, волевые намерения, разного рода влечения и вообще всякие предметы субъективного или объективного характера.

Общественная жизнь, политика, исторический момент, картина природы, фантастический вымысел и т.д. – все это может являться и является предметом искусства. Нам необходим какой-то действительно обобщающий термин, который не говорил бы ни о каком частном предмете искусства, но о предмете искусства вообще, о его жизненном источнике, о его корнях, о всяком побудительном мотиве в художественном творчестве. Вот для этого максимально общего понятия порождающего источника художественного произведения мы и выбрали термин “модель”. По сравнению с ним предыдущие источники художественного произведения, на которые мы ранее ссылались, имеют более узкое значение и не отвечают бездонной широте и глубине художественного произведения.

Во-вторых, указанные термины, обозначающие тот или иной источник художественного произведения, совсем не обладают необходимым для анализа произведения искусства конкретным моментом<sup>33</sup>. Сказать “идея художественного произведения” – значит формулировать его логическую сущность. Но художественное произведение и художественный

<sup>33</sup> А так как речь идет о стиле, то это категория, “отражающая именно деятельно формирующую природу искусства, роднящую его с областью материального производства...” (Гачев Г. Жизнь художественного сознания. М., 1972. Ч. 1. С. 31).

стиль никогда не являются только логической структурой или только идеяным построением при всей своей идейности. Необходимо выбрать такой термин, который указывал бы на конструктивный характер художественного произведения, на его специфическую структуру.

Тут следует сказать, что обыкновенные формально-композиционные и схематические планы художественных произведений, как бы они ни были правильны, не дают нам представления о художественном стиле. Мы никак не отрицаем закономерности их существования и использования, но как бы точно ни указывали мы, где в литературном произведении находятся завязка, кульминация, развитие проблемы, его результат или “конец”, – этим мы даже и не прикоснемся к анализу стиля художественного произведения.

В таких композиционно-технических схемах не хватает той одухотворенности, которой обладает каждое художественное произведение, не хватает того пафоса или энтузиазма<sup>34</sup>, который необходим здесь и для сочинителя, и для воспринимающего это произведение, не хватает той живой структуры, которая действует на чувства, потрясает, не забывается, заставляет не раз воспринимать одно и то же произведение, получая от него каждый раз нечто новое. Эта одухотворенная структура не имеет ничего общего с композиционно-техническим планом. Эту одухотворенную структуру своего произведения художник долго обдумывал, переживал, представлял сначала в виде какой-то мало расчлененной туманности, а затем изыскивал в ней разные отдельные моменты, то более, то менее ясные. Например, Р. Роллан не раз при описании творческого процесса употребляет понятие “nébuleuse” (туманность): “Я вынашиваю вначале как некую туманность музыкальное впечатление всего ансамбля произведения, затем основные мотивы”<sup>35</sup>. Те же мысли приводятся в письме Роллана 1918 г. о художественном замысле, который возникает, как “туманность, не неподвижная, а движущаяся, врачающаяся”<sup>36</sup>. Эта “мутная” работа мысли и чувства художника не остается без всякого влияния на его произведение. Мало того, она еще подвергается специфической конструктивной обработке. Термин “модель” потому здесь и удобен, что обозначает не что иное, как “образец” или “образчик”, по принципу которого и конструируется произведение.

Та объективная предметность, о которой мы говорили в первом пункте, для художника слишком абстрактна, она – слишком отдаленный источник его художественных интуиций. Над этими первичными интуициями художник очень много работает. Он пребывает в волнении, пока не найдет для

<sup>34</sup> Теория художественного пафоса и его разновидностей, в частности, подробно разработана Г.Н. Поспеловым в книге “Проблемы исторического развития литературы” (М., 1972. С. 17–34, 63–128).

<sup>35</sup> Цит. по: Bonnerot J. R. Rolland: Sa vie. Son oeuvre. P., 1921. P. 26.

<sup>36</sup> Цит. по: Sices D. Music and the musician in Jean-Christophe: the harmony of contrasts. New Haven; London, 1968. P. 172–173.

этой исходной предметности какую-нибудь форму, но уже не ту, какой обладала эта предметность до прикосновения к ней художника, а ту, которую переживает сам художник и наделяет своими заветными идеями, возвретиями, мечтами и надеждами. Этот момент внутренней одухотворенности, или “внутренней формы”, того “озарения”, о котором не раз говорил Роллан во “Внутреннем путешествии”<sup>37</sup>, не может не учитываться, он-то как раз и будет моделировать собою то, что в дальнейшем художник создаст. Поэтому при раскрытии понятия модели этот момент мы должны иметь в виду. Он не менее важен, чем первый, чисто предметный.

Наконец, в - т р е т ь и х, в результате искания этой внутренней структуры художественного произведения, вследствие того, что часто называется “муками творчества”, художник переходит уже и к своей художественной практике. Однако и здесь художественная практика только в самых исключительных случаях появляется сразу и немедленно. Большой частью художник очень долго вынашивает и конструирует свои жизненные впечатления, всю окружающую его предметность, свои возвретия, идеи и чувства – это иногда занимает значительный отрезок его жизни.

В результате такого огромного труда у художника действительно появляется художественная идея, но уже не только логическая, эмоциональная, личная идея, а идея общественная, политическая, историческая, связанная с впечатлениями от природы или не связанная с ними, во всяком случае, то, что при логическом или научном анализе может только потерять свою специфику. Лишь теперь может появиться максимально насыщенный, пережитой, глубоко обдуманный и тщательно сконструированный предмет художественного произведения.

Пока художник наблюдал жизнь, так или иначе оформляя ее в своем сознании, подбирал те или иные черты для воссоздания их в своем произведении, он, собственно говоря, уже перешел к практике, но в этой практике есть еще одна сторона – материально-техническое воплощение, которое предполагает не просто насыщенную, одухотворенную и эмоционально сконструированную идейность, но и владение самыми обыкновенными материальными вещами – звуками, красками, словами и т.д.

Изложенное нами понятие модели по необходимости обладает расчлененным характером и подчиняется правилам логики. Однако это делается лишь ради научных целей. Все эти раздельные моменты нашего общего понятия модели в реальной жизни художника едва ли могут проявиться в такой раздельной и логически последовательной форме. Очень часто художник, уже наблюдая какой-то ландшафт, сразу охватывает его своим специфическим переживанием, одновременно производит отбор нужных для него элементов и придумывает ту форму, в которой он будет изображать в своем произведении этот ландшафт или даже нечто, внешне совсем не имеющее

<sup>37</sup> Г. Гачев говорит также об “озарении” у различных писателей (Гачев Г. Указ. соч. С. 184).

отношения к этому ландшафту. А писатели и композиторы часто меняют свои выражения, образы и даже весь план создаваемого произведения в самом процессе создания этого произведения. Поэтому в реальной жизни те пункты модели, которые мы наметили, часто перемешиваются, и до такой степени, что исследователю бывает даже трудно их различать. Но в чем более хаотической и спутанной форме предстают они перед нами, тем более четкого анализа они требуют.

Наше представление о первичных моделях художественного стиля, в сущности говоря, уже присутствует во многих работах о художественном стиле. Но только большинство авторов в своем анализе стиля не пользуются терминами “метод конструирования” или “первичная модель”. В настоящее время, однако, назрела острая потребность дать более четкое понятие стиля, в более точной терминологии, отчетливо сформулировать ту “первичную модель”, на основании которой конструируется самий стиль. Многие авторы, пользуясь понятием модели, не вводят соответствующего термина, а хотят обходиться более привычной старой терминологией. Мы позволим себе указать здесь только на одного автора, который относится как раз к такого рода исследователям стиля.

А.В. Чичерин в интересной книге об идеях и стиле<sup>38</sup> сначала как будто бы придерживается обычной, традиционной точки зрения. Именно, согласно этому автору, стиль литературного произведения есть “ осуществление единства содержания и формы”, “идейность формы”<sup>39</sup>. Однако несколько ниже<sup>40</sup> А.В. Чичерин рассуждает о плодотворности мысли А.Н. Толстого<sup>41</sup>, который сопоставлял “внутренний стиль” писателя с литературным стилем за-конченного сочинения. “Внутренний стиль”, по А.Н. Толстому, – это душевный строй, создаваемый в процессе размышления и работы, выходящей наружу в литературном стиле. “Читатель идет, – продолжает А.В. Чичерин, – обратным путем – от понимания стиля к более тонкому и полному пониманию образа, чувства и мысли, цельного строя идей. Между тем и другим – неразрывная связь”<sup>42</sup>. “Категория с т и л я писателя – не лингвистическая, а литературоведческая категория, потому что понятие стиля подразумевает единство слова и образа, образа и композиции, композиции и идей поэтического произведения. Изучение стиля невозможно без связи с эстетикой. Понятие стиля исторично, оно предполагает преемственность, борьбу и взаимоотношение стилей”<sup>43</sup>.

Из этих рассуждений делается совершенно ясным, что стиль, по А.В. Чичерину, вовсе не состоит только из соединения формы и содержания.

<sup>38</sup> Чичерин А.В. Идеи и стиль. М., 1968.

<sup>39</sup> Там же. С. 5.

<sup>40</sup> Там же. С. 17–18.

<sup>41</sup> Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949–1953. Т. 13. С. 570; Т. 14. С. 353; Т. 15. С. 333.

<sup>42</sup> Чичерин А.В. Указ. соч. С. 18.

<sup>43</sup> Там же. С. 20.

ния. Уже такой термин, заимствованный исследователем у А.Н. Толстого, как “внутренний стиль”, довольно близко подходит к тому, что мы называем “первичной моделью”. Что касается самого А.В. Чичерина, то он говорит и о связи с эстетикой, и о связи единства формы и содержания с философским пониманием этого единства, и о связи с другими искусствами, и об историческом понимании стиля. Вся эта терминология А.В. Чичерина требует признания такого принципа стиля, который мыслится уже на формой произведения, на его содержанием и даже на единством того и другого.

Более того, А.В. Чичерин прямо говорит об особого рода “мышлении”, необходимом для понимания художественного стиля, и даже о “характерном для автора восприятии жизни”, о “понимании человека и общества”. Но ведь мы как раз тоже говорили о первичных восприятиях жизни у поэтов и об их первичных жизненных ориентировках, без которых невозможно понимать форму и содержание художественных произведений и которые мы сейчас зафиксировали в специальном термине “первичная модель”. А.В. Чичерин постулирует для каждого исследователя художественного стиля проникновение в чувства и мысли писателя и даже формы воздействия художественного произведения на окружающую жизнь<sup>44</sup>. По мысли А.В. Чичерина, стиль сам по себе содержателен, он дает фактам смысловую окраску<sup>45</sup>. К этому же сводится и использование А.В. Чичерином<sup>46</sup> рассуждений Н.Г. Чернышевского<sup>47</sup>: слог, по мнению Чернышевского, образуется не сам по себе со своими самостоятельными красотами, а только как все более верное и все более острое оружие мысли. Конечно, А.В. Чичерин протестует против механистического понимания термина “прием”, которое иной раз встречается у литератороведов<sup>48</sup>.

А.В. Чичерин продолжает: “Мышление, истинное восприятие писателем мира и стиль – это разные проявления того же самого внутренне не разделимого творческого действия. И нельзя, изучая стиль сколько-нибудь серьезно, не переходить постоянно в область не только образов, но и идей... Работа над стилем в основе своей не только стилистическая работа, она неотрывна от самого существа познания и мысли”<sup>49</sup>. «Верное понимание стиля заключается в том, чтобы вскрыть характерные свойства словоупребления, в частности эпитеты, метафоры, показать связь этих микроорганизмов с особенностями синтаксического строя, в том и другом увидеть тот способ мысли, который создает образы, отсюда естественный переход к композиции и к раскрытию “поэмы” – внутренней формы произведения в целом. Тогда в стиле обнаруживается живая мускулатура, добывающая

<sup>44</sup> Там же. С. 22.

<sup>45</sup> Там же. С. 24.

<sup>46</sup> Там же. С. 28.

<sup>47</sup> Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 16. С. 274.

<sup>48</sup> Чичерин А.В. Указ. соч. С. 30.

<sup>49</sup> Там же. С. 30–31.

и проясняющая идеи»<sup>50</sup>. Здесь совершенно ясно, что под “способом мышления, который создает образы”, А.В. Чичерин понимает не самые образы, но именно их первичную модель, после исследования которой мы только и можем разбираться во всех отдельных образах данного художественного произведения и во всех его художественных “микроорганизмах”. Тогда и можно выяснить всю живую “мускулатуру” художественного стиля, за которым всегда стоят те или другие моделирующие его идеи.

Из исследования соотношения идей и стиля у А.В. Чичерина можно с полной отчетливостью видеть, насколько популярно в нашем литературоведении само понятие первичной модели, хотя термин этот и не употребляется. И такого рода примеров можно было бы привести из нашего литературоведения сколько угодно, но мы приведем только три таких примера анализа художественного стиля на основе его и структурных, и до-структурных данностей. Приведем эти примеры не потому, что мы их целиком принимаем, а просто для иллюстрации наших суждений о том, что в структуре художественного стиля всегда обязательно имеется тот или иной регулятив, возникший у поэта в результате его первичных жизненных впечатлений, ориентировок и оценок, или та или иная первично-жизненная модель.

Коснемся одной работы о Пушкине, Лермонтове и Тютчеве, принадлежащей старому, еще дореволюционному литературоведу В.Ф. Саводнику<sup>51</sup>. Анализируя чувство природы у Пушкина, он отмечает, что этому писателю ближе всего была обыденная простота среднерусской природы. Горы и море Пушкин впервые увидел в южной ссылке, притом с Байроном в руках. Но увлечение “мрачным” Байроном не могло быть продолжительным, так как по складу характера и психическому строю оба поэта различны. Пушкину море больше нравилось спокойное, а не грозное. “Звезды и звездное небо почти не оказали на него вдохновляющего влияния”<sup>52</sup>. “Смеющиеся” южные пейзажи под голубым небом произвели на поэта большее впечатление. В.Ф. Саводник продолжает: “Все это богатство, пестрота и разнообразие развертывающейся перед его взором картины сливаются в воображении поэта в одну живую симфонию, в какую-то песнь торжествующей природы. Вся картина залита солнечным светом, она сияет, и дышит, и наполняет душу светлой отрадой... Это природа-красавица, в спокойной прелести улыбающаяся человеку”<sup>53</sup>.

Дальше читаем у того же автора: «Пушкин преимущественно изображал природу в ее спокойные моменты; разгул стихийных сил, полный мрачной красоты, так привлекавший к себе другого русского поэта и пушкинского современника – Тютчева, почти не нашел себе отражения в поэзии

50 Там же. С. 51–52.

51 Саводник В.Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911.

52 Там же. С. 45.

53 Там же.

Пушкина, за исключением трех стихотворений – “Буря” (1825), “Бесы” (1830) и “Туча” (1835). При этом последнее стихотворение изображает момент утихания бури, пронесшейся над землею и омрачившей на время “ликующий день”. Этот выбор момента чрезвычайно характерен для отношения Пушкина к природе. В противоположность Тютчеву, с особой охотой изображавшему картины грозы и бури, тех беспокойных состояний природы, когда выступают наружу мрачные силы Хаоса, Пушкин чувствовал более тяготение к спокойной красоте космоса, не раздираемого дисгармоническими порывами и борьбой стихийных сил. Поэзия бури была понятна Пушкину, как и поэзия человеческих страстей... но едва ли не дороже была его душе ясная красота покоя»<sup>54</sup>. Читая подобные рассуждения В.Ф. Саводника, мы обнаруживаем здесь несомненную попытку формулировать именно первичную модель у Пушкина в его изображении природы. Эту модель можно сформулировать очень просто: простая, гармоничная, уравновешенная, далекая от стихийных противоречий природа, данная как спокойная и улыбающаяся человеку прелесть. Совсем другое В.Ф. Саводник находит у Лермонтова.

По мнению В.Ф. Саводника, на Лермонтова Кавказ произвел гораздо большее, чем на Пушкина, впечатление. Мятежная душа Лермонтова жаждала сильных и ярких переживаний, искала величественного, героического, грозного, таинственного, романтического. Пушкина он считает более земным и реальным, а Лермонтова – устремляющимся в романтическую даль. “Оттого пейзаж Лермонтова отличается гораздо более широкими горизонтами, часто переходящими в безграничность надзвездных пространств. Стремящиеся ввысь, покрытые девственным снегом, величественные и недоступные для Человека горы, бездонное небо и бесконечно далекие звезды – вот те явления, которые чаще всего и сильнее всего привлекали к себе мечту поэта. Он искал в природе преимущественно того, что возбуждает в душе человека чувство восторга и бесконечного, что отрывает его от бедной и ограниченной земной действительности и переносит его воображение в мир чистого идеального бытия”<sup>55</sup>. В.Ф. Саводник считает, что Лермонтов – один из первых русских поэтов, почувствовавших поэзию звездного неба, и на трех страницах (108–111) приводит соответствующие примеры из текстов Лермонтова. Он также отмечает, что для Лермонтова характерно противопоставление бесстрастной свободной природы и человека с его вечной суетой и мелкими страстями. “Сознание непроходимой бездны, лежащей между миром природы и миром человека, составляет одну из доминирующих черт миросозерцания Лермонтова”<sup>56</sup>.

Можно сказать, что наиболее общим и ценным результатом наблюдений В.Ф. Саводника над чувством природы у Лермонтова опять-таки явля-

<sup>54</sup> Там же. С. 71–72.

<sup>55</sup> Там же. С. 107.

<sup>56</sup> Там же. С. 118.

ется установление первичной модели, регулирующей собою соответствующий раздел поэтики Лермонтова. Эта модель сводится к тому, что природа предстает перед поэтом как вечное противоречие, как разрыв субъекта и объекта, как стремление уйти в бесконечность и оторваться от проблем обыденной жизни. Такое моделирование лермонтовской природы вполне возможно.

Наконец, в своей характеристике природы у Тютчева В.Ф. Саводник вполне правомерно противопоставляет эту тютчевскую природу и пушкинской уравновешенной гармонии, и лермонтовскому мятежному и трагическому уходу в бесконечность. По В.Ф. Саводнику, первичной моделью для тютчевских изображений природы является живописание космического хаоса, страстно ощущаемого человеком в глубинах его души, с резким противопоставлением ночи и дня, когда поэт отдает явное предпочтение ночи, а хаос кладет в основание всякой земной красоты.

Близкую к В.Ф. Саводнику позицию в толковании стиля занимает другой, совершенно не схожий с ним, автор. Это Андрей Белый – не только известный поэт-символист, но также один из крупнейших литературоведов начала XX в. в России. Андрей Белый в одной из работ пытается определить стиль зрительного восприятия природы у Пушкина, Тютчева, Баратынского<sup>57</sup>. Пушкин, по его мнению, воспринимает природу в пластическом, светлом и как бы скульптурном виде. Все неясные, уходящие во мглу и хаотические явления природы Пушкин тоже учитывает. Но они его не страшат, и он надеется свести их к световой пластике своих основных восприятий. Таков основной смысл несколько усложненной прозы Белого, который пишет: “Пушкин сознательно нам на природу бросает дневной, Аполлонов покров своих вещих глаз; темные языки ее им изучены; и безглагольным недрам ее изречены им глаголы; в четких образах перед нами она; но эти четкие образы не фотография вовсе обставшей, природной природы, а образы изреченных и иссеченных изреченностей,

Я понять тебя хочу,  
Темный твой язык учу, –

как бы говорит он ей в начале создания образа; оттого есть его образ – хаоса изреченный язык”<sup>58</sup>.

Этот, как бы мы сказали теперь, регулятивный первопринцип пушкинского стиля А. Белый иллюстрирует на таких образах природы, как солнце, луна и небо (небосвод)<sup>59</sup>. При этом он требует исчерпывающего словарного изучения текстов Пушкина с приведением точной статистики фактически наличных у Пушкина оттенков понимания соответствующей им художественной образности.

<sup>57</sup> Белый А. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Белый А. Поэзия слова. Пб., 1922. С. 7–19.

<sup>58</sup> Там же. С. 14–15.

<sup>59</sup> Там же. С. 10–14.

По мнению Андрея Белого, совсем иначе обстоит дело у Тютчева. У Тютчева “день” – только слабое покрывало над необъятной стихией нощи. Эта стихия ночи представляется Тютчеву, по Белому, как вечный хаос, который тянет в себя каждую оформленность. Эта стихия обладает вечной страстью и неудовлетворенной тоской, она полна страхов и отчаяния, но в то же самое время она – и родное, родимое, откуда и человек вообще, и всякое оформление. Проникая таким способом в недра природы и вызывая наружу ее космически-хаотические образы, Тютчев, по Белому, не мог справиться с этой исповедуемой им стихией, в то время как Пушкин мог с ней справиться, и для его оформленной образности она была только преодолеваемым и овладеваемым началом<sup>60</sup>.

О кристальном и скульптурном оформлении природы у Пушкина, так же как и о ее страстно-волнующемся и первичном хаосе у Тютчева, спорить сейчас не будем. Это – проблема конкретной истории литературы. Но что Андрей Белый оперирует здесь принципами неструктурного первообраза и структурного оформления этих первообразов в поэтическом языке Пушкина и Тютчева, здесь спорить не о чем: это совершенно ясно. Вот нам и представляется, что художественный стиль только и можно характеризовать как принцип конструирования всех структур данного художественного произведения, взятого во всем его потенциале, но – на основе уже деструктурных и дохудожественных, в подлинном смысле первичных жизненных впечатлений и ориентировок, первично-жизненных моделей у изучаемого нами художника.

В качестве третьего примера исследования первичных моделей, определяющих собою художественное произведение и его стиль, мы приведем работу Ю.И. Левина<sup>61</sup>. Этот исследователь тоже не ограничивается простым нахождением той или иной формы художественного произведения на основе использования его содержания. Он хочет найти те основные истоки художественности, которые мы выше назвали первичной моделью. Самый этот термин употребляется у Ю.И. Левина только в виде просто “модели”. Но все его исследование свидетельствует о том, что он занят разысканием именно первичных моделей. Недаром он говорит не только о “модели”, но о “модели мира”. Эти первичные модели Ю.И. Левин определяет на основании частоты употребления у поэтов тех или других языковых элементов. Он пишет: “Исходным постулатом для нас являлось следующее положение”: “Поэт искренен” (“онтологическая” форма постулата) или “Поэту надо верить” (“гносеологическая” форма). Постулат этот, конечно, может использоваться лишь в той мере, в какой он не вступает в явное противоречие с интуицией исследователя<sup>62</sup>. Из этого своего основного постулата Ю.И. Левин делает

60 Там же. С. 15, 17.

61 Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966. С. 199–215.

62 Там же. С. 199.

следующие два вывода: «Следствие 1. Частое – значимо, значимое – часто. Точнее: значимость того или иного элемента текста (речь идет, разумеется, о значащих элементах) в модели мира автора этого текста находится в положительной корреляции с частотой этого элемента в тексте. Связь этого следствия с исходным постулатом оправдывается пословицей “У кого что болит, тот о том и говорит”. Следствие 2. Любые не отмеченные в тексте конструкции следует понимать буквально. Это не относится, конечно, к стершимся метафорам (“я загорался и гас”) и к близким им... Неотмеченной мы называем конструкцию, хотя бы одно слово которой не соответствует своему контексту; в частности, неотмеченными конструкциями являются метафоры»<sup>63</sup>.

Если привыкнуть к несколько необычной терминологии Ю.И. Левина, то результаты его исследования окажутся довольно интересными. Приведем некоторые из них. Автор исследует два поэтических сборника – Б.Л. Пастернака “Сестра моя жизнь” (М., 1922) и для сопоставления Осипа Мандельштама “Камень” (Пг., 1929). Сначала коснемся поэтической лексики, а именно частотности употребления у обоих поэтов существительных. При этом в приводимых у нас ниже таблицах Ю.И. Левина указана частотность того или другого существительного (первая цифра) и число стихотворений в сборнике, содержащих его (вторая цифра).

	Пастернак		Мандельштам
ночь	32, 23	Rим	13, 10
глаза	16, 15	мир	10, 10
губы	16, 14	печаль	10, 10
звезда	16, 14	сердце	10, 9
сад	16, 9	вода	9, 9
душа	15, 14	душа	9, 9
степь	15, 7	небо	9, 8
день	13, 13	рука	9, 8
час	12, 10	день	8, 8
слезы	11, 11	лес	8, 7
руки	11, 11	звезда	8, 7
тоска	11, 10	туман	8, 7
ветка	11, 10	жизнь	7, 7
лицо	11, 7	царь	7, 7 и т.д.

Все эти слова Ю.И. Левин делит на четыре “семантических поля”, а именно на поля природы, человека, вещи, культуры с историей. Сравнение этих полей между собою у обоих поэтов в условиях статистических подсчетов также дает любопытные результаты<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> Там же. С. 202.

Мы здесь не будем приводить всех существительных обоих поэтов, зарегистрированных Ю.И. Левиным (их около 100). Мы только приведем тот общий вывод, который исследователь делает относительно обследованных им существительных. Ю.И. Левин пишет: «Рассмотрение частотного словаря существительных СМЖ (т.е. “Сестра моя жизнь”) позволяет выдвинуть следующую гипотезу: развертывание частотного словаря можно рассматривать как своего рода космогонию, как “создание мира” поэтом, как генезис его модели мира. Так, в СМЖ в начале была Ночь, потом возникает человек, но еще не весь человеческий, а Глаза и Губы; в Ночи появляются Звезды, и сияют они над возникающим Садом... И так постепенно, сначала – самое заветное, потом – второстепенное, формируется мир СМЖ»<sup>65</sup>.

Далее следует у Левина список глаголов, например:

Пастернак		Мандельштам	
спать	12, 7	любить	13, 11
петь	9, 5	петь	11, 11
мучить	9, 4	идти	8, 8
пахнуть	8, 4	бросить	6, 6
слышать	7, 7	лететь	6, 6
знать	7, 5	уйти	6, 6
бежать	6, 6	хотеть	6, 6 и т.д. <sup>66</sup>

Ю.И. Левин подвергает таким же статистическим исследованиям прилагательные у обоих поэтов, называемые им “семантическими полями”, но уже в более узком смысле (поле флоры, поле фауны, персоналии, географические названия и некоторые другие поля), сравнения, предикаты, приписываемые объектам у Пастернака. Все эти элементы художественного языка Ю.И. Левин называет “субстанцией содержания”, вслед за чем у него идет обзор “формы содержания” (отмеченность синтагм, меру которой Левин называет “степенью метафоризации”<sup>67</sup>, структура сравнений, эллипсы).

Приводимая здесь нами работа Ю.И. Левина подверглась острой критике со стороны Г.Н. Поспелова: «При чтении статьи удивляет полное несоответствие поставленной в ней задачи и полученных результатов. Отвергая субъективизм, который, конечно, может непроизвольно возникать при попытках осмыслиния “целых высказываний поэта”, действительно выражавших его “мировосприятие”, Ю.И. Левин приходит к субъективизму, гораздо большему и преднамеренному, вытекающему из самих принципов его исследования. Считая содержанием произведения семантику его текста, обследуя сразу целые сборники и обезличивая тем самым каждое из десятков включенных в них стихотворений, вырывая в каждом из последних все слова и<sup>3</sup>

<sup>65</sup> Там же. С. 203.

<sup>66</sup> Там же. С. 202–203.

<sup>67</sup> Там же. С. 209.

их семантико-синтаксического контекста, в котором они только и имеют какое-то конкретное изобразительно-выразительное значение, вытекающее из настоящего, идеяного (в широком смысле слова) содержания стихотворения, наконец, производя количественное разнесение этих выдраных из контекста слов по логическим “полям”, наш структуралист воображает, что таким путем он может объективно выяснить “модель мира” Б. Пастернака или О. Мандельштама»<sup>68</sup>.

В этом рассуждении Г.Н. Поспелова много справедливого. Действительно, нельзя вырывать слово из контекста, а затем обезличенные таким способом слова подсчитывать и на основании формальной статистики исследовать используемые у поэтов модели мира. Кроме того, далеко не всегда частота употребления какого-нибудь слова свидетельствует о преимущественной значимости этого слова для поэта, поскольку это преимущественно значимое слово для поэта может употребляться в данном стихотворении или в данном сборнике стихотворений очень редко или даже совсем не употребляться. Правда, не все аргументы Г.Н. Поспелова применимы к исследованию Ю.И. Левина. Например, поэтические оттенки отдельных слов в их контекстах Ю.И. Левин все же более или менее указывает и вполне отчетливо говорит о “семантической трансформации” значения слова в условиях его поэтического употребления<sup>69</sup>. К тому же он сам сознает ограниченность своей статистики, поскольку лежащие в ее основе постулаты он признает только в том случае, если они не противоречат “интуиции исследователя”.

Будучи во многом согласны с критическими замечаниями Г.Н. Поспелова, мы все же хотим обратить внимание на те моменты в работе Ю.И. Левина, когда он выходит за пределы одного лишь структуралистского анализа, когда он теми или другими способами, но все же пытается разыскать те первичные модели, которые лежат в основе стилевых приемов у поэтов. Самое главное – это то, что Ю.И. Левин не хочет ограничиваться ни просто содержанием поэтического произведения, ни просто его формой, но ищет то первичное ядро, тот первичный регулятив и ту первичную модель у поэтов, которая “освещает” для нас и содержание, и форму поэзии. Здесь предпринимается весьма важная попытка выйти из рамок одних только композиционных схем и определить осмысливающие всю поэтику первичные для нее модели.

Статистические подсчеты при исследовании стиля вполне правомерны и могут быть плодотворны. Но, как известно, использование математической статистики в лингвистической стилистике не достигает результатов, если она отрывается от общего идеяно-художественного анализа литературного произведения. Игнорирование этого тезиса приводит к печальным результатам. Так, в диссертации Л.А. Абдушуковой о стилистике сравнений у

<sup>68</sup> Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 11.

<sup>69</sup> Левин Ю.И. Указ. соч. С. 213–215.

Р. Роллана<sup>70</sup> при анализе системы сравнений в “Кола Брюньоне” показывается следующее соотношение “словотем”:

животный мир	– 39,4%
бытовая лексика	– 14%
растительный мир	– 13,3%
предметы питания	– 11,4%
сказки и мифология	– 5,6%
военная лексика	– 3,8%
явления природы	– 2,8%
абстрактные понятия	– 2,8%
неорганический мир	– 1,9%
части тела	– 1,9%.

Если же сопоставить с этими данными соотношение подобных “словотем”, обнаруженное Л.А. Абдушуковой в острополитическом антивоенном памфлете Роллана “Лилюли”, то получится, что в процентном соотношении животный мир здесь занимает наибольшее место (35%), растительный мир – 15%, а военная лексика – 2,5%, т.е. меньше, чем в “Кола Брюньоне”. Явления же природы в системе сравнений “Кола Брюньона” занимают, по подсчетам Л.А. Абдушуковой, 2,8%, а в повести о жизни французской столицы в дни империалистической войны (“Пьер и Люс”) – 5,8%. Можно ли по такой таблице процентных соотношений составить истинное представление о столь разнородных по своему характеру вещах, как “галльская повесть” “Кола Брюньон”, полная звуков и запахов родной земли; как гротескная сатира “Лилюли”; как трагическая и трогательная история юных парижан – жертв войны, переданная в повести “Пьер и Люс”? Нам кажется, что в данном случае Ю.И. Левин гораздо целесообразнее использует методы статистических подсчетов, так как они ведут его именно к пониманию сути произведения, в то время как у Л.А. Абдушуковой они становятся самоцелью.

Серьезное изучение стиля, по нашему мнению, требует от исследователя и детального внимания к каждому слову, и подхода к произведению как к определенной системе, единораздельной цельности, и самого широкого общего представления обо всем мире общественных, философских, художественных идей и идеалов, которые были организующими факторами при создании писателем художественного произведения.

Таким образом, сводя все предыдущее воедино, мы могли бы дать такую формулировку художественному стилю. Художественный стиль есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе тех или иных надструктурных и внехудожественных заданий и его первичных моделей, которые, однако, имманентны самим художественным структурам произведения.

<sup>70</sup> Абдушукрова Л.А. Сравнения, вводимые союзом *comme* как средство художественной выразительности (на материале произведений Р. Роллана): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1969. С. 16–19.

# ФРАНЦУЗСКАЯ КРИТИКА О СТИЛЕ Р. РОЛЛАНА

До сих пор ни один  
из моих французских критиков  
не заметил, что у меня есть свой стиль.

*P. Роллан*

М. Алданов во введении к книге “Толстой и Роллан” совершенно напрасно противопоставлял непризнание Толстого критикой признанию критикой “Жан-Кристофа” и называл Роллана “счастливым писателем”<sup>1</sup>. На фоне эстетических позиций главного органа символистов “Меркюр де Франс” или националистической литературы, представленной П. Бурже, М. Барресом и П. Судэ, положительные оценки “Жан-Кристофа” кажутся маленькими островками в безбрежном море пренебрежения и презрения. В 1958 г. А.В. Чичерин писал, что литературная премия Роллану была всего лишь данью благодарности буржуа, чьим вкусам якобы отвечала слабая, по мнению А.В. Чичерина, десятая книга “Жан-Кристофа”<sup>2</sup>. Но такое предположение можно было высказать только до появления в печати дневников Роллана. Теперь известно, какая жестокая борьба разыгралась вокруг присуждения этому роману большой премии Французской академии: на дискуссии в Академии против Роллана выступили именно рьяные буржуазные националисты и эстеты – Базен, Баррес, Бурже, Думик, а в пятом туре голосования только пятнадцатью голосами из двадцати девяти, т.е. большинством лишь в один голос, премия была присуждена Роллану<sup>3</sup>. Но и после этого “признания” буржуазная критика, не умея оценить необычность “романа-поэмы”, неоднократно заявляла, что “Жан-Кристофф” – это вообще “не роман”. Роллан напрасно защищался от нападок отечественной критики, тщетно уверяя, что у него тоже есть свой стиль.

Роллан намеренно избегал всех формальных ухищрений, которые могли бы казаться “искусством для искусства”. Он отстаивал свои принципы “в противовес (курсив наш. – А.Л., М.Т.-Г.) современному эстетизму”. Французская критика заметила выступление Роллана против “лжи формы”. Ж. Боннеро в книге о Роллане писал: «Р. Роллан презирает “фразу” из ненависти ко всякой литературной лжи, отбрасывает модные эпитеты, условную фразеологию. Его стиль, “монотонный, бедный и простой”, дает отдых от искусственной фразы»<sup>4</sup>. Еще раньше Л. Мори в рецензии на книгу “В доме” обращал внимание на эту же сторону стиля Роллана: “Вот писатель, у которого не только нет культа фразы, но который, кажется, меньше всего заботится о том, что принято называть совершенством формы... Его язык самый

<sup>1</sup> Алданов М. Толстой и Роллан. Пг., 1915. Т. 1. С. 7.

<sup>2</sup> Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Сов. писатель, 1958. С. 308.

<sup>3</sup> Дневник Р. Роллана. Запись 17 января 1913 г. (*Rolland R. De “Jean-Cristophe” à “Colas Breugnon”*). Pages de journal. Р., 1946. Р. 135).

<sup>4</sup> Bonnerot J. R. Rolland: Sa vie. Son oeuvre. Р., 1921. Р. 92–93.

обиходный, он не только избегает всякой изысканности – все слова для него хороши, и его синтаксис непреднамерен – он бежит от элегантности.. Р. Роллан слишком ненавидит слова и ритмы, которые вызывают восхищение и отвлекают от чувства и мысли”<sup>5</sup>. Для Роллана, как и для Стендоля, важнее всего ясно передать свою мысль, быть понятым. 30 апреля 1905 г. Роллан писал Ш. Пеги: “Вы знаете мой принцип: прекрасно лишь то, что полезно. То, что слишком красиво (или бесполезно красиво), не является прекрасным”<sup>6</sup>. Это высказывание неслучайно. Роллан выступает здесь как защищающий определенную демократическую позицию теоретик литературы. Недаром в том же письме он сравнивает себя с “ворчливым Буало” («Я играю в “Кайе” роль Буало... »).

Вопросы стиля тесно связаны с общей системой эстетических воззрений Роллана. Эстетика Роллана впитала традиции французского просветительства, сложилась в активной борьбе за создание народного театра, отвечала лозунгу “добровольного служения”, в котором своеобразно претворялись идеи Л. Толстого и Ш. Пеги. Роллан чрезвычайно высоко ставил моральный долг писателя по отношению к своему народу и своему времени. Даже, казалось бы, мелкий технический момент – споры с Ш. Пеги из-за нестандартного формата “Кайе” – журнала, в котором впервые публиковался “Жан-Кристоф”, – для Роллана не простая формальность. Карманное издание необходимо для того, чтобы любой человек всегда мог взять книгу с собой, чтобы она и ее автор стали близкими друзьями читателя<sup>7</sup>. “Еще раз напомню Вам, – пишет он Пеги по этому поводу, – что я не хочу быть художником (хотя и восхищаюсь ими) – я хочу быть другом”<sup>8</sup>. Такая непосредственная апелляция к читателю-другу требовала особых способов художественного выражения.

Роллан – враг всякой ложной мечтательности, “дряблых грез декаденства”<sup>9</sup>, но он не терпит и рабского копирования природы, защищая свое право на особого рода реализм. Он говорит о трех типах художников; один похож на паука, который извлекает нить паутины из собственного существа, другой – на муравья, который питается тем, что собирает вокруг себя, и третий, “самый совершенный из всех”, подобен пчеле, которая “берет лучшее в окружающем мире и претворяет в мед”. Идеал для Роллана – третий тип художника, но он с горечью признается, что сам больше похож на первого из них<sup>10</sup>.

То, что отталкивало Роллана от “плоского” реализма, заставляло его отказываться и от традиционного понимания жанра романа. Он хотел создать

<sup>5</sup> Revue Bleue. 1909. 8 mai. P. 602.

<sup>6</sup> Cahiers Romain Rolland. P., 1973. Cah. 22. P. 137.

<sup>7</sup> См. письма Роллана к Ш. Пеги от 1 января и 3 апреля 1905 г. (Cahiers Romain Rolland. Cah. 22).

<sup>8</sup> Курсив Роллана.

<sup>9</sup> Cahiers Romain Rolland. P., 1964. Cah. 14. P. 86.

<sup>10</sup> Cahiers Romain Rolland. P., 1948. Cah. 1. P. 29.

произведение, в котором его высокие представления об искусстве нашли бы себе адекватное художественное воплощение, где его мечты были бы слиты с действительностью. “Жан-Кристофф” не история души автора и даже не история жизни “нового Бетховена”, не документальный и не воспитательный роман. Сам герой – лишь часть огромного целого, которое называется то симфонией, то фреской, то романом-поэмой. И для того чтобы это огромное здание не распалось, нужно было прежде всего сохранить строгость композиции, гармонию основных линий, их ритм, дать четкий план в с е й п о с т р о й к и и в то же время пронизать каждый отдельный кусок (*bloc*, *мorceau* – как говорит Роллан) общим лирическим чувством, за деталями не потерять ощущения единства (*ensemble*).

Мы намеренно приводим здесь всю основную терминологию Роллана, которой он пользуется для характеристики своей творческой лаборатории: роман-поэма, симфония, фреска, кусок, блок, ансамбль, деталь, гармония, линия, ритм, план, постройка, композиция. Во всех рассуждениях Роллана явно ощущается влияние его великих учителей. Это – всегда восхищавший Роллана Бальзак. Ибо как не вспомнить предисловие к “Человеческой комедии” с его планом огромного здания с галереями и этажами, когда читаешь следующие строки Роллана: “С ранних лет я развел в себе, благодаря французскому классическому воспитанию в Нормальной школе, – да это и было у меня в крови, – потребность и любовь к прочной постройке. Я принадлежу к старой породе бургундских строителей. Никогда не начал бы я произведения, не упрочив заранее его фундамента и не определив всех его основных очертаний”<sup>11</sup>. Это и Лев Толстой с его стремлением к философским обобщениям, с его постоянным движением от “мелочности” к “генерализации”. Но это не только литературные учителя. Роллан во многом чувствует себя ближе к музыкантам: “По правде сказать, когда я работаю, состояние моего духа ближе музыканту, чем художнику-живописцу (*peintre*). Я вынашиваю вначале как некую туманность (*nébuleuse*) музыкальное впечатление всего ансамбля произведения, затем основные мотивы и главным образом ритмы не столько отдельной фразы, сколько всего ряда томов в целом, глав в томе и абзацев в главе. Я отдаю себе отчет в том, что это инстинктивный закон: он повелевает мною во всем, что я пишу”<sup>12</sup>.

В музыке великим “спутником” Роллана был Бетховен. В письме М. Мейзенбург от 23 декабря 1891 г. Роллан характеризует особенности творческого метода Бетховена следующим образом: “Бетховен, который неоднократно провозглашал свое презрение к *деталям* и исключительную важность общего чувства, впечатления целого, отмечал в своих партитурах только его. Но этого достаточно, и в своих суждениях о Бетховене я не беспокоюсь об одной-двух неудачных деталях: я говорю о целом”<sup>13</sup>. Далее в

<sup>11</sup> Ibid. Cah. 22. P. 137.

<sup>12</sup> Письмо Роллана к Боннеро (цит. по: Bonnerot J. R. Rolland... P. 26).

<sup>13</sup> Cahiers Romain Rolland. Cah.1. P. 52.

этом письме Роллан восторгается тем, что Бетховен упорно применял свой принцип, даже когда невозможно было его осуществить, терпел поражение, но снова восставал в своем стремлении к идеалу, и в этом Роллан видит пример Бетховена и урок для последующих поколений. Вряд ли мы ошибемся, если скажем, что этот урок был усвоен автором “Жан-Кристофа”, что “важность общего чувства, впечатления целого” – главный принцип Роллана в подходе к роману. Этот принцип и определяет весь стиль произведения. Но было бы неверно утверждать, что в стремлении к гармонии целого Роллан абсолютно презирает детали. В работе над рукописью он чрезвычайно требователен к себе, постоянно ищет точное слово. Все замечания Роллана по поводу правки текста направлены на то, чтобы мысль, образ были выражены наиболее ясно и верно. Роллан заботится о документальной точности каждого слова и часто консультируется по этому поводу со своими иностранными корреспондентами. Так, в письмах С. Бертолини он спрашивает, как звучит крик итальянского погонщика волов, как называются итальянские цикады. Уточнению названия полевой травки Роллан посвящает два письма Ш. Пеги и письмо Э. Вольф. 20 ноября 1906 г. он спрашивает у Пеги, не знает ли тот названия известной травки с цепкими колосками, которая растет у обочин, ею играют дети, засовывая ее за шиворот: «В наших краях ее называют “тамonas”, но это не всем понятно. Я не спрашиваю научное название. Научные названия растений не для нас, простых смертных. Но нет ли более распространенного народного названия?»<sup>14</sup>. Деталь для Роллана важна не сама по себе, а как часть целого, которая служит общему единству.

Идея “ансамбля” (цельного единства) становится для Роллана именно принципом стиля. Только в таком плане оказываются понятными его выскаживания о своем стиле в письмах Эльзе Вольф и Луизе Крюппи. 11 мая 1908 г. Роллан пишет Э. Вольф: “Я хочу, чтобы произведение в целом – (произведение, не только Кристоф) – предстало как живое существо, которое любят или не любят, но которое есть. Тем хуже для его недостатков, так как они тоже останутся жить! Но главное для меня – сохранить с начала до конца гармонию основных линий и ритм жизни”<sup>15</sup>. В неизданном письме Луизе Крюппи от 15 июля 1911 г. Роллан подчеркивает, что у “Жан-Кристофа” особый стиль, который нельзя рассматривать в лупу: “Некоторые произведения сделаны так, чтобы на них можно было смотреть издалека, так как в них есть тот страстный ритм, который ведет целое и подчиняет детали общему эффекту. Таков Толстой. Таков Бетховен...”<sup>16</sup>.

Единству общего впечатления во многом способствует употребление характерных для Роллана устойчивых образов. В июне 1910 г. Роллан писал С. Бертолини: «Какая странная вещь – творчество! Я часто, говоря о нем, употребляю “водные” метафоры. На самом деле, творя, чувствуешь себя

<sup>14</sup> Ibid. Cah. 22. P. 209–210.

<sup>15</sup> Ibid. P., 1978. Cah. 24. P. 169–170.

<sup>16</sup> Ibid. P., 1955. Cah. 7. P. 161.

мыслящей рекой»<sup>17</sup>. Таких “водных” метафор много и в “Жан-Кристофе”. Но все подобные природные образы в романе нельзя свести лишь к поэтическим сравнениям или метафорам, роль их гораздо важнее, она существенна для понимания того, как Роллан философски осмысливает, истолковывает и изображает жизнь и вселенную. В 1933 г. Роллан признавался: “Я часто, во многих произведениях, обращался к образам Реки и Моря. Это для меня не метафоры. Это голоса внутреннего Потока”<sup>18</sup>. Во “Внутреннем путешествии” Роллан также скажет по этому поводу: «В моих произведениях не случайно будут встречаться выражения, связанные с дыханием, выражения, напоминающие прерванный полет: “удушье”, “открытые окна”, “свежий воздух”, “дыхание героев”...»<sup>19</sup>.

Наличие таких особого рода символических ключевых образов у Роллана первым обнаружил К. Сенешаль в 1933 г.<sup>20</sup> Образы эти проходят через многие произведения Роллана в различных вариациях. Они характерны для произведений Роллана разных лет и разных жанров, от лирической прозы до публицистики. Стремление к единству как принципу стиля облекается в плоть и кровь в поэтической ткани произведения. Выражению его служит целая система художественных средств:

1. Это устойчивые поэтические образы-символы, наличие которых отмечал сам Роллан.

2. Это обобщенный взгляд на явления и группы явлений, панорамный обзор действительности. Роллан видит картину жизни как огромную фреску. Не случайно его привлекает Э. Делакруа, о котором один французский искусствовед писал: “Полотно, как бы обширно оно ни было, – становится слишком узким для его необъятной мысли. Ему необходимы плафоны, купола. Там только может он развернуться”<sup>21</sup>. Роллану нужен простор для глаза, взгляд издалека, когда отдельные детали предметов сливаются в общее целое.

Роллан говорил, что первый замысел “Жан-Кристофа” возник у него в 1890 г., когда он с высоты Яникульского холма смотрел на Рим и ему вдруг явился образ героя, “смелым и открытым взглядом” смотрящего на мир. Этот взгляд сверху возвышает роллановского героя над толпой ярмарочных лилипутов. Но эта же “точка зрения сверху” дает возможность увидеть жизнь героя в целом как движущуюся реку, дать обобщенный духовный портрет своего поколения, обрисовать характерные черты французской, немецкой, итальянской наций.

Интересно, что этот обобщенный взгляд, например, на природу сближает Роллана с романтико-пантеистическим восприятием мира как целостно-

17 Ibid. P., 1960. Cah. 11. P. 71.

18 Цит. по: *Barrère B. Romain Rolland: L'âme et l'art.* P., 1966. P. 25.

19 Роллан Р. Воспоминания. М., 1966. С. 16.

20 *Sénéchal Ch. Romain Rolland.* P., 1933. P. 20–21.

21 Рошблав С. Французское искусство в связи с литературою в XIX веке // Пти-де-Жюльвиль. История французской литературы в XIX веке. М., 1908. С. 756.

го живого организма. Отсюда родство таких образов, как символическая картина Рейна, увиденная маленьким Кристофором из чердачного окна отцовского дома, где сам Кристофор кажется себе птицей, парящей в воздухе и сверху созерцающей всю реку от истоков до устья, с образами предшественников Роллана: А. де Винни с его поэмой “Париж”, В. Гюго (в “Отверженных” – “Париж с птичьего полета”, вид Парижа сверху в “Соборе Парижской Богоматери”), О. Бальзака (крыши Парижа в “Шагреневой коже”), и последователей (“планета людей”, “пустыня” и “сад” у Экзюпери). Тот же обобщенный взгляд на человеческое общество, напротив, сближает Роллана с реалистами, так как он всегда связан со стремлением уловить основные закономерности тоже целого, но социального организма. Отсюда появление коллективного, обобщенного портрета общества, передающего социальную физиономию различных общественных групп. Такой интеллектуальный портрет общества мы встречаем у Стендоля, социальный – у Бальзака, сатирико-разоблачительный – у Мопассана. У Роллана – это духовный и моральный портрет поколения.

3. Панорамность обзора сочетается у Роллана с постепенным движением от общего взгляда к более частному, когда объект исследования как бы приближается, становится виден крупным планом, чтобы затем автор мог вновь вернуться к обобщениям. Автору нужно “спуститься, чтобы подняться”, как говорил Ж. Мишле. Это движение вглубь, от явления к сущности, дает возможность обнаружить диалектику образа, его внутреннюю противоречивость, выделить его подлинную сущность, найти за грубой оболочкой трепетную душу, за Ярмаркой – Дом Франции, обнаружить моменты, как говорит Роллан, “хрупкого соответствия” сущности и явления. Очень характерное для построения роллановских образов, это движение “вглубь” ближе, чем кажется поверхностному взгляду, роднит эпопею Роллана с “центростремительным”, по определению Д.В. Затонского, романом XX в.<sup>22</sup>

4. Роллан постоянно оказывается перед трудно разрешимой задачей – дать целостную картину жизни, показать ее диалектическое развитие, ее текучесть, движение и в то же время остановить отдельное мгновение, дать “мгновенно изменяющиеся неуловимые черты человеческого облика”. Здесь на помощь слову приходят музыка и живопись. Как говорит Ален, музыка передает движение жизни, живопись останавливает мгновение<sup>23</sup>. Рождается особый, испытавший влияние музыки и живописи, “синтетический” стиль Роллана.

Как же отнеслась к проявлениям такого стиля французская критика в момент выхода романа в свет?

О стиле “Жан-Кристофа” в критике до сих пор нет единого мнения. Неудивительно, что над стилем Роллана издевался Поль Судэ в статьях

<sup>22</sup> Затонский Д.В. Искусство романа и ХХ век. М., 1973. С. 4.

<sup>23</sup> Cahiers Romain Rolland. P., 1969. Cah. 18. P. 18.

1912 г.<sup>24</sup>, но и такой серьезный исследователь, как Жак Робише, уже в наше время, в 60-е годы, все еще тщательно подсчитывает неряшлиевые выражения, общие места, “клише”, штампы в “Жан-Кристофе”, путая стиль писателя и степень тщательности в отделке текста<sup>25</sup>. Между тем не только люди близкого Роллану круга, такие, как Л. Жилле<sup>26</sup> или Ст. Цвейг<sup>27</sup>, говорили в свое время о мастерстве Роллана, но и такой объективный и тонкий критик, как Ален, известный философ и историк литературы, восторженно оценивал стиль Роллана<sup>28</sup>. В одной журнальной статье к столетию Роллана Э. Бужон справедливо отмечает, что хотя у Роллана и есть фразы типа тех, что встречаются у Франсуа Коппе, но подсчитывать их было бы педантизмом, и нельзя подходить к Роллану с точки зрения “рафинированного стиля”<sup>29</sup>.

Складывается впечатление, что стиль Роллана еще недостаточно изучен, но все же при внимательном рассмотрении в критике тех лет, когда создавался и публиковался “Жан-Кристоф”, уже можно найти наметки некоторых интересных концепций стиля Роллана.

До 1912 г., т.е. до выхода в свет последней книги Ромена Роллана “Жан-Кристоф”, отзывы о нем не очень многочисленны. После того как в “Кайе” были опубликованы “Заря” и “Утро”, Роллан спрашивал у А. Буржуа 16 февраля 1904 г.: «Слышали ли Вы, говорят ли что о книге? Со мной почти никто не говорил. Я видел только несколько слов Увреза вчера в “Эко де Пари”<sup>30</sup>. Роллан хотелось услышать сочувственный отклик. В феврале 1904 г. он просил послать “Зарю” и “Утро” Л. Толстому в Россию: “Едва ли он их прочтет. Но мне бы, по крайней мере, хотелось, чтобы у него была возможность их прочитать”<sup>31</sup>.

Первые отклики на “Жан-Кристофа” появлялись в отдельных газетах (например, статья Гастона Дешана в “Тан” 10 декабря 1905 г. о мастерстве передачи детской психологии в “Заре”) и в небольших по объему журналах (например, в “Revue bleue”), и при этом очень беглые. Об одной из таких заметок Роллан сообщает А. Буржуа 26 июля 1907 г.: «Я прочел в “Анне литерер” (1906), руководимом Эрнст-Шарлем, несколько любезных строк Жюля Берто о первых томах “Жан-Кристофа”»<sup>32</sup>. Большие журналы не при-

<sup>24</sup> Souday P. Les livres du temps. Sér. 1–3. P., 1929–1930. Vol. 1–3.

<sup>25</sup> Robichez J. Romain Rolland. P., 1961.

<sup>26</sup> Gillet L. Sur Jean-Christophe // Europe. 1965. N. s. N 439–440.

<sup>27</sup> Цвейг Ст. Ромен Роллан: Его жизнь и творчество. М.; Пг., 1923.

<sup>28</sup> Alain. Sur le Jean-Christophe de Romain Rolland // Cahiers Romain Rolliand. Cah. 18. P. 87–94.

<sup>29</sup> Beaujon E. Romain Rolland, l’homme du possible // Critique. Oct. 1966. N 223. P. 80.

<sup>30</sup> Cahiers Romain Rolliand. Cah. 22. P. 102.

<sup>31</sup> Ibid. P. 104.

<sup>32</sup> Ж. Берто был другом А. Сеше, совместно с ним в 1911 г. опубликовал книгу о Л. Толстом. Он не раз писал о Роллане. В 1906 г. Берто говорил о “Жан-Кристофе”: “Сейчас еще трудно представить всю истинную ценность этой книги. Она будет увеличиваться со временем” (Chronique de lettres françaises. 1908. 26 juillet.) В своей книге, посвященной образу девушки во французской литературе (“La jeune fille dans la littérature français”), Р., [s.a.], вышла до опубликования последней книги “Жан-Кристофа”), Ж. Берто отводит целый раздел образу Антуанетты (с. 265–280).

нимали ни Роллана, ни “Кайе”, где печатался “Жан-Кристоф”. «Настоящий и самый опасный враг – “Меркюр де Франс”... Нет для меня более враждебной и антипатичной атмосферы», – писал Роллан<sup>33</sup>.

Уже после Первой мировой войны в юбилейном номере “Эроп”, вышедшем к 60-летию Р. Роллана, была помещена специальная рубрика “Антология глупости”, где были собраны отрицательные высказывания А. Жида, А. Терива и др. о Роллане. С точки зрения конца 20-х годов они выглядели смехотворно<sup>34</sup>.

Таких “укусов” Роллан пережил немало. Так, в январе 1912 г., узнав что Л. Жилле защитил его от нападок некоего Бранкура в “Ля Демокраси” Роллан говорит, что не знает этого автора: «Но я хорошо знаю, как меня не терпят в определенных кругах парижских музыкантов и писателей. Это я все еще собираю урожай с того, что поселя в “Ярмарке”»<sup>35</sup>. Особенность резко отрицались все художественные достоинства “Жан-Кристофа”. На таких нигилистически-эстетских позициях по отношению к “Жан-Кристофи” стояли, например, Р. де Гурмон и Марсель Пруст. “Г-н Р. Роллан начинает громоздить банальность на банальность, а когда ищет более точного образа, получается не находка, а манерность, в силу которой он ниже всех современных писателей”, – писал Пруст в 1900-х годах в неопубликованном эссе “Против Сен-Бёва” и тут же поучал неугодившего ему автора: “Сами наши фразы, и эпизоды тоже, должны быть сотканы из прозрачной субстанции наших лучших мгновений, когда мы находимся вне реальности и вне настоящего. Эти застывшие капли света творят стиль и фабулу книги”<sup>36</sup>.

Поскольку объективная оценка стиля Роллана складывалась во Франции чрезвычайно медленно, по крупицам, то тем более интересны краткие, но серьезные суждения, высказанные в “Ревю Блэ” в 1905–1912 гг. еще до появления “Грядущего дня” – последней книги “Жан-Кристофа”.

Статья Ж. Эрнест-Шарля “Реализм в романе Роллана” была напечатана в хронике “Ревю Блэ” 9 декабря 1905 г. (к этому времени вышли уже три книги – “Заря”, “Утро”, “Отрочество”). Эрнест-Шарль отмечает поэтический тон произведения, говорит, что эта книга в свое время, возможно, будет шедевром, но главное то, что в рамках маленькой рецензии он высказывает мнение о реализме, близкое воззрениям самого Роллана. Он отделяет реализм “Жан-Кристофа” от реализма, понятого как грубая копия действительности, от “реализма банального”, как его называет Эрнест-Шарль, и видит в этом “реализме мечты, реализме исключительного” признак вре-

<sup>33</sup> Письмо Роллана к Ш. Пеги от 12 августа 1904 г. (Об отношении французской критики к “Жан-Кристофи” см. также: Мотылева Т. Ромен Роллан. М., 1969. С. 118–126; Балахонов В.Е. Р. Роллан и его время. “Жан-Кристоф”. Л.: Изд-во ЛГУ, 1968. Т. 1. С. 20–40).

<sup>34</sup> Antologie de la sottise // Europe. 1926. 15 févr. N 38.

<sup>35</sup> Cahiers Romain Rolland. Р., 1949. Cah. 2. P. 249–250.

<sup>36</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve. Р.: Gallimard, 1954. P. 308–309.

мени: “Это один из самых прекрасных образцов того расширенного реализма, которым отмечено большинство романов нашей эпохи”<sup>37</sup>.

В том же журнале были напечатаны две статьи Л. Мори<sup>38</sup> о “Жан-Кристофе”. Первая – рецензия 1909 г. на книгу “В доме”. Мори сочувственно относится к борьбе Роллана против “лжи формы”, против современного эстетизма, но из этого делает вывод, что “Роллан очень равнодушен к форме”, находит многие страницы в “Жан-Кристофе” неудачными и даже, при всей симпатии к Роллану, приходит к следующему утверждению: “Вопрос стиля, кажется, не существует для Ромена Роллана. Можно сказать, что у Р. Роллана нет стиля”<sup>39</sup>.

В рецензии на очередной том “Неопалимой купины” (1912) тот же критик по-прежнему поддерживает Роллана в его стремлении “говорить твердо и громко”, но он уже не отвергает такое понятие, как стиль Роллана. Он называет роман обширной фреской, угадывая при этом основной роллановский принцип построения целого. Л. Мори совершенно справедливо говорит, что о “Жан-Кристофе” надо судить прежде всего по целому, а не по деталям. «Конечно, это произведение несовершенно: оно слишком велико, но оно также и достаточно велико для того, чтобы его недостатки уменьшали его значение. Было бы большой ошибкой исследовать его на манер тех близоруких, которые заняты тупым созерцанием деталей. Деталь имеет смысл только в свете целого. Сам стиль Р. Роллана неровный, нередко достигающий высшей красоты большой оригинальности. Рассмотрим каждую деталь на ее месте и, например, из-за того, что двумя противоположными красками наделены две равные части “Неопалимой купины”, не будем кричать о несоответствии. Разве судят о фронтоне греческого храма по фигурам, которые сгибаются от тяжести по углам? Подождем последнего тома “Жан-Кристофа”... Нам многое остается сказать о гармонии, разнообразии,

<sup>37</sup> Ernst-Charles J. Le réalisme dans le roman: Romain Rolland // Revue Bleue. 1905. 9 dec. P. 764–765. Ж. Эрнст-Шарль повторил свою высокую оценку в рецензии на последнюю книгу “Жан-Кристофа”, отметив, что этот роман “самое значительное, самое смелое, самое новое и разнообразное в современной литературе”.

<sup>38</sup> Мори Люсьен (1872–1953), критик и литературовед, был лично знаком с Ролланом, находился с ним в переписке. Отдельные письма опубликованы, например, в 17-й “Тетради”. В письме Ж.-Р. Блоку 28 декабря 1911 г. Роллан спрашивает, знает ли его корреспондент Люсьена Мори из “Revue bleue”, и дает этому критику краткую, но очень положительную характеристику: “Он из тех редких критиков, которые пытаются идти не по проторенной дороге. Один из редчайших, с кем я поддерживаю некоторые личные отношения”. Роллан упоминает Мори и далее в этой переписке. Мори, в свою очередь, вспоминает о Роллане в письмах к Рамюзу (C.-F. Ramuz. Ses amis et son temps. 1911–1918. Lausanne; Paris, 1969. Letter N 911). Первая статья Мори о Роллане (“Romains Rolland”) из “Revue bleue” (8 мая 1909 г.), была затем включена им в сб. “Figures littéraires. Ecrivains françaises et étrangers” (Р., 1911). Л. Мори также автор книг: Maury L. Classiques et romantiques. Р., 1912; Idem. L’imagination scandinave. Р., 1929.

<sup>39</sup> Maury L. Romain Rolland // Revue Bleue. 1909. 8 mai. P. 602. Такого же мнения придерживался Камилл Моклер, который говорил, что Р. Роллан “пренебрегает быть стилистом. Его манера письма заключается лишь в том, чтобы ясно, но бегло выразить свои мысли” (Progrès de Lyon. 1912. 1 dec.). Цит. по: Seippel P. Romain Rolland, l’homme et l’oeuvre. Р., 1913. P. 278.

глубине драматизма, обрисовке фигур, связях эпизодов, наконец, о характере и гении этого символического и очень реального Жан-Кристофа, новаторстве, красноречии, лиризме, которым это произведение пленяет и удивляет самые внимательные умы»<sup>40</sup>.

Первый систематический курс истории французской литературы, в который включена характеристика “Жан-Кристофа”, – это книга Ж. Ретенже 1911 г.<sup>41</sup> Автор терминологически не совсем точно, но по сути верно определяет место Роллана в литературе как представителя “не литературного, а психологического натурализма”, восхищается живыми характерами, жизненной правдивостью, сравнивает Роллана с русскими и английскими реалистами.

1912–1913 гг. – годы окончания “Жан-Кристофа” и выхода в свет последней части, награждения премией Французской академии – сделали эту книгу известной. Появляется много рецензий на “Жан-Кристофа” в периодической печати<sup>42</sup>. О книге начинают говорить, идейный смысл ее дебатируется, но о художественной стороне судят очень поверхностно, главным образом удивляясь необычным размерам романа. Даже благожелательная критика упрекает Роллана за пренебрежение художественной стороной. Вот мнение швейцарского критика Робера де Тра: «Признаюсь, со своей стороны, что меня отталкивают некоторые страницы “Жан-Кристофа” из-за несовершенства стиля. Слишком много “отходов” в этих прекрасных книгах, скажем прямо, слишком много ненужных вставок. Как бы они выиграли, если бы лишнее было выкинуто, остальное сжато, доведено до лучших пропорций. Их живая сила от этого взросла бы, и их влияние вернее утвердилось»<sup>43</sup>.

В те же годы были и серьезные попытки определить на примере “Жан-Кристофа” появление каких-то новых тенденций в современном романе. Подчеркивалась его связь с поэзией, “насыщенный лиризм” (Э. Лависс)<sup>44</sup>, “демократический лиризм, особо человечная поэзия”, роднящая его с Уитменом (А. Гильбо)<sup>45</sup>, а также связь романа с музыкой. Андрэ Бонье в рецензии на роман считал, что было бы ошибочно подходить к произведению Роллана как к “дискурсивному” и искать там логические умозаключения.

<sup>40</sup> Maury L. R. Rolland “Jean-Christophe” // Revue Bleue. 1912. 2 mars. P. 279–282.

<sup>41</sup> Retinger J.-H. Histoire de la littérature française du romantisme à nos jours. P.: Yrasset, 1911.

<sup>42</sup> См.: Hollande E. // La Vie. 1912. 16 nov.; Gauthier-Ferrieres J. // Larousse mensuel. Fevr. 1913. N 72; Gillet L. // Le Galois. 1913. 14 juin; Souday P. // Le Temps. 1912. 13 nov.; Thibaudeau A. // Nouvelle Revue Française. 1913. T. 9; Mauclair C. // Progrès de Lyon. 1912. 1 dec.; Lanson G. // Le Matin. 1912. 2 déc.; Sauvebois C. // Poème et Drame. Janvier. 1913; Crix F. le // Revue Hebdomadaire. 1913. 7 juin; Beanier A. // Revue des Deux Mondes. 1912. 1 déc. Вышли также два специальных сборника с откликами на “Жан-Кристофа”: во Франции – “Ombres et formes”. Album mensuel inedit. Paris. Déc. 1912 – janv. – févr. 1913. Enquête sur R. Rolland; в Бельгии – “Flamberge”, revue de littérature et de sociologie. Mons, mars 1913. N.S., consacré à R. Rolland.

<sup>43</sup> Traz R. de. Jean-Christophe // Semaine Littéraire. 1913, 5 juillet.

<sup>44</sup> Lavisse E. Le Grand Pris de littérature // Revue de Paris. 1913. 15 juin. P. 725–733.

<sup>45</sup> Guilbeaux H. Romain Rolland // Das Literarische Echo. B., 1912. T. 15. P. 300–307.

Основная идея развивается в романе в симфонической смене эпизодов, подчиняя себе всю суполоку событий и перипетий. “Это скорее симфония”<sup>46</sup>.

Особое место занимает рецензия Франсуа Ле Гри на полное издание “Жан-Кристофа”, напечатанное в издательстве “Оллендорф”. Это один из первых примеров конкретного анализа стиля романа, его синтетического характера, перехода зрительных и цветовых ощущений в слуховые. Критик прямо говорит о наличии у Роллана оригинальной стилевой манеры, определяемой эстетикой писателя. «У него небрежный “почерк”; я думаю, эта небрежность – часть его эстетики, его стремления к искренности. Несмотря на действительную простоту, он вовсе не лишен приемов. Он часто прибегает к инверсии немецкого типа (“Et s’élévait le chant divin du silence”). Но часто, более часто, он пишет как вдохновенный поэт, далекий от всех правил и условностей, от всех реминисценций, в своей манере и решительны»<sup>47</sup>.

Вставал вопрос о жанре “Жан-Кристофа”. А. Гильбо и Ж. Берто<sup>48</sup> считали его “эпопеей”, Жан Эритье – “романом идеалистического синтеза”<sup>49</sup>. Несколько позже, в 1914 г., Эллен Кей назовет его “великим воспитательным романом”<sup>50</sup>, а Л. Жилле и А. Бонье – “романом-симфонией”.

Вопрос о жанре “Жан-Кристофа” встал особенно остро в связи с тем, что в эти годы настоятельно ждала решения проблема трансформации жанра романа на рубеже XIX–XX вв.

В 1911 г. Г. Уэллс выступил со статьей “Современный роман”, отстаивая новый тип романа, ставя перед ним новые задачи: “Если роман должен следовать жизни, то он не может не быть разноликим и неровным”. Уэллс приводил в пример “Жан-Кристофа” Роллана как “прообраз нового жанра свободного романа”<sup>51</sup>.

Летом 1912 г. в Понтиньи состоялась дискуссия о романе. Готовясь к ней летом, А. Тибоде написал доклад “Рассуждение о романе”. Он не раз ссылается на “Жан-Кристофа” Роллана. В статье Тибоде “Размышление о романе” явно чувствуется отклик на печатавшиеся в это время в “Тан” и “Опиньон” очерки П. Судэ. Хотя Тибоде нигде не упоминает имени Судэ, он оперирует его терминологией, и внутренняя полемика его с Судэ довольно любопытна. Дело в том, что Судэ как обозреватель парижских газет в 1912 г. не раз обращался к нашумевшей книге Роллана<sup>52</sup>. Единственной сильной сто-

<sup>46</sup> Beaunier A. Le testament d’une époque française // Revue des Deux Mondes. 1912. 1 déc. P. 43.

<sup>47</sup> Grix F. le Romain Rolland. “Jean-Christophe” // Revue Hebdomadaire. 1913. 7 juin. P. 93–113.

<sup>48</sup> Bertaut J. La jeune fille dans la littérature française. P., [s.a.]. P. 269.

<sup>49</sup> Цит. по: Muller J., Picard G. Le tendances présentes de la littérature française. P., 1913. P. 172.

<sup>50</sup> Key E. Romain Rolland // La Revue. CVI. 1914. 15 janv. P. 171–181.

<sup>51</sup> См.: Роллан об этой статье Г. Уэллса (*Cahiers Romain Rolland. Cah. 11. P. 113*). См. также статью М. Урнова “Спор о романе. Г. Уэллс против Г. Джеймса”: Урнов М. На рубеже веков. М.: Наука, 1970. С. 373.

<sup>52</sup> См. следующие статьи П. Судэ о “Жан-Кристофе”: *Jean-Christophe à Paris* // *L’Opinion*. 1909. 12 juin. P. 759–761; *Jean-Christophe* // *Ibid.* 1908. 18 avr. P. 23–25; *Jean-Christophe. Fin du Voyage. Les Amies* // *Ibid.* 1910. 23 avr. P. 533–534; *Le Buisson Ardent* // *Le Tempe*. 1912. 2–3 janv.; *Jean-Christophe* // *Ibid.* 1912. 13 nov.

роной Роллана он считал его “живую чувствительность”, то, что Роллан “превосходный художник чувства, настоящий поэт сердца”. Он осуждал Роллана за стремление философски осмыслить мир, называл его “посредственным диалектиком”.

По мнению П. Судэ, у Роллана нет стиля, композиция “Жан-Кристофа” произвольна, а жанр романа – некая сумма, парад эпизодов, “роман-комод с выдвижными ящиками”. Всеми этими определениями подчеркивается отрицательное отношение к программному произведению Роллана. В статье “Ромен Роллан”, написанной по поводу выхода десятой книги “Жан-Кристофа”, Судэ говорит: «Все имеет конец, так что г-н Р. Роллан наконец заканчивает “Жан-Кристофа”. Можно было считать роман бесконечным.Правда говоря, серия эта могла бы быть более краткой или, напротив, продолжаться далее по воле автора.

Это на самом деле роман “с выдвижными ящиками”, парад эпизодов, в которых Жан-Кристоф Крафт занимает место примерно одного из сотрудников автора по журналу. Г-ну Р. Роллану, чтобы наполнить еще несколько томов, нужно было только дать своему герою новых друзей, отправить его под другие небеса или вовлечь его в дополнительные дискуссии. Почему Жан-Кристоф не совершил учебных поездок в Англию и Америку? Почему не высказал он нам своего мнения о выборной системе и восточном вопросе? Под видом рассказа о жизни немецкого музыканта Р. Роллан создает некий вид “Суммы” – эстетической, философской, политической и социальной. Произведение запутано, разбросано, несколько несвязно»<sup>53</sup>.

Вопрос о реализме, ссылку на М. де Богюэ, уподобление романа “Сумме” и “выдвижным ящикам” мы обнаруживаем и в статье А. Тибоде “Размышление о романе”. Тибоде не стремится к эффектам и не блестит иронией, как его оппонент. Он хочет вполне серьезно, в историко-литературном плане, разобраться в своеобразных явлениях, происходящих в современной литературе, отыскать их корни. В противовес Судэ, Тибоде восхищается реализмом, русскими писателями – Тургеневым, Толстым. Ссылаясь также на слова Богюэ о “Войне и мире”, что это не роман, а “Сумма” наблюдений автора над зрелищем человеческой жизни, Тибоде подхватывает это слово и утверждает, что быть такой “Суммой” – это как раз необходимое свойство романа: “Сумма – глубокое слово. И если это точно сказано, то произведение это и является романом”. Тибоде выясняет истоки, обусловившие рождение романа-суммы еще в эпоху классицизма: «Наши два века классицизма тоже рассматривали роман не как нечто гармоничное, рассчитанное, построенное и уравновешенное, а как Сумму... “Великий Кир” и “Клелия” – это Суммы (как и роман Рабле), Суммы прециозной жизни и сентиментального анализа. И когда в XVIII веке началось возрождение романа, чем были все эти произведения, как не Суммами?.. Романы Лесажа – это Сумма событий. Где сжатая композиция в “Жиль Блазе” и “Хро-

<sup>53</sup> Souday P. Les livres du temps. 1-e série. P., 1929. P. 250.

мом бесе”, если только не внутри каждого отдельного эпизода? Романы Вольтера – это *Сумма*, несмотря на свою краткость: “Кандид” и “Задиг” состоят лишь из ряда последовательных эпизодов. “Новая Элоиза” – это *Сумма* с очень приблизительной композицией, с откровенностью эпистолярной формы...

Причина этой суммарности становится вскоре ясна. Все это потому, что для эпохи классицизма роман не являлся жанром. Он образовывал над жанрами нечто вроде общего места, смутной смеси, смешения. Он определялся из противоположности к привилегированным жанрам, к театру, трагедии или комедии, принцип которых – единство композиции и которые сами по себе не выносят ни смешения, ни беспорядка»<sup>54</sup>.

Тибоде объясняет причины преобладания жанра романа над другими жанрами в XIX в., указывая, что структура романа не так строга, как в драме, и роман нуждается лишь в минимуме композиции. “Ткань романа всегда более хрупкая, более неопределенная, чем у драматического произведения. Роман развивается во времени. Театр, которому классицисты отводили лишь 24 часа, не имеет времени. Роман развивается в пространстве, и он описывает. Растворение в пространстве запрещено в трагедии. Собственная эстетика романа есть в самом деле, как это видели уже классицисты, эстетика рассредоточенной композиции, времени и пространства”.

Значение “Жан-Кристофа” Тибоде видит именно в возвращении к национальной традиции французского романа, к его истокам. Говоря о “пластичности романа, об этом слиянии или об этом смешении жанров, которое представляется из себя роман”, Тибоде утверждает: «В этом его подлинная природа, и, возможно, он возвращается к ней все больше и больше. Такой роман-сумму в духе Толстого народный вкус оценил в “Тайнах народа”<sup>55</sup> и в “Отверженных”, его Бальзак хотел достичь после удара, который нанесла его “Человеческая комедия” этикету. “Жан-Кристоф” вернул его в несколько суженном виде».

В сборнике 1925 г., защищая права крупномасштабного жанра, Тибоде говорил: «Посмотрите, с каким жаром наша публика принимает длинные романы, романы-суммы, которые производят впечатление не собранности и композиции, а больших живых рек – “Отверженные”, большие русские романы, “Жан-Кристоф”; вскоре, может быть, так примут и “Семью Тибо”. Высший тип романа, вероятно, заключается здесь»<sup>56</sup>.

И наконец, в своей книге 1936 г. Тибоде называет “Жан-Кристофа” “романом-потоком”<sup>57</sup>, “циклическим романом”, сравнивает его по жанру с “циклическим романом М. Пруста”, но ставит его выше. Он говорит, что во

<sup>54</sup> Thibaudet A. Réflexion sur le roman // Nouvelle Revue Française. 1912. 1 août. N 44. (Далее цит. по этому источнику.)

<sup>55</sup> Имеется в виду многотомный роман Э. Сю, посвященный 1848 г., – “Les mystères du peuple” (1849–1857).

<sup>56</sup> Thibaudet A. Le liseur de romans. P., 1925. P. 50.

<sup>57</sup> Thibaudet A. Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours. P., 1969. P. 548.

Франции были «достаточно несправедливы к “Жан-Кристофи”»<sup>58</sup> и что «“Жан-Кристоф” – одно из самых великих произведений начала века»<sup>59</sup>.

Но и дружественная Роллану критика не всегда верно его понимала. Многие из критиков, которые так же сочувственно относились к Роллану, впадали в другую крайность. Преувеличивая непосредственность, интуитивизм, “музыкальность” роллановского творчества, они также, не желая того, приижали его как художника. “Апостол” (М. Хохштеттер), “импровизатор” (П. Сейпель), “бергсонист” (Э. Кей), человек, безвольно следующий полету своей фантазии (М. Эльде), – этот образ отнюдь не соответствует облику взыскательного и требовательного художника, каким предстает перед нами в своих дневниках и письмах сам Роллан.

Более объективная оценка стиля Роллана дана в первой монографии о нем, написанной швейцарцем Полем Сейпелем и вышедшей на французском языке в Париже в 1913 г.<sup>60</sup> Сейпель суммировал основные отзывы периодической печати о Роллане, их библиографию, привел краткий свод фрагментов из французских статей, посвященных “Жан-Кристофи”. В главах VIII “Генезис произведения”, IX “Писатель” и X «Эстетика “Жан-Кристофа”» он дал анализ художественной стороны романа.

Сейпель разработал все те вопросы, на которых уже останавливалась французская критика: 1) новаторский характер жанра “Жан-Кристофа”, 2) музыкальность романа, 3) особенности стиля Роллана в связи с его эстетикой. Он связывает рождение стиля Роллана с его демократической эстетикой. Он признает, что в “Жан-Кристофе” есть следы спешки, беглость почерка, незаконченность отдельных частей, обилие вводных слов и эпизодов. “Но его недостатки – изнанка редких качеств. Р. Роллан презирает отвратительную ловкость пустоголовых педантов с сухим сердцем. Верный ученик Толстого, он пишет, чтобы быть понятым многими, а не чтобы нравиться нескольким утонченным читателям. Точное искусство ювелирной чеканки для него ничего не стоит. Он не хочет никаких украшений для своей фразы... Подталкиваемая движением мысли фраза вырастает так естественно, что, подобно верной служанке, заставляет забыть о себе, чтобы дать проявиться идее, простой и ясной”<sup>61</sup>. “Роллан, даже не стремясь к этому, находит выражения краткие, острые, чеканные, которые надолго остаются в уме, – это свойство больших поэтов, такой голос не звучал во Франции со времен Мишле”<sup>62</sup>.

Сейпель противопоставляет стиль Роллана флоберовскому с его вниманием к деталям, к каждой отдельной фразе, к искусству “элегантных статуэток”. Критик выдвигает здесь оригинальное сравнение, сближая эпопею

58 Ibid. P. 453.

59 Ibid. P. 548.

60 Seippel P. Op. cit.

61 Ibid. P. 116.

62 Ibid. P. 115.

Роллана с монументальным искусством Родена. «Нет ли определенной аналогии между манерой Роллана и Родена? Один и другой заставляют проявиться из глыбы неотесанного мрамора образы, трепещущие жизнью. Кажется, будто они рождаются из скалы. Можно ли что-либо увидеть сквозь лупу в мраморе Родена или на одной из тысячи страниц “Жан-Кристофа”? Рассматривают ли нос к носу циклопическое основание дворца Питти? Есть произведения, которые не рассчитаны на близоруких. Их надо рассматривать на расстоянии, и тогда общее впечатление представится с не-поколебимой силой»<sup>63</sup>. Здесь Сейпель подходит к верному пониманию стилевых принципов Роллана, его представлений об ансамбле и целостности произведения<sup>64</sup>.

Перед Первой мировой войной Р. Роллан собирался опубликовать том избранных сочинений и поручил составить его своему другу Л. Жилле. Рекомендуя Ж.-Р. Блоку статью Жилле, Роллан писал: “Автор – старейший из моих друзей (после Сюареса), первый, кто боролся за мое творчество. Он готовит сейчас избранный том моих сочинений у Оллендорфа и пишет к нему предисловие”<sup>65</sup>.

История предполагавшегося издания драматична. Л. Жилле, разойдясь с Ролланом во время войны, потребовал уничтожить весь тираж<sup>66</sup>. Издание избранных произведений было осуществлено лишь после войны, на этот раз в двух томах и с предисловием М. Мартине<sup>67</sup>. Предисловие Жилле осталось неопубликованным и было напечатано полностью только к 100-летию со дня рождения Роллана<sup>68</sup>. Таким образом, своевременно не увидела света как раз та критическая оценка “Жан-Кристофа”, которую сам Роллан считал наиболее интересной. (25 мая 1914 г. Роллан писал Жилле: «Я считаю великолепным ваш критический анализ “Жан-Кристофа”»<sup>69</sup>.) По-видимому, ценность этой статьи для Роллана заключалась в том, что именно она должна была восполнить тот пробел в критической оценке “Жан-Кристофа”, который Роллан воспринимал столь болезненно: она говорила о стиле.

Первая часть предисловия дает лишь общую положительную характеристику романа. По словам самого Жилле, это “обзор с птичьего полета”. Жилле определяет здесь место романа в творчестве Роллана, связь с “героическими биографиями”, которые “дают тон и краски романисту”, автобиографический характер, прототипы, национально-сатирические традиции в “Ярмарке на площади” и т.д. Но уже и в первой части статьи есть момен-

<sup>63</sup> Ibid. P. 119.

<sup>64</sup> Интересно, что в рецензии на книгу Сейпеля А. Тибоде очень язвительно высмеял некоторые слабые стороны доктрины “ролландизма”, но не оспорил ни одного положения, связанного с анализом стиля.

<sup>65</sup> Cahiers Romain Rolland. P., 1964. Cah. 15. P. 223.

<sup>66</sup> См.: Мотылева Т. Указ. соч. С. 155.

<sup>67</sup> Rolland R. Pages choisies. P., 1921. Vol. 1–2 (intr. et notices par M. Martinet).

<sup>68</sup> Статья Жилле здесь и далее цит. по: Europe. N.s. 1965. № 439–440. An. 43. P. 123–135.

<sup>69</sup> Cahiers Romain Rolland. Cah. 2. P. 277.

ты, имеющие прямое отношение к определению жанра и стиля романа. Жилле сравнивает “Жан-Кристофа” по жанру с “Войной и миром” Толстого, видит общее у них в изображении истории поколения, широких горизонтов европейской жизни, стремлении осмыслить прошлое и будущее, отмечает и различия: темы у Толстого переплетаются, перекрециваются, а у Роллана получают как бы музыкальное развитие, “транскрибируются, одна повторяет другую, напоминает о ней и переносит в новую тональность ощущения первой”.

Жилле отвергает упреки в адрес автора о длиннотах и отсутствии целности в книге: “Ведь все основные мотивы уже намечены в 1-м томе» в видении маленького Кристофа... Впечатление беспорядка или пестроты, которое остается от некоторых томов, – это и есть желаемый эффект; без сомнения, к 10-томной работе нельзя применять те же требования, что к со нету. Наконец, у г-на Р. Роллана на этот счет есть свои оригинальные идеи”

Вторая часть статьи Жилле “Композиция и стиль” непосредственно обращена к вопросам мастерства Роллана. Называя роман “колossalной французской”, говоря о его полноте и кажущемся беспорядке, он подчеркивает, что для организации сюжета писателю понадобился четко продуманный план, равновесие частей, особый, передающий движение жизни ритм романа. “В начале был ритм”, – эта фраза встречается в “Жан-Кристофе”. Она, если не ошибаюсь, дает ключ к произведению в целом. Жилле приводит ряд интересных наблюдений над музыкальностью и ритмичностью прозы Роллана. Жилле называет роман “Жан-Кристоф” “огромной симфонией, музыкальной поэмой” и определяет его схему как схему “тетралогии” или “четырехчастной классической симфонии”.

Если Тибоде хотел показать в “Жан-Кристофе” общее, типологическое, свойственное большому роману, то Жилле, напротив, подчеркивал наиболее характерное, оригинальное, присущее только индивидуальной манере Роллана. Возможно, что “схема” музыкального романа возникла у Жилле под влиянием обмена мнений с Ролланом, совместно с ним, а может быть, напротив, именно после статьи Жилле она яснее выкристаллизовалась для самого Роллана. Во всяком случае, предисловие Роллана к “Жан-Кристофе” 1921 г. овеяно духом статьи Жилле. Таким образом, уже сам Роллан популяризировал мысль о “Жан-Кристофе” как о четырехчастной симфонии, и это положило начало плодотворной традиции в исследовании “Жан-Кристофа” как музыкального романа, которая была продолжена нашими и зарубежными учеными.

Оценка стиля Роллана в то десятилетие, когда создавался и публиковался “Жан-Кристоф”, представляет несомненный интерес. Откликов в печати на роман было очень много. Известна большая идеальная борьба вокруг него<sup>70</sup>. Но интересовало ли современников это произведение с точки зрения стиля?

<sup>70</sup> См.: Балахонов В.Е. Указ. соч. С. 149–202.

Разбираясь в ворохе рецензий на “Жан-Кристофа”, мы сталкиваемся с целой бурей споров о художественности или нехудожественности книги. Одни вообще считают ее не стоящей внимания литературной однодневкой (Ф. Стровски), другие – образцом безвкусицы (П. Судэ), трети – “символом веры”, который не нуждается в отделке фразы (этим грешит вся “ролландистская” критика: А. Сеше, П. Сейпель, М. Эльде и даже Л. Мори и Л. Жилле); одни говорят об интеллектуализме Роллана (А. Сеше), другие – о его интуитивизме (Э. Кей). Даже и сейчас нелегко разобраться в пестроте противоречивых оценок и выделить в них какое-то рациональное зерно. И все же в живой литературной борьбе, рядом с массой словесной шелухи и полемических перегибов пробивались очень серьезные конструктивные и перспективные идеи о необычности книги, ее новаторском характере. Они относились прежде всего к проблеме жанра и композиции, которая выдвигалась в двух вариантах.

В о - п е р ы х, “Жан-Кристоф” сближался с эпическим романом, с “Человеческой комедией” Бальзака (Л. Жилле), с “Войной и миром” Л. Толстого (М. Эльде), отмечалась его “роденовская монументальность” (П. Сейпель), эпичность (Г. Совбуа), многогранность “романа-суммы” (А. Тибоде).

Наиболее интересны ранние статьи А. Тибоде, из которых позже сложилась концепция его книги “Размышление о романе”. Тибоде первым рассматривал “Жан-Кристофа” не как случайное явление, а, включая его в русло большой литературы, находил в нем типологические черты эпического романа, роднящие его с толстовской эпопеей, с “Отверженными” В. Гюго, с “Современной историей” А. Франса.

Значение статей Тибоде осталось тогда не замеченным ни самим Ролланом, ни кругом его друзей. Роллан хотя и считал рецензию Тибоде “очень благосклонной” для себя, но был сердит на критика за то, что тот причислил его к протестантизму<sup>71</sup>. Ж.-Р. Блок почему-то иронизировал над сравнением “Жан-Кристофа” с “Отверженными”<sup>72</sup>. Л. Жилле удивлялся, что до него никто еще не сравнил “Жан-Кристофа” с “Войной и миром”, между тем как Тибоде уже написал об этом в статье 1912 г. И позднее, в 1925 г., Роллан в беседе с журналистом Морисом Мартеном дю Гаром посетовал на то, что никто из критиков не упомянул о его роли в создании нового жанра романа-потока<sup>73</sup>. Но об этом писал Тибоде и специально сказал об этом же еще раз в своей книге 1925 г.

Мысли Тибоде о жанре романа и о “Жан-Кристофе”, в частности, не потеряли актуальности и в наше время, когда не утихают дискуссии о специфике романного жанра,

В о - в т о р ы х, “Жан-Кристоф” был определен Л. Жилле как “музыкальный роман” со свойственной ему оригинальной музыкальной компози-

<sup>71</sup> Cahiers Romain Rolland. Cah. 15. P. 224.

<sup>72</sup> Ibid. P. 230.

<sup>73</sup> Martin du Gard M. Les Mémorables. P., 1960. T. 2. P. 134.

цией и ритмом. Идея Жилле была чрезвычайно плодотворной и породила целую традицию в роллановедении (см. работы С. Цвейга, Алена, Л. Краухер, Г. Рубцовой, З. Карчевской-Маркевич, Д. Сайса, М. Рейнгардта и др.). Она имела значение для построения “романа-симфонии” самим Ролланом.

К сожалению, в отношении стиля Роллана таких цельных концепций, как в отношении жанра, мы не находим. Есть только отдельные интересные, но не получившие достаточного развития предположения. Сопоставляя их с тем, что сам Роллан говорил о своем стиле, мы приходим к следующим выводам:

1. Критикой было верно определено влияние демократической эстетики Роллана на его стиль (Л. Мори, П. Сейпель, М. Эльде и др.).

2. Был понят принцип единства, ансамбля у Роллана, гармонии частей, монументализма, необходимости общего взгляда на роман как на гигантскую фреску (Л. Жилле, П. Сейпель, М. Эльде, А. Тибоде). Эта тяга к цельности совершенно справедливо ставилась в зависимость от попыток Роллана сблизить разные виды искусства – музыку, живопись и литературу, но как принцип стиля она будет определена четко только после войны в предисловии М. Мартине к избранным произведениям Роллана 1921 г.: “Стремление к цельности, которая объединила бы всё: мысль человека и мастерство писателя. Стремление к цельности, которое становится подлинной философией индивидуальной, социальной и космической жизни и которое есть сам стиль, секрет стиля у автора, порой считавшегося безразличным к литературно-художественной форме”<sup>74</sup>.

Пока что лишь бегло отмечается тенденция к “синтетическому” стилю (Ф. Ле Гри). И если вопрос о влиянии музыкального начала на стиль Роллана разработан довольно широко (А. Тибоде, Л. Жилле, П. Сейпель и др.) и музыкальной ритмике “Жан-Кристофа” и “Кола Брюньона” позднее (в 1925 г.) будет посвящена прекрасная статья Алена<sup>75</sup>, то живописный элемент едва упоминается.

3. “Ролландистская” критика в некотором отношении оказала Роллану медвежью услугу. Восхищаясь моральным проповедничеством Роллана, она за идеологом забывала художника, слишком много говорила о безыскусственности фразы Роллана, и это заслонило от нее поэзию его книги. При всем своем благожелательном отношении к писателю “ролландисты” в этот период совершенно не занимались исследованием поэтической образности “Жан-Кристофа”. Никто не обратил внимания на устойчивые образы, которые не раз отмечал сам Роллан как специфическую особенность своего стиля. Только в рецензии “неролландиста” Г. Совбуа проходит мысль о символико-мифологическом образе у Роллана, о том, что “Кристофф таждествен силам природы”, что “поскольку образ может выразить идею, чувство или

<sup>74</sup> Rolland R. Pages choisies: 2 vols. P., 1921. Vol. 1. P. 211.

<sup>75</sup> Cahiers Romain Rolland. Cah. 18.

впечатление, постольку Кристофф становится этим образом”<sup>76</sup>. Мысль эта подтверждается самим Ролланом, который говорил, что назвал бы Кристоффа символом, если бы ему нравилось это слово<sup>77</sup>.

4. Как бы ни хотел Роллан показать, что он независим от парижской критики, все оценки всё же имели значение и для него самого. И, может быть, даже преувеличенные похвалы “ролландистской” критики по поводу роллановского “равнодушия” к стилю заставили Роллана – вопреки этому – показать себя непревзойденным стилистом при создании “прекрасной статуи” – “Кола Брюньона”, где получили блестящее развитие все элементы ритмической прозы, лирического и живописного, уже существовавшие в “Жан-Кристофе”.

Однако значение критических суждений для работы Роллана над самим “Жан-Кристофом” не следует преувеличивать. В 1925 г. Аллен совершенно верно указал, что стилевая манера Роллана уже вполне сложилась в “Жан-Кристофе”: “Книга не без недостатков. Каждый их замечает, и сам автор тоже. Однако, пообещав сделать купюры и исправления, он не сделал ни того, ни другого. И очень хорошо... В глубине души я думаю, что и нельзя ничего исправить. Есть какая-то соединительная ткань во всем произведении, которая создает переход от одной завершенной части к другой”<sup>78</sup>.

5. Критика этого периода еще не выдвинула задачу всестороннего исследования идейной и художественной сторон творчества Роллана, более внимательного рассмотрения его поэтики во всем ее многообразии.

---

<sup>76</sup> Цит. по: *Seippel P. Op. cit. P. 28.*

<sup>77</sup> См. письмо из архива Роллана (цит. по: *Мотылева Т. Указ. соч. С. 102*).

<sup>78</sup> *Cahiers Romain Rolland. Cah. 18. P. 87.*

# СТИЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ ПЕЙЗАЖА

Что именно в природе заслуживает того, чтобы стать предметом эстетического переживания, предметом искусства? Реалистическое искусство XIX в. вносит свои поправки в этот вопрос, избегая намеренной декоративности и красоты природы, характерных для некоторых сторон классицизма и романтизма. Уже романик Э. Делакруа отмечал в своих дневниках, что начинает понимать прелесть простых, обыденных пейзажей. “Разве существует вид?” – спрашивал Г. Курбе. “Красиво то, что уместно”, – утверждал Ж.Ф. Милле. Герой повести Тургенева “Ася” рассказывает: “Природа действовала на меня чрезвычайно, но я не любил так называемых ее красот: необыкновенных гор, утесов, водопадов”. То же самое говорит Роллан о Жане-Кристофе: “Его вполне удовлетворило бы поле, два-три дерева, ручеек и небесный свод. Спокойный пейзаж его родной земли был ему ближе, чем величественные нагромождения Альп” (б, 199)<sup>1</sup>.

Т. Гарди, один из любимых писателей Роллана, делает предметом замечательного художественного описания унылую Эгдонскую пустошь: “Мрачный Эгдон обращался к более тонкому и реже встречавшемуся чутью, к эмоции, усвоенным позже, чем те, которые откликаются на общепризнанные виды красоты, на то, что называют очаровательным и прелестным”<sup>2</sup>.

Даже эти немногие примеры свидетельствуют о том, что во второй половине XIX в. растет и определенная тенденция к демократизации искусства и реализму, и полемика с декоративностью романтизма, с его поисками экзотических, из ряда вон выходящих красот, которые были бы подходящим фоном для исключительных переживаний, как у Шатобриана, раннего Байрона или Ламартина. По словам одной американской исследовательницы романтизма, у Ламартина “природа существует единственно для блага поэта, чтобы снабжать его сначала подходящими декорациями для его любовной драмы и затем служить утешением в несчастьях”<sup>3</sup>.

В одной старой статье К.К. Арсеньева о пейзаже в русском романе пейзаж понимается лишь как “описательное искусство”, “чисто художественное описание”, как “описания природы, оторванные от действия, ценные и значительные сами по себе”<sup>4</sup> (такими он считает описания природы у Гоголя, частично у Тургенева и раннего Толстого). При таком понимании задачи

<sup>1</sup> Роллан Р. Собрание сочинений: В 14 т. М.: ГИХЛ, 1954–1958. В дальнейшем ссылки даются на это издание с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>2</sup> Гарди Т. Возвращение на родину. М.: ГИХЛ, 1970. С. 7.

<sup>3</sup> Furst L.R. Romanticism in perspective. N.Y., 1969. P. 92.

<sup>4</sup> Арсеньев К.К. Пейзаж в современном русском романе // Вестн. Европы. 1885. Май. Т. 3.

изображения природы слишком суживаются, ибо сводятся только к фиксации ряда картин. Впрочем, тот же автор замечает, что подобные “описания картины” совершенно исчезают у Л. Толстого с начала 60-х годов. Очень интересно приведенное Арсеньевым сравнение героя “Юности” Николая Иртеньева, на которого природа действовала главным образом своей красотой, “прелестью”, и Константина Левина, который с трудом сдерживался, выслушивая восторги своего брата по поводу красоты окружающего леса: “Левин не любил говорить и слушать про красоты природы. Слова снимали для него красоту с того, что он видел”. Арсеньев считает, что причиной охлаждения Толстого к эстетической стороне природы, к отказу от ее прямого описания явилась эволюция его философских взглядов: “Прежде, чем он изверился в искусстве, он изверился в пейзаже”<sup>5</sup>.

Однако здесь дело в другом. Оторванная от действия природа толстовскому роману была не нужна. Природа у Толстого начинает занимать еще большее место, но не в отдельных описаниях и внешнем выражении чувства восторга, а в глубоком “проникновении в сущность явлений природы”, в обнаружении их диалектической связи с внутренним миром человека<sup>6</sup>. Толстой, таким образом, оказывается на новой, более высокой ступени искусства, когда речь идет, по выражению известного французского эстетика Ж.-М. Гюю, “не только о физическом, но еще, и главным образом, о внутреннем глазе”<sup>7</sup>. Не описательность в изображении обширных картин природы, а звучание природы морально-нравственной духовной жизни созерцающего ее человека выступает теперь на первый план.

Искусство нового времени ознаменовалось повышенным интересом к человеку и окружающей его природе. Если на полотнах художников раннего Ренессанса природа была лишь второстепенным элементом, фрагментом окружающего мира, увиденным из окна, или служила задним планом, фоном, далекой перспективой, то к XVII–XVIII вв. пейзаж выделился в самостоятельный жанр. Аналогичный процесс происходил и в литературе. Щедрая южная природа у Петрарки – лишь рама к портрету прекрасной донны. У Ронсара этот же мотив дополняется существующими независимо от человека, но близкими и тесно связанными с его жизнью картинами природы. В описательной поэзии Ж. Делиля богатство и многообразие природы становятся главной темой. Бернарден де Сен-Пьер уже спорит с Ж.Ж. Руссо об оптическом эффекте смешения красок в природе, дополняя эмоциональные пейзажи Руссо необычайной зоркостью наблюдателя и точностью чувственных ощущений. Ш.О. Сент-Бёв считал, что правдивые и естественные описания природы у Руссо были превзойдены его великими учениками-романтиками – Ф.Р. Шатобрианом, Ж. Санд и др., чьи описания природы более индивидуаль-

<sup>5</sup> Арсеньев К.К. Там же. С. 241.

<sup>6</sup> Сотникова Т.С. Философия природы в творчестве Льва Толстого: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1975. С.13.

<sup>7</sup> Гюй Ж.-М. Задачи современной эстетики. СПб., 1899. С. 154.

ны, богаты оттенками, новы. Постепенно отмирает представление о пейзаже как “описательном” искусстве. На смену документально точным, подробным описаниям природы у Бальзака, композиционно расположенным до и после события и стоящим как бы “вне действия”, приходит пейзаж Флобера, у которого описание не просто сопровождает действие или становится его частью, но само оказывается неким со бытием. Мопассана уже не удовлетворяло наличие только пяти органов чувств, он мечтал о “красочном слуховом восприятии” и сожалел, что художники истощили все ресурсы, что им не удается воспеть полную гамму ощущений от природы.

В романтизме содержались истоки и субъективного, и объективного отношения к природе. Реалисты XIX в. учили опыт романтиков в освоении “вещного” богатства природы. У символистов картины природы превращаются в символы. В противоположность романтикам, для которых внешний мир существует, Верлен, например, начинает отрицать “чистую” природу как неинтересное ему поверхностное явление и хочет проникнуть в “дух вещей”. Внешний мир у него, как и у С. Малларме, теряя свою объективность, оказывается размытым и раздробленным на отдельные мгновенные впечатления.

Стремление Р. Роллана расширить поэтическую вселенную за счет обогащения ее техникой смежных искусств – музыки и живописи – это во многом возвращение на путь, на который первыми вступили романтики. Роллан не ограничивается выражением эстетических чувств по отношению к природе, не стремится описывать ее отдельные явления, стать “мастером пейзажа”. Его задачи гораздо шире. Роллан утверждает единство своих положительных героев с природой, мечтает о таком гармоничном мире, где человек не был бы противопоставлен природе, а сливался бы с нею, находил бы в ней свою нравственную опору. Не описательность в изображении обширных картин природы, а созвучие природы морально-нравственной духовной жизни созерцающего ее человека выступает теперь на первый план.

Философское и моральное отношение к природе особенно характерно для литературы XIX в. Влияние же субъективно-идеалистической философии окрашивает в значительной мере почти весь романтизм. Здесь изображение объективного мира часто вообще вытесняется передачей субъективных переживаний поэта. Американская исследовательница романтизма пишет по этому поводу: “Шелли верил, что природа не столько внешний мир, сколько дух, который страдает вместе с человеком. Поэтому он искал в природе отражения своих собственных настроений и состояний и постоянно жаждал, чтобы природа разделяла его скорбь.”

Представления Ламартина о природе как независимо существующем объекте очень ограничены... Для юного Гюго природа тоже была отражением личного чувства. Соперничая с Ламартином, он рассматривал природу как фон и эхо своих грез. Он едва ли старался наблюдать природу, так как все его внимание сосредоточено на поэте...”<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Furst L.R. Op. cit. P. 90–92.

Но и те писатели, которые признают объективный мир, видят и чувствуют его, конкретно изображают, не могут совершенно оторвать его от субъекта, не скатываясь при этом к голому, натуралистическому описательству. Трудно найти в подлинно художественной реалистической литературе пейзаж, который был бы чисто описательным, давал бы только зарисовки внешнего мира без всякого отношения к субъекту. Любой самый хрестоматийный пример пейзажа из Пушкина, Лермонтова или Тургенева в большей или меньшей степени несет в себе какой-то элемент субъективности, отражения личности автора или героя, человеческого “я”. Вспомним “Кавказ” Пушкина (“Отселе я вижу потоков рожденье...”), утро дуэли в “Герое нашего времени” Лермонтова (“Я не помню утра более голубого и свежего”), природу тургеневских “Записок охотника”, увиденную глазами русского человека.

Художественное открытие реалистической литературы “конца века” заключалось в том, чтобы не только увидеть природу в ее многоцветном объективном бытии, но при этом постоянно заставить ее служить раскрытию “внутреннего действия”, интеллектуального и психологического “климата” произведения.

Насколько конкретнее, тоньше, богаче оттенками становится картина объективного мира природы менее чем за сто лет развития романа, легко увидеть, если, например, сравнить пейзаж у Ж. Санд и Р. Роллана. Возьмем описание горной панорамы Севенн в романе Ж. Санд “Маркиз де Вильмер” и описание лесистого склона Альп в “Неопалимой купине” Роллана. В описании Ж. Санд чувствуется большая любовь к природе, но каждое слово проникнуто пафосом, энтузиазмом, а не конкретно увиденными приметами материального мира. Эпитеты, определяющие увиденную картину: *баснословный, величественный, ужасный, огромный, великолепный, удивительный* (*fabuleux, imposant, formidable, enorme, magnifique, prodigieux*). Недаром известный швейцарский специалист по стилю А. Морье отмечает риторичность и абстрактность описаний у Ж. Санд<sup>9</sup>. В описании Севенн есть чувство перспективы, графичность линий, но на четырех страницах пространного описания только один раз встречается попытка определить цвет: “Это плиты красновато-черные, которые можно было бы назвать еще пылающими и которые на солнце принимают оттенок полупотухшего костра” (“Ce sont des blocs d'un noir rougâtre qu'on dirait encore brûlant, et qui du soleil prennent l'aspect de la braise à demi éteinte”<sup>10</sup>).

В описании леса в “Неопалимой купине” у Роллана в десяти строках мы находим одиннадцать различных определений оттенков одного только красного цвета: красная земля, золотистое поле, тростники цвета ржавчины, медно-красные буки, коралловые гроздья рябины, огненные язычки пламнеющих вишневых деревьев, заросли вереска с оранжевыми, лимонными,

<sup>9</sup> Morier H. La psychologie des styles. Genève, 1959. P. 344.

<sup>10</sup> Sand G. Le marquis de Villemer. P., 1917. P. 95–98.

темно-коричневыми, цвета жженого трута листьями, неопалимая купина, пламенная чаша (6, 190) (*rouge, couleur de rouille, de cuire rouge, de corail, flammes, longues de feu, feuilles oranges, cédrat ardent, coupe enflammée* – vol. 4, p. 194). Мы не говорим здесь уже о других тонах, линиях панорамы, избытке света, влажности воздуха – всех других элементах пейзажа, наполняющих эту маленькую зарисовку осеннего леса, напоенного дождем и солнцем. По добных примеров более конкретного зрительного восприятия, обогащенного опытом импрессионизма, у Роллана, по сравнению с его предшественниками, можно привести множество.

И тем не менее у таких писателей, как поздний Л. Толстой, Дж. Мередит, Г. Гессе, Р. Роллан, прямые описания картин природы не так уж многочисленны. При ясном признании существования объекта для них гораздо важнее слияние субъекта и объекта, своеобразное “очеловечивание” природы, не в духе антропоморфизма, а в том смысле, как это понимает Гюйо: “Автор, изображая природу, для того чтобы заинтересовать нас и возбудить симпатии, должен одушевлять ее, следовательно, он должен распространять жизнь общества на всю природу”<sup>11</sup>. “Симпатическое одухотворение природы” у Гюйо и при этом внесение в нее не только индивидуального сознания, а коллективного, общественного, морального чувства, того, что, по словам Л. Толстого, “объединяет людей”, – это уже совершенно новая ступень в изображении природы.

Мы знаем, что и у Флобера, и у Мопассана природа нередко отвечала чувствам героев, сливалась с ними. Маршрут, ведущий Эмму к Родольфу по вспаханным полям в начале романа, и эти же борозды, колеблющиеся под ней, как готовое проглотить ее страшное море, в конце “Мадам Бовари”, пейзаж “Тополей”, сопровождающий всю жизнь героя Мопассана (“Жизнь”), непосредственно связывают природу с чувством героя. Но она лишь аккомпанемент индивидуальному чувству и аккомпанемент, который звучит в какой-то отдельный высокий, критический момент жизни героя, оттеняя его, становясь для него удачным фоном. Всем же остальным бытием герой не связан с природой, никогда о ней не думает, единство с природой не является его органической потребностью. Напротив, часто красота природы оборачивается против него, подчеркивая его бесконечное одиночество, как, например, в новелле Мопассана “Подруга Поля” или в некоторых произведениях Тургенева, где не раз встречается противопоставление бездушного механизма природы страдающему человечеству<sup>12</sup>.

Роллану был близок тип так называемого интроспективного романа, рождавшегося на рубеже XIX–XX вв., романа умозрительного, но не теряющего связи с реальной действительностью. Известна высокая оценка Ролланом творчества Г. Гессе, с которым его связывала личная дружба, твор-

11 Гюйо Ж.-М. Указ. соч. С. 146.

12 Курляндская Г.В. О философии природы в произведениях Тургенева // Вопросы русской литературы. Львов, 1971. Вып. 2 (17).

чества Дж. Мередита, которого он наряду с Т. Гарди считал крупнейшим из английских романистов конца XIX–XX в.<sup>13</sup> В романах этих писателей природа несет в себе огромную идеиную нагрузку, а не является простой живописной зарисовкой. Как указывает исследователь творчества Дж. Мередита В.В. Захаров, картины природы в романе Мередита “Эгоист”, “значительные по непосредственности, остроте и свежести изображения, сопутствуют положительным героям и тесно связаны с ними. Так, в гл. XI образ сияющих альпийских вершин, покрытых снегом, напоминает о стремлении Клары, Вернона и Кросджа к духовному освобождению, об их нравственной чистоте”<sup>14</sup>.

Действительно, в романах Келлера и Мередита, Гарди и Гессе, Толстого и Роллана все естественное, связанное с миром патриархальных, близких к природе и народу отношений, становится важнейшим фактором для характеристики положительного героя. Человек здесь не противостоит бездушной природе; напротив, человек и близкая ему по духу природа совместно выступают против бездушного механизма социального угнетения, буржуазного неравенства. Отсюда рождается исходный принцип, положенный в основу романа “Жан-Кристофа”, – о “туроне” в современном мире. Для героя типа Жан-Кристофа – природа не ряд декоративных видов или серия картин, созерцаемых, например, Гарольдом; это неотъемлемая стихия его существования, без которой он немыслим, его “корни”. У Байрона и Мериме, у Ж. Санд и Шатобриана тоже существовало противопоставление природы цивилизации. Но оно было своего рода обрамлением героя. Герой или специально для себя устраивал эту декорацию (как Гарольд или Рене), или жил на лоне ее стихийно и неосознанно как ее элемент, подобный ей, не отличающийся от нее сознанием (как герои “экзотических” новелл Мериме).

Для многих персонажей романов Толстого, Роллана, Гарди, Мередита двери в мир природы закрыты нагло, что характеризует их пустоту и бесодержательность. Но для их положительных героев, в частности для Жан-Кристофа, мир объективной природы становится их второй натурой, одновременно и субъективной стихией и моральной силой (Кристофф, например, в моменты кризиса ищет поддержки в горах), и даже путем поэтических ассоциаций образы природы служат выражением мыслей, чувств и настроений героя.

Уже Гюйо считал, что предметы в литературе выступают “как центр и ядро ассоциаций идей и чувств (...). Поэтому их важность, их великое значение для мысли, их место в общей перспективе зависят от количества и качества идей и чувств, которые они возбуждают. Даже писатели, которые считают себя колористами и думают, что их описания напоминают живопись, достигают на самом деле предполагаемой краски в своих писаниях только

<sup>13</sup> См., например, письмо Роллана к С. Бертолини (Архив Р. Роллана. Т. 2. С. 16, а также в других томах архива).

<sup>14</sup> Мередит Дж. Эгоист. М., 1970. С. 604.

благодаря искусству, с каким они умеют возбуждать по ассоциации сильные ощущения (чаще всего совершенно оторванные от зрительных ощущений). Искусство писателя состоит в том, чтобы заставить думать или морально чувствовать, чтобы заставить видеть... Словом, только преобладающее чувство вносит единство в описание и может сделать его симпатичным”<sup>15</sup>.

“Преобладающее “чувство” заставляет нас вспомнить о первых замыслах “музыкального романа” у Роллана. Главное в нем, как указывал Роллан в письме к М. Мейсенбург в августе 1890 г., – чувство, которое проходит через весь роман, чувство “в самых общих человеческих формах, в максимальной напряженности, на которую оно способно”. Это общегуманистическое чувство, которое вызвано острой критикой буржуазной действительности, признанием противоестественности буржуазных отношений, их враждебности человеку. Признанием, которое еще горячее заставляет любить человека, мечтать о его освобождении, о возрождении человека на основе каких-то других, более соответствующих его природе отношений, которые объединяют людей. Это чувство, пронизывая роман “Жан-Кристофф”, нагнетает особую атмосферу эмоциональной насыщенности, придает ему характер “поэмы в прозе”, как справедливо считает Л.Г. Андреев<sup>16</sup>. Исходя из своих социально-этических принципов, рисуя образ нового человека, Роллан сознательно, принципиально придает природе самое широкое функциональное значение, и образы ее становятся “ядром ассоциации идей и чувств”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Гюйо Ж.-М. Указ. соч. С. 154.

<sup>16</sup> История зарубежной литературы конца XIX – начала XX веков / Под ред. Л.Г. Андреева, Р.М. Самарина. М.: Изд-во МГУ, 1968. С. 131.

<sup>17</sup> Гюйо Ж.-М. Указ. соч. С. 154.

# ПРИРОДА В ЦЕЛОМ

Прежде всего природа!  
Она всегда была для меня Книгой Книг!..

P. Роллан

## ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В своих дневниках Роллан не раз говорит о том, как мучила его раздвоенность мысли и действия, как в стремлении к действию он пытался освободиться от брони индивидуализма, стать лицом к лицу с окружающим миром, жизнью, действительностью и как помогло ему в этом постоянное общение с природой.

В годы юности, когда Роллан, по его словам, “все время ощущал себя на краю пропасти, под угрозой войны или болезни”, природа была его прибежищем и утешением. “Я никогда не смогу полностью выразить, чем стала для меня природа – и в особенности горы – в те опасные годы, годы юности, боровшейся за свою жизнь... Когда открывались двери лета, с какой исступленной любовью приникал я к телу природы!”<sup>1</sup>. Это чувство страстной любви к природе сохранилось у Роллана и тогда, когда он стал зрелым мастером. Достаточно познакомиться с отрывками из неопубликованных дневников, описывающими путешествие Роллана по Германии летом 1906 г.<sup>2</sup>, чтобы убедиться в остроте и непосредственности ощущений от природы. Поражает необычайно тонкая чувствительность в восприятии формы, света, цвета, звуков, запахов, атмосферы, движения, яркость всех тех первичных жизненных впечатлений от природы, которые легли в основу создавшегося тогда романа “Жан-Кристофф”.

Природа тесно связана со всеми основными проблемами первой роллановской эпопеи “Жан-Кристофф”. В огромной роллановедческой литературе не так много работ, где обращалось бы на это внимание. Из французских ученых, пожалуй, только Ж. Баррер первым указал на значение природных стихий для поэтической образности Роллана<sup>3</sup>. Просто констатируется существование подобной связи в некоторых немецких работах. Например, у Г. Гмелина: “Основные силы, формирующие жизнь Жан-Кристофа, – Природа и Музыка”<sup>4</sup>. Или там же: “Для Жан-Кристофа характерно непосредственное чувство природы, все его духовные кризисы внутренне связаны с настроениями природы”. У В. Клемперера: «“Жан-Кристофф”, как ни один немецкий роман, наполнен большим лирическим чувством природы»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Роллан P. Воспоминания. М., 1966. С. 228.

<sup>2</sup> См.: Extraits du Journal de R. Rolland // Livres de France. 1966. N 10, déc. P. 16–18.

<sup>3</sup> Barrère J.B. Romain Rolland: L’âme et l’art. P., 1966. P. 227. См. также статью: Barrère J.B. Romain Rolland écrivain // R. Rolland. Neuchâtel, 1969. P. 20.

<sup>4</sup> Gmelin H. Der Französische Zyklenroman 1900–1945. Heidelberg, 1950. S. 42, 57.

<sup>5</sup> Klemperer V. Geschichte der französischen Literatur im XIX und XX Jahrhundert. B., 1956. S. 225.

Советские исследователи утверждают, что “природа занимает громадное место в “Жан-Кристофе”<sup>6</sup>. Образы природы привлекались для анализа стиля Роллана в диссертации А. Andres<sup>7</sup>, в работах А. Чичерина<sup>8</sup> и Е. Эткинда<sup>9</sup>. В. Балахонов считает, что во многих книгах “Жан-Кристофа” природа была тем радостным и неиссякающим источником, в котором художник черпает вдохновение и веру в жизнь<sup>10</sup>.

Мы убеждены в том, что природа в “Жан-Кристофе” не фон, не красная рама. Это живая материя, из которой соткан узор роллановской мысли – это определенная образная система, помогающая раскрытию характеров героев, проясняющая философские и политические идеи писателя, выраженные в романе, основа всего его гуманизма.

Изучение стихии природы в “Жан-Кристофе” помогает нам увидеть способы мышления художника, проникнуть в секреты его творческой лаборатории, его, по выражению А.Н. Толстого, “внутреннего стиля”.

### ПРИРОДА И НАРОДНОСТЬ В СВЯЗИ С ПРЕДШЕСТВЕННИКАМИ РОЛЛАНА В ДАННОЙ ОБЛАСТИ

Любовь к природе – черта, которая особенно дорога Роллану во всех великих людях, ставших его “спутниками”. В “героических жизнеописаниях”, созданных одновременно с “Жан-Кристофом”, Роллан подчеркивает любовь к природе Бетховена, Микеланджело, Л. Толстого, Милле – всех тех, чья жизнь и мысли во многом стали источником образа Жан-Кристофа. Этих разных художников объединяет одно – любовь к родной почве, тесно связанной с народной жизнью; слияние с природой как стремление сохранить свою свободу и независимость от гнева душных городов, от бесчеловечности, противоестественности буржуазных отношений, отношений “голого чистогана”.

Уже здесь мы видим, что природа у Роллана отнюдь не отличается абстрактной картиинностью, поэтической метафизичностью и чистым энтузиазмом, как у тех поэтов, которых интересует природа сама по себе. Уже здесь, на самом пороге изучения стилистических функций природы у Роллана, мы видим, что стиль этот вмещает в себя и элементы народности, и элементы протеста против буржуазной ограниченности, и вообще элементы социально-политического характера.

Из “Жизни Бетховена” мы узнаем, что сердце композитора всегда было связано с его родиной – берегами могучего Рейна. “Там родились первые мечты его юного сердца, среди этих лужаек, которые лениво плывут куда-

<sup>6</sup> Мотылева Т. Творчество Р. Роллана. М.: ГИХЛ, 1959. С. 252.

<sup>7</sup> Andres A. P. Роллан против декаданса: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1946. С. 42.

<sup>8</sup> Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Сов. писатель, 1958. С. 287.

<sup>9</sup> Эткинд Е. Семинарий по французской стилистике. М.; Л., 1964. Ч. 1. С. 258.

<sup>10</sup> Балахонов В. Р. Роллан и его время: Дис. ... докт. филол. наук. Л., 1968. Т. 1. С. 18.

то вместе с водой, и прибрежных тополей, среди окутанных туманом верб и низкорослого ивняка и яблонь, что купают свои корни в бесшумном и быстром потоке..." (2, 16). Любовь к родине и реке, "почти человечески живой, подобной некой гигантской душе", сближает Бетховена с Кристофором. Роллан перечисляет свидетельства современников Бетховена о том, что не было человека, "который бы так нежно любил цветы, облака, природу", цитирует самого Бетховена: "В лесах счастлив я... Никто на белом свете не может любить деревню так, как я. Я могу полюбить какое-нибудь дерево больше, чем человека..." (2, 39).

Прекрасным пейзажем Флоренции начинает Роллан повествование о Микеланджело. В книге об итальянском скульпторе Роллан говорит также и о поэтическом творчестве Микеланджело, например о его последнем стихотворении, где тот "воспевает природу и сельскую жизнь, противопоставляя ее обману и лжи городов". Роллан приводит слова из письма Микеланджело к Вазари: "...только в лесах можно обрести мир" (2, 205).

Через всю книгу Роллана о Л. Толстом проходит мысль о той огромной роли, которую играет природа в жизни героев Толстого, начиная с его ранних произведений. "Набег" полон отзвуков лермонтовского "Валерика": "Все недоброе в сердце человека должно бы, кажется, исчезнуть в прикосновении с природой – этим непосредственнейшим выражением красоты и добра..." (2, 237). Эту же тему Роллан находит и в "Севастопольских рассказах" (2, 244). Интересно, что он обращает внимание на те размышления Толстого о природе, которые самому французскому писателю особенно родственны и параллели которым мы могли бы найти в "Жан-Кристофе". Например, мирный пограничный пейзаж в конце седьмой книги связан с тревожной мыслью о зыбкости, неустойчивости мира и тишины. Затаенная тревога звучит тут, хотя и не сказано ни слова о войне, она тут, рядом. Это близко к настроениям "Набега". А когда Роллан цитирует эпизод из "Казаков" об Оленине в лесу, то чувство единства с природой, захватившее Оленина, напоминает нам подобные же минуты из жизни Кристофа – даже мысли их перекликаются. Эпопея Ролланаозвучна тема "Казаков", которую Роллан определяет как "противопоставление природы шумному свету" (2, 239). Роллан обнаруживает в кавказских повестях пантеизм, который сохраняется и в автобиографической трилогии Толстого, в те минуты жизни героя, когда "природа и луна и я, мы были одно и то же" (2, 242). Роллан говорит, что «природа всегда была "лучшим другом"» Толстого, что "ближе всего его сердцу была своя родная природа, природа Ясной Поляны" (2, 253). Роллан считает любовь к природе общей чертой Толстого и Руссо.

В очерках, написанных значительно позже, в 30-е годы, Роллан опять будет исследовать отношения Гёте и Руссо к природе и скажет о Руссо, что не книги были его учителями: "Величайшим учителем его была природа. Еще в детстве он страстно полюбил ее" (14, 614).

Многое роднит Жан-Кристофа с Милле. Почти в тех же словах, что позднее были сказаны о Руссо, Роллан характеризует Милле: «...Гораздо

сильнее книжных впечатлений для подростка Милле были впечатления от природы... Море было неподалеку от деревни; оно простипалось до самого горизонта и наполняло сердце мальчика каким-то ужасом. Работая в поле, он все больше и больше привязывался к своей родной нормандской земле, которую он не переставал любить до конца дней своих. Он никогда не забывал о своей деревне. “Как крепко я привязан к моему родному краю!”, пишет он...» (41, 110–111). В книге “Милле” Роллан приводит большой отрывок из записок художника о его первом приезде в Париж, о том, каким мучительным для простого крестьянского парня было столкновение с разворачивающей цивилизацией большого города. Эта сцена почти буквально перенесена Ролланом в начало “Ярмарки на площади” – в момент приезда Кристофа в Париж. Роллан сохраняет все детали описания Милле – вечерний Париж, туман, давку и тесноту, магазин “почтовых открыток, изображавших девиц в рубашках и без оных”, слезы героя, уличный фонтан, следующее затем описание ночлега в гостинице. Роллан только подробнее развертывает эту картину, добавляя отдельные характерные детали, заостряющие впечатление (женщины и дети спокойно рассматривают непристойные открытки, появляется проститутка, мальчишка смеется над Кристофоном). Но в центр картины Роллан ставит новый совершенно самостоятельный эпизод с упавшей, поскользнувшейся на льду лошадью, которую избивает кучер на глазах у равнодушных людей. Мучения животного “с такой остротой заставили Кристофа почувствовать свое собственное ничтожество среди этой тысячной толпы и с такой неудержимой силой прорвалось в нем, вопреки его воле, отвращение к этому людскому стаду, к этой отравленной атмосфере, к этому враждебному миру, что он, задыхаясь, разразился рыданиями” (4, 280). Эта сцена становится символом бездушной “Ярмарки” и делает пейзаж столицы прологом ко всей книге о жизни “гурона” в Париже. В предисловии “Ярмарке на площади” – “Диалоге со своей тенью” – Роллан назвал Кристофа “гуроном”, напомнив этим о проблеме соотношения естественного состояния и цивилизации, выдвигавшейся еще французскими просветителями XVIII в. Конечно, просветительская теория преломлялась по-новому в сознании Роллана, писателя XX в. Нельзя механически понимать “естественного человека” Роллана как простое продолжение руссоистского образа.

Позиция самого Ж.Ж. Руссо по отношению к природе не так уж проста. Д. Морне, например, подчеркивает глубоко субъективное чувство природы у Руссо: “Природа для него – состояние души”<sup>11</sup>. А. Бизе считает, что в любви Руссо к природе, “как темная изнанка, выступает страх перед людьми, болезненная ненависть ко всякой культуре”<sup>12</sup>. Это утверждение слишком категорично, и, может быть, более прав другой автор, который, отмечая некото-

<sup>11</sup> Mornet D. Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à B. de St. Pierre. P., 1907. P. 186.

<sup>12</sup> Бизе А. Историческое развитие чувства природы. СПб., 1890. С. 281.

ную просветительскую рационалистичность в чувстве природы у Руссо, на-против, указывал: “Он мог сколько угодно презирать общество, но все же оставался в пределах цивилизации”<sup>13</sup>.

Мы допускаем, что Роллан продолжил традиции Руссо, но осмысление природы у него было еще сложнее. С критикой буржуазной революции сочетался у Роллана культ героического народного искусства; для него было характерно философско-этическое, но все же глубоко эмоциональное, а не рационалистическое восприятие природы. Вольтеровский образ пришел к Роллану обогащенный руссоистским содержанием, прошедший через призму толстовских воззрений, впитавший в себя личный опыт эстетических исканий Роллана на рубеже XIX–XX вв. Гурон для Роллана был не просто дикарем, а человеком, связанным духовными нитями с народом, с патриархальной народной жизнью, близкой к природе, как понимал ее Л. Толстой. Цивилизация воспринималась как буржуазная, совершенно чуждая духу народа и потому обреченная на гибель. Вполне естественно, что у людей “Ярмарки” чувство природы совершенно отсутствует, а тот, в ком оно проявляется, обязательно должен быть духовно чуждым интересам “Ярмарки”.

Характеристика Кристофа как “турана” не просто беглое или случайное упоминание. Она имеет принципиально важное значение, так как связана с положительной программой писателя, с новаторской стороной его романа, выдвигающего положительного героя в противовес отрицательной действительности предвоенной Европы. Из воспоминаний Роллана известно, что, еще когда в Риме на Яникульском холме его “озарила” первая мысль о создании “Жана-Кристофа”, герой явился ему как “свободный и сильный человек, с независимым и свежим взглядом. Один из тех дикарей-резонеров, что встречаются в философском романе XVIII века, – Гурон – но более героических пропорций” (“Un de ces sauvages raisonneurs, dans les romans philosophiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, – un Huron, – mais de proportions héroïques”<sup>14</sup>).

Героическое начало, воплощенное в Жан-Кристофе, противостоит духовной деградации буржуазной культуры “конца века”. Вся книга “Ярмарка на площади” композиционно построена на контрасте Кристофа и “Ярмарки”, естественного человека и буржуазной цивилизации. Париж вполне отвечает своему назначению – быть центром “Ярмарки”. Именно поэтому его природа так бедна, что ее почти нет. Положительные герои Роллана видят Париж в первую очередь с неприглядной стороны. Приезд Кристофа в Париж, как уже упоминалось, производит на него угнетающее впечатление. Так же безрадостно встречает Париж и семью разорившихся Жанненов – дождем, грязью и шумом (5, 39). Урбанистическая тема у Роллана близка Верхарну, но без поэтизации моци капиталистического города, – это “город-спрут”, город, высасывающий из бедняков последние силы и не дающий глотка свежего воздуха взамен. Этот намеренно сниженный образ

<sup>13</sup> Charlier G. Le sentiment de la nature chez les romantiques français. P., 1912. P. 68.

<sup>14</sup> Rolland R. Mémoires. P., 1956. P. 246.

Парижа подготавливается уже самим описанием дороги в него. Кристофф бежит из Германии во Францию, поезд несется сквозь туман и дождь. Кристофф видит “унылое небо”, ворон на дереве, “высокий орешник с черными голыми сучьями, точно гигантский спрут” (4, 265).

Французский ученый Пьер Ситрон, автор 2-томного специального исследования о Париже как поэтическом символе<sup>15</sup>, отмечает во французской литературе две основные тенденции в изображении французской столицы. Одна – банально-обобщенная, создавшая “миф” о “великом городе”, другая – преодолевшая миф, сумевшая глубже заглянуть в суть социальных контрастов большого города. Интересно, что отрицательное отношение к Парижу, “смесь тоски и отвращения” проявилось уже у Руссо, который назвал Париж в “Эмиле” – “муравейником”, в “Новой Элоизе” – “мировой пустыней”, а в “Исповеди” признавался, что в нем навсегда осталось жить разочарование в Париже с тех пор, как он попал туда впервые и вместо блеска столицы увидел грязные улочки предместий. Критическое отношение к Парижу встречалось также у отдельных романтиков и особенно у зрелого Бальзака.

Роллан следует этой “критической” линии, идущей вразрез с традиционными красотами великого города. Только однажды в “Ярмарке на площади” появляется величественный пейзаж Парижа, в котором он сравнивается с великаном в шлеме куполов, поднявшим к небу руки соборов, опершихся на Триумфальную арку. Но и здесь во всем видится Роллану былое, уже исчезнувшее величие, еще более подчеркивающее ничтожество нового поколения: “В усталых (здесь и далее курсив наш. – А.Л., М. Т.-Г.) очах” Лувра “отблеск закатного солнца зажег последнюю вспышку жизни” (4, 408). Париж представляется Кристоффу как “образ умершего исполня” (4, 409), у ног которого копошатся лилипуты – обитатели современной Ярмарки<sup>16</sup>.

Герои, несущие в себе положительный идеал Роллана, – Кристофф, Оливье, Антуанетта – все любят природу, но в Париже они ее не находят. Жанненам противны прогулки по пригородному лесу, грязному и затоптанному. Когда после короткого пребывания в Швейцарии они вынуждены вернуться в Париж, их охватывает ужас. Кристоффу в Париже тоже приходится довольствоваться малым. Бродя под “мертвой и холодной луной” Парижа, он погружается в размышления о “могучей и дикой жизни природы, лишь прикрытой ливреей цивилизации”. В цивилизованных дебрях Парижа он чувствует себя счастливым только тогда, когда сталкивается хоть с самыми слабыми проявлениями свободной жизни природы. “Травка, пробивавшаяся

<sup>15</sup> Citron P. La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire. Р., 1961. Vol. 1, 2.

<sup>16</sup> Возможно, что этот образ навеян мыслями Ж. Мишле о “величии Парижа, которое, несмотря на мелких людичек вокруг, возвышает вам душу” (цит. по: Citron P. Op. cit. Vol. 2. Р. 263). Ведь Роллан всегда и как историк, и как художник восхищался Мишле, а в юношеских дневниках называл его “звездой первой величины”.

между камнями мостовой, молодые побеги стянутого чугунным ошейником дерева, томившегося без зелени и без воздуха на мертвленном песке бульвара; пробежавшая собака, пролетевшая птица – последние остатки фауны, населявшей первобытную землю и уничтоженной человеком... этого было довольно, чтобы в спертом воздухе человеческой теплицы веяние Духа Земли освежило ему лицо и подстегнуло его энергию” (4, 444). Кстати, репинисценция из Гёте здесь не случайна. Гётевское понимание природы, его стихийный материализм, его представление о вечном развитии и изменении жизни – *strib und werde* – было чрезвычайно близко Роллану. Ему сродни вертеровский пантеизм, а Дух Земли, который не подчинялся Faусту, является добрым духом Кристофа. Он вступил с ним в союз еще в детстве благодаря своему старому дяде Готфриду, бедному коробейнику. Готфрид учил его любви к природе во всех ее проявлениях, не разрешая мучить даже насекомое. “Однажды дядя Готфрид... с негодованием вырвал из рук Кристофа несчастную стрекозу. Мальчик сначала пытался засмеяться, но, заразившись дядиным волнением, горько заплакал: он начал понимать, что его жертва действительно живая, такая же, как он сам...” (3, 300). Кристоф вспоминает этот эпизод, став взрослым, во время одной из прогулок по лесу. В этой сцене Кристоф, как Вертер, как Оленин из “Казаков” Толстого, необычайно остро ощущает свое единство со всей живой природой. “Все эти шумы, все эти крики Кристоф слышал и в самом себе. В самом крошечном и в самом большом из всех этих существ текла та же река жизни, что омывала и его. Итак, он был одним из них, был родной им по крови; их радости и страдания рождали в нем братский отклик, их сила удесятеряла его силу, – так ширится река от вливающихся в нее сотен ручейков...” (3, 301).

Роллан в очерке о Руссо впоследствии писал, что самыми счастливыми днями в жизни Руссо были те, “когда ему удавалось раствориться в природе, слиться с Космосом” (14, 627). Кристоф также чувствует себя счастливым, когда ему открывается единство всего окружающего живого мира – “повсюду было бытие, бытие без конца и без меры” (3, 301). «... Богатство мира наполнило его восторгом. Он любил, он ощущал своего ближнего как самого себя. И все было ему “ближним”, начиная с травы, которую он попирал ногами, и кончая рукой, которую он пожимал» (6, 185).

Секрет влияния Готфрида на окружающих (Кристофа, Модесту и др.) Кристоф видит в этом его единстве с земной жизнью. “И если общение с Готфридом было таким благотворным для слепой, для Кристофа и для многих, Кристофи неизвестных, то лишь потому, что вместо обычных слов, выражавших бунт человека против природы, он нес с собой спокойствие природы, примирение с природой. От него исходила какая-то благодатная сила, как от полей и лесов” (4, 227). Он привил Кристофе любовь к простым людям, которые близки к природе. Позже один из них, Кола, скажет: “Моя земля да я друг с другом дружим, друг другу нужны” (7, 203). Этих естественных людей ищет Кристоф на протяжении всей своей жизни. Ему мила своей естественностью крестьянка Лорхен, трудовая жизнь которой неотделима

от окрестных полей, леса, реки, где она полощет белье и где впервые встречает ее Кристоф и видит ее “позолоченные солнцем руки”. Когда впервые Кристоф видит Коринну на сцене в роли Офелии, его сразу пленяет правдивость ее искусства, отсутствие всякой фальши, природная музыкальность, ее голос, который “пахнет тмином и дикой мятой” и “купается в волнах музыки, как луч солнца в воде” (4, 10).

Между тем люди, не понимающие природу, чуждые ей, вызывают у Кристофа отвращение. Роллан сатирически изображает двух парижских снобов – музыкального критика и живописца, которые посетили одинокий домик Кристофа в Альпах. “По поводу любого пейзажа музыкальный критик вспоминал декорации парижского театра, а живописец отмечал тона, беспощадно критикуя их неумелые сочетания, которые, по его мнению, напоминали торт с начинкой из ревеня в швейцарском вкусе, – кислое со сладким, в стиле Годлера; помимо того, он всячески подчеркивал свое равнодушие к природе, в сущности, не совсем притворное. Он прикидывался, что не знает ее.

– Природа! Что это такое? Понятия не имею! Цвет, светотень – это другое дело! А природа – плевать мне на нее...” (6, 189).

Кристоф даже не вступает с ним в спор. Людей, чуждых голосу природы, сознательно лишивших себя ее дружеского сочувствия, он вообще не считает людьми. В этом эпизоде “Неопалимой купины” лирическая тональность, связанная с жизнью Кристофа на фоне величественной природы горной Швейцарии, совершенно исчезает и уступает место презрительной иронии.

## ПРИРОДА КАК ПРИНЦИП РАСКРЫТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

Образ природы помогает Роллану раскрыть индивидуальность персонажа. Чувственная красота Ады впервые является Кристофу на фоне пышного изобилия земли, ярких красок плодоносящей осени: “Краснощекие яблочки блестели сквозь листву, как биллиардные шары. То тут, то там деревья поспешно облекались в блистательное убранство осени: огненно-красное, пурпуровое, цвета спелой дыни, апельсина, лимона, цвета густой подливы, цвета поддумяненного окорока. Лес стоял пестрый, как переливчатая тигровая шкура, и луга убрались крохотными розовыми огоньками прозрачных безвременников” (3, 335). Сабина, вся ушедшая в себя, становится ближе Кристофу в дремотной тишине вечера: “Тишина... С дальних лугов доносился аромат скошенного сена, а на соседнем балкончике благоухал левкой. Воздух был недвижим. Над их головой переливался Млечный Путь. Вправо багровел Юпитер. Над крышей нависла Малая Медведица. В бледно-зеленом небе расцветали, как маргаритки, звезды” (3, 310).

Само отношение людей к природе характеризует их. Так, сходство и различие в характерах Оливье и Антуанетты подтверждается их общей любо-

вью и в то же время их различным отношением к природе. Это заметно еще в годы их детства, когда они летом жили в усадьбе. Мечтательный и робкий Оливье боится жизни, он и любит природу, и страшится ее. “(...) Он чувствовал себя каким-то затерянным среди природы (...). Оливье пробирала дрожь среди этого слепого и враждебного мира” (5, 14–15). Антуанетта с ее действенной и решительной натурой по-хозяйски относится к окружающему. Для нее наслаждение, нарушая родительские запреты, рыскать по саду, “бродить босиком по мелкому, прохладному песку аллеи, по росистой траве лужаек, по камням, ледяным в тени или раскаленным на солнце, и по дну ручейка, текущего вдоль опушки леса, – ласкать пятками, ногами, коленями воду, землю, свет” (5, 15). В жизни Антуанетты и Оливье эти дни детства на лоне вольной природы навсегда остаются самыми счастливыми воспоминаниями. И когда им удается уехать в Швейцарию, их не покидает ощущение свободы и счастья – “оны, как два высохших дерева, пьющие воду”.

Роллан говорил: “Каждый находит в природе то, что ищет, то, чем является он сам в смутных глубинах своего существа и что он пытается высвободить”<sup>17</sup>. Природа у Роллана способствует выявлению сущности человеческого характера. Даже Анна на мгновение освещается для Кристофа новым светом во время их загородной прогулки. Анна – скрытная, вся погруженная в себя, все порывы в ней задушены пуританским воспитанием и ханжеством окружающих. Отсюда и ее двойственное отношение к природе. “Природа,казалось, не существовала для Анны; она ничего не замечала и в любом красивом пейзаже видела лишь траву да камни, ее бесчувственность замораживала” (6, 128). Кристофа это настолько раздражает, что он не любит бывать с ней на прогулках. Но Роллан дополняет характеристику Анны существенным штрихом, который подразумевает ее глубоко скрытую внутри естественность: “На самом деле Анна вовсе не была равнодушна к природе. Она не любила того, что принято называть красивым пейзажем, – она не отличала его от других. Но она любила сельскую природу, любую природу – землю и воздух. Только она не подозревала об этом” (6, 129). Естественное, близкое к природе начало на миг пробивается в Анне в эпизоде загородной прогулки. В этот солнечный бесснежный день, уйдя из скучного города с его чопорным бытом, лежа на живые и глядя в небо, Анна впервые освобождается от скованности, испытывает покой и ясность, перестает дичиться. И как бы подчеркивая, что она совсем не годится для роли жены доктора Брауна, что ей больше подошла бы другая, близкая к простой сельской природе жизнь, Роллан заставляет ее признаться Кристоффу, что она не раз воображала себя “кошкой, собакой, птицей, жеребенком, телкой” (6, 133). Эта мысль повторяется Ролланом еще раз, когда Кристофф смотрит на танцовщицу Анну: “Он любовался этим прекрасным сильным животным, которого безжалостная дисциплина до сих пор обрекала на безмолвие и неподвижность” (6, 136).

<sup>17</sup> Роллан Р. Воспоминания. С. 229.

Образ Анны необычен для палитры Роллана в “Жан-Кристофе” тем, что в Анне прорывается иррационализм ничем не преображенной, вполне стихийной природы, что ведет героиню к надлому и мыслям о самоубийстве. Но, даже подчеркивая “животное” начало в Анне, Роллан не впадает в натурализм; точно так же, как он не может совершенно отдать Анну во власть подсознательного, во власть инстинктов. Роллан намеренно возвращает вырвавшуюся было стихийную силу Анны к ее обычному упорядоченному существованию. В Анне возобладали общественные черты поведения, в ней возобладала социальная логика развития ее характера, по-своему также глубоко естественная для ее личности.

Здесь возникает в новой вариации тема “естественного человека”. Союз Анны с Кристофором потому и невозможен, что “гурон” Кристофор упорно сопротивляется отрыву от природы и никогда не подчинится цивилизованной “ярмарке”, в то время как Анна – существо, в котором все естественное, живое, связывающее ее с миром живой природы, – давно надломлено и сковано такими цепями догм и традиций, которые она не в силах порвать.

Удивительно цельным и гармоничным, всеми корнями связанным с родной итальянской природой проходит через весь роман образ Грации. Хотя Кристофор впервые встречается с ней в Париже, мир ее – особый, противопоставленный парижской суете, шумному успеху Колетты. Роллан намеренно начинает рассказ о Грации с описания ее детства на фоне прекрасного и мирного итальянского пейзажа. Грация росла свободной, “как зверек”, “настоящий козленок”; простая и естественная, она ревилась или дремала в отцовском запущенном парке, не боясь никого, не стесненная никем. Образ Грации во многом навеян женскими портретами итальянских художников Высокого Возрождения – цельность, мягкость, гармоничность, плавные и четкие линии. Душевное равновесие Грации требует соответствующего обрамления. В природе, окружающей маленькую итальянку, Роллан на первый план выдвигает ощущение тишины и какой-то дремотной жизни, когда тишина “обволакивает душу мягким, широким плащом. Слышно лишь мычание волов, окрик погонщика, звон стрекоз, кваканье лягушек... А ночью безбрежная тишина, залитая серебряными потоками лунного света” (4, 423). Этот эпизод с Грацией, вставленный в пестрый и шумный обзор “Ярмарки на площади”, резко контрастирует с ним, вызывая воспоминание о естественной жизни, которой “гурону” не хватает в Париже.

Грация противоположна Анне. Не случайно она вновь встречается с Кристофором после кризиса “Неопалимой купины”, после того, как Кристофор расстался с Анной. Когда Кристофор, пережив творческое бессилие, едва начинает вновь приходить в себя, Грация является ему как провозвестница его возвращения к жизни. Ему, отчаявшемуся, желавшему смерти, Грация и ее родина открывают мир заново – с его полнотой земной жизни, красками, запахами, звуками, солнцем. Кристофор едет к Грации в Италию, и эта поездка оказывается для него целительной. Кристофор, отправляясь путешествовать,

еще надломлен и равнодушен ко всему. Роллан сравнивает его с углекопом, который проводит жизнь под землей, в шахте: “Там среди пластов угля спало солнце мертвых дней” (6, 207). Но ожидание встречи с Грацией, надежда на счастье, природа Италии с ее яркой красотой и величавой гармонией захватывают Кристофа. Он будто вырывается из мрачной шахты на солнечный свет. “Впервые в жизни Кристоф забыл, что он музыкант. Музыка его существа превратилась в свет. Воздух, море и земля – великолепная симфония, исполняемая оркестром солнца” (6, 208).

На смену музыкальному пейзажу, преобладавшему в описании родины Кристофа – Германии, приходит живописный, пластичный и красочный, “написанный солнцем” пейзаж Италии – “музыка красок”. “Простая стена у дороги, красная с золотыми трещинками, над ней два кипариса с курчавой кроной; а вокруг бездонное голубое небо. Белая мраморная лестница, прямая и узкая, поднимается между розовых стен к голубому фасаду храма. Разноцветные домики, словно абрикосы, лимоны, цитроны, светятся среди оливковых рощ и кажутся восхитительно спелыми плодами в листве” (6, 208–209). Когда Кристоф бродит по Риму и его окрестностям, перед ним опять слияние цвета, света и контуров рисунка – море, опоясывающее Кампанию “наподобие золотого шарфа”, красный форум, “лазурь бездонного голубого неба”, “огненное солнце” (6, 215).

Красота итальянской природы выполняет не только эстетическую функцию. Она раскрывает характер Грации. По замыслам роллановской эпопеи, Грация должна выражать итальянский национальный характер, символизировать собой дух гуманистической Италии – родины Возрождения. “Она воплощала напоенную солнцем тишину, безмолвное созерцание, наслаждение мирной жизнью – все то, что никогда полностью не познают северяне” (6, 211). Грация дает Кристофе то, чем никогда не обладал француз Оливье, – радость. “Радость в душе и глазах. Солнечный свет. Улыбку латинского неба, которая прикрывает безобразие самых уродливых вещей, украшает цветами камни старых стен и даже печали сообщает свое спокойное сияние” (6, 226). Образ Грации сливается для Кристофа с образом итальянской природы: “Бесчисленными очами глядели на него с неба глаза Грации. Она расцветала на этой земле, как роза на розовом кусте” (6, 210). “Всюду он видел ее глаза – ее спокойные глаза, горевшие глубоким огнем: он видел их в прекрасных чертах полуразрушенных античных статуй, в их немом, загадочном взгляде; он видел их в небе Рима, которое улыбалось пушистым кипарисам, и среди листьев lecci, черных, блестящих, словно пронзенных стрелами солнца” (6, 227–228). Создавая образ Грации и окружая ее прекрасным миром итальянской природы, Роллан подчеркивает все то, что дала ему самому и его герою Италия – классическая страна искусства.

## ПРИРОДА И МУЗЫКА, СЛИЯНИЕ ЗРИТЕЛЬНЫХ И СЛУХОВЫХ ОБРАЗОВ

Роллан в “Воспоминаниях” писал: “Мое чувство музыки, страстная любовь к ней, заполнившая всю мою жизнь, питались не музыкальными произведениями, а прежде всего и главным образом – природой. Музыку лесов, гор и равнин записывал я в своих юношеских тетрадях”<sup>18</sup>.

Мысль о том, что “все сущее есть музыка, нужно только ее услышать,” (3, 97), не раз повторяется и в “Жан-Кристофе”: “Музыка – воздух, которым он дышит, небо над его головой” (4, 338), – и в “мемуарах” Роллана: “Все в мире музыка. Все вибрирует вплоть до камня” или “Вся вселенная – мощный, единый звук, из которого, словно из спелого граната, брызжут миллиарды гармонических тонов, сливающихся в величавую гармонию океана вселенной, в звучащую каплю бесконечности”<sup>19</sup>.

Музыка, разлитая в природе, как бы свидетельствует о том, что природа все время живет, даже тишина обманчива – она звучит по-своему, следовательно, жизнь никогда не замирает, она движется. Маленький Кристофф впервые узнает об этом от дяди Готфрида, когда они бродят ночью в тишине над рекой и Готфрид учит его “слушать” природу: “Разве это не лучше всего, что ты можешь сочинить?” (3, 108). “Кристофф много раз слыхал все этиочные звуки и любил их. Но так он еще никогда их не слышал (...). Сердце исполнилось нежности и грусти. Ему хотелось обнять луга, реку и эти милые, милые звезды (...)" (там же). В этих вечерних беседах закладываются основы эстетических воззрений Кристоффа. Мысль о том, что самая богатая музыка – это музыка природы и хороша будет только та, которая ее правдиво передаст. Еще начинающим композитором Кристофф с горечью замечает ограниченность своего искусства: “Как бедна наша музыка и как несовершенна она по сравнению с этим океаном музыки, где слышатся голоса мириадов существ: здесь – целый мир дикой природы, ничем не скованый мир звуков, а там – прирученная, зажатая в рамки, холодно пронумерованная человеческим разумом музыка” (3, 261). Он думает об этом и на пороге смерти: “Наша шкала тонов, наши гимны – выдумка. Они не соответствуют ни одному живому звуку в природе” (6, 359).

Не профессиональный музыкант дедушка Крафт, а необразованный, но тонко чувствующий природу дядя Готфрид становится настоящим учителем Кристоффа, он учит его читать в книге природы, слушать ее голоса: “Он рассказывал Кристоффу о звездах, о тучах; учил его различать голоса земли и воды, и воздуха, писки и шелесты, пение и крики всех летающих, плавающих, ползающих тварей – всего этого мира малых существ, населяющих темноту; объяснял, что предвещает дождь, а что ясную погоду; заставлял мальчика вслушиваться в бесчисленные звуки, из которых слагается симфо-

<sup>18</sup> Там же. С. 230.

<sup>19</sup> Там же.

ния ночи” (3, 109). Готфрид требует от музыки Кристофа искренности в выражении чувств, ведь природа – образец естественности. В музыке нельзя лгать. Музыка народа естественно выражает его настроения. Песни народа “от века”, они родились с народом, вот почему Готфрид не знает, кто их сочинил – “они были всегда”. По мнению Готфрида, музыка должна впитать в себя весь “божий мир”. Но Бог для него – это сама природа. Его пантеизм передается Кристофиу и своеобразно поддерживает его в дальнейшей борьбе против “комнатной музыки” – все, что создается лишь для избранных, чуждо и народу, и природе.

Музыка в романе всегда связана со стихией природы, она ею живет, дышит, ею объясняется. Неясные музыкальные настроения находят конкретное выражение в картинах природы, природа объясняет музыку, помогает ее понять. Роллан говорил в “мемуарах”, что музыка у него связана с чувством природы. В его романе музыкальные образы тоже всегда связаны со зрительными, с картинами природы. Так, французскую музыку он сравнивает с ягодником в кустах, с запахом разогретой солнцем лесной земляники (5, 136), вдохновение, охватывающее Кристофа-композитора, сравнивается с наводнением: “Музыка нахлынула на него. Словно масса воды, месяцами скапливавшаяся в водоеме, вдруг разом выступила из берегов, сметая плотины” (3, 237). С помощью образов природы характеризует Роллан музыкальные сочинения своего героя: “Музыка Кристофа приобрела более спокойные формы. То были уже не весенние грозы, которые еще так недавно налетали, разражались и внезапно утихали. То были белые летние облака, снежные и золотые горы, огромные лучезарные птицы, медленно парящие в вышине и застилающие небо” (6, 336).

Своей способностью связывать музыкальные впечатления со зрительными впечатлениями от природы Роллан наделяет и своего героя. Для Кристофа музыка “плывет в солнечном луче, как паутинка на ветру в погожие летние дни” (3, 83). Когда он мечтает о свободном союзе поэзии и музыки, образы этих двух искусств олицетворяются для него образами ручья и девушки, идущей вдоль него: “Лепет струи баюкает ее мечты, она бессознательно соразмеряет ритм своих шагов с песней ручья. Так музыка и поэзия, обе свободные, могут шествовать рядом, сливая свои мечты” (4, 122). Кристофф блуждает в “чаще звуков”, как в “волшебном лесу”. Звуки эти “иногда раскатываются, как гром”, вьются, “как рой мотыльков”, становятся то громче, то слабее, “как колокольный звон, когда его слышишь где-нибудь в поле и ветром его то наносит прямо на тебя, то относит в сторону” (3, 72). Абстрактные музыкальные образы становятся конкретными при сравнении с пейзажами и стихиями природы. Маленький Кристофф всегда связывает музыку с картинами природы, “деля их по трем категориям: огонь, земля и вода” (3, 117). Для него “Моцарт почти всегда был вода – то лужайка на берегу ручья, то светлый туман над рекою, то быстрый весенний день, то радуга. Бетховен был огонь: “пылающий костер с высокими языками пламени и огромными клубами дыма; горящий лес и над ним грозная черная туча, из

начинали звучать флейты черных дроздов, потом звенел разноголосый ритмичный хорал – это вступали воробы... А ночью при луне, подобно пузырькам воздуха, всплывающим на поверхности пруда, из сада доносились певучие и четкие трели жаб” (5, 120). Это состояние покоя ощущается и в тех звуках, которые баюкают домик в пригороде, где Кристофф встречается с Франсуазой Удон, как бы отвечают их спокойной привязанности: “⟨...⟩ Они слышали сквозь дремоту стрекот упоенных восторгом кузнециков, шум грозового ливня ⟨...⟩. Далекий лай собак. Пение петухов. Светает. Жиденький благовест несется с далекой колокольни ⟨...⟩” (5, 364).

Зрительный образ Парижа – “Ярмарки на площади” – дополняется его звуковым образом, грубо шумным и немелодичным: “А вокруг было вечное гудение Парижа, громыхание экипажей, шумящее море шагов, знакомые уличные выкрики, отдаленная веселая песенка мастера, чинящего фаянс, дребезжащий по мостовой молоток камнебойца, благородная музыка фонтана – вся эта лихорадочная и позлащенная оболочка парижской мечты” (6, 57). Тот же принцип построения урбанистического пейзажа использован и в описании провинциального городка, где прошло детство Оливье и в котором можно узнать черты родного Роллану Кламси: “⟨...⟩ Грохот кузни, скачущий ритм молотов, тяжкие прерывистые вздохи кузнецкого меха ⟨...⟩, стук вальков на берегу, глухие удары топора, доносящиеся из мясной лавки в соседнем доме, цоканье лошадиных копыт по мостовой, скрип колодца, лязг разводимого моста на канале ⟨...⟩” (5, 13).

Роллан говорил о себе: “Слуховые впечатления составили свыше половины всего, чем я восторженно и ненасытно наслаждался в природе. Я научился улавливать тысячи оттенков той музыки, что таит в себе тишина, мне захотелось перечислить все градации звучаний...”<sup>20</sup> Тишина, по Роллану, выражает внутреннюю сосредоточенность. В тишине жизнь не замирает, а только недоступна для поверхностного взгляда. Не случайно молчание Сабины противопоставляется шумному дому Эйлеров, а тишина, окружающая маленькую Грацию, – сутолоке “Ярмарки”. Не случайно Готфрид учит Кристофа “слушать” тишину. Тишина становится еще более глубокой и емкой, когда она подчеркивается отдельными разрозненными звуками: “Солнный мушкин рой висит в воздухе и гудит, как орган, опьяневшие от солнца кузнецчики пронзительно стрекочут, ликуя. Все замерло... Слышен только крик дятла: под зелеными сводами леса он звучит таинственно, почти волшебно. С далекой пашни долетает голос крестьянина, понукающего волов, с белой от пыли дороги – мерное цоканье копыт” (3, 32). Так же полна звуками и жизнью тишина пограничного леса, где Кристофа и Оливье захватывает тихая красота природы: “Все было неподвижно. Ни шума шагов, ни человеческого голоса. Редкие капли дождя падали, звеня, на позолоченную медью букв, уже тронутых осенью. Между камнями журчала струйка ручейка” (5, 274).

<sup>20</sup> Там же.

Тишина у Роллана всегда только кажущаяся – она живет. Вся эта “немолчная тишина лесная” (О. Мандельштам) наполняется шумящим сонмом всевозможной мелкой живности: “(...) Среди невозмутимого покоя неодушевленной природы полным ходом шла лихорадочная жизнь великого множества живых существ. Беспокойным взглядом следил Оливье за вереницами озабоченных муравьев, за пчелами, отягощенными добычей и гудящими точно орган, за спесивыми и глупыми осами (...).” (5, 14). Гул этого маленького мирка напоминает герою, что, даже уединившись в молчании, он не одинок, что он лишь частица вечно развивающегося, не останавливающегося ни на секунду потока бытия. Но здесь мы сталкиваемся уже с проблемой вообще модельного осмысления природы у Роллана. Однако это требует специального исследования, которое мы и проводим в дальнейшем.

## ПЕЙЗАЖ, ЕГО ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ И СОЦИАЛЬНО-ЭТИЧЕСКАЯ РОЛЬ

Через весь эпический роман “Жан-Кристоф” властно проходит лирическая тема. Она связана с глубоко эмоциональным восприятием природы у положительных героев Роллана, выражавших его социально-этические и художественные идеалы. В природе для роллановских героев всегда есть нечто родное, удивительно интимное, нечто такое, что безмерно их волнует, что они ощущают как живое, радостное, страдающее, неимоверно близкое им. Герой нуждается в общении с природой, и особенно настоятельна эта потребность в значительные моменты его жизни. Счастливый предстоящей встречей с Шульцем, Кристоф бродит по полям, упиваясь вольным воздухом. В восторге от игры французской актрисы в “Гамлете” он до утра блуждает по ночным улицам. Впечатления от природы особенно остры у Кристофа в трагические моменты. После смерти Оливье он не может видеть красоты природы. Созерцание осыпающейся розы в саду Браунов заставляет его разрыдаться. Но все же только природа может утешить его в тяжелые минуты – потеряв мать, он идет на берег Рейна; порвав с Анной, укрывается в лесах Юры.

Нам кажется, что к пейзажу Роллана не подходит традиционный термин “обрамление”. Природа не просто обрамляет мир действий, мыслей и эмоций героев. В романе в целом природа постоянно вмешивается в переживания героя, “соучастует” в них. Очень редко у Роллана природа равнодушна к человеку, напротив, она близка положительным героям Роллана и гармонирует с их настроениями. Природа у Роллана всегда рядом с человеком, она сопутствует ему, помогает, утешает, успокаивает или побуждает к действию, радуется или скорбит вместе с ним. Налетает снежный шквал – и Кристоф рад его силе, чувствуя избыток сил. Гремит гроза – и Кристоф счастлив при вспышках молнии, ибо так же стремительно его охватывает вдохновение и рождается могучая музыка.

Пейзаж у Роллана всегда эмоционален и психологически правдив. История первой детской любви к Минне развертывается на фоне весеннего сада, свежего после дождя: “От земли прямо к солнцу подымался пар, капельки дождя сверкали в траве, запах мокрой земли примешивался к благоуханию цветов, вокруг в шелестящем золотом полете проносились пчелы” (3, 225). Вся эта поэтическая обстановка соответствует чистому чувству подростка, для которого Минна окружена романтическим ореолом, скрывающим от Кристофа ее внутреннюю черствость<sup>21</sup>. Горький конец этой любви означает и конец прежней жизни, близкой к природе. Одновременно на Кристофа обрушаются смерть отца, бедность, переезд на другую квартиру в центре города – “вдали от реки, вдали от деревьев, вдали от любимых мест” (3, 256). В последнюю ночь перед тем, как покинуть старый дом, Кристоф смотрит в окно на реку. Его гнетущему настроению вполне отвечает увиденная картина: “Небо было беспросветно мрачное. (...) Начал накрапывать холодный дождь. (...) Ночь печальной громадой нависла над землей, давила душу” (3, 262). Кристоф перевозит вещи “под проливным дождем”, “по грязным улицам”, под “низко нависшим небом” (3, 263).

В книге “Сабина” пейзаж все время окрашен в меланхолические тона. Этим как бы подготавливается печальная развязка – внезапная смерть Сабины. Веселая прогулка по реке неожиданно обрывается налетевшим ураганом (во время которого смертельно простудилась Сабина). “Небо нахмурилось, с лугов потянуло сыростью, над рекой заклубился туман, и в нем потухли последние лучи солнца... Лодка скользила вдоль берега под ветвями плакучих ив. Сабина прикрыла глаза, ее тоненькое личико побледнело, вокруг губ легла страдальческая складка, она не шевелилась; казалось, она страдает, отстрадала, уже умерла” (3, 331). Образ непогоды лейтмотивом проходит через всю сцену на мельнице. Во время возвращения с прогулки: “Тяжелые тучи обволокли все небо. Нос лодки рассекал чернильно-темную воду” (там же). Вечером на мельнице: “Непогода бушевала на дворе” (3, 332). Ночью: “В окна стучал дождь. Ветер сердито завывал в трубе” (там же). Утром: “Хрипло пропел петух, ему ответил другой; забрызганные грязью окна посветлели – начинался рассвет. Безрадостный, белесый рассвет, еле пробивающийся сквозь упрямый дождь...” (3, 334). Кристоф пешком возвращается с мельницы после молчаливой размолвки с Сабиной: “Он брел по мокрым лугам среди тумана, желтым саваном окутавшего землю, деревья, дома. И вся жизнь казалась тусклой, как этот свет. Предметы выступали из тумана словно призраки. И сам он был словно призрак” (там же).

Пейзаж швейцарского города Базеля своеобразно обрамляет всю историю страсти Кристофа к Анне. Во тьме приходит туда Кристоф, разбитый и больной. “Под завесой дыма и дождя вступил он в этот серо-красный город...” (6, 92). Уходит Кристоф из Базеля таким же опустошенным, опять

<sup>21</sup> Немецкий учёный Г. Гмелин сравнивает анализ первой любви Кристофа к Минне у Роллана со стендалевским психологизмом (*Gmelin H.* Op. cit. S. 42).

ночью и опять под дождем: “Дождь лил как из ведра... Из лопнувшего жела-  
ба с шумом водопада падала вода. Небо и земля были затоплены, они рас-  
плывались, как мысли Кристофа” (6, 167).

Образ Базеля должен подчеркнуть дух дисциплины и каствости, характерный для протестантской буржуазии, гнет ханжества, сгубивший Анну и подавивший в ней все человеческие проявления. Поэтому все в нем серо, казенно, однообразно и действует удручающе на изгнанника Кристофа: “Вдали он увидел город с высокими башнями, увенчанными стройными колоколенками, и с фабричными трубами, из которых длинными струями валил дым; словно черные реки, однообразно, все в одном направлении, дым плыл под дождем в сером воздухе” (6, 92). Городские улицы неприветливы, они будто сопротивляются прохожим, выдвигают против них всевозможные препятствия – крутые переходы, лестницы. Всякий раз Кристофу приходится с трудом преодолевать эту неуступчивость, которая одинаково проявляется и в характере Анны, и в облике города. “Шестьдесят ступеней из красного камня (...). На каждой из них Кристоф, шатаясь, останавливался, чтобы перевести дух” (6, 93). Или: “Он снова подымался к себе домой крутыми уличками с истертыми посередине красными ступенями; разбитый душою и телом, он цеплялся за железные вделанные в стену перила, которые поблескивали, освещенные сверху фонарями, выстроившимися на пустынной пло-щади перед окутанной мраком церковью” (6, 114). Даже Рейн, такой привольный на родине Кристофа, здесь, в Базеле, несет на себе печать однообразия, печали и тяжести, кажется “траурной рекой”.

Чем более болезненно осложняются отношения Кристофа и Анны, тем чаще встречаются упоминания о снеге и тумане, символизирующие бездождье, в котором заблудился Кристоф. Пейзаж помогает нам постичь глубину внутреннего кризиса героев. “Под вечер, часа в четыре, они очутились вдвоем. Браун ушел. Город со вчерашнего дня окутан был бледно-зеленым туманом. (...) Дневной свет постепенно угасал; он как будто был вне времени (...). Небо, казалось, набухало снегом и никло под его тяжестью” (6, 137). Упоминание о снеге находим и на следующих двух страницах, описывающих последующие вечер и ночь: “С шести часов вечера шел снег. Дома и улицы были занесены сугробами. Воздух был точно набит ватой (...) Город казался мертвым” (6, 138–139). “Хлопья снега, точно крылья птицы, задевали снаружи оконное стекло” (6, 139). Туман окутывает пустынный сад, когда Кристоф бежит из дома Браунов: “Он убегал, как вор. Ледяной туман точно иглами пронизывал кожу” (6, 166).

Образ тумана появляется вновь в finale второй части “Грядущего дня”. Уезжает из Швейцарии на родину Грация. Стареющий Кристоф теряет последнюю надежду иметь рядом с собой близкого человека. Щемящей тоской веет от картины прощания: “Коляску поглотил туман. Вскоре она исчезла из виду. Кристоф еще слышал стук колес и топот копыт лошади. Пелена плотного белого тумана расстилалась над лугами. Сквозь его густую сеть виднелись покрившие деревья, с ветвей их стекали капли. Ни дуновения.

Туманом заволокло жизнь. Кристоф остановился, задыхаясь... Нет ничего. Все кончено" (6, 295). Всю ткань романа "Жан-Кристоф" пронизывают образы природы – непогоды, тумана, дождя, – повторяющиеся как вагнеровские музыкальные лейтмотивы.

Совершенно нова для французской прозы попытка Роллана использовать образы природы для раскрытия психологического состояния героя, создать "пейзаж души": "Есть местности, есть души, где сшибаются грозы..."

Французские поэты не раз пробовали нарисовать "портрет" человеческой души с помощью пышных живописных сравнений, метафор и олицетворений. Альбер Самен писал:

Моя душа – инфанта в пышном облаченье,  
Ее унынье отражается устало  
В пустынных пыльных зеркалах Эскуриала,  
Как в тихой гавани галера без движенья.

*Из сб. "В саду инфанты"*

В одном из ранних стихотворений Верлена, "Лунный свет", герой, заглядывая в глаза любимой, видит ее душу как сад, залитый лунным светом, как стилизованную картинку в духе Ватто:

Твоя душа – изысканный пейзаж,  
Где бродят пестрые, изменчивые маски.

*Из сб. "Изысканные празднества"*

На всех этих образах лежит печать эстетства, изысканной пластики парнасцев.

Роллан в своей прозе, используя образы живой природы для лирического раскрытия внутреннего строя души, смело вторгается в область поэзии. Вот маленький Кристоф смотрит на реку и испытывает чувство свободы и легкости при виде мощного неодолимого потока. "Освобожденная душа уносится сквозь пространство, как опьяневшая от солнца ласточка, врезающаяся в небо с пронзительным криком" (3, 85). А когда в конце "Неопалимой купины" Кристоф, возродившийся после творческого кризиса, видит, как из "пламенной чащи взлетел опьяневший от зерна и солнца жаворонок", то душа Кристофа стала подобна жаворонку: "Он знал, что вскоре опять упадет и будет падать еще много раз. Но он знал также, что снова будет неустанно взлетать ввысь к солнцу, заливаясь трелью, воспевая для тех, кто внизу, лучезарные небеса" (6, 190).

Для изображения пейзажа у Роллана характерен антропоморфизм, граничащий с самой настоящей мифологией ("раскрывали свои сморщеные ладошки нежные листья", "улыбались хрупкие цветы шиповника" – 4, 220), и в этом отношении Роллан следует устойчивой поэтической традиции. Но в приведенном примере с душой, уподобленной жаворонку, Роллан отходит от обычного антропоморфизма; здесь уже не природа одушевляется, а то, что творится в человеческой душе, раскрывается в сравнении с явлениями природы. Таких примеров у Роллана

множество: “Ему не терпелось уйти в свои мысли. Они были – как большое озеро, сливавшееся вдали с золотистой дымкой” (4, 10); “Очнулся он только на берегу канала, где стоял, облокотившись на парапет и созерцая безмолвную воду, по темной поверхности которой пробегали блики от фонарей. И то же было в его душе: неясный свет, трепет. Вглядевшись, он видел там только отблески великой радости, пробегавшие по поверхности” (4, 102); “Уличка тонула во мраке. От усталости он закрыл глаза. И внутри у него тоже был мрак” (6, 92–93).

Эти поэтические конструкции напоминают известные строки П. Верлена:

Il pleure dans mon coeur  
Comme il pleut sur la ville<sup>22</sup>.

В этих случаях пейзаж сам по себе у Роллана как бы отступает на второй план и, приобретая символическое звучание, служит лишь более глубокому проникновению во внутреннюю жизнь субъекта.

У Роллана есть точки соприкосновения с лирикой настроения и образностью “Романсов без слов” Верлена (не говоря уже о ритмических и музыкальных совпадениях, которых нет возможности коснуться в данном месте). Вспомним Кристофа и Оливье в лесу после похорон Луизы: «Обоих охватила светлая печаль. Медленно, хотя не было ни единого дуновения, пелена тумана растаяла; небо снова расцвело голубизной. Как трогательна кротость земли после дождя. Она обнимает нас с прекрасной и любящей улыбкой; она говорит нам: “Отдохни, все хорошо...”» (5, 275).

Подобное единство душевной настроенности с жизнью природы характерно для Роллана. Некоторые примеры почти полного тождества человека с природой приводит Е. Эткинд<sup>23</sup>, анализируя концовку “Неопалимой купины” (“И Кристоф услышал, словно журчание родника, нарождающуюся в нем песню жизни... Сердце вновь начинает биться. Вновь струятся иссякшие ключи” и т.д.). Такое слияние пейзажа с человеком Е. Эткинд называет “субъективным пейзажем”. В “субъективном пейзаже” Роллан широко использует сравнения: “Мысли вихрем закружились в его голове <...>. Словно влажные испарения, ползущие из низины, поднимались они из глубины его сердца. Он бродил ощущью, ничего не видя в этом тумане любви” (3, 222) – и параллелизмы: Кристоф и гроза, Кристоф и река, Кристоф и ураган в Альпах: “Сердце утихло. Примолкли ветры. Недвижим воздух. Кристоф успокоился, мир вдоворился в нем” (6, 9). Роллан намеренно смешивает образы человека и природы. Сначала речь идет о сердце, затем о ветре и воздухе, но ветер и воздух – с внешней стороны лишь метафоры, выражющие настроения сердца. Кроме того, распространенный прием народных песен – параллелизм – Роллан обычно любит развертывать в широкую картину природы, например: “Все душевые силы напряжены. Буря собирается

22 Verlaine P. Choix de Poésie. P., 1903. P. 116.

23 Эткинд Е. Указ. соч. С. 258.

уже много дней. Белое небо застлано жарким ватным покровом. Ни дуновения. Воздух недвижен, но в нем что-то накипает, бродит. Оцепеневшая земля безмолвствует. Голова гудит, точно в горячке, и, по мере того как накопляются взрывчатые силы, природа все нетерпеливее ждет разряда, когда тяжело поднявшийся молот вдруг ударит по наковальне скрытого тучами неба. Скользят длинные тени, мрачные, горячие; подул огненный ветер; нервы трепещут, подобно листьям..." (4, 15–16). Вся эта картина грозы есть лишь развернутая метафора душевного состояния героя, охваченного творческим порывом.

Вместо того чтобы изложить мысли Кристофа, Роллан передает ощущение напряженности или легкости творческого процесса с помощью аналогичных ощущений, которые человек испытывает на лоне природы при созерцании пейзажа. Такой прием аналогий или ассоциаций Роллан употребляет очень часто. Например, ход мысли Кристофа он заменяет образами реки, лодки, рыбака, закидывающего сеть: "Какое блаженство отаться потоку своих мыслей!.. Растигнувшись на дне лодки, весь облитый солнцем, представляя лицо поцелуям свежего, бегущего по воде ветра, Кристоф, точно подвешенный в воздухе, засыпает. Из глубины вод легкие толчки передаются лодке, телу Кристофа. Рука его небрежно опускается в воду. (...) В воде поблескивают какие-то странные существа – быстрые, как молния. (...) Кристоф смеется – оказывается, это причудливое зрелище развертывается в нем самом; он смеется своим мыслям; у него нет потребности задерживать внимание на какой-нибудь из них (...) Стоит ему только пожелать – и он закинет сеть, он поймает эти диковинные существа, светящиеся в воде... Пусть уносятся... После...

Лодка плывет, подгоняемая теплым ветром и еле заметным течением. Покой, солнце, тишина..." (4, 11–12). Здесь перед нами только часть картины, помещенной Ролланом на трех страницах, только часть необъятной метафоры, рисующей собою определенный пейзаж, потому что и река, и солнце, и диковинные рыбы не существуют сами по себе. Это лишь образы, передающие "внутреннее путешествие" героя; как говорит автор о Кристофе: "Это причудливое зрелище развертывается в нем самом". Точно так же, вместо того чтобы описывать, что именно думал больной Оливье, Роллан рисует пейзаж, который должен дать нам представление о неясности его поэтического настроения, о расплывчатости, неустойчивости, изменчивости его поэтических образов: "Они появлялись неизвестно откуда, скользили, как белые облака в летнем небе, рассеивались в воздухе; за ними вслед являлись другие; он был переполнен ими. Иногда небо оставалось пустынным; ослепленный сиянием, Оливье ждал того мгновения, когда, снова развернув крылья, выплывали безмолвные лады его мечтаний" (6, 75). Передачу самой мысли или чувства либо их развития Роллан заменяет возникающими разными картинами пейзажа.

Таким образом, без пейзажа Роллан не мыслит передачи внутреннего состояния человека. Но, как мы имели возможность увидеть в приведенных

выше примерах, это и пейзаж и не пейзаж, так как действие протекает в сознании персонажа. Здесь много от поэтического восприятия мира у Верлена. Такого рода роллановские поэтические конструкции нельзя определить просто как параллелизм, сравнение или метафору – это своеобразный способ поэтического мышления, необходимый для более пристального взгляда на явления в глубинный мир человека.

И все же по своей внутренней сути поэтическое мышление Роллана отличается от верленовского. Если у Верлена “пейзаж окончательно размыт, растворен в трепете переживаний”, если в его образах природы “конкретность обманчива”<sup>24</sup>, все неопределенно и дематериализовано, то аналогии Роллана построены на совершенно четком, прямо-таки физическом ощущении природы. Так, например, передается с помощью фиксации конкретно-чувственных ощущений творческий подъем, охвативший Кристофа после временного упадка сил (“После ночи, проведенной без сна, в лихорадке, он стоит на берегу, ноги его лижет студеная вода, тело обдает теплым утренним ветерком” – (4, 10), или состояние Жоржа после того, как он исповедался перед Кристофом (“словно он лежит в летний полдень, прохладясь в тени большого дерева. Лихорадочный жар знойного дня спадал” – 6, 30). В такого рода аналогиях связи с материальным миром не нарушены, чувство реальности спасает Роллана от болезненной мистики, от представления о творческой личности как о “медиуме внешних сил, игралище стихий”. Мир роллановских героев (за редкими исключениями в некоторых эпизодах “Неопалимой купины”) дает нам ощущение физического и духовного здоровья. Таковы именно картины природы у Роллана.

## ПРИРОДА И ЕЕ СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Для чего, например, понадобился Роллану во второй части “Ярмарки на площади”, между серией очерково-публицистических характеристик, очень лаконичный, но как будто неожиданно патетический пейзаж Парижа? Так как вся книга написана в сатирико-разоблачительном плане, то Роллану этот пейзаж нужен лишь для того, чтобы подчеркнуть контраст между былым историческим величием Парижа и его современными обывателями – французскими буржуа. И Роллан прибегает к олицетворению, изображая Париж как умершего исполина, у ног которого копошатся лилипуты (4, 409). Такой образ, несомненно, есть образ символический. Приведем по этому поводу малоизвестное высказывание Э. Верхарна о двух методах создания картины – натуралистическом и символическом: «Поэт рассматривает Париж, пестрый оточных фонарей, раздробленный в бесконечности огней и мрака и огромный в своей протяженности. Если поэт изобразит непосредственный вид города, как мог бы это сделать Золя, т.е. опишет Париж

<sup>24</sup> Эткинд Е. Лирика Поля Верлена // Поль Верлен. Лирика. М., 1969. С. 9, 13.

с его улицами, площадями, монументами, газовыми светильниками, чернильным морем ночи, с его лихорадочным оживлением под бесчисленными звездами, он вызовет у нас весьма художественное впечатление; но оно отнюдь не будет символистским. Если же он, напротив, даст нашему сознанию опосредственный образ, порождающий какие-то ассоциации, если он произнесет: “Без меры формула, к которой нет ключа” (“Une immense algèbre dont la clef est perdue”), то эта голая фраза, далекая от всяких описаний и перечислений фактов, выразит представление о Париже – блестательном, сумрачном и грозном”<sup>25</sup>.

Роллановское описание, хотя в нем есть упоминание о площадях и монументах, не натуралистично, а скорее заключает в себе определенную идеиную символику. Но этот символ вполне поэтически конкретен и понятен, в нем нет той тайны, “ключ от которой потерян”, которую подразумевает Верхарн, нет загадочно-потустороннего, характерного для символизма как школы. Роллан использует символ не как систему, а как поэтический прием. В этом он ближе прогрессивным романтикам, чем символистам (ср. “Париж-Левиафан” в “Отверженных” В. Гюго). Символика роллановских понятий наполняется не абстракциями (“Une immense algèbre” у Верхарна), а конкретными моментами. Это Париж в виде уснувшего великана или младенец, олицетворяющий “грядущий день”.

Пути создания символического образа у Роллана различны. Но что особенно характерно для него, так это использование конкретных образов природы как строительного материала для передачи символического значения. Так возникают образы революционного движения как потока, буржуазной Европы как мертвого леса, цивилизации как возделанного сада, войны как лесного пожара: “Пожар, назревавший в лесу Европы, начал разгораться. Тщетно пытались его погасить в одном месте, – он тотчас вспыхивал в другом, в клубах дыма и дожде искр он перекидывался с места на место, охватывая пламенем сухой кустарник” (6, 330).

В четвертой книге “Бунт” появляется символический образ болота, засасывающего героя. Он олицетворяет борьбу Кристофа с мещанской Германией. Даже названия частей книги: “Зыбучие пески”, “Пески засасывают”, “Освобождение” – усиливают впечатление борьбы, отчаянных стараний человека, выбирающегося из трясины.

Характеризуя упадок французского искусства, различные декадентские направления в нем, Роллан использует образ тумана, затхлости. Здесь не хватает свежего воздуха, музыка сера и туманна. Опера Дебюсси – как фонарик, теплящийся в тумане. “Неужели во Франции нет больше солнца?” – думает Кристоф (4, 324).

Такого рода символический прием у Роллана не всегда удачен. Образы живой природы, теряя присущее им живое содержание, придают определен-

<sup>25</sup> Этот отрывок из статьи Э. Верхарна в “Art moderne” от 24 апреля 1887 г. приводится в кн.: Citron P. Op. cit. Vol. 2. P. 388.

ную искусственность стилю Роллана. Но они также представляют собой определенную специфику его стиля, в которой выразилась характерная для него тенденция к широким социально-политическим обобщениям. И, может быть, в этом нагляднее всего проявилась его связь с “литературой идей” с традициями просветителей и Стендадя. Например, критикуя буржуазный индивидуализм, Роллан создает целый ряд парадфраз на известное выражение Вольтера: “Каждый должен возделывать свой сад”. Вся Франция представляется ему такими резко отделенными друг от друга садами, принадлежащими разным владельцам, которые и знать не хотят о том, что делается за стенами их усадеб: “Что больше (...) всего поражало его [Кристофа] и ярком, французском пейзаже – это крайняя раздробленность земельных богатств. (...) Каждый клочок почвы был отделен от других стенами, живыми изгородями и всякого рода оградами” (5, 146–147).

Как не вспомнить тут о Стендале, который в первой главе “Красного и черного” нарисовал провинциальный Веррье с его стенами как “город-клетку”, причем и эпиграф, взятый Стендалем у Гоббса:

Сберите вместе тысячу людей, –  
Оно как будто не плохо,  
Но в клетке им будет невесело, –

служит ключом к этому символическому образу.

Символический пейзаж играет организующую роль и в композиции романа. Образ потока, связывающий воедино жизнь героя, проходит через весь роман и завершает его. Первая фраза эпопеи: “Глухо доносится шум реки, протекающей возле дома” (3, 11). Образ реки возникает и перед умирающим Кристофором, он появляется и в заключительном символическом эпизоде, где святой Христофор переносит через реку ребенка (см. с. 112).

Символический пейзаж органически включается и в композицию отдельных книг эпопеи. Пейзаж Парижа оказывается прологом к “Ярмарке на площади”. В композиции этой части романа широко использован прием контраста, противопоставления “естественного человека” современной буржуазной цивилизации. Поэтому не случайно сюда вставлен первый эпизод с Грацией, итальянский пейзаж ее родной усадьбы, тишина которого должна оттенить суэту “Ярмарки”, а величественная красота старого Парижа – противостоять ничтожеству современных обывателей-лилипутов.

Если в начале первой части “Грядущего дня” Кристофф встречает Грацию высоко в горах, где “тропа словно обрывалась, как бы встав на дыбы над пропастью” (6, 201) – и эта встреча означает начало нового восхождения Кристофа, его возрождения после мук творческого бессилия, – то в конце второй части той же книги Кристофф провожает Грацию “до того места, где дорога крутыми излучинами сползала в итальянскую равнину” (6, 294), и этот спуск, это прощание навсегда, этот страшный туман, которым “заволокло жизнь”, предвещают старость и близкий конец Кристофа.

Эпизод с Анной во второй части “Неопалимой купины” композиционно обрамляется мрачным пейзажем Базеля, а пробуждение весны в заледеневшем альпийском лесу – необходимый финал всей “Неопалимой купины”.

Символический пейзаж у Роллана не только несет эмоционально-психологическую нагрузку, но выполняет и социально-этическую функцию.

Разделенность, сословная пропасть между Кристофом и Керихами подчеркивается картиной роскошного, полного сладостных ароматов сада Керихов, который Кристоф может видеть только из чердачного окна своего дома или перевесившись через высокую ограду: “Рядом с уродливой, тесной, душной уличкой этот позлащенный солнцем сад был полон таинственной волшебной силы” (3, 201). Когда Роллан хочет показать невозможность творческого общения между начинающим композитором-новатором Кристофом и омешавшимся гением Гаслером, он приводит Кристофа в город, где живет его идеал, “великий Гаслер”. И Кристоф сразу понимает, что окажется здесь чужим. Перед ним город с “безвкусной архитектурой”, с “банальной роскошью”, с “прямыми безликими улицами”, т.е. со всеми атрибутами той мещанской Германии, которую так ненавидит Кристоф. Когда разочарованный беседой с Гаслером Кристоф выходит на улицу, он чувствует пустоту в душе. “И такая же пустота вокруг, в этом городе, нечем дышать: туман, дома – все навалилось на него тяжелой громадой” (4, 187).

Символический пейзаж служит раскрытию идейного смысла романа. Когда Кристоф после смерти матери оказывается вместе с Оливье в лесу на границе Франции и Германии, их охватывает светлая печаль, которую смягчает тихая красота окружающей природы. Немец и француз, объединенные общим горем, смотрят с воззвышенности, откуда видна одновременно и французская, и немецкая земля. “Туман волнами сквозил между ветвями елей. Прозрачная дымка стирала резкость очертаний, смягчала яркость красок. Все было неподвижно” (5, 274). Впечатление полной тишины и умиротворенности пограничного леса заставляет Кристофа воскликнуть: “Мир!” И в это время звуки французских колоколов сливаются со звуками старинной немецкой песни, которую поют дети, и слово “мир” приобретает другое, более широкое звучание в этом контексте – здесь выражена мечта Роллана о дружбе и мире между двумя соседними народами, о свободном союзе людей всех наций.

Символический пейзаж выражает даже национальный характер страны. Перед нами, сменяясь, проходят картины музыкального, но четко очерченного пейзажа Германии и полного плавных линий ландшафта Франции, ослепляющей светом и красками природы Италии и величавой, но грозно-беспокойной жизни швейцарских Альп. Рисуя природу разных стран, Роллан всюду остается поэтом, но он никогда не забывает прелести родной земли. Даже в “Ярмарке на площади”, где общий облик французской столицы дан в отрицательном плане, однажды прорывается восхищение Роллана кра-

сотой Парижа. Символико-лирический облик Парижа намеренно вводится Ролланом в тот момент, когда Кристофф за суетой Ярмарки начинает видеть подлинную Францию. В тот отрезок времени, который проходит между знакомством с простой служанкой Сидони и первой встречей с Оливье, Кристофф начинает замечать красоту Парижа, его “неповторимый свет”<sup>26</sup>: “Целые вечера он проводил на набережных или в садах старой Франции, на слаждался гармоничной игрой света на листве, омываемой лиловым туманом, на серых статуях и вазах, на матовом камне королевских дворцов, впитавших в себя свет многих столетий, – в этой тончайшей дымке, сотканной из солнечных лучей и молочной мглы, разлит среди серебристой пыли дух жизнерадостной французской нации” (4, 462). Сена напоминает своим изяществом и грацией француженку: “Сероглазая река в бледно-зеленом одеянии, с тонкими и четкими контурами, река грациозная с гибкими движениями, с расчетливой небрежностью раскинувшаяся в роскошном и дорогом убранстве своего города, в браслетах мостов, в ожерельях памятников, улыбающаяся своей миловидности, как вышедшая на прогулку хорошенъкая парижанка” (там же)<sup>27</sup>.

Скромную природу равнинной Франции, связанную для него с дорогими сердцу воспоминаниями детства, Роллан описал в “Антуанетте” с особенно теплым чувством. Роллану, которого во время Первой мировой войны националисты обвиняли в антипатриотизме, принадлежат глубоко взволнованные слова одного из лирических отступлений в романе “Жан-Кристофф”: “Надо иметь сердце зверя, чтобы без волнения расстаться с родной землей. Ведь счастливые или несчастные, мы жили общевой с ней жизнью, эта земля была нам матерью и подругой; она родила нас, здесь мы жили. Мы питались ее соками; в лоне ее скрошен бесценный клад – наши мечты, наша прошлая жизнь и священный прах родных и любимых” (4, 266).

Грандиозный символический пейзаж возникает у Роллана при описании детства Кристофа. Сначала изображается глубочайшая привязанность ребенка Кристофа к Рейну и все связанные с этим необычные ощущения. Эти ощущения пока лишь намечены, но не описаны подробно: “Внизу у самого дома протекал Рейн. Если смотреть из окна, казалось, что висишь прямо над рекой, покачиваясь в небе. Кристофф всегда выглядывал в окно, когда вприпрыжку спускался по лестнице. Но никогда он не видел еще реку так, как сейчас. Горе обостряет восприятие, как будто слезы вымывают из глаз пыль воспоминаний, и все зримое предстает с невиданной яркостью. Кристофф увидел теперь реку как живое существо – загадочное,

<sup>26</sup> Это также роднит Р. Роллана и Ж. Мишле. Последний через всю свою жизнь пронес чувство особого неповторимого счастья Парижа, которое отмечено во всех его дневниках. См. по этому поводу отрывки из дневников Мишле, приведенные в кн.: *Cirion P.* Op. cit. Vol. 2. С. 240.

<sup>27</sup> Можно сравнить такой образ с бальзаковским образом Парижа как изменчивой женщины в “Шагреневой коже”, “Истории тринадцати”, “Отиде Горю”.

но насколько же более могущественное, чем все люди, которых он знал! Он нагнулся, чтобы лучше видеть, прижался губами и носом к стеклу. Куда она спешит? Зачем? Она неслась так свободно, как будто сама выбирала себе дорогу. Ничто ее не остановит. В любой час дня и ночи, тучи ли, солнце ли на небе, скорбь ли, веселье ли царит в доме, река течет мимо, вперед, вперед, не замедляя бега; ей дела нет до наших печалей, сама она не ведает горя, она наслаждается своей силой. Какое счастье быть, как она, бежать среди лугов, под ветвями прибрежных ив, по блестящей гальке, по светлому песку и не знать забот, не ощущать над собой ничьей власти – быть свободным...

Кристоф с жадностью смотрел и слушал: ему казалось, что река уводит его за собой, что он уже странствует где-то далеко вместе с нею..." (3, 82). Это пока еще компактная картина Рейна, но уже сформулировано, что Рейн – некое загадочное, живое существо, более могущественное, чем люди, ни от чего не зависящее и вечно свободное, вечно стремящееся в бесконечную даль, вечно блаженное и увлекающее за собой всех, кто находится около него.

Однако это еще только первая формула той стилевой структуры, которую создает здесь писатель. Именно, оказывается, что этот образ Рейна связан с массой разнообразных красок, сливающихся в небывалую картину. Оказывается, что Рейн протекает через такие местности, которые весьма специфично уточняют основной символический пейзаж. Тут перед нами равнины, камыши, рвы, нивы, запахи трав и цветов, деревья с узорчатыми листьями, людские селения, кипарисы, кладбищенские кресты, скалы, виноградники, горы, сосновые рощи и пр.: "Закрывая глаза, он видел переливы красок – синие, зеленые, желтые, красные; огромные тени пробегали над ним, вокруг расстилалась сияющая гладь... Потом его видения стали более отчетливы. Вот широкая равнина, камыши, нивы, волнующиеся на ветру; оттуда веет запахом свежей травы и мяты. И цветы, всюду цветы – васильки, маки, фиалки. Какая красота! Какой чудный воздух! Как хорошо бы растянуться на мягкой густой траве... Кристофору весело, пожалуй, он чуточку опьянял, как в праздники, когда отец давал ему отпить немножко рейнского вина из своего большого стакана... Но река течет дальше... И все кругом меняется... Теперь по берегам толпятся большие деревья, низко склоняя ветви; узорчатые листья, словно крохотные ладони, окунаются в воду, плещутся, трепещут, переворачиваются под волной... Укрытая в зелени деревушка смотрится в реку. Кипарисы и кресты над белой оградой кладбища, которую лижут волны... А дальше скалы, теснина среди гор, виноградники на склонах, сосновая рощица, развалины старинных замков..." (3, 82–83). Весь этот роскошный прирейнский пейзаж подан настолько разнообразно, подробно и увлекательно, что читатель уже готов забыть о том едином целом, т.е. о Рейне, чему и посвящена вся эта картина. Поэтому мы вдруг чувствуем, что живописец перешел на какую-то третью ступень, где

как раз на первом месте целность, обобщенность и мыслительная интеграция всего пройденного художественного пути. Именно дальше мы читаем: “Огромный поток катит свои зеленые воды – сплошной, единый, как единая мысль, без ряби, без морщинки, отливая атласным маслянистым блеском” (3, 83). Но это только еще объективная сторона художественного обобщения, за которой следует и субъективная: “Кристофф не видит его – он закрыл глаза, чтобы лучше слышать. Немолчный гул реки заполняет его слух; у него кружится голова, его зовет, его уносит извечная властительная грэза, стремящаяся неведомо куда. Из плеска волн рождаются быстрые ритмы, они взвиваются вверх с пламенным весельем. И по этим ритмам, как виноградная лоза по решетке, поднимаются мелодии, серебристые арпеджии рояля, жалобное пение скрипок, круглые бархатные звуки флейт...” (там же).

Таким образом, Рейн как символ и предел жизни очерчен. Но ведь жизнь существует не только вообще, но и в своих бесконечных частных проявлениях. Переход к последним является своего рода катастрофой или чем-то небывало новым. До сих пор Рейн как предел жизни был очерчен в своей и объективной, и субъективной значимости. Для того чтобы слияние этих объективных и субъективных сторон не было абстрактным, как это является в теоретической диалектике, необходим переход в область, как мы сказали, бесконечных частностей, интеграция которых только и может вернуть нас к полному и целостному пониманию Рейна. Для этого Роллан пользуется образом временного сумеречного забвения красот Рейна, поскольку переход к частностям должен быть подготовлен и необходимо временно отвлечься от полноты исходной модели. Вот этот переход: “Горы и луга исчезли, река исчезла. Кругом разливается какой-то странный, неясный, сумеречный свет. Сердце у Кристофа трепещет от волнения” (3, 83). Стилевой смысл этих сумерек заключается в разрыве безраздельной и цельной полноты образа Рейна, в сравнении с которой появление частностей будет уже какой-то несравненной спецификой. Вот появление этих диалектических единичностей, или частностей, столь непохожих на первичную и неделимую модель Рейна как предела и символа жизни: “Что это перед ним? О, какие прелестные лица!.. Темнокудрая девочка манит его, томно и лукаво усмехаясь... Бледный голубоглазый юноша задумчиво смотрит на него... Еще улыбки, еще глаза – любопытные, вызывающие... Кристофф краснеет под их взглядом – и добрые и печальные, как глаза собаки, и глаза, которые повелевают, и глаза, полные страданья... А эта женщина, без кровинки в лице, с черными как смоль волосами... Губы ее плотно сжаты, бездонные глаза впиваются в него с таким страстным вниманием, что от этого больно... Но вот та всех милее – та, с ясными серыми глазами, с полуоткрытыми губками, меж которых белеют маленькие ровные зубы... Какая добрая, ласковая улыбка! От нее тает сердце. Как она радует, какое дарит счастье! Еще! Улыбнись еще! Не уходи!.. Исчезла! Но в душе остается какое-то неизъяснимое блаженство, как будто нет уже больше на свете зла, нет печалей,

ничего нет... Только легкий сон, безмятежная музыка – она плывет в солнечном луче, как паутинки по ветру в погожие летние дни... Но что же это было? Чьи это лица, почему наполняют они Кристофа скорбным и сладким волнением? Он никогда их не видел, но они знакомы ему, он их узнает... Откуда же они возникли? Из каких темных бездн бытия? Из прошлого... или, может быть, из будущего..." (3, 83–84). В этом изображении нетрудно угадать тех спутников жизни Кристофа, которым и посвящается весь роман и которых предчувствует здесь мальчик Кристоф (Оливье, Анна, Грация). Следовательно, в стилевом отношении эти сумерки играют определенную композиционную роль для романа. Здесь, несомненно, пророчество о будущем в жизни Кристофа. Это – четвертый момент в композиции образа Рейна.

Этот четвертый момент является структурным осуществлением первоначальной полной и целостной картины Рейна. Но на этом мифологическая повесть о Рейне не может остановиться, поскольку все эти частности и единичности, как они ни существенны для судьбы исходной целостной полноты, по исполнению своей целостной роли все же должны вернуться в исходное лоно жизни, которую символизирует Рейн, и перейти от моделированной действительности в виде отдельных, индивидуальных судеб к исходной и первичной модели общежизненного процесса, т.е. опять к самому же Рейну, который теперь является только частностью общего океана бытия. Отсюда стилевая необходимость для Роллана обрисовать впадение Рейна в море: "Но вот уже все тает... Стираются все ясные очертания. Еще раз сквозь пелену тумана, точно с огромной высоты, где ты паришь, как птица над землей, видна река в разливе, затопившая луга и поля, величавая, спокойная, почти неподвижная... А там, вдали, на горизонте, стальной блеск, водяная ширь, гряда бегущих волн – море! Река стремится к нему. Оно будто бежит к ней. Оно зовет ее. Она покорствует зову. Сейчас они сольются..." (3, 83). Это – пятая ступень в композиции образа Рейна, именно возвращение к Рейну в целом и впадение его в общее море.

Наконец, сам собой напрашивается и шестой момент композиции. Ведь для чего-нибудь же появились отдельные индивидуальности из общего, предельного лона жизни. Их судьба вовсе не кончается только границами каждой из них в отдельности, но вносит нечто целое и в ту полноту бытия, откуда они появились. Оказывается, для оптимистической мифологии Роллана необходим вывод не только о благополучном окончании жизни каждой индивидуальности: этого благополучия может и не быть. Наоборот, судьба многих индивидуальностей фактически кончается неудачей, разрушением и даже гибелью. Но когда мы начинаем снова обобщать все эти индивидуальности жизни, то в целом, по Роллану, нас осеняет только вечное самоутверждение жизни, только ее неистощимый свет, только ее бесконечное становление и действие, только ее счастливая борьба. Отсюда шестой момент этой мифологии Рейна у Роллана: "Музыка нарастает, как буря, стремительные, плясовые ритмы взлетают и кружатся, все сметено

их победным вихрем... Освобожденная душа уносится сквозь пространство, как опьяневшая от солнца ласточка, врезающаяся в небо с пронзительным криком... О, радость! Радость! Ничего больше нет!.. О, нескончаемое счастье!..” (3, 84). Самое важное здесь то, что и весь роман кончается тоже изображением водной стихии, тоже Рейна, тоже моря и океана, но только уже после всех страданий и радостей жизни, после всего ее счастья и несчастья, после всех этих порывов и разочарований: «Позади дома глухо грохочет река. Кристоф видит себя: он стоит, облокотившись, у окна на лестнице. Вся жизнь, подобно полноводному Рейну, проносится перед его глазами. Вся его жизнь, все его жизни, Луиза, Готфрид, Оливье, Сабина...

“Мать, возлюбленные, друзья... Как их зовут?.. Любовь, где ты? Где вы, мои души? Я знаю, что вы здесь, но не могу вас поймать”.

“Мы с тобой. Успокойся, любимый!”

“Я не хочу вас больше терять. Я так долго искал вас!”

“Не тревожься! Мы больше не покинем тебя”.

“Увы! Течение меня уносит”.

“Река, которая уносит тебя, несет и нас вместе с тобой”.

“Куда мы направляемся?”

“В гавань, где мы соединимся”.

“Это будет скоро?”

“Смотри”.

И Кристоф, собрав последние силы, поднял голову (боже, какая она тяжелая!) и увидел выходящую из берегов реку, затопившую поля; она разливалась ровной гладью, величественно и плавно катила свои воды. А на краю горизонта стальной светящейся полосой словно устремлялась к ней навстречу гряда серебряных волн, трепещущих под солнцем. Доносился гул океана...» (6, 364). Здесь уже не просто мечта о будущей жизни, но и воспоминание о жизни прошедшей, причем здесь это гимн не только жизни, но и смерти, так как именно из этих двух начал и состоят вся вселенная и само божество. Другими словами, в начале романа мы имеем пока еще мало дифференцированный образ реки жизни, здесь же мы имеем эту самую водную стихию жизни, но в интегрированном виде. «И рокочущая река, и бурлящее море пели вместе с ним: “Ты возродишься. Отдохни! Теперь уже все слилось в одном сердце. Сплелись, улыбаясь, ночь и день. Гармония – царственная чета любви и ненависти. Я воспою бога, парящего на двух могучих крыльях. Осанна жизни! Осанна смерти”» (6, 365).

Если отнести к делу формально, то эти шесть моментов композиции по своему содержанию даже и не всегда соответствуют один другому. Если второй момент можно считать продолжением первого, то третий, именно момент субъективный, может быть понят в системе данной композиции вовсе не по своему содержанию, а только в результате специального стилевого анализа. Что же касается четвертого момента, а именно появления

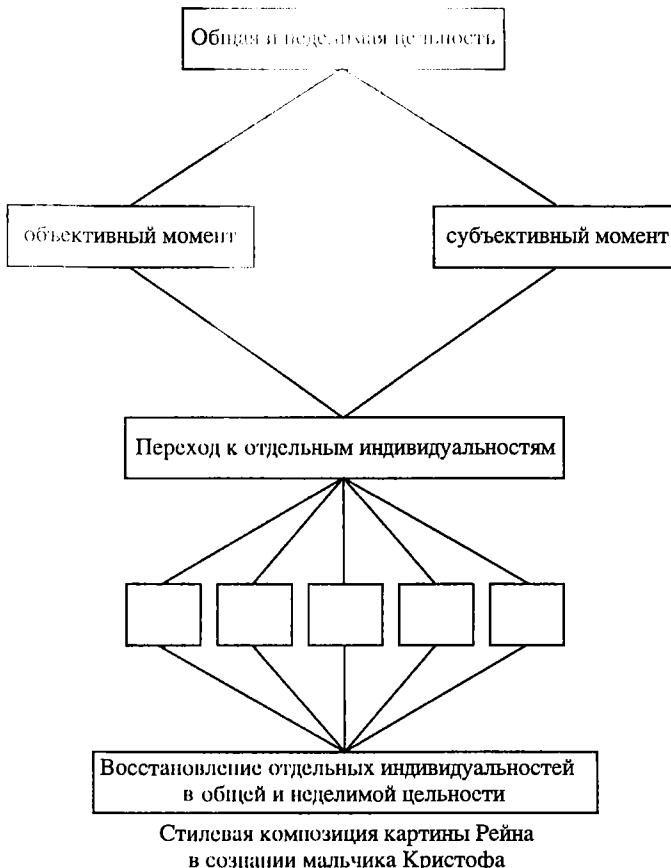
индивидуальностей, то в данном случае не только необходим специальный стилевой анализ, но этот стилевой анализ производится не без некоторого мыслительного напряжения у исследователей. Пятый и шестой моменты рассматриваемой композиции тоже никак не связаны по содержанию ни между собой, ни с предыдущими моментами. Поэтому только тщательный стилевой анализ может квалифицировать всю эту композицию Рейна как нечто целое и как нечто необходимое для Роллана. Ради ясности этой композиции приводится ее общая схема.

Таковы некоторые главнейшие черты символического понимания природы у Роллана.

## ЧЕРТЫ КОСМИЧЕСКОГО ПОНИМАНИЯ ПРИРОДЫ

Постоянный прием Роллана при характеристике Кристофа – использование космических сравнений и образов из мира природы. Кристоф сравнивается с землей, планетой, рекой, горой и т.д. “Оледенелая земля, казалось, ликовала суровым ликованием. Сердце Кристофа было подобно ей” (3, 413). Роллан подчеркивает огромность образа Кристофа – это целый мир, в котором свои катаклизмы: “Миллионы звезд свершали свой путь в беспредельном небе его мысли” (4, 18); “Мириады крошечных душ неприметно жили в нем и тяготели к какой-то неведомой, но твердо намеченной и неподвижной точке, подобно тому, как влекутся звездные миры в таинственную бездну мироздания” (3, 402). События, имеющие в жизни Кристофа существенное и драматическое значение, обычно принимают такую космическую окраску, например его случайная встреча с Антуанеттой, когда они смотрят друг на друга из окон встречных поездов: “Как два блуждающих светила, они встретились на мгновение и, разминувшись, уходили в бескрайние пространства, быть может, навсегда” (4, 119). Опустошенность Кристофа после смерти Оливье уподобляется пустыне: “Когда миновала буря и он снова стал разыскивать родник, чтобы напиться, он не нашел ничего. Пустыня. Ни капли воды. Душа высохла. Тщетно пытался он рыть песок, заставить бить ключом подпочвенные воды, творить во что бы то ни стало, – механизм мысли отказывался работать” (6, 172).

Перемены, происходящие в Кристофе, сравниваются с землетрясениями, с вулканическими явлениями: “Все трещало под внутренним напором. Посторонние не замечали этого постоянного колебания почвы, этих внутренних переворотов... Желания, инстинкты, мысли, перегоняя друг друга, вырывались в беспорядке, словно серые пары из трещины вулкана” (3, 408). Напротив, состояние уравновешенности и удовлетворенности обычно передается образом спокойной воды. Так, когда Кристоф находит Оливье, он счастлив и покойен: “Он был точно озеро, отделенное от всего мира цепью гор. Ни ветерка, ни звука, ни волнения. Покой” (4, 469). Таковы и мысли Кристофа, когда он отдается им, чувствуя себя готовым к



Стилевая композиция картины Рейна в сознании мальчика Кристофа

творчеству: “Он бросается вплавь, не зная, куда приплывет, – да и не все равно ли?” (4, 10).

Кристофф сравнивается то с огнем – “там, наверху, в мансарде пятого этажа пылал очаг горячей человечности, и его лучи медленно проникали в дом” (5, 250), то с горной вершиной – “душа его была, как горная цепь: он взбирался на нее по любой тропинке” (4, 412). Все эти гиперболизирующие сравнения, соседствующие рядом с совершенно точными реалистическими описаниями, являются отражением поисков романтического начала в повседневной действительности и составляют специфику образа положительного героя Роллана.

Уже в приведенной космической характеристике Кристоффа заметно, что образ героя должен служить особой задаче – символизировать единство “свободных душ всех наций”.

## МОРАЛЬНАЯ РОЛЬ ПРИРОДЫ

Роллан рассматривает природу как нравственную силу, облегчающую страдания людей, очищающую душу. Здесь сказалось заметное влияние толстовской мысли о том, что природа – “это непосредственнейшее выражение красоты и добра”, – мысли, близкой гуманизму Роллана.

Старый Рейн, как добрый друг, утешает маленького Кристофа. Красота прирейнского пейзажа спасает молодого композитора, затравленного собратьями по ремеслу, от самоубийства: «Вдруг он обхватил руками прекрасное дерево, прильнул к нему щекой. Потом бросился наземь, зарылся головой в траву и расхохотался, расхохотался от счастья. Вся красота, радость, прелесть Жизни объяли его, переполнили. Он думал: “Отчего ты так хороша, а они – люди – так уродливы?”» (4, 146). Вечная жизнь природы, ее постоянная способность к обновлению, вселяет в Кристофа надежду, смягчает его горе после смерти матери, после потери Оливье и Анны. Весна в Альпах способствует его духовному возрождению. Природа Италии окончательно излечивает его после кризиса “Неопалимой купины”. Вид распускающегося весной дерева облегчает Кристофе даже самые тяжкие минуты предсмертных страданий. “Мягкое сияние этой жизни охватывало его. Это походило на поцелуй. Его сердце, переполненное до краев любовью, отдавалось прекрасному дереву, которое улыбалось ему в последние мгновения” (6, 361).

Природа – источник чистых и прекрасных человеческих отношений, которые искажаются в буржуазном обществе. Как бы следуя традициям Рабле (который говорил, что в человеке от природы заложены только добрые начала), традициям просветителей, Роллан видит в природе силу, способную пробудить в человеке добрые чувства, сохранить его от зла.

Природа для Роллана – основа всего самого высокого, самого доброго. Природа есть то, что возвышает человека и извлекает его из обыденной бытовой и буржуазной обстановки. Это – величайшая моральная сила, это критерий всякого преображения в человеке. Представления Роллана о природе содержали в себе огромную и настойчивую веру в добрые начала в человеке, они были основой его исторического оптимизма.

В романе “Жан-Кристоф” все близкие природе люди – добры. Добр Кристоф; “добрая душа” Шульц противостоит равнодушному Гаслеру с его “мутными безразличными” глазами; добра Луиза, чья бедная комната украшена лишь зелеными выюнками да солнечным светом; добра Грация, неотделимая от мира итальянской природы; добр Готфрид, запрещающий мальчику мучить даже насекомых, внушающий слепой Модесте любовь к жизни. И напротив, бездушны обитатели “Ярмарки на площади”, ибо они давно оторвались от природы и забыли всякую естественность. Анна, в которой силой заглушены природные инстинкты, жестока и считает, что нужно мучить тех, кого любишь.

Образы носителей доброго начала обязательно связываются у Роллана с образами природы: “От Готфрида исходила благодатная сила, как от полей и лесов!” (4, 227). Образы самых дорогих Кристофе людей, самых чистых, честных, имеющих влияние на всю его жизнь, раскрываются Ролланом с помощью сравнений, взятых из мира природы. Душа дяди Готфрида сравнивается с прозрачным родником: когда он поет, “сквозь звуки песни, как сквозь прозрачную воду, можно увидеть его душу до самого дна” (3, 105). Старый Шульц “был подобен старому бору, звенящему песнями” (4, 191). “Память Шульца походила на глубокий бассейн, куда стекались самые чистые потоки, пролившиеся на землю с небес” (4, 209). Сравнивая Оливье с его сыном Жоржем, Роллан пишет: “В одном жизнь текла глубокой, спокойной рекой; в другом же все выливалось на поверхность, подобно капризному ручейку, бурлящему и играющему на солнце” (6, 271).

Для Роллана доброта не какое-то отвлеченное понятие. Это – основа его гуманизма, его убежденности в возможном совершенствовании человека. “Человек добр!” – провозгласил Леонгард Франк в разгар Первой мировой войны, противопоставляя ее ужасам естественные человеческие чувства. “Человек добр, потому что добра природа”, – предвосхищая призыв немецкого писателя, утверждал Роллан своим “Жан-Кристофором” в преддверии империалистической войны.

Л. Арагон в цикле статей о Роллане видит в доброте “закон романа” “Жан-Кристофор”. Приводя слова Роллана о “внутренней уверенности в конечной победе Добра”, Арагон говорит: “В этом славный урок и пример, который мы можем извлечь из эпопеи Роллана... Я подчеркиваю значение Жан-Кристофа в противовес литературе, культивирующей низменных героев и любование подлостью”<sup>28</sup>.

Наши наблюдения позволяют сделать вывод о том, что характерные для Роллана взаимосвязи и взаимопроникновение человека и природы выражаются в “Жан-Кристофе” в своеобразных, постоянно повторяющихся “природных” лейтмотивах, которые, подобно музыкальным лейтмотивам, пронизывают всю ткань романа. В приведенных нами примерах, где проявляется их эмоциональная функция, это – образы непогоды, тумана, дождя, снега. Вообще же в романе подобные “к л ю ч е в ы е о б р а з ы”<sup>29</sup>, или “сквозные образы”<sup>30</sup>, встречаются постоянно (заря, солнце, река, море, дерево, лес, жаворонок и др.) и служат различным идеально-художественным, и притом моральным, задачам.

28 Арагон Л. Литература и искусство: Избр. статьи и речи. М.: ГИХЛ, 1957. С. 92.

29 Термин, широко использованный во французской монографии: *Citron P.* Op. cit. Vol. 2. P. 215 (“images-clés du Paris”).

30 А. Андрес, например, подробно останавливается на образе реки в “Жан-Кристофе”, называя его “сквозным” (Андрес А. Указ. соч. С. 57).

## ОБЩИЙ ВЫВОД И ПОСТАНОВКА НОВОЙ ПРОБЛЕМЫ

В нашем изложении, особенно в его конце, мы ограничились только более или менее примерным изображением природы у Роллана в целом; что же касается ее отдельных элементов и проявлений, которые интегрируются в единое целое, то об этом мы еще почти не говорили, так как сначала нужно было обозреть предмет в целом, подобно тому как архитектурный памятник издали кажется чем-то общим и малоопределенным, и только по мере приближения к нему мы начинаем различать его детали и объединять эти детали в целое. Этой детализацией и этой интеграцией мы и займемся в следующем разделе. Сейчас же, однако, напрашиваются некоторые предварительные выводы на основании этих, пока еще не обоснованных, наблюдений роллановской природы в целом.

Нам хотелось бы прежде всего подчеркнуть ту особенность этих природных изображений, что у Роллана они почти всегда с и м в о л и ч н ы. Роллан никогда бы не стал символистом в смысле представителя определенного литературного течения его времени, поскольку мировоззрение его было почти всегда противоположно этому течению и всегда отличалось передовым общественно-политическим характером. Тем не менее символизм как художественный метод почти всегда играет основную роль в его изображениях природы. Основное отличие Роллана от символистов в том, что он никогда не останавливается только на любовании самими символами и последние никогда не являются для него конечной целью. Все дело заключается в том, что Роллан является окончательным и абсолютным реалистом, т.е. хочет изображать только самое жизнь в ее объективном протекании, то непрерывном, то скачкообразном, и притом всегда идеино направленном, в первую очередь общественно-политически. Что же касается того огромного количества символов, которые возникают у него не только на каждой странице, но чуть ли не в каждой строке, то они явно привлекаются для обективно-познавательных целей. Роллан хочет познать и изобразить именно жизнь, и привлекаемые им символы совершенно не имеют никакого самостоятельного значения, а только имеют своей целью исключительно познавательную функцию.

Мало того, уже и приведенный выше материал вполне дает нам право утверждать, что привлекаемые Ролланом символы настолько сильны и настойчивы, настолько часто повторяются с первой страницы романа и до его последней страницы, настолько мыслятся писателем в виде каких-то космических сил, что мы можем здесь говорить не только о символизме, но еще и о мифологии. Миф есть субстанциально понимаемая метафора. Сказать, что все приведенные выше символические образы природы являются у Роллана только поэтическими метафорами, имеющими самостоятельное и самодовлеющее значение, никак нельзя. Роллан настолько глубоко в них верит, что это для него самые настоящие мифы. Однако подобно тому как и символические элементы в творчестве Роллана не имеют ничего общего с

литературным течением символизма, современником которого он был, точно так же и создаваемая им мифология, конечно, не имеет ничего общего с той первобытной мифологией, которой занимается фольклор. В первобытной мифологии тоже есть осуществленная, одушевленная, или, как мы сказали, субстанциальна данная метафора. И эта мифология тоже создается у древних народов для познавательных и объяснительных целей. Однако совсем по другому обстоит дело в мифологии Роллана. Здесь осознается, понимается, объясняется и мыслится вовсе не первобытный человек с его примитивной психикой и полуживотными, получеловеческими формами жизни. У Роллана осознается человек именно XX в., со всей тонкостью и глубиной его переживаний, со всеми старейшими и сложнейшими соотношениями его с окружающим миром, на высоте материальной и духовной цивилизации. Это сразу делает мифологию в творчестве Роллана чем-то уже не буквально мифологическим, чем-то уже не просто субстанциальным. Можно даже и совсем не употреблять здесь термина “мифология”, до того мифологический метод и стиль находятся здесь в услугении познавательных функций глубочайше развитого человеческого субъекта. Это опять-таки все тот же реализм, а не просто мифология, подобно тому как раньше мы говорили о реализме, а не просто о самодовлеющем символическом стиле.

Однако почему же все-таки термин “мифология” здесь был бы вполне уместен? Ведь древняя мифология, являясь с точки зрения позднейшего научного сознания субстанциальной метафорой, имеет своей целью также и обобщение жизненных явлений и свидетельствует в этом смысле о большом прогрессе абстрактного мышления. Если из образа Посейдона отбросить его антропоморфические элементы, то все же остается очень большое и даже для тех времен предельное обобщение всего того, что происходит в море. В море имеются волны той или другой величины, возникают бури или устанавливается затишье, живет огромное количество живых существ, имеется та или иная глубина, то или другое строение морского дна, а также и морских берегов, то или иное использование моря человеком в целях, например, переплыvания с одного места на другое или в целях ловли рыбы и т.д. Все это, взятое вместе, есть некая цельность, некая обобщенность, которая и конкретизирована в образе бога Посейдона. Вот этой антропоморфной конкретизации обобщений природы у Роллана, конечно, нет и не может быть, потому что это была бы уже действительно доподлинная и буквальная древняя мифология. Роллан, повторяем, человек XX в., стоящий на высоте цивилизации со всеми ее глубочайшими и новейшими достижениями. Но и он нуждается в тех или иных обобщениях и не брезгует даже предельными обобщениями. Можно не называть это мифологией, но по своему стилевому методу это, безусловно, мифология.

Сказать, например, что солнце у Роллана есть глубоко астрономическое явление, было бы чрезвычайно глупо. Сказать, что солнце для Роллана есть то, что нас освещает и нас согревает, тоже было бы оскорбительно для художественного творчества Роллана. Можно было бы говорить о том, что

солнце есть для Роллана символ или источник жизни вообще. Однако и это было бы тоже для него чересчур абстрактно, потому что и всякий биолог, не знающий никаких художественных методов и, может быть, их презирающий, тоже скажет, что солнце есть источник жизни. Только тогда, когда мы выйдем за пределы астрономии, биологии и прочих наук, но оставим образ солнца как он есть и поймем этот образ как субстанциальное обобщение жизни вообще, только в этом случае мы учтем все то, что Роллан мыслит в своем солнце. Оно для него – предел всех жизненных обобщений. Но оно в то же самое время и безоговорочно материально. В таком случае какой же иной термин подошел бы больше к обозначению этого роллановского солнца, чем термин “миф”, который как раз и является материализацией и субстанциализацией той или другой обобщенной значимости предмета?

Или возьмем такой образ у Роллана, как образ Рейна. Сказать, что Рейн для него является только географическим понятием или явлением, это значило бы оскорбить Роллана. Сказать, что это для него только метафора или только предмет самодовлеющего любования, это тоже значило бы ничего не понять в роллановском Рейне. Ведь Рейн для него – это символ единства двух наций, цельность и дружба Германии и Франции, то самое, что не только их разделяет, но как раз то самое, что их объединяет. Однако и объединение, и разделение, взятые сами по себе, это и есть не что иное, как абстрактные понятия, а Рейн для Роллана совершенно материален, абсолютно физичен и безоговорочно географичен. Как же назвать это единство обобщенной значимости Рейна и его материальной воплощенности, его физической субстанциальности? В самом точном смысле слова мы здесь должны говорить только о м и ф е, потому что только в мифе объединяются – и объединяются субстанциально, вещественно, физически – общность и единичность. Таким образом, только по своему содержанию роллановский миф отличается от древнего мифа, поскольку роллановский миф есть обобщение человеческих отношений XX в., а первобытный миф есть обобщение первобытной жизни человека. Что же касается самого метода объединения общего и единичного, самого стиля объединения того и другого, то в этом отношении мы почти всегда находим полное тождество роллановской мифологии и мифологии древней. Вот почему, если пользоваться точными понятиями и терминами, необходимо говорить именно о мифологическом представлении природы у Роллана, но уж никак не о географическом, никак только о физическом и слепо вещественном и даже не просто о поэтическом или только декоративном. Поэт может восторгаться красотами какой-нибудь реки, сколько ему угодно, и мифологом он от этого не станет. Но если изображаемая им красивая река есть еще и символ, и единство двух наций (а на этой основе и наций вообще) и это единство уже не будет только научным, только абстрактным, только поэтическим, а существующим всерьез и без всяких оговорок, тогда наш поэт, несомненно, внесет в свое изображение красивой реки также и черты вполне мифологические.

Итак, тот стиль, определение которого напрашивается само собой, для своей формулировки при чтении романа Роллана – это, вообще говоря, с и м в о л и к о - р е а л и с т и чес к а я м и ф о л о г и я, где основным и самым глубоким ингредиентом является именно реализм. Подчеркнем еще раз и то, что реализм этот пронизан чувством общественно-политического прогресса и используется исключительно ради оправдания живого потока жизни, вечно стремящегося вперед и, несмотря ни на какие катастрофы, беззаветно, смело и гордо выражавшего собой постоянное возрождение жизни и ее вечное торжество.

Здесь, однако, мы несколько забежали вперед, потому что приведенных выше примеров из Роллана пока еще недостаточно для той безоговорочной формулы, которую мы сейчас вывели в качестве общего итога приведенных изображений природы. Чтобы эта формула получила для нас окончательный и вполне научный литературоведческий смысл, для этого мало анализировать только роллановское изображение природы в целом. Необходимо терпеливейшим образом разобрать также и отдельные элементы природы, отдельные ее проявления, чтобы в дальнейшем из этих элементов получить то целое, ту окончательную интеграцию всех частностей, которая и является для нас подтверждением и уточнением нашей формулы, выведенной нами на основании самых общих наблюдений и при помощи самых общих литературоведческих интуиций.

Итак, обратимся к изучению природы у Роллана не в ее целом, но в ее отдельных элементах и стихиях, чтобы уже потом перейти к целому, но уже не просто в общей и глобальной форме, но к целому как к продуманной интеграции отдельных составляющих ее моментов.

# ПРИРОДА В ЕЕ ОТДЕЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТАХ И КАК ИХ ВСЕОБЩАЯ ИНТЕГРАЦИЯ

## КОЛИЧЕСТВЕННЫЕ ДАННЫЕ

Коснемся сначала количественной стороны изучаемого предмета. В романе “Жан-Кристофф” более 500 раз упоминаются различные элементы стихии неорганической природы. Мы будем употреблять термины “прямое” и “переносное значение”. Ни в каком случае мы не проводим здесь абсолютного различия терминов. Это различие иной раз настолько стушевывается, что даже бывает трудно сказать, где тут прямой смысл и где переносный. Однако в качестве более или менее точного приближения мы все же пока этими терминами воспользуемся.

В прямом своем значении, т.е. для обозначения природных явлений, они употребляются 190 раз, в переносном символическом значении – почти вдвое чаще, 330 раз:

1) первое место среди них в поэтической образности книги занимают в о д н а я с т и х и я и ее различные сложные образования (океан, море, река, озеро, родник и т.д.) – всего 280 раз, из них 120 – в прямом значении, 160 – в переносном;

2) затем следует о г о н ь – 140 раз, из них 30 – в прямом значении, 110 – в переносном;

3) третье место занимают в о з д у ш н а я с т и х и я и различные явления земной атмосферы – 50 раз, из них 20 – в прямом значении, 30 – в переносном;

4) четвертое место – з е м л я с ее поверхностью – 30 раз, из них 10 – в прямом значении, 20 – в переносном.

Охарактеризуем подробнее каждый из этих элементов.

## ВОДА

А. В 1-й книге “Заря” вода упоминается 68 раз, из них большинство – в прямом значении (48 раз), меньше – в переносном (20 раз);

во 2-й книге “Утро” – 20 раз, в прямом значении – 19, в переносном – 1;

в 3-й книге “Отрочество” – 11 раз, в прямом значении – 7, в переносном – 4;

в 4-й книге “Бунт” – 20 раз, в прямом значении – 3, в переносном – 17;

в 5-й книге “Ярмарка” – 9 раз, в прямом значении – 1, в переносном – 8;

в 6-й книге “Антуанетта” – 5 раз в прямом значении;

в 7-й книге “В доме” – 25 раз, в прямом значении – 9, в переносном – 16;

в 8-й книге “Подруги” – 5 раз в прямом значении;

в 9-й книге “Неопалимая купина” – 64 раза, в прямом значении – 9, в переносном – 55;

в 10-й книге “Грядущий день” – 51 раз, в прямом значении – 13, в переносном – 38.

Стихия воды преобладает в 1-й книге, затем в 9-й и 10-й. В прямом значении больше всего употребляется в первых трех книгах. Переносных значений больше всего в 9-й книге, затем в 10, 4 и 7-й.

Для обозначения водной стихии употребляются следующие ключевые слова (названы в порядке частотности употребления):

существительные	глаголы
fleuve – 33	couler
eau – 31	tarir
flot – 20	jaillir
mer – 18	
courant – 12	
goutte – 12	
Rhin – 10	
torrent – 7	
Océan – 7	
lac – 7	
vague – 6	
rivière – 5	
sourse – 4	

Кроме того, широко употребляются существительные, обозначающие водную стихию: *ruisseau, pluie, onde, artère, gouffre, remous, tourbillon, fontaine, flux, reflux* и др.; глаголы: *nager, flotter, egoutter*; прилагательные: *liquide, fluide*.

Интересно, что Роллан предпочитает из двух синонимов – *le fleuve* и *la rivière* – первый, мужского рода, в то время как в романе “Очарованная душа” он предпочтительно изберет второй, и даже фамилия героини – Аннет *Rivière*. Роллан часто употребляет *le flot* и редко *la vague*. Может быть, потому, что оба существительных мужского рода (*le fleuve, le flot*) часто употребляются для характеристики героя – Жан-Кристофа, человека мужественного.

Преобладание переносных значений в последних, 9-й и 10-й, книгах означает большее углубление во внутренний мир героя.

Огромное количество текстов у Роллана, посвященных изображению стихий, настолько велико, что нет никакой возможности ни привести все эти тексты, ни достаточно вразумительно их разобрать. Для этого понадобилась бы целая большая книга. Но, поскольку мы занимаемся здесь стилем Роллана, не только нет никакой возможности приводить все эти тексты, но и никакой в этом необходимости. Достаточно будет привести и проанализировать здесь только главное из всего этого огромного поэтического мате-

риала. Этим мы и предполагаем заняться в дальнейшем. Кроме того, изучение текстов, относящихся к отдельным стихиям, иной раз довольно явственно указывает на тождественную художественную и логическую эволюцию каждой данной стихии, так что часто и нерасчлененное начало, и расчлененная середина, и целостно-синтетический конец оказываются во всех стихиях почти одинаковыми. Это свидетельствует о том, что весь роман построен на использовании полифонических структур. Однако это не просто известного рода художественная пестрота. Для исследователя такое построение оборачивается и значительной логической трудностью: указывая различие материальных стихий и часто констатируя их приблизительно сходное художественное и логическое развитие, необходимо быть весьма осторожным при анализе этих отдельных стихий и их синтеза. Только в таком случае роллановская природа явится для нас не только хаосом, но также и единораздельной структурой или интеграцией целого.

Б. Если попытаться во что бы то ни стало найти у Роллана изображения водной стихии так сказать, в прямом смысле, то можно будет привести лишь ничтожное количество случаев, да и то сомнительных. Роман начинается со слов: “Глухо доносится шум реки, протекающей возле дома” (3, 11). Тут едва ли имеется в виду прямое значение водной стихии в буквальном смысле, потому что, как мы увидим ниже, эта водная стихия насыщена у Роллана слишком глубоким философским смыслом. Да, кроме того, и весь роман тоже кончается упоминанием о водной стихии: “Кристоф (...) увидел выходящую из берегов реку, затоплявшую поля; она разливалась ровной гладью, величественно и плавно катила свои воды. А на краю горизонта стальной светящейся полосой словно устремлялась к ней навстречу грязь серебряных волн, трепещущих под солнцем, и доносился гул океана (...).” (6, 364). Кроме того, в дальнейшем мы покажем, что это видение умирающего Кристофа понимается им как явление божества. Таким образом, возникает серьезный вопрос о том, является ли первая фраза романа простой фотографией природы. Может быть, в более прямом смысле надо понимать другие слова также и в начале романа: “Временами гул реки становился громче; он раскатывался в тишине, как рычание зверя” (3, 19). Несомненно изображая в книге “Отрочество” грозу, Роллан начинает с прямого и объективного изображения природы, хотя тут же переходит опять к философским интерпретациям водной стихии, о которых мы будем говорить ниже. Здесь читаем: “Вдруг словно раскрылись шлюзы, и на улице, за его спиной, хлынули потоки воды, застучали тяжелые, щедрые, прямые струи. Неподвижный воздух дрогнул. Сухая и твердая земля зазвенела как колокол. И могучие животные запахи пышущей жаром земли, аромат цветов, плодов, влюбленной плоти завладел всем в яростном и упоительном порыве” (3, 298). Если понимать под импрессионизмом самодовлечение острых чувственных ощущений, образующих неожиданные и обязательно удивляющие собою структуры, то нечто импрессионистическое, несомненно, надо находить и в приведенной цитате. Но Роллан ни в коем случае не является импрессионистом.

нистом. Он – принципиальный с начала и до конца реалист. Однако импрессионистические краски он все же чрезвычайно любит, хотя и исключительно ради более живого изображения самого обыкновенного и повседневного явления природы.

Такую же картину Рейна, но только гораздо более грандиозную, мрачную и страшную Роллан нарисовал во время пребывания Кристофа в Базеле. Здесь читаем: “Единственным его другом, поверенной его дум была протекавшая по городу река – та самая мощная родная река, которая там, на севере, омывала его родной город. У ее берегов Кристофи снова вспоминались его детские грезы... Но в обуревавшей его скорби воспоминания эти, как и сам Рейн, принимали какой-то траурный оттенок. На склоне дня, опершись на перила набережной, он глядел на бурную реку, на эту струящуюся, тяжелую, темную, торопливую, вечно убегающую кудато громаду, где ничего нельзя было различить, кроме изгибов и стремнин, множества ручьев, течений, то возникающих, то снова исчезающих водоворотов, – подобно хаосу образов в бредовой мысли, которые вечно вспыхивают и вечно тают. В этом сумеречном сне скользили, точно гробы, какие-то призрачные паромы, без единой человеческой фигуры. Мрак сгущался. Река становилась бронзовой. Береговые огни зажигали чернильно-черные отсветы на ее латах, сверкающих темными молниями. Медные отблески газовых рожков, лунные отблески электрических фонарей, кровавые отблески свечей за стеклами домов. Ропот реки наполнял тьму. Вечное журчание, однообразное и еще более печальное, чем шум моря. Кристофф целями часами впитывал в себя эту песню смерти и печали. Ему трудно было оторваться от реки” (6, 113–114). Для всякого теоретика литературы является очевидным несомненное сплетение здесь импрессионистического, символического и реалистического стилей. То, что реализм тут преобладает, это едва ли требует доказательства, потому что задачей Роллана является в данном случае обрисовка положения и настроения Кристофа в Базеле в связи с соответствующей обстановкой природы. Кроме того, если иметь в виду изучение стиля, то сюда, несомненно, примешивается также и стиль расчета: чисто философский момент во всей этой мрачной картине Рейна. Уже одно перечисление зрительных и слуховых впечатлений и вся неожиданность, вся оригинальность их сопоставлений, несомненно, говорят о приемах импрессионизма. А что эта картина Рейна имеет вполне символический смысл, об этом говорит и сам Роллан, когда толкует журчание Рейна как “песню смерти и печали”. Изобразительных элементов в этой картине много; и, если угодно, подобного рода картину можно считать прямым изображением Рейна. Однако тут же ясно, что огромная смысловая нагрузка этого образа Рейна далеко выходит за пределы обычных картин природы, которые можно найти у любого лирического поэта.

Кажется, только один раз во всем романе водная стихия представлена в своем прямом и чисто объективном смысле. Это – поездка Кристофа и

Сабины на лодках с компанией друзей и последующий дождь, который перешел затем в ливень, так обеспокоивший Сабину. Здесь, кажется, нет ни импрессионизма, ни символизма, да и самый реализм подан в достаточно простых, если не прямо прозаических, тонах.

В. Теперь перейдем к образам водной стихии в романе с откровенно п е -  
р е н о с н ы м и с и м в о л и ч е с к и м значением.

Вода для Роллана это – жизнь, и внешняя, и внутренняя, и человеческая, и космическая. Меньше всего текстов, трактующих водную стихию, во внешнем переносном смысле. Когда мы читаем, что после ссоры с герцогом “Кристофф тонул, и каждый еще старался толкнуть его” (4, 139), то здесь до некоторой степени еще можно говорить о внешней судьбе Кристофа, но уже не столь внешним образом является сравнение Кристофа с горным озером: “Кристофф был точно озеро, отделенное от всего мира цепью гор. Ни ветерка, ни звука, ни волнения. Покой” (4, 469).

Чаще всего Роллан рисует водную стихию в ее движении, даже в ее вечном движении как п о т о к в р е м е н и: “Медленно катится огромный поток времени. Ночь и день наплывают и откатываются в непрерывном однобразном движении, словно прилив и отлив безбрежного моря” (3, 20). Это представление водного течения как потока времени легко переходит у Роллана в п о т о к ж и з н и вообще: “В реке жизни выступают островки воспоминаний... Вокруг них, за ними простирается безмерная водная гладь” (3, 21).

Но этого мало, шум реки, то грозный, то убаюкивающий, Кристофф чувствует еще в раннем детстве. Кроме того, в романе есть место, где отчетливо намечаются два серьезнейших модельно-стилевых мотива. Оказывается, что этот шум реки уходит в бездну прошлого и символизирует собою вечное течение жизни, в результате которого и появился сам Кристофф; и шум этой реки подобен материнскому голосу, который убаюкивает маленького Кристофа. Вот этот весьма интересный текст: “Шум реки... Звон колоколов... В самых ранних воспоминаниях, в далях времени, в любой час, вызванный из прошлого, – эти два столь знакомых, звучных голоса поют Кристофи.

Ночь. Ребенок дремлет... Тускло белеет окно... Слышен гул реки. В тишине ее мощный голос покрывает все; он властвует над всеми живыми существами. То он укачивает их сон и сам словно засыпает под шелест бегущих волн. То вдруг он нарастает, в нем слышится злоба, это вой разъяренного зверя, готового броситься и укусить. Потом рев утихает, теперь это нежнейший лепет, серебристые звуки, словно чистый перезвон колокольцев, словно детский смех, тихое пение, танцующая музыка. Великий материнский голос, не умолкающий никогда! Он баюкает Кристофа, как баюкал в прошедших веках, от колыбели до гроба, те поколения, что жили до него; он вливается в мысли ребенка, заполняет его сны, овеивает его своими текучими гармониями; и они будут веять над ним и тогда, когда он заснет последним сном на маленьком кладбище высоко над Рейном...” (3, 21). Следовательно, шум протекающего Рейна здесь просто шум реки. Это – поток времени, или, вернее сказать, становление самой вечности, в недрах которой

зарождаются люди и зародился также и Кристоф. Этот поток вечности всегда сопровождает Кристофа от момента появления его на свет до его смерти. И этот поток вечности не только близок Кристофе, не только родной для него, это есть для него также и рождающая и вечно опекающая его мать. Вода, река, течение реки и ее шум, поток времени, а также и вечность, переходящая в поток времени, и родная мать – все это слито здесь в одну символическую реалистическую мифологию, что, как мы знаем уже, является постоянной идеей Роллана. Даже сам Бог, который, будучи жизнью, вечно борется со смертью и борется до пролития крови, охарактеризован у Роллана при помощи образа “реки жизни”. Бог говорит у Роллана: “Река жизни обагрена моей кровью” (6, 182).

Это понимание воды как животворной влаги, содержащей в себе все зародыши жизни, а потому и вечной и материнской, Роллан, несомненно, заимствовал из античных источников, как об этом подробнее мы скажем ниже. Здесь же пока для нас важно то, что вся внутренняя жизнь Кристофа неизменно вызывает у Роллана те или иные образы водной стихии.

Вот юноша Кристоф переживает внутренний кризис, и мы читаем: “Словно где-то там, в самых скрытых тайниках души, прорвало плотину и не за что было ухватиться (...) Мерное течение его жизни нарушилось” (3, 294, 295). Вот Кристоф хочет отаться своим мыслям, уйти от всего и ловить только эти мысли, только эти мечты, пребывающие в вечном движении и не поддающиеся никакому закреплению, никакой их ловле. По этому поводу читаем опять слова о водной стихии и даже о ловле рыбы: “Ему не терпелось уйти в свои мысли. Они были – как большое озеро, слившееся вдали с золотистой дымкой. После ночи, проведенной без сна, в лихорадке, он стоит на берегу, ноги его лижет студеная вода, тело обдает теплым утренним ветерком. Он бросается вплавь, не зная, куда приплывет, – да и не все ли равно? Радостно отдаваться на волю волн” (4, 10). А вот и ловля ускользающих мыслей и мечтаний: “Какое блаженство отаться потоку своих мыслей!.. Растигнувшись на дне лодки, весь облитый солнцем, подставляя лицо поцелуям свежего, бегущего по воде ветра, Кристоф, точно подвешенный в воздухе, засыпает. Из глубины вод легкие толчки передаются лодке, телу Кристофа. Рука его небрежно опускается в воду. Кристоф приподнимается; как бывало в детстве, он следит, прижавшись подбородком к борту, за пенящейся струей. В воде поблескивают какие-то странные существа – быстрые, как молния. Еще и еще... И каждый раз все новые, непохожие на прежних... Кристоф смеется – оказывается, это причудливое зрелище развертывается в нем самом, он смеется своим мыслям, у него нет потребности задерживать внимание на какой-нибудь из них. К чему выбирать, когда их тысячи, этих мечтаний! Время терпит... После... Стоит ему только пожелать – и он закинет сеть, он поймает эти диковинные существа, светящиеся в воде... Пусть уносятся... После...

Лодка плывет, подгоняемая теплым ветром и еле заметным течением. Покой, солнце, тишина... Но вот Кристоф лениво закидывает сети.

Он провожает их взглядом, склоняясь над журчащей водой, пока они не уходят вглубь. Несколько минут он ждет в оцепенении – и неторопливо вытаскивает их. Чем ближе к поверхности, тем они тяжелее; прежде чем вытащить сети, Кристоф останавливается перевести дух. Он знает, что добыча у него в руках, но не знает какая; пусть же подольше тянется радость ожидания.

Наконец, он решился: из воды появляются рыбы в радужных панцирях; они извиваются, как сплетенные в клубок змеи. Он с любопытством следит за ними взглядом, перебирает их; ему хочется одно мгновение подержать в руках самую яркую, но, едва он достает их из воды, краски тускнеют, расплываются у него в руках. Он снова бросает их в воду и начинает вылавливать других. Куда заманчивее рассмотреть все эти зыбящиеся в нем мечты одну за другой, чем удержать какую-нибудь из них, – разве они не прекраснее, когдавольно плавают в прозрачной воде озера?.. Он поймал их немало, и все были разные, одна другой причудливее. Мысли без пользы накоплялись месяц за месяцем, и это неистраченное богатство душило его...” (4, 11–12).

Вот Кристоф в поезде спешит к умирающей матери. Сначала он предается воспоминаниям всей своей жизни. Они как будто бы умиротворяются однообразным стуком колес. Но вдруг опять водная стихия заполняет все сознание Кристофа. Мы читаем: “Перед Кристофом проходила вся его жизнь; начиная с мечтаний далекого детства; увлечения, надежды, разочарования, утраты и – ликующая сила, упоенность страданием, радостью, творчеством, жажды обнять и прижать к сердцу всю жизнь с ее блеском и ее величественными тенями, ибо эта жизнь была душой его души, его сокровенным богом. Теперь, на расстоянии, все прояснялось. Порывы изменчивых желаний, смятения мыслей, ошибки, заблуждения, яростные битвы – все вставало перед ним в образе водоворотов и вихрей, уносимых великим потоком к вечной цели. Он постигал теперь скрытый смысл этих лет, полных испытаний; каждое испытание было природой, которую сносила своим напором все более полноводная река, и каждый раз из более узкой долины она отливалась в более широкую; кругозор раздвигался, дышалось свободнее” (5, 267).

Вот разыгрывается роман между Кристофом и Анной и доходит до кризисного состояния. Читаем: “Он был точно тяжелый разбитый корабль без руля, носящийся по воле ветра. Напрасно выбивался он из сил, стараясь уплыть в даль, – его неизменно относило на то же место” (6, 144). Нечто вроде этого и после окончательного отъезда Кристофа из дома Браунов: “Творить! Это был единственный исход. Отдать на волю волн разбитый челн своей жизни. Броситься вплавь в спасительные грезы искусства!” (6, 171). Смятенное состояние души Кристофа при этом рисуется еще и так: “...есть сокровенные тайны души, слепые силы, демоны, которые заточены в каждом человеке. Все усилия человечества, с тех пор как существует человек, были направлены к тому, чтобы противопоставить этому внутреннему морю плотины человеческого разума и человеческих верований.

Но пусть только разыграется буря (а богато одаренные души более подвержены бурям) – и рухнут плотины, демоны вырвутся на волю и столкнутся с другими душами, истерзанными такими же демонами” (там же).

Таким образом, водная стихия духа, когда она находится в состоянии бури, властно противостоит разуму и разрушает всю его логику.

Образы водной стихии вообще всегда сопровождают картину внутренней жизни Кристофа, да и не только Кристофа. Волнение Кристофа – “вздымающиеся” и опадающие “волны” (6, 171). Оливье говорит Кристофи: “Ты словно горный поток. Сегодня он полон, завтра, быть может, иссякнет” (там же). И слова Оливье оправдались. “После смерти друга родник, питавший внутренний огонь, иссяк не сразу, он стал течь с какими-то перебоями: то внезапными струйками пробивался наружу, то терялся под землею. Кристоф не обращал на это внимания – не все ли ему было равно? Скорбь и зарождавшаяся страсть поглощали его мысли. Но когда миновала буря и он снова стал разыскивать родник, чтобы напиться, он не нашел ничего. Пустыня. Ни капли воды. Душа высохла. Тщетно пытался он рыть песок, заставить бить ключом подпочвенные воды, творить во что бы то ни стало, – механизм мысли отказывается работать” (6, 172). В мертвом лесу “только погребальная музыка потока – воды, глажущей камень, – звучала как похоронный звон земли” (6, 181).

Однако начинается “буря, и поток новой жизни проникает в него до самых недр” (6, 181). Когда духовный кризис миновал, “Кристоф услышал, словно журчание родника, зарождающуюся в нем песню жизни. Высунувшись из окна, он увидел лес, вчера мертвый, а теперь кипевший на ветру и на солнце и вздымавшийся, как море. По хребту деревьев радостной дрожью пробегали волны ветра, и согнутые ветви простирали свои ликующие руки к ослепительному небу. А поток звенел, как праздничный колокол.

Тот же пейзаж, вчера покончившийся в могиле, воскрес, к нему вернулась жизнь, так же как любовь вернулась в сердце Кристофа. Чудо души, которой коснулась благодать! Она пробуждается к жизни! И все оживает вокруг нее. Сердце вновь начинает биться. Вновь струятся иссякшие ключи” (6, 183–184). Поэтому, хотя “тело и душа иссякают, как поток” (6, 195), тем не менее Кристоф был “раковиной, в которой шумит океан” (6, 185); и у Кристофа, “подобно весенним дождям, струились потоки музыки в сухую почву” (там же), так что “все в мире умирает и возрождается. Только ты, Музыка, не бренна, ты одна бессмертна. Ты – внутреннее море” (6, 195). Сравнивая Оливье и Жоржа, Роллан пишет: “В одном жизнь текла глубокой, спокойной рекой, в другом же все выливалось на поверхность, подобно капризному ручейку, бурлящему и играющему на солнце. И тем не менее и в реке и в ручейке вода была одинаково прозрачная и чистая, как их глаза...” (6, 271). “Нынешняя волна – это вчерашняя волна. Поток наших душ проложил ей дорогу” (6, 348). “Память Шульца походила на глубокий бассейн, куда стеклись самые чистые потоки, пролившиеся на землю с небес” (4, 209).

Г. Далее водная стихия привлекается Ролланом также для характеристики и революционного движения, и общественно-политических идей, и даже всей цивилизации.

Оливье видел, “что Кристоф, сам того не замечая, уже плывет по течению. Что касается самого Оливье, который только и жаждал быть унесенным потоком, то его не желали принимать. Он стоял на берегу и смотрел, как проносятся мимо него бурные воды.

То было могучее течение; оно вздымало огромную массу страстей, интересов, верований, которые сталкивались и сливались, вскипая пеной и кружась среди бурлящих противоборствующих течений. (...) Но течение, на гребне которого они держались, было мудрее их всех: беда, если ему придется временно разбиться о плотину старого мира!” (6, 48). “В этом потоке сталкивающихся интересов и нечистых страстей взгляд и сердце Оливье привлекали независимые островки, маленькие группы истинно убежденных людей, всплывавшие то здесь, то там, как цветы на поверхности воды” (6, 49). Революционная демонстрация изображается у Роллана, между прочим, так: “Подозрительные бледные лица, какие-то непотребные рожи проксльзнули в поток толпы, выжидая своего часа и подстерегая добычу. Тина была взваламучена. С каждым шагом река делалась все мутнее. Теперь она уже текла совсем темная. Словно пузырьки воздуха, поднявшиеся со дна на жирную поверхность, голоса людей, окликающих друг друга, свистки, крики уличных торговцев прорезывали глухой гул толпы, давая тем самым возможность измерить толщу ее слоев. В конце улицы, подле ресторанчика Орели, стоял шум, точно у плотины. Толпа разбивалась о кордон полиции и войск. Наткнувшись на препяду, она сгрудилась плотной массой, она волновалась, свистела, пела, смеялась, закипая сталкивающимися водоворотами” (6, 78). “Оливье исчез в водовороте, как лодка, идущая ко дну” (6, 82).

Водная стихия привлекается Ролланом не только для характеристики народных движений, но и для обрисовки единства двух стран – Германии и Франции, объединяемых Рейном: “Река пробила себе дорогу между холмами Франции и германской равниной, заливая луга, подмывая подножье холмов, вбирая в себя воды обеих стран. Так она текла – не для того, чтобы разделить их, но чтобы соединить; в ней они сочетались. И Кристоф впервые понял свое предназначение – оно состояло в том, чтобы влиять, подобно артерии, в два враждующих народа все жизненные силы, шедшие от обоих берегов” (5, 267–268). “Он, уроженец Рейнской области, где сливаются в единый поток обе цивилизации, с детства ощущал необходимость этого союза” (6, 333).

Д. Обобщение водной стихии идет у Роллана еще дальше. Оказывается, что движение этой водной стихии характерно и для всей селеноиды: “Велика ты, власть души над душой! И об этом не подозревает ни тот, кто воздействует, ни тот, кто поддается воздействию. А между тем жизнь вселенной связана с приливами и отливами, которыми управляет таинственная сила притяжения” (5, 245).

Необходимо сказать, что когда Роллан заговаривает о Боге, то одно из настойчивых его утверждений гласит, что Бог это и есть жизнь, жизнь вселенной, бесконечный океан жизни, из которого рождается и самый мир, не говоря уже и о человеческой жизни и ее событиях. Среди изображения грозы мы вдруг читаем: “Мир хлынул из него водопадом” (3, 298). «Волны будней перекатывались где-то там... Кристофф слышал, как шумит, словно прибой, его кровь, и чей-то голос повторял: “Вечен... Я есмь”. Он знал, что голос звучит, что он никогда не умолкнет, подобно рокочущему в ночи океану» (4, 303). Океан и божество также мыслятся тождественными и в конце романа, там, где рисуются последние видения Кристофа (6, 364–365). Однако этот последний текст более сложный, и о нем мы будем подробнее говорить ниже. Наконец, сюда же в значительной мере относится и изображение святого Христофора, несущего на плече младенца через бурную реку, и после перехода реки оказывается, что младенец этот есть “грядущий день”. В данном месте романа мы могли бы отметить только обычные для Роллана приемы изображения бушующей реки и борьбы с нею богатыря Кристофа (6, 366). Однако эта заключительная картина тоже отличается более сложным содержанием, и о ней мы также будем говорить подробнее ниже.

Е. Без образов водной стихии не обходятся у Роллана и его изображения музыки и вообще икусства. С этим мы уже встречались. О журчании струй ручейка между камнями мы читали выше (с. 79), как и о “музыке фонтана” и о “море шагов” (там же). К этому прямому значению звуков музыки можно прибавить еще и “волну звуков”, которая “прокатывалась по церкви” (3, 25), или описание музыки как “массы воды”, нахлынувшей на Кристофа из водоема (3, 237). Но это прямое значение звуков везде готово у Роллана перейти и в переносное значение. Что из “плеска волн” образуются ритмы музыки, с этим мы тоже встречались выше (с. 78). Но вот что “рокот моря” “когда-нибудь перехлестнет через все преграды”, об этом мы теперь читаем заново (3, 77), как и о “трелях жабы” – “пузырьках воздуха” (с. 79). Более философски звучат выражения: “Течение дней отзывается в нем потоком музыки” (4, 338) или: “Музыка, подобно дождю, капля за каплей просачивалась в ее иссохшее сердце и оживляла ее” (5, 247); точно так же о Рейне, “чьи мощные звуки точно в морской раковине навсегда остались жить у него в душе” (5, 275;ср. о шуме океана у Кристофа, как в раковине, на с. 110); “В конце спуска, как поцелуй, доносится дыхание моря и аромат апельсиновых рощ. Море, латинское море! В его опаловом свете замерли и дремлют стаи лодок, сложивших свои крылья” (6, 207).

Уже из этой последней цитаты видно, насколько синтетически Роллан воспринимает музыку. Она у него тождественна со всеми стихиями мира и жизни, с красками и тут же с образами водной стихии. Этот синтез осуществляется им на очень большой высоте философского обобщения. “Им завладели, словно добычей, запахи, краски, музыка голосов, колоколов и моря”

(6, 209). “Музыка его существа превратилась в свет. Воздух, море и земля – великолепная симфония, исполняемая оркестром солнца. И с каким врожденным искусством умеет Италия пользоваться этим оркестром! Другие народы пишут с натуры; итальянец же творит вместе с природой, он пишет солнцем. Музыка красок. Здесь все музыка, все поет” (6, 208).

Наконец, без использования образов водной стихии не обходятся у Роллана и те характеристики, которые он дает великим *композиторам*. О Рихарде Штраусе, Дебюсси, Моцарте и Бетховене мы уже говорили выше (с. 77–78), сейчас к этому мы могли бы прибавить только следующее: “Он слышал бушевание безбрежной, как океан, души И.С. Баха: ревут ураганы и ветры, проносится облаком жизнь” (4, 431); “Дремотная музыка колыхалась вокруг него подобно стоячим водам” (о “Неоконченной симфонии” Шуберта – 4, 448).

И об искусстве в целом Роллан высказывает подобные же мысли. О творческих находках читаем: “Так, среди ночи в беспредельном океане мореплавателю вдруг открывается земля” (4, 17); об ограниченности музыки вместе с искусством вообще: “Время от времени гений, соприкасаясь на миг с землей, замечает вдруг поток реальной жизни, перехлестывающий за рамки искусства. Трещат плотины. Стихия устремляется в щель... Но люди тотчас же затыкают пробоину” (6, 359).

Ж. Подводя итог всем приведенным выше образам и суждениям Роллана, относящимся к водной стихии, мы должны сказать следующее. Очень редко Роллан пользуется водной стихией в целях сравнения с ней какого-нибудь явления жизни. Если рассматривать роллановскую водяную стихию с точки зрения трафаретной *теоретико-литературной* категории с *правней*, то подобного рода текстов у Роллана настолько мало, что о них не стоит и говорить, хотя в своем месте мы достаточно говорили о них.

Самое главное у Роллана – это *символико-реалистическая* *мифология* воды, заимствованная, несомненно, как это мы увидим ниже, из античных источников. Но совершенно практическими являются у Роллана та острота ощущений и восприятий водной стихии, та ее внешняя и внутренняя смысловая нагрузка, та воплощенная в ней стихия духа и та вообще образы как субъективной, так и объективной жизни человека (включая даже революционное движение), что мы находим в романе.

Если брать водную стихию в целом, то наиболее полным образом она представлена в одном детском видении Кристофа (с. 92–93). Изучая роман в целом, мы находим, что эта диалектика водной стихии пронизывает решительно весь роман с начала до конца. Та композиционная схема видения водной стихии, которую мы привели выше (с. 96), является, очевидно, основной и для всего романа.

Вода – это первобытный хаос, она же и божество, в котором скрыты все противоречия жизни. Когда из этой бездны “хлынул” мир, то и каждое явление мировой истории тоже несет с собой эту водную стихию противо-

речия. Не только вся внешняя жизнь природы, но и вся внутренняя жизнь человека, даже больше того – вся жизнь исторического духа есть не что иное, как диалектика водной стихии со всеми ее водоворотами, со всей ее гладью, со всей ее жизненной эмбриологией, со всеми ее страданиями и радостями и со всем ее окончательным успокоением, которое тоже есть океан, освещенный ярким солнцем; но тут же весьма сильна у Роллана идейно-художественная диалектика вечного круговорота жизни во вселенной.

Если угодно, все это можно считать не только реализмом, но даже и материализмом, потому что само божество, это наивысшее единство мировых судеб, тоже трактуется у Роллана как водная стихия. Однако назвать это просто материализмом, как и просто реализмом, нет никакой возможности. Ведь существует огромное количество разных типов материализма и реализма. И, во всяком случае, художественное мироощущение Роллана является здесь и реализмом, и даже материализмом (если под материализмом понимать преврат материи над духом). Тем не менее этот реализм и этот материализм являются у Роллана картиной только космической жизни духа, души и тела. Если употреблять термины в более широком смысле слова, то мы бы сказали, что это есть самый настоящий драматический материал. Поскольку, однако, с этими двумя последними терминами у нас обыкновенно связывается некоторого рода весьма оригинальная и специфическая теория, то лучше, конечно, этих двух терминов в отношении Роллана не употреблять. Это не есть диалектический материализм, но это, во всяком случае, есть и материализм и диалектика, связанные между собою тоже специфическим, идейно-художественным стилем.

Первичная модель всего мира, всей жизни, всей природы и человека есть стихийно-хаотическая водная стихия. Переходя через бесконечный ряд индивидуальных воплощений и отражаясь в них самым существенным образом, она и приходит от этой моделированной действительности к самой же себе, т.е. тоже к хаотической водной стихии, но данной уже в виде интеграции всех возможных и всех бывших индивидуальностей, из нее истекавших. В дальнейшем предстоит еще новые истечения, еще новые миры, еще новая борьба хаоса и космоса, еще новое сплетение страдания и радости, и так – без конца. Первичная водная модель является, таким образом, моделью вечного круговорота вещества, жизни и духа.

## ОГОНЬ

Теперь обратимся к текстам, в которых первую роль играет огонь.

А. Стихия огня и света преобладает в 9-й и 10-й книгах, причем в основном в переносном значении. Здесь, в последних двух книгах, использована почти половина из 110 переносных значений. Образы огня

в прямом значении равномерно проходят через все книги, несколько усиливаясь в последней, 10-й в эпизодах итальянского путешествия Кристофа. Для обозначения стихии огня и света употребляются следующие ключевые слова (названы в порядке частотности употребления):

существительные	
soleil	— 45 раз
lumière	— 19 раз
feu	— 13 раз
l'éclair	— 7 раз
Buisson Ardent	— 5 раз
foyer	— 4 раза
brasier	— 4 раза.

Кроме того, употребляются и другие существительные, обозначающие стихию огня: *flamme, lueur, bolide, lanterne, flambée, etincelle, forge, lampe, feux follets, rayon, torche, phare, l'incendie, comète, phenix, chaleur, fonte, astre*; глаголы: *flamber, reflamber, illuminer, brûler, rayonner, luiser*; прилагательные: *brûle, ardent, lumineux, éblouissante*.

Б. Если перейти к образам огня и света в первоначальном смысле слова, то прежде всего мы должны вспомнить сказанное выше (с. 75) о Грации, которая была для Кристофа вся пронизана светом солнца, а также и вообще об Италии. Роллан любит употреблять образы огня и света при живописании им творческого процесса у художника. “Внезапно какая-нибудь музыкальная идея завладевала им. Она выливалась иногда в отдельную законченную фразу, но чаще в огромную туманность, скрывающую целое произведение, — его строй, его общие очертания угадывались сквозь покров, местами разрываемый несколькими ослепительно яркими фразами, которые выделялись в тумане скульптурной четкостью деталей. Всего лишь вспышка молнии, за ней следовали другие, то тут, то там рассеивая мрак. Однако чаще эта своеенравная сила, вырвавшись как бы нечаянно наружу, на несколько дней уходила в свои тайники, оставив за собой светлый след” (4, 17–18). О “Песнях” Кристофа сказано: “Кристофф даже не подозревал, что значили для Шульца его Lieder. Он сам, создавший их, не чувствовал того, что порождали они в сердце старого Шульца. Ведь для Кристоффа это были всего лишь несколько искорок того огня, которым он горел: немало других еще взовьется из горна его души. А для Шульца это был целый мир, внезапно распахнувшийся перед ним, — мир, на который он мог обратить свою любовь. Мир, осветивший всю его жизнь” (4, 192); “Творческий огонь, которым он горел целыми месяцами, погас. Но в сердце Кристоффа сохранялось его благотворное тепло. Он знал, что огонь этот возродится если не в нем, то в ком-нибудь другом. Где бы он ни вспыхнул, он так же будет любить его, это будет все тот же огонь. На склоне этого сентябрьского дня Кристофф чувствовал его разлитым во всей природе” (6, 189–190).

Уже здесь Роллан говорит о таком огне и свете, который распространен во всей природе и является одним и тем же, а именно источником творчества, любви и всей жизни. Об этом же читаем мы и в следующем тексте: “Все радости жизни – радости творческие: любовь, гений, действие – это разряды силы, родившейся в пламени единого костра. Даже и те, кто не находит себе места у великого очага – честолюбцы, эгоисты и бесплодные прожигатели жизни, пытаются согреться хотя бы бледными отсветами его пламени... Горе существу бесплодному, что осталось на земле одиноким и потерянным, что озирает свое увядшее тело и всматривается в обступивший его мрак, где никогда уже не вспыхнет пламя жизни” (4, 16–17). В известном смысле сюда же нужно отнести и такие тексты: “Растения, деревья, насекомые, мириады живых существ были словно сверкающие языки великого огня жизни, который, клубясь, подымается ввысь” (3, 299); “Эти смиренные и незаметные создания тоже стали для него очагами света” (3, 300). Здесь мы имеем весьма характерные выражения: “пламя единого костра”, “великий очаг” и “пламя жизни”. Поскольку тут мы встречаемся с космическими категориями, это прямо напоминает античное пифагорейское учение о Гесии, т.е. об огне и очаге в центре вселенной.

Вероятно, именно об этом “свете” идет речь, когда Роллан рисует “свет” и “излучение”, присущие Кристофу по причине самого факта его существования: “Так Кристофф одним своим присутствием, одним фактом своего существования стал для нее источником душевного спокойствия. Повсюду, где он проходил, он оставлял след присущего ему света. Сам он даже не подозревал об этом. Рядом с ним, в одном с ним доме жили люди, которых он никогда не видал и которые, сами того не ведая, попадали в сферу его благодетельного излучения” (4, 443). Чисто импрессионистический пейзаж, о котором речь будет ниже, сравнивается с библейским образом горящего и неугасаемого куста, т.е. с Неопалимой купиной, из чаши которой Бог говорил с Моисеем (6, 190). Но едва ли это есть для Роллана и Кристофа последний космический огонь, потому что несколько ниже мы читаем: “Выйдя из зоны сражений, из круга, где царил бог героических схваток, Dominus Deus Sabaoth, он смотрел, как во мраке под его ногами угасает пламя Неопалимой купины. Как она уже далека! Когда она озарила его путь, Кристофу казалось, что он почти достиг вершины. Но какой огромный путь он прошел с той поры! И все-таки до вершины еще далеко. Он никогда не достигнет ее (теперь он это понимал), даже если бы ему пришлось шагать целую вечность” (6, 327). Хотя из этой Неопалимой купины вылетает, как мы знаем, “опьяневший от зерна и солнца жаворонок” (с. 83), т.е. все новое и новое творчество, все-таки не эта купина – наивысший световой и огненный символ для Роллана. Вероятно, последним и окончательным космическим огнем является для него то солнце, которое представляется умирающему Кристофу: “На краю горизонта стальной светящейся полосой словно устремлялась к ней навстречу гряда серебряных волн, трепещущих под солнцем” (6, 364). Во всяком случае, огонь и молния трактуются в романе как принцип

души и душевной жизни. “Кристоф говорил так, потому что твердо знал: гроза близка. Молния ударяет, когда хочет и где хочет. Но ее с особенной силой притягивают вершины. Есть местности, есть души, где сшибаются грозы: здесь они возникают, сюда их влечет, как магнитом; и, подобно некоторым месяцам в году, есть возрасты, так сильно насыщенные электричеством, что молния непременно ударяет в свой час, хочешь ты этого или не хочешь” (4, 15).

В. Остальные тексты, в которых фигурирует образ огня и света, уже едва ли обладают онтологическим смыслом, а больше, скорее, поэтические сравнения. Таковы сравнения бытия и жизни с огнем: “Чудо таится везде, как огонь в кремне: удар – и он вспыхивает” (6, 115); “От дыхания смерти снова вспыхнет огонь моей жизни” (6, 350). Имеется у Роллана и метафорическое понимание искусства как стихии огня. Элита – это те, “кто несет огонь. И священный их долг – следить, как бы огонь этот не погас” (6, 49); “Неужели во Франции не стало больше солнца? Но ведь задача художника в том и заключается, чтобы создать солнце, когда его нет. Эти композиторы зажигали, правда, свой фонарик, только похож он был на светляка, совсем не грел и еле мерцал” (4, 324–325). С мыслями о Кристофе о музыке как о свете и о Бетховене как об огне мы уже встречались выше (с. 77–78). Метафоры с огнем употребляются у Роллана также и в отношении человечности, жизни и бытия вообще: “В мансарде пятого этажа жил человек, в сердце которого пылал очаг горячей человечности, и лучи его постепенно согревали весь дом” (5, 250); “И вся его любовь устремилась к тем миллионам простых душ, которые есть в каждом народе и которые безмолвно пылают, как чистые светочки добра, веры, самопожертвования, как подлинное сердце мира” (5, 275–276); “Нужно все охватить и мужественно, радостно бросить в пылающее горнило своего сердца силы утверждающие и силы отрицающие” (6, 336); “Пожар, назревавший в лесу Европы, начал разгораться. Тщетно пытались его погасить в одном месте – он тотчас вспыхивал в другом” (6, 327).

Г. Однако не нужно обольщаться чисто литературными, чисто поэтическими сравнениями с огнем людей, искусства и всей жизни у Роллана. Мы уже приводили выше места из романа, где огонь понимается вполне онтологически и надприродно. Сейчас же мы должны сказать, что и само божество выступает в романе, и притом не раз, именно в виде огненной стихии: “Ослепительный свет! При блеске молнии в глубине ночи он увидел Бога, он стал Богом. Бог был в нем самом. Он разбил потолок комнатушки, стены дома; подались тесные оковы человеческого существа; он заполонил все небо, всю вселенную, небытие. (...) Он с трудом переводил дыхание, он опьянял от этого низвержения в пределы бога... Бог – бездна! Бог – пропасть! Костер бытия! Ураган жизни! Все безумие жизни, без цели, без узды, без смысла, ради исступленного желания – жить!. (...) В глубине сердца все еще мерцал отблеск мрачного и могучего света, который опалил его вчера” (6, 298). Бог говорит Кристофу: “Я – Огонь, горящий в Ночи!” (6, 182).

Д. Таким образом, несмотря на охотное использование Ролланом огня в качестве метафоры, этот огонь, несомненно, является для него некоего рода онтологической сущностью. Правда, этот онтологический огонь не разработан у Роллана так подробно, как водная стихия, тем не менее вполне отчетливо ощущается в романе постепенная градация от огня в физическом смысле слова, хотя бы в виде грозы, к огню как к сущности жизни и бытия и даже к тому принципу жизни и бытия, который именуется у Роллана "божеством". И это огненное божество в основе своей так же хаотично и анархично, как и водная стихия. Во всяком случае, он вмещает в себя как принцип бытия, так и принцип небытия, как разум, так и безумие и вообще является безумной и неукротимой страстью к жизни, борьбе, творчеству и бытию в целом. В основном та первичная модель, которую мы находим выше у Роллана в стихии воды, остается нетронутой и здесь, хотя разработана она и менее подробно.

## ВОЗДУХ

Здесь широко употребляются такие существительные, как *l'air, souffle, orage, tourbillon, bourrasque*. Но самое главное по смыслу и частотности употребления – ключевое слово *vent*. Безусловно, преобладают переносные значения.

А. О воздухе у Роллана довольно часто говорится в связи с картиной винутренней жизни человека: "Кристоф проносился среди этих нерешительных людей, как ветер, сотрясающий спящие деревья" (5, 238); "Кристоф излучал жизнь. Она проникала в других тихо-тихо, как теплое дуновение весны проникает сквозь древние стены и закрытые окна застывшего за зиму дома" (5, 244); "Сердце утихло. Примолкли ветры. Недвижим воздух. Кристоф успокоился" (6, 9); "Мощным порывом свежего воздуха, суповой чистотой, леденящим дуновением смело все миазмы" (3, 402).

Б. Воздух нужен Роллану также и при живописании художественных стихий: "Музыка – воздух, которым он дышит, небо над его головой" (4, 338); "Музыка Кристофа приобрела более спокойные формы. То были уже не весенние грозы, которые еще так недавно налетали, разражались и внезапно утихали. То были белые летние облака, снежные и золотые горы, огромные лучезарные птицы, медленно парящие в вышине и застилающие небо..." (6, 336); "Буря собирается уже много дней. Воздух недвижим, но в нем что-то накипает, бродит. Скользят длинные тени, мрачные, горячие, подул огненный ветер" (4, 15).

У Роллана имеется один роскошный пейзаж жизни природы, в котором главную роль играет именно воздух. Мы читаем: "Или, закинув руки за голову, прикрыв глаза, он прислушивался к невидимому оркестру, к пению хоровода насекомых, с ожесточением кружившихся в солнечном луче возле смолистых сосен, различал фанфары мошкарьи, органное жужжание

шмелей, колокольное гудение диких пчел, выющихся вокруг верхушки дерева, божественный шепот леса, слабые переборы ветерка в листве, ласковый шелест и колыхание трав, будто дуновение, от которого идут складки по лучезарному челу озера, будто слышится шорох легкого платья и милых ножек, – вот он приближается, проходит мимо и тает в воздухе” (3, 300). А вот и другой подобного же рода и весьма сложный пейзаж: «Он пошел домой. Слежавшийся снег громко хрустел под ногами. Пронзительный зимний ветер трепал обнаженные ветви корявых дубков, покрывавших вершину холма. От этого ветра разгорались щеки, он жег кожу, взбадривал кровь. Там, внизу, под ногами Кристофа, красные черепичные крыши весело блестели в ярком холодном солнце. Воздух был свежий и крепкий. Скованная морозом земля, казалось, ликовала суровым ликованием. Сердце Кристофа вторило ей. Он думал: “Я тоже проснусь”. На глазах его еще стояли слезы. Он вытер их обшлагом рукава и, смеясь, посмотрел на солнце, которое пряталось в завесу тумана. Тяжелые тучи, набухшие снегом, шли над городом, подгоняемые порывами бури. Кристофф показал им нос. Ледяной ветер свистел в ушах... – Дуй, дуй!.. Делай со мной все, что хочешь! Уноси меня!.. Я знаю куда идти» (3, 413); “Затхлый воздух” французского искусства (4, 332); Во Франции “над искусством то и дело проносились мощные ветры коллективных страстей и бурь” (6, 333). Воздушная стихия фигурирует у Роллана также и в изображениях о б щ е - с т в е н н о - п о л и т и ч е с к о г о и даже р е в о л ю ц и о н н о г о характера: “Нужно прежде всего впустить в дом свежий воздух. Если не желаете выходить из дома, то пусть хоть в доме воздух будет чист. А он у вас заражен миазмами Ярмарки” (5, 238); “Все, сами того не зная, были подхвачены ветром. Это были те клубящиеся столбы пыли, которые видны издалека на больших белых дорогах и которые возвещают приближение бури” (6, 27).

Б. Мы уже говорили выше (с. 105), что свой роман Роллан построил в полифоническом стиле, где по крайней мере материальные стихии, насыщенные огромной символической силой, фигурируют с начала до конца. Упоминание о воздухе поэтому не отсутствует и при живописании подытоживающего разговора Кристофа с Богом: “В окна ран моих хлынул воздух, я дышу, я снова нашел тебя, о жизнь!” (6, 183).

В заключение необходимо сказать по поводу текстов о воздухе у Роллана, – и это относится у него вообще ко всем стихиям, – что часто бывает очень трудно отличить стихию в теоретико-литературном смысле слова, т.е. как метафору или сравнение, от стихии в онтологическом смысле слова, почему и проводимая у нас классификация отдельных типов значения стихии может пониматься только в весьма условном смысле слова.

## ЗЕМЛЯ

Земля и ее поверхность (*sol, terre, sables, desert, plateau, sommet, cime, route, crevasse, souterraines, mines* и т.д.) кроме прямого имеют в основном переносное значение. Как и всегда у Роллана, очень трудно бывает отделить здесь переносное значение от прямого, а в области переносных значений – литературную метафору и онтологическую концепцию. Мы здесь и не будем этого делать, а только расположим тексты о земле в порядке нарастания онтологизма и символической мифологии.

Перед грозой: “Оцепеневшая земля безмолвствует” (4, 15); “Вольный воздух омывал его грудь, нога чувствовала упругость земли” (3, 299); “Сухая и твердая земля зазвенела, как колокол” (3, 298); Когда Шульц слушал песни Кристофа, “всем сердцем он впитывал их, как земля впитывает влагу” (4, 191).

О духовном кризисе Кристофа говорится: “То он весь целиком провалился в подземные трещины, то яростными скачками подымался на поверхность” (3, 295); “Глаза утратили воспоминание о благодатном солнечном свете. Чтобы снова обрести в себе всю силу энергии, нужно было сначала создать абсолютный мрак, а потом, сомкнув веки, опуститься в глубину шахты, в подземные галереи мечты. Там среди пластов угля спало солнце мертвых дней. Но тот, кто проводит жизнь под землей и, согнувшись, вырубает уголь, выходит наверх обожженный, с онемевшим позвоночником и коленями, с изуродованными руками и ногами, полуоцепеневший, с тусклым, как у ночной птицы, взглядом. Сколько раз приносил Кристоф со дна шахты с трудом добытый огонь, который согревал похолодевшие сердца!” (6, 207). Вся эта картина свидетельствует о том, что подлинное солнце для Роллана закрыто тьмой, что нужно пробиться через эту тьму или, как он говорит, через эту область мечтаний, и только в глубине этих мечтаний, сравниваемых с угольной шахтой, можно найти настояще солнце. Следовательно, здесь едва ли можно иметь в виду наше обыкновенное солнце, которое можно видеть обычными глазами.

Земля, наконец, является для Роллана как путь человеческой жизни и творчества. Мы уже видели выше (с. 116) в суждении о Неопалимой купине, что человек шагает по земле для достижения идеала и будет шагать вечно. К этому прибавим еще следующее. Критикуя плохих художников, оторванных от земли и от народной жизни, Роллан пишет: “Велика заслуга – выключить себя из жизни, лишь бы не походить на других! Такие пусты и умирают! А мы, мы идем в ногу с живыми, мы пьем от сосцов земли, мы вскормлены самым заветным, самым священным для рода человеческого – любовью к семье и к родной почве” (5, 329). Рисуя превратности человеческой жизни и необходимость ограничиваться ближайшими возможностями, Готфрид рассуждает так: “Сейчас зима. Все спит. Но щедрая земля проснется. Будь таким же, как эта земля, щедрым и терпеливым” (3, 412). Но через землю лежит путь к самому солнцу: “В его душе обитают

две души. Одна – высокое плоскогорье, исхлестанное ветрами и дождями. Другая – господствующая над ней, – покрытая снегами вершина, залитая лучами солнца. Жить там нельзя, но если продрогнешь от ползущих снизу туманов, то находишь путь к солнцу” (6, 197). О земле мы ждали бы от Роллана гораздо больше, чем это содержится в его романе. Но все-таки и она расценивается здесь как питающая лоно для духа и тела и как путь к последнему, солнечному идеалу.

## КОСМОС

Теперь обратим внимание на образы космоса у Роллана в целом. Здесь используется и соответствующая терминология (*l'espace infini, l'éternité, mondes errants, millions d'étoiles, ciel, l'ombre, nuit, chaos, l'univers, planèts, l'harmonie des sphères, rythme universel, espaces, système solaire, soleil, jour, l'aurore, l'aube*).

А. Космос, по Роллану, представляется в следующих трех планах: 1) хаос, ночь, мрак как стихийная сила природы и даже как нечто надприродное, как взрыв инстинктов, не скованных разумом, небытие, смерть; 2) солнце, заря, утро, дневной свет как воплощение жизни, разумного творческого начала, искусства, музыки, подчиняющей стихийные силы природы всеобщему ритму гармонии вселенной; 3) каждый человек как особый мир (*mondes errants, petits mondes planétaires*) и Кристоф, в частности, как центр этой духовной вселенной (*une planète morale*, “центр солнечной системы”, “небо его мыслей” и т.д.).

Молодое и буйное творчество Кристофа рисуется именно с помощью космических образов: “Миллионы звезд свершали свой путь в беспредельном небе его мысли” (4, 18); “Так, согласно непреложному ритму, управляющему вселенной, вокруг Кристофа, как вокруг всякого гения, собиралась тесная семья, которая, питаясь его творчеством, в свою очередь дает пищу ему и, мало-помалу разрастаясь, образует единую собирательную душу, светоносный мирок, где средоточием является он, – некую духовную планету, совершающую свой путь в пространстве и слитным хором вторящую гармонии сфер” (5, 328); “Счастье – это лишь одно из биений вселенского ритма, один из полюсов, между которыми качается маятник жизни” (5, 335); Искусство “словно комета, брошенная в беспредельность” (6, 187). О музыке: “У тебя свой собственный мир. У тебя свои законы, свое солнце” (6, 195). О творчестве: “Огоньки маяков, которые, в свою очередь, станут в создаваемом творении зародышами маленьких планетных миров, прикованных к центру их солнечной системы” (6, 337). Кристоф и Антуанетта видят друг друга из окон вагонов: “Как два блуждающих светила, они встретились на мгновение и, разминувшись, уходили в бескрайние пространства, быть может навсегда” (4, 119).

Все предыдущие космические образы рисуют собою по преимуществу духовную жизнь человека и художника. Но, конечно, космическая область у Роллана этим далеко не кончается.

Б. В представлении Роллана космос есть постоянная борьба света и мрака, дня и ночи, жизни и смерти. С этим связана символика названий отдельных частей книги: “Заря”, “Утро”, “Грядущий день”.

Та же символика заключена в значении, которое Роллан придает эпиграфам из “Чистилища” Данте в первой книге – “Заря”. Эпиграфы из Данте предшествуют всей книге в целом, а также каждой из трех ее частей. Эпиграфы подобраны так, что речь в них идет о заре, предрассветном тумане, лучах солнца, пробивающих мрак, едва различимом море; все эти образы связывают начало эпопеи с последней частью – “Грядущим днем”.

Эпиграф к 1-й книге – слова Вергилия, обращенные к Данте при входе в Чистилище, – дает ей название “Заря” (“Когда заря была уже светла, а ты дремал душой”) и раскрывает символику этого названия – младенческий сон души на заре жизни. Эпиграф к 1-й части 1-й книги подчеркивает мысль о жизни, которая теплится во мраке, – сквозь густой туман в горах пробиваются лучи солнца. В эпиграфе ко 2-й части появляется тема моря, потока.

Уже заря одолевала в споре  
Нестойкий мрак, и, устремляя взгляд,  
Я различал трепещущее море.

Эпиграф к 3-й части – это образ солнца, еще скрытого тенью. Вся жизнь юного Кристофа осознается здесь как путь через мрак, постоянное предчувствие солнца. Кристоф уже в пути. Через все жизненные невзгоды он идет к своему призванию, предназначению, как к солнцу, далекие лучи которого пробиваются сквозь туман.

Для Кристофа, как и для Бетховена, как и для самого Роллана, радость – “солнце жизни”. Роллан позже скажет: “Но не от нас зависит, чтобы солнце не заволакивалось тучами. Единственное, что мы можем, – это сберечь под тучами, в нашем сердце, отсвет скрытого солнца”<sup>1</sup>. Преодоление страдания, борьба света с мраком – тема всех эпиграфов и гуманистический лейтмотив героической симфонии жизни Кристофа. Он проходит через весь роман, достигая кульминации в конце “Неопалимой купины”, где Бог Кристофа является как сама жизнь – “капля света, которая, канув во тьму, расплывается и поглощает ночь. Но ночь безгранична и борьба никогда не прекращается...” (6, 184).

Рассмотрим подробнее некоторые оттенки значений образов хаоса, мрака и света, солнца, так как они имеют непосредственное отношение к философским концепциям романа Роллана. С первых же страниц романа новорожденному ребенку противостоит все могущество природных стихий, олицетворенное ночью, мраком, грозным шумом реки. Здесь хаос олицетворяет несдерживаемые силы природы, неоформленные, неподвластные разуму, мрачные. Ужас маленького существа, его незащищенность перед

<sup>1</sup> Роллан Р. Собр. соч.: В 20 т. Л., 1930. Т. I. С. 32.

всем громадным миром подчеркивается определенным лексическим рядом: *éponvante, ténèbres, chaos, des fantômes, la terreur, la nuit étouffante, l'ombre sans fond*. Далее следует период из последовательно расположенных 6 предложений. Если расположить их в два столбца, то можно увидеть, как перемежаются, борясь, две темы – “он” и “боль”, человеческое существо и хаос борются друг с другом:

- |  |  |
|--|--|
| 1. Какое-то неизвестное<br>с т р а д а н и е поднялось<br>из глубины его существа. | 2. Он пытался бороться с ним.<br>О н напряг тело,<br>О н сжал кулаки,<br>О н нахмурил брови. |
| 3. Б о л ь росла, спокойная,<br>уверенная в своей силе.                            | 4. О н не знал, что это такое<br>и где предел этому.   |
| 5. Казалось, что ей,<br>о г р о м н о й н е<br>б у д е т конца.                    | 6. И о н залился плачем.   |

Неуверенность, судорожные движения, ожидание неизвестного, страшного переданы нервным нагнетанием фраз, в которых настойчиво повторяется местоимение *il* (он). Оно как бы означает утверждающее себя человеческое существо, которому противостоит темная сила, подавляющая его. Так разыгрывается первая схватка Кристофа с жизнью, вернее, предчувствие этой схватки: “Как будто этот жалкий, бессознательный и бесформенный комочек предчувствует, какая цепь страданий суждена ему в будущем. И ничем нельзя его утешить...” (3, 19). Но тут раздается перезвон колоколов. Музыка впервые входит в жизнь Кристофа и укрощает разбушевавшуюся стихию. Звуки колоколов смешиваются с шумом реки. Жизнь рождается из хаоса и входит в ритм повседневности. Бывают моменты в жизни Кристофа, когда хаос прорывается. Например, детские страхи Кристофа, когда он ночью идет по загородной дороге, насыщают все окружающее мрачными таинственными силами (*terre noire, l'obscurité plus sombre, déserte, pâleur effrayante, arbres squelettes*).

После этих страшных видений Кристофа успокаивает только музыка.

То же и в картине грозы, отвечающей томлением плоти молодого Кристофа (*le chaos, les ténèbres, nuages, néant, l'abîme, le vide*), и в любовной страсти “Неопалимой купины”. Не случайно Анна, воплощающая в себе плотское начало, все время окружена тьмой, ее глаза – темные (*ses yeux obscurs*), комната – могила (*tombeau*). Рядом с ней и Кристофф оказывается погруженным во мрак (*nuit, ombre, l'obscurité, sans lumière*). Эти моменты заставляют Кристофа вспомнить слова Новалиса: “Глаза хаоса мерцают сквозь покрывало разума”. Но творческий порыв опять устанавливает необходимое равновесие. Творчество, искусство, музыка позволяют укротить стихию, внести гармонию, ритм в жизнь вселенной.

Вот как Роллан изображает творческий процесс в виде грозы разбушевавшихся инстинктов (*ombres sombres, nuages, masse noir, nuit de la conscience*)

или: “Взыгравшие стихии (*les éléments exaspérés*), ринувшись из клетки, где их держат законы, обергающие равновесие духа, и реальность мира, властвуют над помраченным сознанием” (4, 16). Но эта буря мрака освещается молнией (*l'éclair*) творческого вдохновения. Творческое же начало – это свет. И картина грозы сменяется гимном к радости – солнцу: “Радость, радость во всем своем неистовстве, солнце, льющее свет на все, что есть и будет, – божественная радость созидания!.. Все радости жизни – радости творческие: любовь, гений, действие – это разряды силы, родившейся в пламени единого костра” (там же). Творчество как “удары струи света”, как “электрический ток” (4, 17). “Так среди ночи в беспредельном океане мореплавателю вдруг открывается земля” (там же) (*lumière, nuit*). Рождение замысла сравнивается с появлением из тумана “ослепительных” деталей: “Всего лишь вспышка молнии, за ней следовали другие, то тут, то там рассеивая мрак” (там же; *l'ombre, la nuit, un éclair éblouissante, illuminait*). Художник – носитель света. Кристофф как творческое, духовное начало всегда олицетворяется со светом, огнем, радостью. Кристофф “сеет свет”, песни его как “искры”, озаряющие жизнь. Как жаворонок в концепции “Неопалимой купины”, он будет “неустанно взлетать ввысь к солнцу”: “Солнце ни нравственно, ни безнравственно. Оно – начало всего сущего. Оно побеждает тьму вселенной. Таково и искусство” (6, 187). Творчество есть победа над хаосом, свет, радость. Потому Бог Кристоффа – это само творчество, это огонь. Он говорит Кристоффу: “Я – Огонь, горящий в Ночи. А не Ночь. (...) Небытие обступает Бога, и Бог повергает его во прах. И ритм этой борьбы создает высшую гармонию” (6, 182–183; *Néant, Nuit – Feu, Vie, rythme, l'harmonie*).

Роллан отмечает, что после путешествия Кристофа в Италию, “страну света”, характер его творчества изменился: «После того, как в предыдущий период он жадно созерцал “глаза хаоса, светящиеся сквозь покрывало порядка”, и готов был сорвать его, чтобы лучше видеть эти глаза, – теперь он стремился ускользнуть от пагубных чар и снова набросить на лицо сфинкса волшебную вуаль владыки разума. Властное дыхание Рима коснулось его. Он стремился к порядку (...). Это – порядок гармонии, свободных страстей и воли (...» (6, 273; *chaos – ordre, l'harmonie*).

Свет олицетворяет жизнь, тьма – небытие. Художник должен “бросить в пылающее горнило своего сердца силы, утверждающие и силы отрицающие, врагов и друзей, весь металл жизни” (6, 336). Даже ночь его не пугает: “Я достаточно долго прожил во мраке (*nuit*). Я старый филин” (6, 349). Ночь его не пугает, потому что она несет в себе грядущий день: “Я не боюсь тебя, ночь, ибо ты вынашиваешь солнце! Вместо одной угасшей звезды загораются тысячи новых. Подобно чаше кипящего молока, бездонное пространство переполнено светом” (там же).

Жизнь нельзя потушить: если одна отдельная тухнет, то загораются огни других жизней. Потому, умирая, Кристофф видит океан жизни, освещенный солнцем, и поет оду радости: “О радость, радость, – он [Кристофф] растворяется в высшем покое божества, которому старался служить всю

жизнь” (6, 364); “Сплелись, улыбаясь, ночь и день. Гармония – царственная чета любви и ненависти. Я воспою Бога, парящего на двух могучих крыльях. Осанна жизни! Осанна смерти!” (6, 365; *nuit, jour, soleil, joie, harmonie*).

В этом финале скрыта символическая образная система, выражающая философский взгляд Роллана на мир. Взгляд этот уже кажется здесь диалектическим, включает в себя борьбу, единство противоположностей, отрицание отрицания. В эпилоге проходит тема грядущего дня. Ночь рождает день. Ночь отрицает себя. На смену ночи приходит новая заря, встает золотое солнце, и младенец говорит несущему его святому Христофору, что он “день, который должен родиться” (*va naître*). Разве в этом случае смерть Кристофа, его старческое “всеприятие” выражает статическое примирение? Ведь из “всего металла жизни” рождается грядущее.

Конечно, Кристоф – лишь одна фаза духовных эволюций, Роллан это понимает и на ней не остановится. Но в этом ограниченность не Кристофа, а “отрезка пути”.

### ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ИТОГ ОТНОШЕНИЯ РОЛЛАНА К ПРИРОДЕ

В прозаической эпопее Роллана в огромном количестве обнаруживаются такие поэтические конструкции, связанные с образами природы, какие, казалось бы, под стать только поэту-лирику. Роллан *обогащает образный строй романа за счет новых явлений, характерных для поэзии “конца века”*. Это именно та особая специфика “Жан-Кристофа”, которая еще не нашла в нашей литературе достаточно ясного и принципиального изложения, тем не менее значительная область стилевых приемов романа характеризуется этими чисто поэтическими конструкциями<sup>2</sup>. Роллан воспользовался открытиями европейского индивидуализма, субъективизма и разных типов психологизма XIX в.

Известно, что ни античность, ни средние века, ни классицизм не оставили нам образцов такого сердечного и интимного отношения к природе, которое мы находим у поэтов Нового времени. И все то, что мы говорим о близости Роллана к природе, всецело движется в русле именно этого психологического самоуглубления, небывалой откровенности и искренности чувства природы, характерной для европейской литературы конца XIX в. Но в период деятельности Роллана буржуазная культура, породившая в свое время углубленное самоощущение человеческой личности, уже давно пережила и свою буйную молодость, когда она была передовым явлением в человеческой истории, и свой зрелый период, когда уже успела столкнуться с неизвестными трудностями для своего процветания. В конце XIX – начале XX в.

<sup>2</sup> На связь Роллана с поэтикой символизма кратко указала А. Андрес: *Андрес А. Р. Роллан против декаданса: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1946. С. 112.*

большинство поэтов уже не могут совмещать глубины своего субъективного мироощущения с картиной объективного миропорядка. Ощущение природы делается уже не просто психологическим, но психологистическим (т.е. отвергающим все объективное). Импрессионисты, символисты, экспрессионисты часто забывают о том, что существует и нечто другое кроме человеческого субъекта и его ощущений. Нарождается равнодушие к объективным картинам природы и общества. Многим поэтам делается скучно, когда они признают нечто другое кроме самих себя.

Но все эти явления, связанные с вырождением буржуазного искусства, по неумолимой диалектике истории нередко приводили писателей и художников к результатам также и положительного характера – например, к очень тонким ощущениям, к таким проникновениям в глубинный мир личности, каких не знали их предшественники, к выразительной символике, к необычайному богатству сменяющихся оттенков цветов, звуков, настроений, которых невозможно обнаружить в предыдущей литературе и искусстве.

Совершенно очевидно, что Роллан, будучи человеком своего времени, не мог находиться в полной духовной изоляции от общей атмосферы эпохи; напротив, его искусство “питалось” проблемами современности и при всей своей оригинальности было подвержено многочисленным влияниям. Но при всех своих погружениях в созерцание природы, при всем культе душевных и сердечных глубин личности Роллан всегда оказывается чуждым и враждебным буржуазному декадансу. В эпоху культа кричащих противоречий и болезненных надломов Роллан создает гармоничные и цельные формы человеческой жизни. От этой эпохи художественной дисгармонии он заимствует только то, что и должен был позаимствовать всякий здоровый и цельный художник, – он заимствует тончайшее ощущение природы, но избегает импрессионистского смакования изолированных ощущений. Роллан далек и от натурализма. Природа для него есть бесконечная симфония вполне чувственных ощущений, но он не остается в их пределах, помня о своих задачах и идеях. Находя в своих чувственных ощущениях связи с тем, что не чувствено, а идеино живет в его сознании, он старается объединить все в одно целое, и эта общность ему удается вполне. Он использует некоторые поэтические приемы символов, но избегает их мистических самопогружений и беспредметности. Он глубочайше любит природу, но эта любовь всегда остается для него чем-то вполне естественным и само собой разумеющимся.

В этом писателе, воспитанном на европейском индивидуализме, бьется какое-то коллективистское сердце. Именно коллектизм и вера в социальный прогресс человеческого общества превращают его утонченное ощущение природы в нечто здоровое, цельное и передовое. Именно этот коллективизм, удерживая его от декадентского субъективизма и в то же время давая возможность использовать все положительные достижения этого последнего, делает Роллана с его ощущением природы чем-то совершенно неповторимым, чем-то весьма оригинальным на фоне литературы

туры конца XIX – начала XX в. Однако необходимо сказать, что все предыдущие замечания являются для нас только предварительным итогом. Мы придерживались главным образом непосредственных высказываний самого Роллана, лишь иногда отступая в сторону. Но, для того чтобы стилевые функции природы у Роллана получили для нас окончательную характеристику, необходимо рассмотреть по крайней мере еще два вопроса, уже выходящие за рамки изображения только природы, но зато делающие их окончательно понятными.

Первый вопрос связан с исследованием творчества тех предшественников Роллана, которых он и сам признавал таковыми и которые являются ими и для объективного исследователя Роллана. Что питало Роллана и на чем воспитывалось его отношение к природе? Какие художественные модели были для него наиболее близкими и какие модели из предыдущей литературы он воплощал в своем произведении как самые близкие для него и дорогие? Объективные исследования как самого романа, так и высказывания самого Роллана заставляют нас проанализировать по крайней мере пять моделей понимания природы, ставших для Роллана наиболее близкими. Это модели – античная, спинозистская, русистская, романтическая и модернистская. Сам Роллан ни в коем случае не сводим ни к одной из этих моделей. У него свое собственное и вполне оригинальное понимание природы, которое в начале этого раздела мы формулировали только в самой общей форме, а теперь должны будем существенно детализировать в связи с анализом использованных им источников. Многое из того, что мы излагали выше, в простейшей и непосредственной форме, после детального исследования источников Роллана предстанет перед нами в гораздо более широком и глубоком виде, в форме гораздо более философской и художественно-изысканной. Для этого придется обратиться к изучению тех историко-литературных и историко-философских моделей, которым Роллан следовал, но которые вовсе не являются сущностью его отношения к природе, а только углубляют и детализируют это отношение.

Вторая проблема, которая необходимым образом встает перед нами при определении подлинной стилевой функции у Роллана, – это изучение более общих взглядов Роллана, в отношении которых непосредственная характеристика природы является только частным случаем и конкретным выражением более глубокой общности. Дело в том, что исследуемый нами роман, как это мы могли заметить и раньше, является, собственно говоря, романом философским. Природа у Роллана, которая, как мы сказали вначале, непосредственно близка писателю и вовсе не является для него только декорацией, только собранием красивых и прелестных картин; она рассматривается Ролланом прежде всего чисто философски, или, точнее, художественно-философски. Чтобы понять ее подлинную сущность, необходимо вскрыть основы философского миропонимания писателя. И только тогда как природа, так и искусство, и вся общественно-личная жизнь, вся

общественно-политическая сторона романа предстанут перед нами в своем подлинном виде.

У Роллана были не только историко-литературные и историко-философские модели, у него была своя сочиняя, первичная и исходная модель, она же философская и она же художественная, которая выступает в романе решительно на каждой странице. Но разве можно обрисовать стиль художественного произведения, не рисуя его первичных истоков и не изображая его интимных философских моделей? Ведь стиль художественного произведения превращается в этом случае самое большее в некоторого рода композиционную схему, смысл построения которой остается непонятным и превращается в то формалистическое распределение содержания, которое мало чем отличается от простого изложения содержания романа. Стиль романа может быть понят только в единственном случае, когда будет разгадана его диалектика, по крайней мере основных образов. Но всякая хорошая логика и всякая диалектика в сумме частей произведения находят некое новое качество и некую новую цельность, которые уже не сводятся к отдельным элементам и частям, а преображают их, казалось бы, простую сумму в нечто неожиданно новое, в совсем другое качество.

Зоркий глаз исследователя находит это и в каждом художественном произведении. Но изучаемый нами роман есть роман философский и даже, можно сказать, религиозно-философский, поэтому отдельная, частичная образность является здесь своего рода общими возвзрениями писателя и различными чертами его универсального мироощущения. Поэтому исследование первичной философско-художественной модели романа является настолько же важным, как и исследование его исторических моделей, его исторических корней. Только в этом случае природа, искусство, личная и общественная жизнь человека и общественно-политическая позиция писателя могут получить окончательную характеристику.

Начнем с изучения исторических моделей художественно-философского стиля романа.

# АНТИЧНАЯ МОДЕЛЬ

## “МИФОЛОГИЯ”

В наиболее проникновенных частях “Жан-Кристофа” Роллан мыслит себя в таком глубоком онтологическом смысле слова в родстве с природой, что становится невозможным разъединить писателя и природу. Это гораздо больше, чем мы можем найти у традиционных поэтов, изображающих природу. Роллан настолько пронизан природой и мыслимая у него природа настолько пронизана им самим, что хочется даже употребить термин, совершенно к нему неприменимый. Этот термин – “м и ф о л о г и я”. Ведь только в первобытные времена личность человека настолько растворена в природе и природа настолько растворена в человеке, что в науке даже возник специальный термин “миф”, который только и способен выразить эту взаимопронизанность человека и природы. Однако само собой разумеется, что Роллан является писателем и мыслителем не первобытного времени, а XIX в. Поэтому если и позволено употребить по отношению к нему термин “мифология”, то только с большими оговорками. Это, однако, не помешает нам извлечь из такой “мифологии” многое из того, что относится к характеристике писателя XX в.

Может быть, наиболее сильным моментом в этой “мифологической” терминологии является то, что Роллан часто бывал очень далек и от чисто поэтического, и от чисто эмоционального “использования” природных явлений, и от простого их воспроизведения или изображения.

Природа для него прежде всего огромная и непобедимая мировая сила, управляющая решительно всем, в том числе и человеком. Даже управляет она у Роллана тем самым высоким, что имеется в человеке, – душой. Роллан не стесняется даже употреблять слово “бог”. Но само собой разумеется, что это вовсе не бог из какой-нибудь исторически известной нам религии. Это для него величайшая, надличная, абсолютная мировая сила.

Ради уяснения исторического места Роллана с его стилевыми моделями природы необходимо сказать несколько слов об отношении писателя и античности<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Это уже отчасти было предметом доклада Г. Цвенгроша на IV Всесоюзной конференции по классической филологии в Тбилиси с 1969 г.

## ПАНТЕИЗМ

Весьма характерным является то обстоятельство, что еще в 1890 г. Роллан написал драму “Эмпедокл” и снова возвратился к этой теме в 1918 г. (“Эмпедокл, или Игра любви и ненависти”). Заметим также, что драма 1890 г., как указывает В. Балахонов, написана еще тогда, когда Роллан не был знаком с драмой Ф. Гельдерлина “Смерть Эмпедокла”.

Сопоставление Роллана с Эмпедоклом, Гераклитом и вообще с досократовскими философами Древней Греции имеет для нас весьма конструктивное значение. Дело в том, что вся эта досократовская философия представляет собой первый шаг вперед в сравнении с древней мифологией. Мифы трактуются здесь большей частью уже аллегорически. Они имеют скорее уже художественное, чем философское значение. Но отойдя от буквальной мифологии, досократики не отошли от общего одушевления природы. Антропоморфизм был преодолен, но не было преодолено то, что можно назвать пантеизмом, панпсихизмом или гилозоизмом. Можно ли назвать Роллана гилозоистом?

В буквальном смысле слова, конечно, нет. Ведь гилозоизм есть все же определенная система философии, а систематиком философии Роллан никогда не был. Но даже и вне философской системы Роллан – детище XIX и XX вв. Он нес на себе груз всей новоевропейской мысли и, конечно, не мог пользоваться столь наивными образами и понятиями. И все же досократовские натурфилософы, несомненно, были отдаленными предшественниками Роллана в области ощущения и усиленного переживания природы. Пожалуй, именно только досократики из всей древней философии были близки Роллану по своему чувству одушевленности природных стихий и по серьезности своего отношения ко всей этой проблематике. В этом смысле Роллан гораздо ближе к досократовским натурфилософам, чем, например, к А. Бергсону, который, мы не ошибемся, если скажем, был настоящим классиком философии декаданса.

Во всяком случае, в роллановском восприятии природы чувствуется нечто гораздо большее, чем просто поэзия, чем просто субъективные эмоции, чем просто фантастика, чем просто поэтический прием, чем просто поэтическое сравнение. Роллану было чуждо типичное для Европы противопоставление объективного и бездушного механизма природы, с одной стороны, и душевных субъективных черт человека, с другой стороны. Роллан в этом отношении – монист, и тут ассоциация с досократиками напрашивается сама собой. Роллан и раньше носился с мыслью написать книгу о Шиллере в серии “героических биографий”, но он отказался от этого замысла из-за шиллеровского дуализма бездушного механизма природы и глубинно бьющегося человеческого сердца, как это Шиллер понимает в своем знаменитом творении “Боги Греции”. Для Роллана такого рода дуализм является каким-то абстрактным идеализмом, от которого он хочет отойти на позиции реализма. Этот реализм преодолевает, с его точки зрения, всякую дуалисти-

ческую концепцию и не просто говорит о том, что существует, но также и о том, что могло бы существовать. В письме к Э. Вольф от 25 июня 1908 г. Роллан пишет: «Вероятно, я никогда не напишу о Шиллере. В нем слишком много абстрактного. А я все более иду к “реальному”, не ограничивая этого понятия *тем, что есть*, но расширяя его также до всего, что *могло бы быть*» (Cah. 14). Именно о таком понимании реального, включающего и то, что есть в реальной жизни, и то, чего в ней нет, идет речь и в работепольской исследовательницы Карчевска-Маркевич, когда, анализируя образ потока в начале “Жан-Кристофа”, она использует слова Т. Манна и говорит, что здесь выражена “мифологическая первичная поэтичность”. После приведенных нами уточнений подобные слова о Роллане уже не могут толковаться превратно.

Именно эта правильно понимаемая нами “мифологическая первичная поэтичность” и должна в нашей картине роллановского реализма избавить нас от всякого дуализма и приблизить к объективному и глубоко прочувствованному у Роллана монизму природы и человека.

К предыдущему необходимо прибавить еще две мысли, которые приближают Роллана к древнейшей античной философии хотя и не буквально, но в том ограничительном смысле, как это мы только что отметили.

## МЕТАФИЗИКА И ДИАЛЕКТИКА

Многие исследователи творчества Роллана критикуют его за метафизичность ощущений природы, имея в виду романтический пафос красоты природы, его пафос единства природы и человека. Так, А. Andres в диссертации о Роллане пишет: “Философское осмысление Ролланом понятия движения эклектично и, конечно, далеко от диалектического понимания развития. Он не знает единства и борьбы противоположностей, но понимает единство метафизически, как примирение, гармонию, конечную цель борьбы”<sup>2</sup>.

В этом суждении содержатся две ошибки. Одна ошибка заключается в том, что роллановскую “гармонию” автор этой весьма интересной и часто весьма оригинальной диссертации понимает слишком статически. Получается, таким образом, что Роллан проповедует какой-то конец человеческой истории и конец космического развития, за которым уже больше ничего другого не мыслится. Это совершенно не соответствует мировоззрению Роллана, который всегда стоял за бесконечное развитие, за непрерывную борьбу в защиту всякого человеческого и природного движения вперед. О “гармонии” Роллан говорит здесь только в сравнении с той фактической дисгармонией, которая характерна для настоящего момента человеческой и мировой истории, что особенно обусловливалось его и сознательным, и бессознательным предчувствием Первой мировой войны. Само собой разумеет-

<sup>2</sup> Andres A. Роллан против декаданса: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1946. С. 53.

ся, что если человек за что-то борется и за что-то страдает, то, конечно, ему обязательно мыслится определенное достижение конца, без которого всякая борьба и всякое стремление были бы бессмыслицены. Но это не значит, что борец за гармонию, достигший этой гармонии, так в ней и останется как некая неподвижная статуя, которой ничего уже больше не нужно, которая уже всего достигла и довольна всем окружающим и сама собой. Это абсолютно противоположно основному тонусу роллановского мироощущения. И как бы Роллан ни любил природу и ее красоту, как бы самозабвенно ни отдавался ее вечно живому потоку, он весь пронизан этим живым потоком, этим вечным стремлением, вечной неудовлетворенностью и исканием лучшего будущего. Характерно окончание романа о Жан-Кристофе. Герой умирает, так что, казалось бы, тут все и кончено: человек перестал существовать, и вместе с ним погибли вся его борьба, все его мечты, все его неугодомное искательство красоты и истины. Однако со смертью Жан-Кристофа вовсе не все кончается, вовсе не наступает абсолютная смерть, вовсе не аннулируется это живое искание истины и красоты в течение целой жизни, не водворяется та гармония, которую можно было бы назвать снятием всех противоположностей, всех исканий, просто смертью. Последняя книга романа названа не иначе как “Грядущий день”.

После смерти Кристофа Роллан рисует в эпилоге святого Христофора, несущего на своих плечах младенца – олицетворение “грядущего дня”. Мало того, сам латинский эпиграф к эпилогу гласит: “В тот день, когда ты будешь взирать на изображение Христофора, ты не умрешь дурной смертью”. Таким образом, “гармония”, о которой говорит Роллан, может относиться только к новому качеству человеческих исканий, стремлений и борьбы. Но это качество отнюдь не исключает таких стремлений, исканий и борьбы. Оно только переносит всю эту реальную человеческую жизнь на новую ступень и отнюдь не означает какого-то смертельного конца природного и человеческого становления.

Другая ошибка упомянутого рассуждения А. Андрес заключается в том, что Роллану приписываются только метафизические методы мышления. Тут возникает вопрос о том, что понимать под диалектикой и метафизикой. В марксистской философии под метафизикой понимается абстрактное сочетание понятий, которые являются вполне дискретными в отношении друг друга, вполне изолированными друг от друга и свойственными только чистому мышлению, не отражающему никаких противоречий жизни. Об этом приходится говорить потому, что старое понимание метафизики находит в ней совсем иное – учение о сверхчувственном мире. Ни в том, ни в другом смысле метафизика не свойственна Роллану. Правда, чувственный и природный мир и чувственный человек изображены у него на очень высокой ступени бытия. Он ими любуется, он на них надеется, и они являются результатом его глубочайших переживаний. Но едва ли все высокое и возвышенное заслуживает названия “метафизического бытия”. Еще труднее приписать Роллану метафизику в смысле оперирования

дискретными понятиями, в смысле употребления ординарной формальной логики.

Напротив, природа у Роллана есть сама жизнь, сама взаимопронизанность элементов, само взаимостремление, сама любовь.

Если же Andres имела в виду диалектику, связанную с диалектическим материализмом, то Роллан в этом смысле действительно недиалектик. Говорить об этом при анализе романа, предназначенного для широкой публики, в начале XX в. невозможно. Да и кто из писателей этого времени рассуждал диалектически в смысле диалектического материализма? Чуть ли не каждый образ природы у Роллана настолько же “природен”, насколько и “человечен”, настолько же реален и материален, как то гуманистическое будущее, к которому постоянно рвалось роллановское сознание. Особенно важно, если иметь в виду античную философию, отношение Роллана к Эмпедоклу и Гераклиту.

## ЭМПЕДОКЛ

Эмпедокл известен как чрезвычайный энтузиаст в области философии, как поэт и фантаст, как проповедник и даже чудотворец. В сознании античности Эмпедокл остался богатырем духа, величайшим нарушителем всех бытовых норм, вдохновенным и прямо-таки экстатически настроенным мыслителем, мифотворцем и, наконец, тем философом, который ради общения с вечностью бросился в кратер вулкана. Читатели “Жан-Кристофа”, несомненно, найдут много родственного у героя этого романа с античным философом-энтузиастом Эмпедоклом. С другой стороны, Эмпедокл учил о двух основных субстанциях мира<sup>3</sup> – о Любви и Вражде. Любовь, по Эмпедоклу, есть взаимопронизанность всего сущего до полного слияния в неразличимое целое. Вражда есть всеобщее разъединение, всеобщая дискретность, всеобщая чуждость одного другому. Сначала царит Любовь, потом ее внутренняя слиянность постепенно начинает распадаться, и это уже второй этап мироздания. Затем наступает период всеобщего распадения и абсолютной дискретности сущего. И это – третий период мироздания. Но и он не вечен. В недрах этого распадения опять зарождается любовное стремление одного элемента к другому, и это обратное возвращение распавшегося мира во всеобщую слиянность любви Эмпедокл именует четвертым периодом мироздания. И так происходит вечно. Сама вечность есть не что иное, как взаимная борьба, взаимная игра, взаимное стремление либо к единству, либо к распадению – это и есть эмпедокловская вечность. Если мы теперь вспомним слова Роллана о том, что “вся вселенная – одно сердце. Гармония – царственная чета любви и ненависти” (“Грядущий день”), то едва ли кто будет отрицать, что Эмпедокл – один из отдаленных предшественников

<sup>3</sup> См.: Лосев А.Ф. История античной эстетики: (Ранняя классика). М., 1963. С. 397–403.

Роллана<sup>4</sup>. Эта вечная борьба и игра противоположностей, прекрасная и трагическая, но отнюдь не безысходная, принимается Ролланом за основу жизненной философии Жан-Кристофа: – “Жизнь, – повторил Оливье, – что такое жизнь? – Трагедия, – отвечал Кристофф. – Урра!” (5, 263). Роллан прямо так и говорит, что жизнь есть трагедия, но тем не менее прославляет ее. И в чувстве природы у Роллана есть трагизм, но Роллан – оптимист. В его отношении к природе чувствуется упор на борьбу в смысле постоянной и вечной смены – смены жизни и смерти. Как же после этого отрицать диалектическое мироощущение Роллана и сводить его к формальной логике неподвижных и абстрактных понятий?

Для иллюстрации оптимистического отношения Роллана к античности приведем несколько фрагментов из Эмпедокла, который как раз учил о вечном возвращении и об отсутствии во вселенной абсолютной смерти. С точки зрения этого философа, всякое умирание всегда является в то же самое время и рождением, так что никакое старение никому и ничему не угрожает вечной смертью.

Наиболее близки были Роллану следующие фрагменты: “Я скажу тебе нечто новое: ничто человеческое не возникает, и губительная смерть не есть конец, но существует только соединение и разделение того, что соединилось. Это-то и называют смертные возникновением”<sup>5</sup>. О Любви и Вражде Эмпедокл говорит: “Обе они бессмертны, не возникли и всегда были чужды начала рождения”<sup>6</sup>; “Все стихии поочередно господствуют в круговороте времени. Ведь к ним ничто не прирождается, и никто из них не прекращает существования, так как если бы они беспрерывно уничтожались, то их бы уже более не было, да, кроме того, какая и откуда взявшаяся сила взрастила бы оскудевшую вселенную? Итак, они остаются теми же самыми, но, проницая друг друга, в одном месте становятся одной вещью, в другом – другой, оставаясь вечно подобными самим себе”<sup>7</sup>; “Поочередно господствуют стихии в круговороте (вселенского) цикла: то оскудевают они одна за другой, то возрастают в роковом чередовании. Ибо они остаются теми же самими, но, проницая друг друга, становятся людьми и животными других пород, то силой Любви сходясь в одно целое, то, наоборот, ненавистью Вражды несясь врозь друг от друга, пока, сросвшись в единое вселенское целое, не потеряются в нем. Таким образом, поскольку единое неизменно рождается из многоного, а из прорастания единого снова выделяется многое, поскольку стихии возникают, и век у них нестойкий. Но поскольку беспрерывный переход из одного состояния в другое никогда не прекращается, поскольку они существуют всегда в неизменном круге”<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Там же. С. 404–405.

<sup>5</sup> Эмпедокл. Фрг. В 8 / пер. Г. Церетели (цит. по: Досократики / Ист.-критич. обзор и пер. фрагментов... А. Маковельского. Ч. 2). Казань, 1915.

<sup>6</sup> Там же. Фрг. В 16 (пер. А. Маковельского).

<sup>7</sup> Там же. Фрг. В 17 (пер. Г. Якубаниса).

<sup>8</sup> Там же. Фрг. В 26 (пер. Г. Якубаниса).

Указанные места из Эмпедокла наглядно иллюстрируют как вообще оптимистическое настроение Роллана в его общении с природой, так и то важное основание, почему Роллан любил именно древних, а среди древних именно древнейших натурфилософов, которые своим учением о вечно живом круговороте жизни освобождали человека от всякого пессимизма, а если и допускали какой-нибудь пессимизм, то этот последний угасал в них в результате их глубокой веры в жизненно наполненную вселенную и торжество добра, несмотря ни на какие “изнанки” жизни.

## ГЕРАКЛИТ

Это же самое заставило Роллана с особенной любовью относиться и к Гераклиту, который в истории прославился своим “безболезненным” отношением ко всем изъянам жизни и своим учением о вечном становлении жизни. Между прочим, учение о диалектических противоположностях жизни, ярко выступающее уже у Эмпедокла, формулируется у Гераклита уже вполне сознательно и научно-философски. Здесь уместно напомнить следующие фрагменты из Гераклита:

“Не только ежедневно новое солнце, но солнце постоянно, непрерывно обновляется”<sup>9</sup>; “Расходящееся сходится, и из различных тонов образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу”<sup>10</sup>; “Добро и зло суть одно”<sup>11</sup>; “Путь вверх и вниз один и тот же”<sup>12</sup>; “Бессмертные смертны, смертные бессмертны: жизнь одних есть смерть других и смерть одних есть жизнь других”<sup>13</sup>; “Огонь живет смертью земли, воздух живет смертью огня, вода живет смертью воздуха, земля – смертью, воды”<sup>14</sup> (имеется в виду вечный круговорот вещества в природе). Может быть, подходит к Роллану следующее изречение Гераклита, говорящего о непонимании сущности бытия у людей: “Они не понимают, как расходящееся согласуется с собой. Оно есть возвращающаяся к себе гармония, подобно тому, что наблюдается у лука и лиры”<sup>15</sup>. Лук представляет собой тетиву, которая растягивается в разные стороны, но именно благодаря этому натянутый лук может пускать свои стрелы очень далеко. В лире тоже струны растягиваются в разные стороны, но благодаря этому единству противоположностей она как раз и рождает гармонические звуки. Это – чисто роллановская мысль. Недаром Роллан писал: “Великие слова Гераклита, которые я сделал своими (Гармония противоположностей), – вот что прекраснее всего”<sup>16</sup>.

<sup>9</sup> Там же. Фрг. В 6.

<sup>10</sup> Там же. Фрг. В 8.

<sup>11</sup> Там же. Фрг. В 58.

<sup>12</sup> Там же. Фрг. В 60.

<sup>13</sup> Там же. Фрг. В 62.

<sup>14</sup> Там же. Фрг. В 76.

<sup>15</sup> Там же. Фрг. В 51.

<sup>16</sup> Цит. по: *Cornubert C. Freud et R. Rolland. P., 1966. P. 33.*

## НЕОБХОДИМЫЕ УТОЧНЕНИЯ

Как указывалось выше, в советской литературе уже имеется достаточно ясное сопоставление Роллана с античными философами. Так, Г.Г. Цвэнгрош<sup>17</sup> пишет: «Писатель подчеркивал, что в философском отношении его образование – “эллинское”». По его словам, еще в лицее Луи-ле-Гран он “очень увлекался философами-досократиками – Гераклитом и Эмпедоклом”, которые “обладали мощным чувством... вечного движения”. Р. Роллан противопоставлял их “философам абстрактного и неподвижного ума”. Плодом юношеского восхищения досократиками явилась неопубликованная до сих пор драма “Эмпедокл”. Следствием же дальнейшего глубокого изучения античной философии этого периода было небольшое исследование “Эмпедокл Агригентский” (1918), по которому можно судить и об отношении Р. Роллана к взглядам Гераклита, а также частично и Демокрита. В частности, произведения писателя, созданные раньше (“Жан-Кристофф”, “Кола Брюньон”, 1914), также отмечены печатью непобедимой силы движения, развития и преобразования<sup>18</sup>.

Очень важно также следующее суждение цитируемого автора: «Влияние философских идей Гераклита и Эмпедокла сказалось на “форме композиции”, свойственной произведениям Р. Роллана. Писатель называл ее “циклической”, объясняя это тем, что он “признает личную и общественную жизнь в построенном становлении”<sup>19</sup>. Античное влияние на Роллана, согласно этому автору, особенно оказывается в романе “Кола Брюньон”. Но и в романе “Жан-Кристофф” эти влияния достаточно заметны. Несмотря на ярко выраженные симпатии Роллана к таким античным натурфилософам, как Эмпедокл или Гераклит, необходимо все-таки отметить, что эти греческие натурфилософы слишком суровы и слишком строги для того восприятия природы, которое мы фактически находим у Роллана.

Симпатия Роллана к этим авторам несомненна, и модель восприятия природы, принадлежащая этим авторам, безусловно, “перешла” и к Роллану. Однако Роллан по самой своей сути гораздо мягче и гораздо интимнее, чем эти древние философы. Будет очень полезной поправкой, если мы скажем, что Эмпедокла и Гераклита Роллан воспринимает в их более позднем освещении, гораздо более человеческом и более соответствующем субъективной утонченности писателя XX в. Мы не ошибемся, если скажем, что вся эта древняя натурфилософия воспринимается Ролланом не во всей ее эллинской суровости, но скорее в ее эллинистической смягченности и красочности. Кажется, у Роллана нет упоминания о Лукреции. Но, может быть, природа у Лукреция как животворная и все порождающая сила, как то, что

<sup>17</sup> Цвэнгрош Г.Г. Влияние греческих материалистов классического периода на формирование мировоззрения и творчество Ромена Роллана (IV конференция по классической филологии): Тез. докл. Тбилиси, 1969. С. 133.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же. С. 135.

дает жизнь и радость всякому живому существу, более подходила бы в качестве модели для изображения природы у Роллана. В связи с этим скажем несколько слов о самом термине “природа”, как он употреблялся у древних. Понимание природы в античности не было однозначным, если проследить его в главных чертах от древнегреческих натурфилософов до литературы эпохи эллинизма. Досократики видели в ней космогоническую силу, которая существует вполне объективно и творит из себя все, в том числе и человека, причем этот человек является сам частью природы и неотделим от нее. Стихия природы и человека по существу своему одна, и стихия эта безлика<sup>20</sup>.

Однако постепенно природа получает некоторые антропоморфные черты, становясь у Платона кормилецей и восприемницей всего живого, а космогонический процесс есть результат действия творца – демиурга (“Тимей”). Правда, Аристотель, давая дефиницию природы<sup>21</sup>, не приходит к заключению о ней как о творящем абсолюте, потому что такой всеобщей движущей силой у него является перводвигатель, а не природа. Эпикур тоже устраниет творческую активную силу в своем объяснении природы, ориентируясь на случайность, определяющую мировой процесс<sup>22</sup>. Зато среди эллинистических философов стоики, создавшие представление об общественном космосе и человеке как гражданине этого космоса, впервые в отчетливой форме назвали природу созидательницей и даже художницей (SVF I фрг. 172 Атт.)<sup>23</sup>. Стоики отмечают в природе “творческий огонь”, “силу, устроющую живое”, именуют природу “богом” (Т. 1. Фр. 158), “божественным разумом” (Т. 2. Фр. 1024).

Таким образом, впервые в античности стоики эпохи эллинизма поняли природу не отвлеченно-философски, но вполне жизненно, в связи с разумным устроением человеческого общества и государства. Недаром в эллинистической литературе, например в драмах Менандра, природа – разумная сила, заключающая в себе все благо и зло, но в основе сила добрая, устойчивая, неизменяемая, источник жизни. Она добра к человеку, хороша сама по себе, стихийна в своей мудрости, близкая и родная каждому<sup>24</sup>. Природу у Менандра можно сравнить с образом, созданным римским поэтом-эпикурейцем I в. до н.э. Лукрецием. В поэме Лукреция она мощная и вместе с тем добрая к человеку, маленькою и зависимому от нее. Природа Лукреция тоже творческая животворная сила. Она приводит все сущее к совершенству и

<sup>20</sup> О древнейшем понимании природы см.: Lovejoy A.O. The meaning of physics in the Greek physiologists // Philosophical Review. 1909. Vol. 28.

<sup>21</sup> Аристотель. Метафизика. V 4, 1014 в 16а.

<sup>22</sup> Боровский Я. О термине *natura* у Лукреция // Учен. зап. ЛГУ. 1952. № 161. Сер. филол. наук. Вып. 18. С. 233.

<sup>23</sup> Тексты см. по собранию фрагментов Арнима: Stoicorum veterum fragmenta. Т. I. Фрг. 1132–1140.

<sup>24</sup> Тахо-Годи А.А. Природа и случай как стилистические принципы новоаттической комедии // Вопр. классич. филол. М., 1971. № 3–4. С. 242 и след.

зрелости. Она “сотворительница” (I 629, II 1117, V 1362), “направительница” (V 77) и даже “искусница” (V 234), каковою является также и сама земля. Эллинистический мир, лишенный древней наивной веры в божественные и демонические силы природы, все отчетливее понимал ее более лично, более внутренне, более человечески.

Таким образом, хотя Роллану весьма импонировали суровые контуры древней натурфилософии, тем не менее его многочисленные изображения природы в целях анализа глубоко личных переживаний человека вполне явственно свидетельствуют о том, что в античности он видел не только одну суровость, но старался “перевести” ее также и на свои задушевные и даже сердечные переживания объективно существующей и неприступной по своим законам природы.

Итак, расставаясь с античными источниками Роллана, мы должны сказать, что во всей истории философии, вероятно, не было моделей роллановского ощущения природы более сильных, острых и глубоких, чем Эмпедокл и Гераклит, а вместе с ними и вся досократовская философия. Однако Роллан все время старался смягчать эти слишком суровые контуры античных представлений о природе и сделать их более понятными и более имманентными личному сознанию человека. Имманентизм (*immaneo* – “остаюсь в чем”) вовсе не означает никакого субъективизма, т.е. вовсе не предполагает отрицания объекта, как такового, и сведения его только к психологии человека. Но имманентизм всегда означал возможность перевода любого объективного бытия на язык субъективного сознания человека, как бы на взаимную соизмеримость объективного бытия и субъективно-человеческих его переживаний. Поэтому внесение имманентности в свое восприятие природы, которое заметно уже и в самой античности, но только в ее более поздний, а именно эллинистический, период, всегда приводило Роллана к использованию и других моделей природы, не столь суровых, но более податливых человеческому переживанию. И такие модели Роллан находил прежде всего у Спинозы, Руссо и романтиков.

# СПИНОЗИСТСКАЯ МОДЕЛЬ

## ОБ ОТНОШЕНИИ РОЛЛАНА К СПИНОЗИЗМУ ВООБЩЕ

В своих ранних дневниках Роллан говорит, что он увлекался чтением Спинозы. Английский исследователь Дэвид Сайсиз в книге о музыкальном элементе в “Жан-Кристофе”<sup>1</sup>, на наш взгляд, несколько односторонне понимает эту связь Роллана со Спинозой на основании пантеистического учения Спинозы о Боге. Это, в общем, правильно. Однако, на наш взгляд, Роллана интересовало в природе и нечто более конкретное.

### ПЕРВОСТЕПЕННАЯ ВАЖНОСТЬ УЧЕНИЯ О “ВЕЩИ МЫСЛЯЩЕЙ” И “ВЕЩИ ПРОТЯЖЕННОЙ”

Дело в том, что Спиноза учит о противоположности *res cogitans* (“мыслящая вещь”) и *res extensa* (“протяженная вещь”), но самое интересное то, что Спиноза является вовсе не дуалистом, а восторженным монистом, как ни различны у него эти две “вещи”. Тем не менее Спиноза с большим воодушевлением проповедует их полное единство, полное тождество. Конечно, для Спинозы это есть нечто иное, чем Бог. Однако противопоставление этих двух “вещей” и в то же время их отождествление являются чрезвычайно интересным историко-философским феноменом. Нам кажется, что в том одушевлении природы, о котором мы говорили выше, как раз чувствуется это спинозовское различие и спинозовское отождествление двух “вещей”. Нельзя сказать, что образы природы у Роллана суть просто только некоторого рода метафоры, сравнения и вообще та или иная поэтическая условность. В роллановском ощущении природы слышится нечто большее. Его образы говорят нам именно то, что природа есть нечто мыслящее. То, что природа протяжна и существует в пространстве, – это знают все. И то, что явление природы часто бывает уместно и красиво привлечь в виде метафоры для какого-нибудь психического состояния или общественного явления, – знают все. Но надо отметить, что Роллан и в природе видит нечто мыслящее, и это объясняет неуловимую тонкость привлечения природы в целях познания человека и общества у Роллана. В этом, вероятно, разгадка близости Роллана к древней мифологии и античной натурфилософии. Ведь

<sup>1</sup> Sices D. Music and the musician in Jean-Christophe: the harmony of contrasts. New Haven; London, 1968. P. 35–36.

там и здесь природа трактуется на манер человека и общества. А человек прежде всего есть существо мыслящее. Вот почему мифология населяет всю природу и весь мир именно мыслящими существами. И вот почему античная натурфилософия, почти уже расставшаяся с мифологией, все-таки продолжала ставить мышление в природе на первый план.

## ОДУШЕВЛЕННОСТЬ И МЫСЛЯЩИЙ ХАРАКТЕР СТИХИЙ ПРИРОДЫ

Вода Фалеса, Воздух Анаксагора, Числа пифагорейцев, Огонь Гераклита – все это является природными и вполне материальными стихиями, т.е. уже не богами и не демонами, но все это обязательно мыслит. Среди греческих натурфилософов был даже такой мыслитель, как Диоген Аполлонийский, который сразу и одновременно объявлял все воздухом (или происшедшем из воздуха) и в то же самое время мышлением. Таким образом, если уж говорить с соблюдением исторической точности, то Фалес учил о мыслящей Воде, Гераклит – о мыслящем Огне и Диоген Аполлонийский – о воздушном мышлении. Это, конечно, материализм. Однако не тот механистический материализм, который проповедовался, например, просветителями. Это какой-то органический материализм, в котором мышление органически связано с материей. Поэтому нам представляется, что расчлененность и уже по-европейски логическая противопоставленность “мышления” и “протяжения” у Спинозы, пожалуй, еще ближе Роллану. И вообще, мало кто мог из писателей (о философах мы не говорим) так противопоставлять и отождествлять природу и мышление, как это прекрасно выходило у Роллана. Несомненно, дело здесь не обошлось без влияния Спинозы. А то, что вся природа является в каком-то смысле Богом для Роллана, об этом мы уже говорили, и для этого не нужно было влияния Спинозы.

## МНЕНИЕ САМОГО РОЛЛАНА О СПИНОЗЕ И ДОСОКРАТИКАХ

О том, как близко к сердцу принимал Роллан философию Спинозы и досократиков, можно судить по следующему заявлению самого Роллана. В письме к П. Сейпелю от 2 февраля 1912 г.<sup>2</sup> Роллан благодарит его за книгу о философии В. Джеймса и прибавляет: “Я не открывал ни одной философской книги с далеких времен, когда еще в Нормальной школе я опьянялся (как и многие другие) Спинозой и досократиками. Я считал, что человек здоровый и сильный должен сам сотворить свою философию, как он творит свою жизнь, свое искусство, как он действует и любит, не спрашивая у других, что бы они делали на его месте”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Bibliotheque universelle et Revue Suisse*. 1912. Decembre. XVIII. P. 455.

<sup>3</sup> О Спинозе, Гераклите и Эмпедокле у Роллана говорит П. Сиприо (*Sipriot P. R. Rolland. P., 1968. P. 69–73 (сер. “Les écrivains devant Dieu”)*).

## ПРИРОДА В “ЭТИКЕ” СПИНОЗЫ

Нисколько не приходится удивляться тому, что Роллан еще в школьные годы увлекался философией Спинозы. Философия Спинозы, особенно как она выражена в знаменитом трактате “Этика, доказанная в геометрическом порядке”, способна еще и теперь производить на читателей весьма сильное впечатление. Тем более это понятно, если говорить о читающей философской публике XVII в. Уже просмотр первых страниц этого произведения вызывает весьма возвышенные чувства, поскольку перед глазами читателя появляется какое-то грандиозное здание, чуждое всякой мелочности и преисполненное только одними сильными, строгими, суровыми и какими-то величественными чертами. Читая “Этику” Спинозы, люди всегда приобщались к чему-то сильному, здоровому, крепкому и величественному, так что отделаться от этого впечатления было почти невозможно.

Вторая особенность этого произведения Спинозы заключается в том, что оно использует для демонстрации философских истин то, что сам Спиноза называет “геометрическим способом”. Насколько здесь действительно присутствует математика, и в частности геометрия, в этом позволительно сомневаться. В настоящее время можно считать почти установленным, что дело здесь заключается не в геометрии, как таковой, а в использовании ее традиционных методов изложения. Начинается этот трактат с основных определений, переходит к тем общим принципам, которые сам Спиноза называет “аксиомами”, заканчивается тем, что у него носит название “теорем”, которые содержат еще разного рода пояснения и необходимые для их полной понятности добавления. Словом, весь трактат имеет вполне геометрический вид. Повторяю, это имеет мало общего с наукой геометрией. Но зато здесь использована та железная логическая последовательность, которая в наиболее совершенной форме соблюдается именно в геометрии. Все категории здесь точно определены, как бы отчеканены, кратки и безусловны, и изложение, которое дается на основании этих категорий, идет от общего к частному, заканчиваясь ясными и понятными выводами. В сущности, это не геометрия, а просто рационалистический метод изложения. Однако на читателей Спинозы всегда производила сильное впечатление именно эта геометрическая терминология, уже сама по себе взвыавшая к точности, ясности и определенности вместо традиционного многословия и нечеткой последовательности мысли у философов.

Такая возвышенная и грандиозная система философии, к тому же изложенная языком одной из точнейших наук, всегда поднимала настроение у читателей, всегда отвлекала их от случайных мелочей и всегда возводила на очень высокие ступени человеческого самосознания и человеческого познания мира. Неудивительно, что Роллан, всегда настроенный благородно, рационалистически и либерально, увлекался такой возвышенной философией, импонировавшей к тому же своими точными и, как ему казалось со

слов самого Спинозы, математическими или даже геометрическими методами.

К этому характеру философии Спинозы, т.е. к ее возвышенной грандиозности и к ее математической точности, нужно прибавить еще ту третью черту, которая не могла не волновать Роллана и в его школьные годы, и в годы зрелости. Опять-таки вопреки преобладающей традиции Спиноза учил в своих сочинениях не только о “природе”, но и о “Боге”, и не только о “Боге”, но и о “природе”. Бог для Спинозы никогда не был антропоморфным существом, как его представляли все исторические религии. Он был просто той же самой природой, но только взятой в ее цельности, в ее органической неделимости, в ее бесконечности и в ее вечном существовании. Бог был нужен Спинозе для того, чтобы одушевить известную ему ньютоновскую механистическую вселенную, чтобы понимать ее в ее вечном движении, не зависимой ни отчего другого, а зависимой только от самой же себя.

С другой стороны, природа была нужна Спинозе не просто как предмет для научного эксперимента и не просто как предмет в виде носителя тех или иных научных закономерностей. Он ее переживал всегда как нечто субстанциальном самостоятельное, никем и ничем не порожденное и никогда, ни при каких обстоятельствах не допускающее своей ограниченности и своей смерти. Природа тоже была для него чем-то грандиозным, чем-то возвышенным, чем-то величественным, достойным всякого удивления и преклонения. В таких условиях Бог и природа в сознании Спинозы ровно ничем не отличались одно от другого. Для Спинозы весьма характерно выражение “Бог, или природа”. Роллану импонировало здесь то, что такой Бог, создавая впечатление грандиозности возвышенного бытия и абсолюта, тем не менее под пером Спинозы был совершенно очищен от всякого антропоморфизма, от всяких доктринальных веры и от всяких конфессиональных методов мысли. Сам Роллан был далек от церковного мировоззрения, но с понятием Бога ему все же не хотелось расставаться. Бог поэтому оказывался для него просто той величественной природой, которая далека от всяких мелочей, далека от скрупулезности механистически настроенных исследователей и далеко не сводилась ни к каким абстрактным и научным закономерностям. Для нас теперь все это является далеко ушедшими вдаль формами пантеистического мышления. Однако термин “пантеизм” звучит для нас сейчас слишком академично, слишком исторично и черезчур абстрактно. Надо вникнуть в то спинозистское мировоззрение XVII в., когда природа, с одной стороны, очаровывала людей своим величественным характером, а с другой стороны, была лишена всякого механицизма, будучи и первым предметом философии, и первым предметом человеческого любования на все бытие и на всю жизнь, взятых в их полной самостоятельности и безусловности.

## ВАЖНЕЙШИЕ КАТЕГОРИИ У СПИНОЗЫ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ЕГО УЧЕНИЯ О ПРИРОДЕ

Если даже ограничиться только одними “определениями”, с которых начинается “Этика” Спинозы, то уже здесь не могло не импонировать спинонзистам, да и не только спинонзистам, то, что основную причину Спиноза понимает как “причину в-себе”, т.е. то, “что природа может быть представлена не иначе, как существующую” (определение 1)<sup>4</sup>. Было важно учение о субстанции как о том, что существует само через себя и представляется само через себя, не нуждаясь ни в каких других посторонних представлениях (определение 3). В свое время читали с захватывающим чувством слова Спинозы: “Под Богом я разумею существо абсолютно бесконечное (*ens absolute infinitum*), т.е. субстанцию, состоящую из бесконечно многих атрибутов, из которых каждый выражает вечную и бесконечную сущность”. Весьма важно также и учение о свободе, этой первичной субстанции, или Бога (определение 7), а также и о вечности: “Под вечностью я понимаю самое существенное, поскольку оно представляется необходимо вытекающим из простого определения вечной вещи” (определение 8).

Уже эти “определения”, помещенные Спинозой в самом начале его трактата<sup>5</sup>, не могли не волновать возвышенно настроенную душу Роллана еще в период его школьных лет. Но в указанном трактате Спинозы вслед за первичным “определением” еще следовали “аксиома” и далее – “теорема”. Аксиомы Спинозы тоже удивляют четкостью своей мысли и своей последовательностью. Мы укажем только на аксиому 6, гласящую: “Истинная идея должна быть согласна со своим объектом (*ideatum*)”<sup>6</sup>. Теоремы в “Этике” Спинозы тоже поражают своей рациональной четкостью и последовательностью. Когда Спиноза формулирует свою 11-ю теорему: “Бог, или субстанция, состоящая из бесконечно многих атрибутов, из которых каждый выражает вечную и бесконечную сущность, необходимо существует”<sup>7</sup>, – то становится ясным, что Бог для Спинозы есть такая бесконечность, которая не расплывается в бесконечной дали, но есть нечто единое и определенное, а та множественность атрибутов, которая ему приписывается, каждая тоже обладает безусловной ясностью и определенностью. Здесь сказалось гальское здравомыслие Роллана, которое даже и самые высокие предметы всегда мыслит рационально, ясно и чеканно. Всеобщий охват рациональной природы оказывается у Спинозы в теореме 13: “Субстанция абсолютно бесконечная неделима”<sup>8</sup>. По Спинозе, из необходимости божественной приро-

4 “Этика” Спинозы цит. по: Спиноза Б. Избранные произведения. М., 1957. Т. 1.

5 Там же. С. 361–362.

6 Там же. С. 362.

7 Там же. С. 368.

8 Там же. С. 372.

ды вытекает “бесконечное множество вещей бесконечно многими способами, т.е. все, что только может представить себе бесконечный разум”<sup>9</sup>. Тут же высказывается и заветная мысль Спинозы о существенном единстве Бога и природы (теорема 18): “Бог есть имманентная (*immanens*) причина всех вещей, а не действующая извне (*transiens*)”<sup>10</sup>. Поэтому все вещи, существенно вытекающие из Бога, тоже вечны (теоремы 19–23)<sup>11</sup>.

Наконец, мы напомним и то противоположение “мыслящей вещи” и “протяженной вещи”, которого мы уже касались выше (с. 139). То и другое является у Спинозы атрибутами Бога, т.е. тем, “что ум представляет в субстанции как составляющее ее сущность”. Следовательно, мышление и суждение одинаково существенны для Бога. Определение 1 во второй части “Этики” так и гласит: “Под телом я разумею модус, выражющий известным и определенным образом сущность Бога, поскольку он рассматривается как вещь протяженная (*res extensa*)”<sup>12</sup>. Кроме этого мышления и протяжения, если и существуют какие-нибудь другие атрибуты Бога, мы никаких других атрибутов не познаем. “Мы не чувствуем и не воспринимаем никаких других отдельных вещей, кроме тел и модусов мышления”<sup>13</sup> (аксиома 5 второй части “Этики”).

Несомненно, этот монизм Бога и природы у Спинозы производит значительное и эффектное впечатление. Один из новейших исследователей философии Спинозы, В.В. Соколов, пишет: «Спинозовская концепция субстанции как причины самой себя примыкает прежде всего к пантегистической схоластико-натуралистической традиции. Доказательство того, что “Бог есть имманентная причина всех вещей, а не действующая извне”, пронизывает все произведения философа. Уже в одном из первых своих писем к Ольденбургу рейнсбургский искатель истины писал: “Я не так отделяю Бога от природы, как это делали все известные мне мыслители”, усматривая, таким образом, в этом принципе единства Бога и природы один из конститутивных устоев своей системы. Для ее обоснования Спиноза использует разнообразные аргументы и тексты. Например, в одном из своих последних писем к Ольденбургу, которое относится к ноябрю–декабрю 1675 г., он, утверждая имманентность и отрицая трансцендентность Бога, ссылается на слова апостола Павла: “Мы в нем (т.е. в Боге) живем и движемся и существуем” (Деяния апостолов XVII 28), и уверяет своего корреспондента, что он утверждает это “вместе со всеми древними философами, хотя и иным образом”, как и “вместе со всеми древними евреями”»<sup>14</sup>.

9 Там же. С. 377.

10 Там же. С. 380.

11 Там же. С. 381–384.

12 Там же. С. 402.

13 Там же. С. 403.

14 Соколов В.В. Философия Спинозы и современность. М., 1964. С. 186.

## СУЩНОСТЬ СПИНОЗИСТСКОЙ МОДЕЛИ

С полной уверенностью и с полной надежностью необходимо сказать, что здесь мы находим если не прямо одну из моделей изображения природы у Роллана, то, во всяком случае, нечто близкое к этому. Роллан, несомненно, восторгался этой спинозовской цельной и божественной природой, которую он понимал, с одной стороны, чисто материально, а с другой стороны, как вечно пронизываемую мышлением Бога, которого он понимал антиантропоморфно. Спинозовская природа как ясное, чистое, гладкое, всегда рациональное, всегда закономерное и всемогущее, но в то же самое время антиконфессиональное мышление Бога, к тому же всегда разумное и понятное, всегда доступное человеку, – все это в прямом смысле необходимо считать моделью изображения природы у Роллана.

### МОДЕЛЬ СПИНОЗИСТСКАЯ И МОДЕЛЬ АНТИЧНАЯ

Почему здесь не хватало Роллану одних античных моделей? Суровая и строгая античность, даже при условии ее эллинистического смягчения, не представлялась ему чем-то строго философски и научно математически обоснованным. Платон, Аристотель и неоплатоники с их логицизмом были чужды Роллану, и, по всей вероятности, они просто остались для него неизвестными. В противоположность этому Спиноза, безусловно, импонировал Роллану своим ясным рационализмом и прозрачными математическими методами. С этой точки зрения древние, возможно, казались Роллану чем-то наивным и детским, чем-то, правда, весьма серьезным, но далеко не лишенным мифологических наивностей. Ясный, выпуклый и прозрачный для человеческого разума рационализм Спинозы несомненно был для Роллана дополнением к его, хотя и очень почитаемым у него, античным моделям.

### ОГРАНИЧЕННОСТЬ СПИНОЗИСТСКОЙ МОДЕЛИ ДЛЯ РОЛЛАНА

Есть, впрочем, одна черта Спинозы, которую Роллан в своем увлечении этим философом, возможно, и не замечал, но которая волей-неволей заставляла его выходить за рамки спинозизма и искать еще новые модели для своего отношения к природе. Дело в том, что этот ясный и прозрачный рационализм Спинозы все же не решал вопроса о единстве природы и божества. Ведь мертвая материя может мыслиться подвижной и даже самодвижной только в порядке систематически проводимой диалектики материи и действующей в ней энергии. Рационализм Спинозы бессознательно был основан на этой диалектике, но конкретно и в точных понятиях Спиноза ее никогда не выразил. Тем не менее Роллан, хотя и тоже бессознательно, но, не-

сомненно, чувствовал это абсолютное единство живой природы, а к диалектике этого живого единства философия Спинозы почти не призывала.

Упомянутый выше В.В. Соколов пишет об онтологии и физике Спинозы, указывая при этом на наиболее уязвимое место его философии: «Исходя из пантеистически органистического представления о природе, она попыталась достичь объяснения всего многообразия единичных вещей из субстанции на основе систематизированно-рационалистических принципов *a priori* и картезианских механистических представлений о материи. В непригодность последних для выполнения такой сложной по существу своему и по тенденции, конечно, диалектической, задачи Спиноза убедился в конце своей жизни и прямо высказал это в своих ответах Чирнгаусу на поставленные им вопросы. В письме от 5 мая 1676 г. он писал ему: “Из протяжения, как его мыслит Декарт, а именно: в виде покоящейся громады, не только трудно, как Вы говорите, но совершенно невозможно доказать существование тел, ибо покоящаяся материя, насколько это зависит от нее самой, будет продолжать пребывать в покое, а не побудится к движению иначе, как более могущественной внешней причиной”. В заключение этого письма Спиноза добавляет, что “Декартовы принципы естествознания бесполезны, чтобы не сказать, абсурдны”. В письме же от 15 июля 1675 г., отвечая Чирнгаусу, Спиноза еще раз признал, что из понятия протяжения невозможно *a priori* доказать разнообразие вещей. И поэтому “материя плохо определена Декартом через протяжение. Она необходимо должна быть объясняема через (такой) атрибут, который бы выражал вечную и бесконечную сущность. Но об этом я, быть может, когда-нибудь, если буду жив, поговорю с Вами более ясно. Ибо до сих пор я не имел возможности привести в надлежащий порядок то, что имеет отношение к этому вопросу”. Смерть помешала Спинозе осуществить этот замысел»<sup>15</sup>.

Все это указано у В.В. Соколова совершенно правильно. Спиноза как представитель рационалистической метафизики, конечно, не мог дать философски ясную картину природы со всеми таящимися в ее недрах закономерностями. Поэтому Роллан никак не мог воспользоваться спинозистской природой как своей единственной моделью. Природа у Роллана слишком живая и красочная, слишком эмоциональная и проникновенная, слишком ощущимая и задушевная, чтобы можно было ее свести к абстрактно-метафизической модели Спинозы. Роллан волей или неволей обязательно должен был выходить в своих изображениях природы далеко за пределы спинозизма. Но это нисколько не уменьшает огромной значимости спинозистской модели для Роллана. Даже и в сравнении с античными моделями Спиноза давал нечто гораздо большее. Ведь та античность, т.е. по преимуществу досократовская натурфилософия, которую знал Роллан, все еще содержала в себе много мифологии, а следовательно, вполне могла оказаться, несмотря на свой возвышенный и величественный характер, слишком

<sup>15</sup> Там же. С. 181.

детской и наивной. Никакой детскости или наивности у Спинозы уже не было. Спиноза рассуждал о природе весьма возвыщенно, но в то же самое время и весьмаrationально. На основании уже одного заглавия главного сочинения Спинозы многие думали, что в нем соблюдается такая точность мышления, которую и на самом деле можно назвать математической. Эта чисто рациональная и “математическая” разработка учения о природе заставляла многих относить досократовскую натурфилософию ко временам еще недостаточно зрелым, недостаточно критическим и недостаточно научным. Все это приводило к необходимости трактовать философию Спинозы весьма возвыщенно и в то же самое время научно и находить в ней необъятную громаду, но в то же самое время весьма понятную и кристально ясную.

### БОЛЕЕ МЯГКИЕ, БОЛЕЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ И БОЛЕЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ СПИНОЗИСТСКОЙ МОДЕЛИ ПРИРОДЫ

Действительно, благородство, простота и рациональная ясность спинозизма не могли не увлекать людей в течение нескольких столетий. Стоит только вспомнить рассуждение Спинозы о необходимости влечения только к добруму<sup>16</sup>, или о необходимости счастья только на основах разума<sup>17</sup>, или о понимании высшего блага для души как познании Бога<sup>18</sup>, или о стремлении всякого добродетельного человека содействовать такому же благу и у других людей<sup>19</sup>, как все это учение о “Боге, или природе” приобретает у Спинозы чрезвычайно благородный и возвышенный характер. Это воззрение Спинозы относится к еще тем наивным временам, когда не умели или не смели думать, что хороший человек всегда хочет только хорошего и всегда только помогает другим, а дурной сам же себя наказывает и заслуживает всяческого осуждения. Удовольствия, которые признает Спиноза, всегда обязательно только моральны и хороши, а неудовольствия всегда только дурны<sup>20</sup>. Но Спинозу не нужно понимать как какого-то мрачного моралиста. Наоборот, он требует от человека веселости, но, конечно, не противоречащей моральным правилам<sup>21</sup>. Ненависть, с точки зрения Спинозы, никогда не может быть хорошей<sup>22</sup>. Тот, кто живет по законам разума, никогда не возненавидит зла, но всегда только любовью<sup>23</sup>. Познавать себя – значит познавать и любить Бога<sup>24</sup>, а такая любовь должна всего более наполнять

<sup>16</sup> Спиноза Б. Указ. соч. С. 539.

<sup>17</sup> Там же. С. 540.

<sup>18</sup> Там же. С. 543.

<sup>19</sup> Там же. С. 550.

<sup>20</sup> Там же. С. 556.

<sup>21</sup> Там же. С. 557.

<sup>22</sup> Там же. С. 559.

<sup>23</sup> Там же. С. 560.

<sup>24</sup> Там же. С. 600.

душу<sup>25</sup>. Когда мы любим Бога, это значит, что Бог любит сам себя в нас даже самих<sup>26</sup>. Блаженство не есть награда за добродетель, но сама же добродетель<sup>27</sup>. Все эти и подобные им суждения Спинозы свидетельствуют о том, с какой глубокой убежденностью Роллан расценивал благородную и рационалистическую философию Спинозы, которая была одинаково и божественной и материальной, идеальной и чувственной, строжайше принципиальной и простой, общедоступной, искренней и естественной.

Роллан, может быть, чувствовал под строгой и абстрактной метафизикой Спинозы учение о живой и вечно расцветающей природе; но в явной форме у Спинозы это не содержится, а об этом можно только догадываться. Излагающий философию Спинозы М.С. Беленький, во всяком случае, находит возможным изображать Спинозу и с этой, более чувствительной стороны. Возражая рабби, Спиноза говорил: «Природа не молчит. Простой цветок из моего сада (...) подсказал мне истину. «Постигни, человек, – сказал он мне, – мое рождение и мой рост – и ты уразумеешь тайну жизни»». М.С. Беленький продолжает: «Человек подобен цветку, который рождается, вырастает, сверкает всеми удивительными красками на лоне природы – и умирает. Одна природа есть жизнь и дает жизнь всему живому»<sup>28</sup>. Все совершается согласно порядку и законам природы. К такому выводу пришел автор «Трактата об усовершенствовании разума»: «Природа! Она совершенна и вечно творит новое. Она неиссякаемый источник всего живого и реального. Все в ней, она полнота бытия. Она всесильна и могучая, постоянно сокрушает и непрерывно создает. Все вещи в ней, и она во всем, и все одна и та же. Она вечная и бесконечная, питающая “дух одной только радостью”»<sup>29</sup>.

М.С. Беленький, характеризуя философию природы у Спинозы, сравнивает Спинозу с его великим современником Рембрандтом и пишет: «Мудрое и мощное познание автора “Этики”, воплощенное в логически стройную систему, тождественно яркому и буйному художественному видению Рембрандта, гениального старшего современника Спинозы. Спинозу и Рембрандта роднят лучезарный взгляд на чувственный и нравственный мир, умение воссоздать его, широта замысла, глубина мысли, полнота чувств, звучащая ясность. В их произведениях все соразмерно, озарено мудростью, великой гармонией красок и идей. Как образы Рембрандта могли бы сойти с картины и присоединиться к зрителям, так природа и человек у Спинозы – живые существа, которые реально действуют вокруг нас и вместе с нами. «Рембрандт, – говорит бельгийский поэт Эмиль Верхарн, – покрывает славой все изображаемое им. Портретное искусство силой его гения превращается в искусство апофеоза. Ни один художник не понимал этого искусства более

<sup>25</sup> Там же. С. 601.

<sup>26</sup> Там же. С. 612.

<sup>27</sup> Там же. С. 617.

<sup>28</sup> Беленький М.С. Спиноза. М., 1964 (сер. ЖЗЛ). С. 84. Ср. и дальнейшее изложение у Беленького историю анафематствования Спинозы (с. 34–91).

<sup>29</sup> Там же. С. 125–126.

своеобразно и оригинально. Модель существует для него постольку, поскольку он заставляет ее выразить какое-либо чувство или глубоко человеческую правду. Он не упускает ни одной черты, какая ему представляется в модели". И далее: "Для Рембрандта тело священно. Он никогда не приукрашивает его, даже тогда, когда рисует Сассио. Тело – это материал, из которого создано человечество, печальное и прекрасное, жалкое и великолепное, нежное и сильное. Даже самые некрасивые тела он любит так же, как любит жизнь, и возвышает всею властью своего искусства". Философия Спинозыозвучна творчеству Рембрандта. За кулисами геометрических фигур "Этики" действует горячее сердце, страстный темперамент, преобразователь мира, жизнелюб, обличитель фальши, неутомимый защитник правды, света и разума. За сухими аксиомами и теоремами скрывается энергичная мысль, согретая великодушной душой. Спиноза, как и Рембрандт, возвысил природу, ее телесность и материальность. «Не вижу, – говорит он в "Этике", – почему природу нельзя назвать божественной». Силой его гения природа превратилась в апофеоз мысли, науки и искусства. Ни один философ до Спинозы так не превознес и не воспел столь оригинально и своеобразно природу, как он. Природа для него всепоглощающая сущность, из необходимости которой "вытекает бесконечное множество вещей бесконечно многими способами". И человека, с его страстями и умом, слабостями и силой, он мужественно любил, возвысил в меру своего духа и понимания объективных законов природы и общества»<sup>30</sup>.

Чтобы засвидетельствовать ту особенность спинозовской природы, которая не сводилась только к сухой рационалистической метафизике и которая чувствовалась как многими современниками Спинозы, так и многими его потомками, можно привести следующее суждение Г. Гейне: "При чтении Спинозы нас охватывает то же чувство, что и при созерцании великой природы в ее пронизанном жизнью покое. Лес возносящихся к небу мыслей, цветущие вершины которых волнуются в движении, между тем как непоколебимые стволы уходят корнями в вечную землю. Некое дуновение носится в творениях Спинозы, поистине неизъяснимое. Это как бы веяние грядущего"<sup>31</sup>.

Живое и жизненное созерцание природы у Спинозы и полная горячего энтузиазма возвышенная ее оценка, несомненно, характерны для личности Спинозы. Но в своих философских сочинениях Спиноза всегда был чрезвычайно рационалистичен, точен и систематичен, так что его почитателям всегда не хватало той чувствительности и задушевности, которая охватывала всех и прежде всего поэтов при оценке картин и животворной деятельности природы. Роллану импонировала эта спинозовская громада природы, всегда цельная, самостоятельная, несотворенная и бесконечная, всегда ясная, "математически" доказанная и всегда животворная, а кроме того, еще и боже-

<sup>30</sup> Там же. С. 188–189.

<sup>31</sup> Там же. С. 187.

ственная в отношении своего могущества, неделимой цельности и животворной красоты, а еще и общефилософская, логически продуманная и интерконфессиональная. Но Роллан был прежде всего поэт, питавший к природе самые задушевные и самые сердечные чувства, всегда переводивший ее на язык непосредственного, абсолютно жизненного, интимнейшего переживания. В этом отношении Спиноза, как и древние досократики, был величествен, чист и ясен, объективен и космичен. Этого, однако, было мало для Роллана. Как он ни восхищался древними и Спинозой, горячее субъективное чувство писателя XX в. искало еще других моделей для своих изображений природы. Восхищение перед природой как перед божественно всемогущей и животворной, безусловно цельной, вечной и бесконечной, логически обоснованной и не подлежащей никакому сомнению объективной данностью оставалось у Роллана на всю жизнь. И тем не менее чувствительное, сердечное и задушевное чувство, этот постоянный энтузиазм и восторг перед красотами природы, нисколько не мешая спинозизму, всегда волновали Роллана уже отнюдь не спинозовским рационализмом. Тут у него было много совсем других моделей для понимания природы. И главная, а может быть и самая главная, модель природы почерпывалась им у не менее горячо любимого им Руссо.

# РУССОИСТСКАЯ МОДЕЛЬ

## ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Один из наиболее распространенных предрассудков об отношении Руссо к природе очень плохо расчленяет само понятие природы, как оно выступает в творчестве самого писателя. Назовем ли мы это отношение сентиментальным, индивидуалистическим, эстетическим, религиозным или культурно-историческим, – все такого рода квалификации имеют глубочайшим образом одностороннее значение и никак не могут охарактеризовать отношение Руссо к природе в целом. Русский исследователь творчества Руссо<sup>1</sup> хорошо поступил своим выдвижением на первый план целых четырех пониманий природы у Руссо, которых, однако, необходимо насчитывать еще больше<sup>2</sup>. Можно даже сказать, что понятие и чувство природы у Руссо являются чрезвычайно спутанными и неясными, а местами даже чересчур противоречивыми. Это необходимо иметь в виду, если мы захотим сделать наше сопоставление Роллана с Руссо методически ясным и последовательным. Еще и теперь приходится в наших суждениях о природе у Руссо производить целые исследования, привлекая десятки, если не сотни, разных текстов из Руссо, больших или малых. Мы ставим сейчас своей задачей добиться во что бы то ни стало ясного представления о природе у Руссо, но это оказывается делом весьма хлопотливым. Эта задача усложняется еще и тем, что предыдущие исследователи отношения Руссо к природе почти целиком игнорировали проблему стиля, так что понимание природы у Руссо сводилось почти только к изложению содержания произведений Руссо и к приведению тех или иных цитат. В настоящее время такой “излагательный” подход даже при условии расчленения нескольких пониманий природы у Руссо нужно считать вполне устаревшим, тем более что типов этого отношения Руссо к природе сейчас устанавливается гораздо больше, чем думали старые исследователи, и спутанное переплетение этих типов у Руссо требует для своего анализа весьма большого и тонкого внимания.

<sup>1</sup> См.: Розанов М.Н. Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в. М., 1910. Т. 1. С. 46–75.

<sup>2</sup> См.: Геффдинг Г. Ж.-Ж. Руссо и его философия: Пер. с нем. СПб., 1898. Ср.: Hudson, Rousseau and naturalism in life and thought. Edinburgh, 1903; Rundstroem E. Das Naturgefühl J.-J. Rousseaus im Zusammenhange mit der Entwicklungsgeschichte des Naturgefühls überhaupt. Königsberg, 1907.

Подлинное отношение Руссо к природе, а заодно и подлинное отношение Роллана к Руссо повелительным образом требуют использования весьма красноречивого очерка под названием “Жан-Жак Руссо”, принадлежавшего самому Роллану и написанного им уже в поздний период его творчества, в 1938 г. Та характеристика Руссо, которую мы здесь находим, интересна именно тем, что она не только не скрывает никаких противоречий у Руссо, но выставляет их на первый план, что нам очень пригодится при характеристике отношения Руссо к природе. С точки зрения Роллана, как раз все эти душераздирающие противоречия у Руссо и сделали его тем великим человеком, который впервые в живейшей форме выразил отношение предреволюционного человека в Европе к природе и обществу. Эта противоречивость, слабонервность и беспомощность, с одной стороны, а с другой стороны, неожиданный для него и никогда не бывший предметом его стремлений бешеный успех его произведений в Европе делают эту фигуру действительно каким-то весьма редким явлением.

“Женевец, мелкий буржуа, робкий, безвольный, бесхарактерный, – пишет Роллан о Руссо, – с юных лет подвергавшийся всевозможным опасностям судьбы, праздношатающийся фантазер, в меру одаренный, но ленивый, апатичный, рассеянный, непостоянный, неуравновешенный, крайне непоследовательный, беззаботный, мало требовавший от жизни и любивший уходить в мир сладострастных грез, он мечтал лишь о спокойном и праздном существовании заурядного человека”<sup>3</sup>. Это и приводило его к страстной влюблённости в природу и всегда заставляло стремиться к уединению на лоне этой природы. Еще десятилетним ребенком, одиноким и неприспособленным к жизни, “он бежал от действительности в мечты”, – пишет Роллан<sup>4</sup>. Руссо, по его собственным словам, “лучше чувствовал себя в обществе химерических существ, которых он собирал вокруг себя, чем с людьми, с которыми ему приходилось сталкиваться в жизни”<sup>5</sup>.

Насколько Руссо в своей личной жизни был человеком непостоянным, ненадежным и лишенным всякой самоуверенности, мы узнаем из следующей характеристики Роллана: “Он влечет к себе неодолимо, но и разочаровывает невообразимым легкомыслием, взбалмошностью, невнимательностью, опрометчивостью в суждениях, непостоянством, полным забвением того, чем он еще вчера был всецело поглощен. В нем нет никакой последовательности, он ничего не доводит до конца. Где он учился? В двадцать лет он ничего не знает. Даже благожелательные экзаменаторы считают, что у него нет будущего и что он может стать, в лучшем случае, священником в

<sup>3</sup> Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 14. С. 609.

<sup>4</sup> Там же. С. 612.

<sup>5</sup> Там же.

каком-нибудь захудалом селе”<sup>6</sup>. Однако, не имея систематического образования, ни общего, ни музыкального (а он, между прочим, чувствовал себя музыкантом и кое-что в этой области создавал), из древних зная только Плутарха, Тацита, Сенеку, отчасти Платона и дополняя свои скучные познания из истории литературы только своей гениальной интуицией, Руссо, по Роллану, имел одного подлинного и величайшего учителя – это природу: “Величайшим его учителем была природа. Еще в детстве он страстно полюбил ее. Пусть он не выражает эту страсть в громоздких описаниях – природа владеет всем его существом; он очерчивает ее беглыми, но выразительными штрихами. Она доведет его до экстаза, который еще усилятся к старости, и приблизит к великим восточным мистикам”<sup>7</sup>.

Руссо тем более искал утешения на лоне природы, что с людьми он был весьма неуживчив, нетерпелив, неустойчив, к чему у него присоединялась еще его постоянная вражда к устойчивым предрассудкам. По поводу его прибытия в Париж из Швейцарии Роллан пишет: “Швейцарский бродяга, он прожил тридцать лет в застойной атмосфере внешнего благополучия; он отлынивал от учения, он не знал социальных преград, он не знал бремени законов. Тем сильнее почувствовал он моральный и почти физический гнет, очутившись в среде лицемерных и суэтных парижских литераторов и придворных. Страх сдавил ему горло, он подавил в себе боль, протест, отвращение. Но все это постепенно накипало у него в душе. И вот, наконец, произошел взрыв! Мгновенно постиг он социальное зло – моральную развращенность и неравенство”<sup>8</sup>. Речь идет о его рассуждении на общеизвестную дижонскую тему о влиянии наук на нравы. Вместе с тем у Руссо возникло теперь и новое понятие природы, уже связанное с критикой современного культурного состояния человечества и проповедью идеалов первобытного общества. «Ранняя “мировая скорбь”, – пишет Роллан, – которая всегда предшествует романтизму, заставляла его искать уединения в природе»<sup>9</sup>.

Характерным показателем совместимости для Руссо бесконечной чувствительности к природе и людям, с одной стороны, с бесконечно твердым ригоризмом, доходившим до глубокого радикального общественно-политического мышления, с другой стороны, является не только его чувство природы, не только его общественно-политическая ориентация, но и его религиозное метание между протестантизмом и католицизмом. Эта религия Руссо, конечно далеко выходившая за пределы всякого конфессионального вероучения, сделала этого просветителя настоящим врагом материализма и проповедником евангельских идеалов. Руссо сам пишет о себе, “что, насколько возможно, всегда следовал евангельскому учению”: “Я полюбил его, я воспринял его, расширил, разъяснил, я привязался к нему всем существ-

<sup>6</sup> Там же. С. 612.

<sup>7</sup> Там же. С. 614.

<sup>8</sup> Там же. С. 616.

<sup>9</sup> Там же. С. 612.

вом моим. Все мои писания дышат любовью к евангелию и преклонением перед Христом. Ничто не может сравниться с евангелием. Надо беречь эту священную книгу, как правило, преподанную учителем, а мои книги – как комментарии ученика<sup>10</sup>. Эта религиозность Руссо, особенно ее специфика, ниже будет учитываться у нас при разгадывании тех первичных моделей, на которых строится у Руссо природа в своих стилевых функциях.

Вот что чувствовал этот безмерно восприимчивый и притом религиозный человек после сожжения “Эмиля”: “Вся Европа в беспримерной ярости прокляла меня... я был для нее нечестивцем, безбожником, сумасшедшим, бешеным, диким зверем, волком”. А Роллан следующим образом характеризует состояние смятения, охватившее Руссо в эти тяжелые для него моменты, хотя его болезненная вспыльчивость и неугомонность и без того доставляли ему всегда глубочайшие страдания, единственным лекарством от которых только и была для него природа. “Можно ли после этого удивляться, – говорит Роллан, – что у слабого, мягкого, беззащитного человека, измученного тяжкой болезнью, раздавленного лавиной ненависти, помutilлся рассудок и он поддался маний преследования, которая с годами все росла? Ему представлялось, что вся вселенная объединилась против него; в одиночестве он дал волю своему расстроенному воображению, и оно ткало нелепую ткань всемирного заговора, в центре которого он видел неведомую силу, – а может быть, он просто не хотел назвать ее, – готовившую ему самые страшные пытки”<sup>11</sup>. «В последнем его произведении, в “Прогулках одинокого мечтателя” (он начал их осенью 1776 г., смерть прервала их в 1778 г.), перед нами тот же сумасшедший, что и в “Диалогах”, но уже тихий, кроткий и грустный, болтающий всякий вздор. Он больше не раздражается, его жизнь кажется ему дурным сном (как это верно!), и он покорно ждет пробуждения. Теперь он знает, вернее, ему кажется, будто он знает, что ему нечего ждать в будущем какой бы то ни было справедливости: “И вот я один на земле, я сам себе близкий человек, друг, брат, общество. Самый общительный и самый любящий среди людей изгнан единодушным волеизъявлением...” Он один, навек один, “на дне пропасти, злосчастный, жалкий смертный, и все же беспристрастный, как сам Бог”... Но его искусство ничего не утратило, оно стало как бы еще чище»<sup>12</sup>.

Мы сейчас вплотную подошли к формулировке той первичной модели, которой руководствовался Руссо, создавая замечательный стиль в своих изображениях природы. Роллан чрезвычайно метко характеризует возникающую здесь для нас диалектику абсолютного и относительного, без которой невозможно формулировать искомые нами модель и стиль природы. “Странно и примечательно, что этот классический ум, поборник абсолютных идей, пропитал все свои строгие законы вполне современным реляти-

<sup>10</sup> Там же. С. 611.

<sup>11</sup> Там же. С. 624.

<sup>12</sup> Там же. С. 626–627.

визмом, который находится в полной гармонии с его страстным призывом к терпимости”<sup>13</sup>.

Однако сначала пересмотрим в наиболее общей форме главнейшие аспекты отношения Руссо к природе, что и даст нам возможность отчетливо формулировать всю имеющуюся у Руссо терминологическую путаницу, связанную со словом “природа”.

## ОБЪЕКТИВНО-КАРТИННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРИРОДЫ

Один из наиболее частых аспектов отношения Руссо к природе – это объективно-картинная зарисовка тех или других ее разнообразных явлений. Таково, например, описание утренней зари у Руссо. “Однажды утром заря показалась мне такой прекрасной, что, наскоро одевшись, я поспешил выбраться за город, чтобы полюбоваться восходом солнца. Я насладился этим зрелищем во всем его очаровании. Это было через неделю после Иванова дня. Земля, надевшая самый пышный свой наряд, была покрыта травой и цветами; соловьи, перед тем как совсем прекратить свое пение, как будто нарочно распевали особенно громко; все птицы, хором прощаясь с весной, славили рождение прекрасного летнего дня, одного из тех, каких уже не уви-дишь в моем возрасте и каких никогда не видали в унылой местности, где я теперь живу”<sup>14</sup>.

Другая картина восходящего солнца обрисована у Руссо так: “В ясный вечер отправляются гулять в подходящее место, где открытый горизонт позволяет видеть заходящее солнце, и замечают предметы, по которым можно узнать место захода. Утром, чтобы подышать свежим воздухом, возвращаются на то же самое место до восхода солнца. Следят за тем, как оно возвращается о своем появлении длинными полосами света. Пожар разгорается, восток кажется весь в огне: по его блеску ожидаешь светило задолго до того, как оно покажется; каждую минуту думаешь, что оно вот-вот появится; наконец видишь его. Яркая точка блеснет, как молния, и тотчас наполнит все пространство; завеса мглы разрывается и падает. Человек узнает свое жилище и находит его похорошевшим. В течение ночи зелень набралась новой силы; освещенная зарождающимся днем, позолоченная первыми лучами, она покрыта блестящей сетью росы, отражающей свет и краски. Птицы хором приветствуют отца жизни; в эту минуту ни одна не молчит; их щебетание, еще слабое, более томно и нежно, чем в остальное время дня; в нем чувствуется истома мирного пробуждения. Совместное действие всех этих предметов производит на чувства впечатление свежести, которое, кажется, проникает до глубины души. Это волшебные полчаса, против которых не устоит ни один человек, зрелище до того величественное, до того

<sup>13</sup> Там же. С. 631.

<sup>14</sup> Руссо Ж.-Ж. Исповедь // Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 3. С. 123.

прекрасное, до того восхитительное, что никто не останется к нему равнодушен”<sup>15</sup>.

Руссо одинаково любит как тихую и мирную природу, так и природу во всей ее дикости и стихийности. Вот пример мирного любования природой. “Я всегда страстно любил воду, и вид ее вызывает у меня сладкую, хотя нередко и беспредметную, мечтательность. Каждый день, встав с постели, я бежал на террасу, если погода была хорошая, подышать свежим и здоровым воздухом и окунуть взглядом простор этого прекрасного озера, чьи берега и обступившие его горы восхищали меня”<sup>16</sup>. О своей любви к дикой природе Руссо пишет так: “Известно, что я называю живописной местностью. Никогда равнина, как бы прекрасна она ни была, не покажется мне прекрасной. Мне нравятся бурные потоки, скалы, сосны, темные леса, горы, крутые дороги, по которым нужно то подниматься, то спускаться, страшные пропасти по сторонам. Я вкусила это удовольствие и наслаждалася им во всем его очаровании, приближаясь к Шамбери”<sup>17</sup>. В “Исповеди” много рассуждений на ту же тему о любви к дикой природе. В “Прогулках одинокого мечтателя” Руссо пишет: “Берега Бьянского озера более дики и романтичны, чем берега Женевского озера, потому что скалы и леса тесней обступают здесь воду; но от этого они не менее приветливы”<sup>18</sup>. Из этого последнего рассуждения видно, что Руссо уже пользовался эпитетом “романтический” в своих описаниях дикой природы. В “Новой Элоизе” Сен-Пре пишет к Юлии: “Я стараюсь (...) наскоро все закончить, лишь бы поскорее освободиться и вволю побродить по диким местам, составляющим, на мой взгляд, очарование здешнего края. Надо от всего бежать и быть одному как перст, если не суждено быть вместе с вами”<sup>19</sup>. Впрочем, Руссо так же восторженно наслаждается и совмещением диких и мирных пейзажей в природе: “Уединенное сие место было уголком диким, пустынным, но полным красот, кои нравятся лишь чувствительным душам, а другим кажутся ужасными. В двадцати шагах от нас горный поток мчал свои пустынные воды, с шумом перекатывая камни, песок и тину. Позади нас тянулась цепь неприступных скал, отделяющая площадку, где мы находились, от тех альпийских высот, кои именуются ледниками, ибо со дня сотворения мира их покрывают огромно и непрестанно возрастающие пласти льда”. К этому месту сам Руссо делает такое примечание: “Горы сии столь высоки, что и через полчаса после захода солнца вершины еще освещены бывают его лучами, и багрянец заката окрашивает прекрасные белые гребни красивыми розовыми отсветами, которые видны издали”. Руссо продолжает: “Справа была печальная сень темных елей. Слева за бурным потоком зеленела дубовая роща, а под нами

<sup>15</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании / Пер. М.А. Энгельгардта. СПб., 1913. С. 152–153. Ср. размышление Руссо о прелестях весны (с. 143).

<sup>16</sup> Там же. С. 556.

<sup>17</sup> Там же. С. 154.

<sup>18</sup> Руссо Ж.-Ж. Прогулки одинокого мечтателя // Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 3. С. 611.

<sup>19</sup> Руссо Ж.-Ж. Новая Элоиза // Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 2. С. 46.

раскинулась водная ширь Женевского озера, простирающаяся в лоне Альп, — она отделяла нас от богатых берегов кантона Во, картину коего венчали величественные вершины Юры. Среди всех этих высот и ландшафтов то место, где мы находились, пленило очарованием приветного сельского уголка: несколько ручейков бежали тут из-под утесов и несли по зеленому склону кристально чистые струи свои. Несколько плодовых деревьев-дичков склоняли ветви над нашими головами; влажная нетронутая земля была покрыта травой и цветами. Сравнивая столь милый и мирный уголок с окружающими его картинами, я думал, что сие пустынное место кажется приютом, где могли бы укрыться двое влюбленных, кои одни спаслись от потопа и землетрясения”<sup>20</sup>. Сходное с этим рассуждение у Руссо можно прочитать при описании его появления в Эрмитаже, в четырех милях от Парижа<sup>21</sup>.

## СУБЪЕКТИВНАЯ СТИХИЯ

У Руссо бесконечно разнообразно, а местами даже и бурно представлен субъективный момент восприятия природы. Одним из лучших рассуждений Руссо о необходимости большой культуры сердца является следующее рассуждение в “Эмиле”: “Полный восторга, наставник хочет поделиться с ребенком: он думает тронуть его, обратив внимание на ощущения, волнующие его самого. Чистая глупость! Жизнь зрелища природы сосредоточивается в сердце человека; чтобы ее видеть, нужно ее чувствовать. Ребенок замечает предметы; но он не может заметить связывающие их отношения, он не может понять тихую гармонию их согласного действия. Нужен опыт, которого он не приобрел, нужны чувства, которых он не испытывал, чтобы воспринять сложные впечатления, вытекающие из всех этих ощущений разом. Если он не путешествовал по бесплодным степям, если раскаленные пески не обжигали его ног, если удушливое отражение скал, обожженных солнцем, никогда не угнетало его, то может ли он оценить прохладу прекрасного утра? Могут ли благоухание цветов, прелесть зелени, влажные испарения росы, мягкий и нежный ковер луга очаровать его чувства? Может ли пение птиц возбудить в нем сладостное волнение, если трепет любви и наслаждения еще не знаком ему? Какие восторги может в нем возбудить зарождение прекрасного дня, если его воображение не умеет рисовать тех, которыми его можно наполнить? И наконец, может ли его тронуть красота зрелища природы, если он не знает, чья рука позаботилась украсить его?”<sup>22</sup>

Подобного же рода мысли мы находим у Руссо довольно часто, например:

“Звон колоколов, всегда странно волновавший меня, пенье птиц, красота дня, прелесть пейзажа, всюду разбросанные деревенские дома, в которых

<sup>20</sup> Там же. С. 446.

<sup>21</sup> Руссо Ж.-Ж. Исповедь. С. 351.

<sup>22</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 153.

я мысленно представлял себе наше совместное житье, – все это так поражало мое воображение живым, нежным, грустным и трогательным впечатлением, что я чувствовал себя, как в экстазе, перенесенным в то счастливое время и ту счастливую обитель, где сердце мое, обладая всем блаженством, которое может прельщать его, наслаждалось им в невыразимых восторгах, даже не помышляя о чувственных наслаждениях”<sup>23</sup>.

“Мне казалось, что судьба в долгу передо мной в чем-то таком, чего она мне не дала. Зачем одарила она меня от рождения исключительными способностями, если они останутся до конца моей жизни без применения? Чувство своей внутренней ценности, порождая сознание этой несправедливости, до некоторой степени вознаграждало меня за нее, я плакал, и мне было отрадно давать волю слезам. Я предавался этим размышлению в самое лучшее время года, в июне месяце, в тени зеленых рощ, под пение соловья и журчанье ручьев. Все наперерыв старалось снова погрузить меня в ту соблазнительную негу, для которой я был рожден, но от которой строгий и суровый образ жизни, вызванный долгим кипением чувств, должен был бы навсегда освободить меня”<sup>24</sup>.

Пожалуй, еще более яркое суждение по этим вопросам имеется у Руссо в таком месте “Исповеди”: “Во время этой поездки в Веве, блуждая по чудесному побережью, я предавался самой сладкой меланхолии, сердце мое пылко устремлялось к бесчисленным невинным радостям, я умилялся, вздыхал и плакал, как ребенок. Не раз я останавливался, чтобы наплакаться вволю, и, присев на большой камень, смотрел, как слезы мои падают в воду”<sup>25</sup>.

Очень яркую картину эмоциональной экзальтации мы находим также и в “Прогулках одинокого мечтателя”: “Когда волнение на озере мешало моему плаванию, я проводил середину дня в прогулке по острову, с увлечением гербаризируя, останавливаясь то в самых приветливых и уединенных уголках, чтобы помечтать там спокойно, то на террасах и холмах, чтобы полюбоваться великолепным и восхитительным видом озера и его берегов, с одной стороны увенчанных близкими горами, а с другой расширяющихся в богатые и плодородные долины; устремляясь на них, мой взгляд достигал более отдаленных голубоватых гор, служивших ему пределом”. После этого созерцания озера и гор Руссо переходит к изображению вечера и ночи на озере: “Когда приближался вечер, я спускался с высот острова и с удовольствием садился на песчаном берегу озера, в каком-нибудь скрытом от глаз приюте; там шум и перекаты волн, приковывая к себе мои чувства и удаляя из души моей всякое другое волнение, погружали ее в сладостное мечтанье; так нередко застигала меня ночь, и я даже не замечал этого. Прилив и отлив воды и протяжный, время от времени усиливающийся шум ее беспререстанно поражали мой слух и зрение, заменяя то внутреннее движение, кото-

23 Руссо Ж.-Ж. Исповедь. С. 99.

24 Там же. С. 371–372.

25 Там же. С. 139.

рое мечтанье угашало во мне; и их было достаточно, чтобы я с наслаждением ощущал свое существование, не давая себе труда мыслить. Иногда возникало какое-нибудь слабое и мимолетное размыщение о непрочности всего сущего в этом мире, образом чего была для меня поверхность озера; но скоро легкие впечатления исчезали в однообразии баюкавшего меня непрерывного движения волн, и, без всякого действенного участия моей души, это движение приковывало меня настолько, что не раз, призывающий условным часом и сигналом, я отрывался от него лишь с величайшими усилиями. После ужина, если вечер был хороший, я шел еще раз со всеми вместе немного погулять по террасе и подышать там свежим воздухом и прохладой озера”<sup>26</sup>.

Больше того, природа не только наставница у Руссо для его чувствительных восторгов, но даже и вообще для всякого творчества: “Я никогда не мог писать и свободно размышлять иначе, как *ab dio* (под небом), и не хотел менять этот метод; я решил, что лес Монморанси, начинавшийся почти у моей двери, будет отныне моим рабочим кабинетом”<sup>27</sup>; “Я никогда не мог ничего создать, сидя за столом с бумагой и с пером в руке; на прогулках, среди лесов и скал, ночью в постели во время бессонницы, – вот когда пишу я в своем мозгу”<sup>28</sup>; “Мое воображение, воспламеняющееся среди природы, над сенью дерев, томится и угасает в комнате, под балками потолка”<sup>29</sup>. Здесь, правда, идет речь не о литературной работе, но о любви. Однако напряженнейший субъективный аспект отношения к природе и здесь налицо.

Однако и чисто литературное творчество тоже питалось у Руссо впечатлениями от природы. Он пишет: «Возвращение весны усилило мой нежный бред, и среди моих любовных восторгов я сочинил для последних частей “Юлии” несколько писем, насыщенных тем упоением, в котором их написал. Среди других могу указать на письма об Элизиуме и о катании на лодке по озеру; если мне не изменяет память, они находятся в конце четвертой части. Всякий, кто, читая эти два письма, не почувствует, что сердце его смягчается и тает от того же умиления, которое мне их продиктовало, должен закрыть книгу; он не создан для того, чтобы судить в вопросах чувства»<sup>30</sup>; “В течение нескольких месяцев я каждый день после обеда ходил гулять в Булонский лес, обдумывая там темы своих произведений, и возвращался домой только к ночи”<sup>31</sup>.

Дело доходило до того, что в иных случаях и в иных местах Руссо чувствовал самое настоящее головокружение; и это ему очень нравилось. Так случилось с ним при созерцании горных пропастей: “Я мог смотреть в бездну и испытывать головокружение, сколько мне угодно, – в моем пристра-

26 Там же. С. 615–616.

27 Там же. С. 352.

28 Там же. С. 105.

29 Там же. С. 373.

30 Там же. С. 382–383; спр. с. 376.

31 Там же. С. 339.

стии к кручам забавно то, что у меня от них кружится голова, и мне очень нравится это головокружение, лишь бы я был в безопасности”<sup>32</sup>.

Таким образом, этот второй, уже чисто субъективный, аспект отношения к природе рисует нам Руссо как небывало восприимчивого поэта, у которого чувство природы доходит до самой настоящей экзальтации, до самозабвенного экстаза.

Впрочем, головокружительные экстазы на лоне природы отнюдь не мешали Руссо помнить до самых последних деталей ту обстановку природы, среди которой он предавался своей самозабвенної экзальтации. Так, он пишет: “Среди различных положений, в которые я попадал, иные были отвлечены таким чувством благополучия, что воспоминания о них вновь захватывают меня, как будто я и сегодня его переживаю. Я помню не только время, лица, место, но и все окружающие предметы, температуру воздуха, запахи, краски и то особое, производимое только данным местом впечатление, живое воспоминание о котором снова переносит меня туда”<sup>33</sup>.

## ЭКЗАЛЬТАЦИЯ И РАЗУМНОСТЬ

Понятие природы получает у Руссо совсем новый оттенок, когда она оказывается для него синтезом дикой хаотичности и невероятности контрастов, с одной стороны, а с другой – источником для философских размышлений, для спокойствия, для того, что он сам так и называет “разум”, откуда рукой подать и до настроений уже чисто религиозного характера. Мы видели выше, что прогулка по красивой местности для него гораздо ценнее, чем пребывание в ученом кабинете. Сюда можно прибавить еще и такие два места: “Никогда я так много не думал, не жил так напряженно, столько не переживал, не был, если можно так выразиться, настолько самим собой, как во время путешествий, совершенных мной пешком и в одиночестве; ходьба таит в себе нечто такое, что оживляет и заостряет мои мысли; я почти совсем не могу думать сидя на месте; нужно, чтобы тело мое находилось в движении, для того, чтобы пришел в движение и ум. Вид сельской местности, смена прелестных пейзажей, свежий воздух, здоровый аппетит и бодрость, появляющиеся у меня при ходьбе, чувство непринужденности в харчевнях, отдаленность от всего, что напоминает мне о моем зависимом положении, – все это освобождает мою душу, сообщает большую смелость мысли, как бы бросает меня в несметную массу живых существ, для того, чтобы я мог их сопоставлять, выбирать, присваивать их себе без стеснения и без боязни”<sup>34</sup>; “Я, кажется, уже говорил, что не могу размышлять иначе, как во время ходьбы; как только я останавливаюсь, я перестаю думать: голова моя действует только вместе с ногами”<sup>35</sup>.

32 Там же. С. 154.

33 Там же. С. 112.

34 Там же. С. 147.

35 Там же. С. 557.

Все это вполне определенно указывает на то, что даже философское размыщление у Руссо требовало для себя блуждания по разным красивым уголкам природы и что природа, таким образом, являлась для него также и источником самой философии, источником “разума”. Руссо пишет: “Все, что ни попадалось мне на глаза, дарило моему сердцу какую-то радость и наслаждение. Величие, разнообразие, подлинная красота всего окружающего делали это очарование достойным разума”<sup>36</sup>.

Более того, самые дикие противоречия в природе больше всего и нравятся Руссо, и, что удивительнее всего, как раз эта разъяренная противоречивость природы является тем самым, что Руссо любит объединять с мирной и уже возделанной природой, с человеческим трудом: “Мне хотелось помечтать, но отвлекали самые неожиданные картины. То обвалившиеся исполинские скалы нависали над головой. То шумные водопады, низвергаясь с высоты, обдавали тучею брызг. То путь мой пролегал вдоль неугомонного потока, и я не решался измерить взглядом его бездонную глубину. Случалось, я пробирался сквозь дремучие чащи. Случалось, из темного ущелья я вдруг выходил на прелестный луг, радовавший взоры. Удивительное смешение дикой природы с природой возделанной свидетельствовало о трудах человека там, куда, казалось, ему никогда не проникнуть. Рядом с пещерой лепятся домики, начнешь собирать ежевику – и видишь плети виноградных лоз; на оползнях раскинулись виноградники. Среди скал – деревья, усыпанные превосходными плодами, над пропастью – возделанные поля”<sup>37</sup>.

Удивительным образом вся эта дикая и разнузданная противоречивость природы вызывает у Руссо душевное спокойствие, гораздо более высокое, по мнению Руссо, чем то спокойствие мудреца, которое обычно проповедуется у философов: “Не только труд внес в эти удивительные края столько причудливых контрастов; такое разнообразие видишь порою в одном и том же месте, что кажется, будто самой природе любезны эти противоречия. На восточных склонах – вешние цветы, на южных – осенние плоды, на северных – льды и снега. В едином мгновении соединяются разные времена года; в одном и том же уголке страны – разные климаты; на одном и том же клочке земли – разная почва. Так, здесь, по воле природы, порождения долин и гор изумляют невиданными сочетаниями. А ко всему этому добавьте картины, вызванные обманом зрения: вообразите различно освещенные вершины гор, игру света и тени, переливы красок на утренней и вечерней заре – и вы отчасти представите себе ту непрерывную смену ландшафтов, которые манили мой восхищенный взор и как будто показаны были на театре, ибо глаз охватывает сразу перспективу отвесных горных хребтов, тогда как убегающая вдаль перспектива равнин, где один предмет заслоняет собой другой, открывается взору постепенно. В первый же день я этой прелести разнообразия приписал тот покой, который вновь обрела моя душа. Я вос-

<sup>36</sup> Там же. С. 56.

<sup>37</sup> Руссо Ж.-Ж. Новая Элоиза. С. 52.

хищался могуществом природы, умиротворяющей самые неистовые страсти, и презирал философию за то, что она не может оказать на человеческую душу то влияние, какое оказывает череда неодушевленных предметов. Душевное спокойствие не оставляло меня всю ночь, а на следующий день еще возросло”<sup>38</sup>.

Эта подлинная философская мудрость, достигаемая только на лоне природы, находит для себя такое выражение у Руссо: “В тот день я блуждал по отлогим уступам, а затем, пройдя по извилистым тропинкам, взобрался на самый высокий гребень из тех, что были окрест. Блуждая среди облаков, я выбрался на светлую вершину, откуда в летнюю пору видно, как внизу зарождаются грозы и бури, – таким вершинам напрасно уподобляют душу мудреца, ибо столь высокого величия души не найти нигде, разве что в краю, откуда взят этот символ”<sup>39</sup>.

В мировой литературе только в редких случаях проповедуется такая пронизанность не только человеческого тела, но и всего душевного состояния чистым и прозрачным горным воздухом. В тех словах из “Новой Элоизы”, которые мы приведем ниже, дается удивительная картина тонкого самоанализа души человека, пронизанного чистым горным воздухом, где уже оказывается невозможным понять, чего тут больше: физиологических ли процессов человеческого организма, психической ли его умиротворенности или высшего духовного восхождения. Физиология, психология и философская мудрость представляют здесь у Руссо некое единое целое, в котором отброшены все волнующие потребности бытовой жизни и взято в человеческом организме, в человеческой психике и во всем человеческом духе только самое светлое, самое простое, самое утешительное и самое возвышенное. Вот эти замечательные слова Руссо: “Тогда-то мне стало ясно, что чистый горный воздух – истинная причина перемены в моем душевном состоянии, причина возврата моего давно утраченного спокойствия. В самом деле, на горных высотах, где воздух чист и прозрачен, все испытывают одно и то же чувство, хотя и не всегда могут объяснить его, – здесь дышится привольнее; тело становится как бы легче, мысль яснее; страсти не так жгучи, желания спокойнее. Размысления принимают какой-то значительный и возвышенный характер, под стать величественному пейзажу, и порождают блаженную умиротворенность, свободную от всего злого, всего чувственного. Как будто, поднимаясь над человеческим жильем, оставляешь все низменные побуждения; душа, приближаясь к эфирным высотам, заимствует у них долю незапятнанной чистоты. Делаешься серьезным, но не печальным; спокойным, но не равнодушным; радуешься, что существуешь и мыслишь; все слишком пылкие желания притупляются, теряют мучительную остроту, и в сердце остается лишь легкое и приятное волнение – вот как благодатный климат обращает на счастье человека те страсти, которые обычно лишь

<sup>38</sup> Там же. С. 52–53.

<sup>39</sup> Там же. С. 53.

терзают его. Право, любое сильное волнение, любая хандра улетучится, если поживешь в здешних местах; и я поражаюсь, отчего подобные омовения горным воздухом, столь целительные и благотворные, не прописывают-ся как всесильное лекарство против телесных и душевных недугов”<sup>40</sup>.

Наконец, такое умиротворяющее действие природы на человека доходит у Руссо до того, что он даже готов лечить свои болезни картинами прекрасной природы: «С неописуемой радостью увидел я первые почки. Снова увидеть весну значило для меня воскреснуть в раю. Только начал таять снег, мы покинули свою темницу и прибыли в Шарметты достаточно рано для того, чтобы услышать первые трели соловья. С тех пор я перестал думать о смерти; и в самом деле странно, что в деревне я никогда не был серьезно болен. Я там часто недомогал, но никогда не ложился в постель. Чувствуя себя хуже обычного, я говорил: “Когда увидите, что я умираю, отнесите меня под тень дуба, и я обещаю, что оживу”»<sup>41</sup>.

## СКЛОННОСТЬ К МИФОЛОГИЗИРОВАНИЮ

Очевидно и вполне естественно, что природа получает у Руссо явно религиозный смысл. И это уже будут не просто объективные картины природы, не просто субъективная экзальтация и не просто искания физиологически-психологического и духовного синтеза обеих этих областей. Здесь природа ведет Руссо прямо и непосредственно к религии.

Сначала мы находим у Руссо склонность просто к мифологизированию, которую, конечно, пока еще можно не выносить за пределы обычных поэтических метафор. Но религиозность Руссо отнюдь не сводима только к метафорам, до которых доходит его весьма интенсивное и готовое стать уже мифологическим восприятие природы.

Уже простые горные ландшафты кажутся ему волшебными и сверхъестественными: “Вообразите всю совокупность впечатлений, которые я только что описал, и вы отчасти поймете, как прелестны эти края. Постарайтесь представить себе, как поразительны разнообразие, величие и красота беспрерывно сменяющихся картин, как приятно, когда вокруг все для тебя ново, – причудливые птицы, диковинные, невиданные растения, когда созерцаешь иную природу и переносишься в совсем новый мир. Этому неописуемому богатству ландшафтов еще большее очарование придает кристальная прозрачность воздуха: краски тут ярче, а очертания резче, все как бы приближается к тебе, расстояния кажутся меньше, чем на равнинах, где плотный воздух обволакивает землю; глазам нежданно открывается такое множество подробностей на горизонте, что дивишься, как он их в себе умеет. Словом, в горном ландшафте есть что-то волшебное, сверхъестественное”.

<sup>40</sup> Там же. С. 53–54.

<sup>41</sup> Там же.

венное, восхищающее ум и чувства, – забываешь обо всем, не помнишь себя, не сознаешь, где находишься”<sup>42</sup>.

В своем письме к Мальзербу от 26 января 1762 г. Руссо пишет: “Я населил ее скоро существами, которые пришли ко мне по душе... и перенес в убежища природы людей, достойных ее обитать. Я образовал себе прелестное общество, недостойным которого я себя не считал, фантазия моя возродила золотой век, и, наполняя эти прекрасные дни всеми сценами моей жизни, оставившими во мне сладкое воспоминание, а также всеми теми, которые мое сердце могло желать еще, я чувствовал себя растроганным до слез, думая об истинных удовольствиях человечества, столь очаровательных и столь чистых, которые теперь так далеки от людей”<sup>43</sup>.

Это фантастическое воображение, создавшее у Руссо мир, как он говорит, химер, питаясь невероятными по своей интенсивности эмоциями и прямой экзальтацией на лоне природы, вообще находит для себя место на страницах Руссо довольно часто, хотя тут пока еще нет настоящей религии, но уже, несомненно, имеется некоторого рода метафорическая к ней подготовка. Прочитаем такое место из “Исповеди”: “Это опьянение, до какой бы степени оно ни доходило, все же не одурманило меня настолько, чтобы я забыл свои лета и свое положение, чтобы я льстил себя надеждой еще внушить любовь к себе, чтобы я попытался наконец заронить в чье-нибудь сердце искру того пожирающего, но бесплодного огня, который, я чувствовал, с самого детства сжигает мне сердце. Я нисколько не надеялся на это, даже не желал этого. Я знал, что время любви миновало, слишком хорошо понимал, как смешны старые волокиты. Я вовсе не хотел оказаться в их положении; и такой человек, как я, не мог бы стать самонадеянным и уверенным в себе на склоне лет, не обнаружив этих качеств в лучшую пору жизни. К тому же, друг мира, я побоялся бы домашних бурь и слишком сердечно любил свою Терезу, чтобы доставлять ей огорчения, проявляя к другим более горячие чувства, чем те, какие она внушала мне. Как же поступил я в этом случае? Несомненно, мой читатель уже догадался об этом, если хоть немного следовал за мной до сих пор. Невозможность овладеть реальными существами толкнула меня в страну химер; не видя в житейской действительности ничего, что было бы достойно моего бреда, я нашел ему пищу в идеальном мире, который мое богатое воображение скоро населило существами, отвечавшими потребности моего сердца, и никогда это средство не являлось более кстати и не было более плодотворным. В своих непрерывных восторгах я упивался бурными потоками самых восхитительных чувств, когда-либо наполнявших сердце человека. Совсем забывая о человеческом роде, я создал себе общество из существ совершенных, божественных как своей добродетелью, так и красотой, – друзей надежных, нежных, верных, каких никогда не находил здесь, на земле. Я так пристрастился витать в эмпиреях, среди

<sup>42</sup> Там же. С. 54.

<sup>43</sup> Цит. по: Розанов М.Н. Указ. соч. С. 50.

прелестных творений моей фантазии, что отдавал ей без счета часы и дни и забывал обо всем на свете; едва съедал я второпях кусок, как уже горел нетерпением вырваться из дома и поскорее вернуться в свои милые рощи. Если в ту минуту, когда я спешил в очарованный мир, ко мне приезжали жалкие смертные, чтобы удержать меня на земле, я не мог ни скрыть, ни умерить досады и, больше не владея собой, оказывал им такой резкий прием, что его можно было бы назвать грубым. Все это только увеличивало мою репутацию мизантропа, – хотя я заслужил бы совсем противоположное мнение о себе, если бы окружающие лучше читали в моем сердце”<sup>44</sup>.

Нечего и говорить о том, что, не называя мифологических существ в буквальном смысле слова, Руссо весьма часто рисует свое воображение весьма близким к тому, чтобы эти мифологические сказочные существа создавать почти в буквальном смысле слова. Таковы, например, хотя бы страницы из “Исповеди” – 16, 41, 55, 144, 148 (в последних двух текстах прямо о “химерах”) и др. Руссо пишет: “Существование конечных существ так бедно и ограниченно, что если мы видим лишь то, что есть, то никогда не волнуемся. Химеры красят реальные предметы; и если воображение не прибавляет прелести к тому, что на нас действует, то бесплодное удовлетворение ограничивается органом и всегда оставляет сердце холодным”<sup>45</sup>.

Здесь пока мы еще не имеем у Руссо природы в подлинно религиозном смысле слова. Здесь пока еще царство метафор, царство религиозного воображения и царство химер, которыми сам Руссо пользуется по своей прихоти и создает в целях более красочных изображений природы и более волнующих чувств. Именно так нужно понимать следующие его слова: “Я обращаюсь со всей природой, как властелин, моя душа, переходя от одного предмета к другому, соединяется, родится с теми, которые ее привлекают, окружает себя пленильными образами, опьяняется восхитительными чувствами. Если, стремясь закрепить их, я забавляюсь мысленным их описанием, какую силу кисти, какую свежесть красок, какую выразительность речи вкладываю я в них”<sup>46</sup>. Здесь из слабого и больного, хилого и разочарованного просителя милостыни у природы он вдруг превращается в ее властелина и господина и – все для того же возвеличивания красот природы, все для того же наслаждения ее мощью и величием, все для того же вдохновения этой природой при написании своих сочинений.

Однако от этих страстных метафор и поэтических экстазов Руссо всегда готов перейти и к серьезному, в подлинном смысле слова философскому изображению природы, когда эстетическое наслаждение вдруг неожиданным образом переходит в самое четкое и последовательное философское о ней рассуждение. Минуя отдельные мелочи, обратим наше внимание на ту природу у Руссо, как она рисуется в последней части “Эмиля” (вторая полу-

<sup>44</sup> Руссо Ж.-Ж. Исповедь. С. 372–375.

<sup>45</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 143.

<sup>46</sup> Руссо Ж.-Ж. Исповедь. С. 147.

вина IV книги), которая настолько имеет огромное философское значение, настолько отлична от всего, что Руссо писал о природе, и настолько обладает самостоятельной философской логикой, что эту часть “Эмиля” часто печатали и переводили отдельно от “Эмиля” под знаменитым названием “Исповедание веры савойского викария”.

## ХАРАКТЕР РЕЛИГИОЗНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРИРОДЫ

Именно здесь мы имеем последовательное философское рассуждение о природе, поражающее своим систематическим и, прямо можно сказать, академическим характером, который, несмотря на это, все же весьма заметным образом коренится в общем руссоистском отношении к природе.

В этом академическом сочинении Руссо верен себе самому уже тем, что признает все только естественное, только очевидное и только не требующее никаких доказательств. Подобно Декарту, он исходит из своих самых обыкновенных ощущений; и в этом смысле он чувствует себя еще более непосредственно, чем Декарт, который все-таки исходил не из наличия своих ощущений, но из наличия в себе разума. Однако оба философа делают тот очевидный вывод, что наличие ощущений заставляет признать нас и тех, кто имеет эти ощущения. Значит, для Руссо очевидно, что раз есть ощущения, то есть и ощущающее, раз существует ощущение и ощущающий, то есть и объективная причина для этого ощущения и для этого ощущающего. Но что это за причина?

Объяснить одну причину другой – это значит не получать никакой причины, так как ощущений ощущаемых предметов и ощущающих существует бесконечное количество. Значит, подлинной причиной может быть только то, что уже не требует для себя какой-нибудь другой причины, но само является причиной для самого себя. И это – первый член “символа веры” савойского викария: существует Бог, который не нуждается ни в какой причине, но сам является причиной самого себя и всего другого<sup>47</sup>, но тогда кроме воли этого высшего существа придется признать и его разум, создающий гармонию всего существующего на основах той свободы, которой является оно само. И это – второй член “символа веры” савойского викария<sup>48</sup>. Но тогда и вообще все существующее, например человек, и свободно и разумно. А уклонение в сторону зла есть не что иное, как результат действия все той же свободы и разума. И это является третьим членом “символа веры”, причем из указанных трех членов вполне очевидным образом вытекают, говорит Руссо, и все прочие члены “символа веры”<sup>49</sup>. Зло и все страдания, которые имеются в человеке, делают для него только более высоким и величес-

<sup>47</sup> Эмиль, или О воспитании. С. 257–265.

<sup>48</sup> Там же. С. 265–267.

<sup>49</sup> Там же. С. 267–274.

ственным то, от чего он отступил согласно своей собственной воле и свободе. Совесть есть только следование природе<sup>50</sup>. “Я обожаю верховную власть и умиляюсь под ее благодеяниями. Я не нуждаюсь в том, чтобы мне преподавали этот культ, он продиктован мне самою природою”<sup>51</sup>. “Роптать на то, что Бог не препятствует человеку делать зло, – значит роптать на то, что он наделил его высшей природой, что он вложил в его поступки моральность, которая облагораживает их, на то, что он дал ему право на добродетель”<sup>52</sup>; “Чем больше бегут ее [смерти], тем больше ее чувствуют; и так умирают от ужаса в течение всей жизни, ропща на природу, из-за зол, которые создают для себя, оскорбляя ее”<sup>53</sup>. “Частное зло только в чувстве страдающего существа, а этого чувства человек не получил от природы, он дал его себе сам”<sup>54</sup>; “Я не говорю, что добрые будут вознаграждены; ибо, какого другого блага может ожидать прекрасное существо, кроме существования сообразно природе?”<sup>55</sup>. Воссылая к Богу свои самые глубокие и сердечные чувства, Руссо несколько раз говорит о том, что это именно природа человека – поступать и чувствовать так, как повелевает Бог<sup>56</sup>.

Важно не упускать из виду то, что все эти рассуждения Руссо, с виду как будто рациональные, все основаны (или, по крайней мере, он хочет их основывать) на глубинной жизни сердца, на сердечном влечении. Вся религия и вся мораль для него есть только жизнь того чистого сердца, которое Бог сделал для человека его природой: “Существовать для нас – значит чувствовать, наша чувствительность, бесспорно, предшествует нашему разумению, и мы имеем чувства раньше идей. Какова бы ни была причина нашего бытия, она позаботилась о нашем сохранении, наделяя нас чувствами, соответствующими нашей природе”<sup>57</sup>.

И вообще первая половина IV книги “Эмиля” поражает своим последовательным догматизмом, в то время как вторая ее половина поражает нас своим учением о непосредственности сердечных чувств и о ненужности, даже вредном характере всяких логических доказательств. В конце концов получается такая картина, что воспитанник, достигающий известного возраста, может выбирать себе любую веру, лишь бы она была сердечная, искренняя и вполне непосредственная. Кое-где восхваляются христианство и Евангелие, но и это все есть для Руссо только предмет непосредственного влечения. Выросшие в других религиях вполне могут исповедовать эти религии, лишь бы они были для них очевидным и сердечным примером веры. И вот эта-то сердечная и совершенно непосредственная вера и высту-

<sup>50</sup> Там же. С. 258.

<sup>51</sup> Там же. С. 271.

<sup>52</sup> Там же. С. 274.

<sup>53</sup> Там же. С. 275.

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> Там же. С. 277.

<sup>56</sup> Там же. С. 280–284.

<sup>57</sup> Там же. С. 284 (и другие суждения на той же странице).

вляется у Руссо как подлинная мораль, или, как он часто говорит, подлинная природа. Эту мораль, религию и природу Руссо везде называет “естественной, хотя бы это и казалось для других религий, например для христианства, полнейшим атеизмом”<sup>58</sup>; “Величайшие идеи о божестве даются нам только разумом. Созерцайте зрелище природы, прислушивайтесь к внутреннему голосу. Разве Бог не сказал всего нашим глазам, нашей совести, нашему рассудку? Что же еще могут сказать нам люди?”<sup>59</sup>; “Если бы люди ничего не говорили от себя и не писали никаких священных книг, а только слушали бы в сердце своем голос Бога, то во всем человечестве была бы только одна религия”<sup>60</sup>; “Разум, сердце, естественность и природа человека, не руководимые никакими авторитетами, есть одно и то же”<sup>61</sup>. “Есть одна книга, открытая для всех глаз, это книга природы. По этой великой и возвышенной книге я учусь служить и поклоняться ее божественному автору. Никто не может оправдываться тем, что не читал ее, потому что она говорит всем людям на языке, понятном для всех умов”<sup>62</sup>. “Я служу Богу в простоте моего сердца... Истинный культ – это культ сердца”<sup>63</sup>; “Праведное сердце есть истинный храм Божества”<sup>64</sup>; “Восходя к началу вещей, мы освобождали его от власти чувств; было просто подниматься от изучения природы к изысканию ее творца”<sup>65</sup>.

Таким образом, природа получает у Руссо также и самое настоящее религиозно-философское значение. Но только значение это Руссо всегда хочет базировать на сердечных чувствах; а разные типы религии и всякие религиозные авторитеты и учреждения допускаются у него только в порядке сердечного влечения, которое к тому же всегда трактуется как естественное. Поэтому и та систематика, и та доктрина, которую сам он достаточно виртуозно проводит в “Исповедовании веры савойского викария”, тоже трактуются как непосредственная потребность человеческого сердца, и притом как потребность общечеловеческая. Следовательно, природой здесь оказывается у Руссо уже не объективная картинность естественных явлений, и не напряженная субъективная жизнь, и не метафорическая химерность наблюдаемых чувственных красот, но то единство морально-общественного самочувствия человека, которое он в самом буквальном и в самом абсолютном смысле слова называет религиозным.

Никак нельзя сказать, чтобы эта религиозно понимаемая природа всегда переживалась у Руссо вполне однозначно. Если учесть все оттенки этой ре-

58 Там же. С. 289.

59 Там же. С. 290.

60 Там же. С. 290–291.

61 Там же. С. 292.

62 Там же. С. 303.

63 Там же. С. 305.

64 Там же. С. 309.

65 Там же. С. 312.

лигиозности, то природу у Руссо можно толковать, начиная от крайнего пантеизма и кончая крайним монотеизмом. Лежа на дне лодки лицом кверху и двигаясь по волне волн, он обращается к природе так, как можно было бы обращаться к божеству<sup>66</sup>. В Письме к д'Аламберу о зрелищах вместо того, чтобы сказать “такова воля божья”, он говорит: “(...) Так решила природа, и заглушить ее голос – преступление”<sup>67</sup>. В следующем месте из “Исповеди” уже трудно разграничить функции божества и функции природы: “Моя душа, восхищенная этим величественным созерцанием, возносилась к божеству; и, видя с этой высоты, как мои близкие в слепом неведении идут по пути своих предрассудков, своих заблуждений, несчастий, преступлений, я кричал им слабым голосом, которого они не могли услышать: “Безумцы, вы беспрестанно жалуетесь на природу. Узнайте же, что все ваши беды исходят от вас!”<sup>68</sup>

В этих фрагментах из произведений Руссо достаточно ясно звучит нота пантеизма и ни о каком личном божестве не поднимается вопроса.

Совсем другое мы находим в следующем тексте: “Каждое утро я вставал до восхода солнца. Через соседний фруктовый сад подымался на красивую дорогу, тянувшуюся над виноградником, и шел по склону гор до самого Шамбери. Гуляя, я произносил молитву, заключавшуюся не в бессмысленном бормотании, а в искреннем возвышении сердца к творцу милой природы, красоты которой были у меня перед глазами. Я никогда не любил молиться в комнате; мне кажется, стены и все эти жалкие изделия человеческих рук становятся между господом и мною. Я люблю созерцать Бога в его творениях, когда мое сердце возносится к нему. Молитвы мои, могу сказать, были чисты и потому достойны быть услышанными. Для себя и для той, от которой я никогда не отделял себя в своих заветных желаниях, я просил только о жизни невинной и спокойной, свободной от порока, горя, тягостей нужды, о смерти праведных и о доле их в будущей жизни. Впрочем, молитва моя состояла больше в восторгах и созерцании, чем впросьбах, и я знал, что перед лицом подателя истинных благ лучший способ получить необходимое состоит не в том, чтобы его вымаливать, а в том, чтобы заслужить”<sup>69</sup>. Тут всякий скажет, что Руссо заявляет себя самым настоящим монотеистом, или христианином. В другом месте той же “Исповеди” Руссо, вдыхая свежий утренний воздух после ночного пребывания в комнате, тоже обращается к Богу как к “Творцу чудес”, созерцаемых им в картинах природы, и, считая естественным религиозное равнодушие для горожан, не видящих природы, он не понимает этого равнодушия у деревенских жителей, окруженных такими красотами природы. “Я не знаю другого, более достойного способа почтить божество, чем этот немой восторг, возбуждаемый созерцанием его

66 Руссо Ж.-Ж. Исповедь. С. 557.

67 Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 1. С. 134.

68 Руссо Ж.-Ж. Исповедь. С. 338–339.

69 Там же. С. 210.

творений и не поддающийся выражению при помощи определенных действий”<sup>70</sup>. “Совесть есть только следование природе”<sup>71</sup>.

Во всех этих местах из произведений Руссо уже нет никакого пантеизма, но во вполне откровенной форме выражается подлинное монотеистическое, т.е. христианское, понимание природы. Здесь мыслится Творец вне тварной природы, который в то же самое время настолько определенно открывает ее в своих красотах, что по одним этим красотам уже нужно признавать единого и сверхприродного Творца.

Может быть, чаще всего сам Руссо даже не очень различал, где у него пантеизм и где теизм. Не говоря ни слова о божестве своему воспитаннику до 15 лет, Руссо впервые открывает для него понятие божества при помощи созерцания восходящего солнца в окружении прекраснейшей картины природы<sup>72</sup>. Можно привести из М.Н. Розанова следующее рассуждение с цитатами, переведенными тоже самим М.Н. Розановым: «Здесь изображается “первый человек, который пытался философствовать”, “осмелился возвести свои размышления до святого святых природы и проникнуть мыслью так далеко, как это позволено человеческой мудрости”. Описав с обычным мастерством благоуханный летний вечер от момента захода солнца и до полного превращения его в чудную ночь с бесчисленными звездами, Руссо заставляет своего “философа” расположиться на траве и погрузиться в созерцание красот окружающего мира. Мысль его просыпается, он старается проникнуть в тайны мироздания, но тщетно, пока сразу не озаряет его мысль о Боге. Тогда все ему становится ясным. “Увлекаемый чувством благоговения, признательности и ревности, он быстро поднимается, затем поднимает очи и вздевает руки к небу, а лик свой преклоняет к земле; тогда его сердце и его уста воздали Всеблагому первое и, может быть, самое чистое поклонение, какое он когда-либо получал от смертных”»<sup>73</sup>. Другое место мы тоже приведем по М.Н. Розанову и с его же переводом слов Руссо: “Изучение природы отвлекает от нас самих и возвышает к Творцу ее”<sup>74</sup>. Из корреспонденции Руссо важно отметить еще и такое место, которое М.Н. Розанов передает так: “Для всякого размышающего человека зрелище природы есть обнаружение Бога”<sup>75</sup>. В “Эмиле” читаем: “Величайшие идеи о божестве даются нам только разумом. Созерцайте зрелище природы, прислушивайтесь к внутреннему голосу. Разве Бог не сказал всего нашим глазам, нашей совести, нашему рассудку? Что же еще могут сказать нам люди?”<sup>76</sup>. Знаменитое начало “Эмиля” одинаково можно толковать и пантеистически, и монотеистически: “Все хорошо, выходя из рук Творца вещей, все вырожда-

<sup>70</sup> Там же. С. 556.

<sup>71</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 258.

<sup>72</sup> Там же. С. 249–257.

<sup>73</sup> Цит. по: Розанов М.Н. Указ. соч. С. 57–58.

<sup>74</sup> Там же. С. 58.

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 290.

ется в руках человека”<sup>77</sup>. Ниже говорится, что человек безобразит сам себя, вопреки своей природе. Тут уже не говорится о божестве. В корреспонденции Руссо монотеизм вообще не раз формулируется достаточно отчетливо и тем не менее пантеистическое чувство природы тоже дает знать о себе довольно сильно. Таковы его письма к польскому королю<sup>78</sup>, к Верну<sup>79</sup> и к Пети-Пьер<sup>80</sup>.

Таким образом, нервически воспринимаемая природа у Руссо обладала всеми чертами и пантеизма, и теизма, и объединением того и другого вместе. Эта уже и раньше встречавшаяся нам нервозность восприятия природы у Руссо, пожалуй, больше всего сказалась во всех религиозных противоречиях, если иметь в виду исторически сложившуюся несовместимость и взаимную враждебность монотеизма и пантеизма. Находясь во власти своих экстатических чувств, Руссо, пожалуй, разбирался во всем этом не очень отчетливо.

## ПРИРОДА И ЧЕЛОВЕК

Не менее противоречиво отношение Руссо к природе и в ее отношениях к человеку.

Всем известно – и об этом чаще всего говорится – идиллическое, сентиментальное и вполне благородное отношение Руссо к человеку, живущему на лоне природы, в окружении деревенской природы и красоты, вдали от городского шума. Так, мы читаем у Руссо: “Юные желания, обольстительные надежды, блестящие имена наполняли мою душу. Все, что я видел вокруг, казалось мне порукой моего близкого счастья. В каждом доме грезилась мне сельская пирожка, в полях – веселые игры, у рек и озер – купанье, прогулки, рыбная ловля, на деревьях – чудесные плоды, под их тенью – страстные свиданья, на горах – чаны с молоком и сливками, очаровательный досуг, мир, простота, наслаждение брести сам не зная куда”<sup>81</sup>. “Мне необходим фруктовый сад на берегу именно этого озера, а не другого, мне нужен верный друг, милая женщина, домик, корова и маленькая лодка. Я буду наслаждаться счастьем на земле только тогда, когда буду обладать всем этим. Мне самому смешна наивность, с которой я несколько раз направлялся туда единственно для того, чтобы найти это воображаемое счастье”<sup>82</sup>. “Приняв это решение, я оставил на время серьезные дела, чтобы до своего отъезда развлечься с друзьями. Из всех этих развлечений мне понравилась больше всего прогулка по озеру вместе с Делюком-

<sup>77</sup> Там же. С. 11.

<sup>78</sup> Розанов М.Н. Указ. соч. С. 59.

<sup>79</sup> Там же. С. 35.

<sup>80</sup> Там же. С. 36.

<sup>81</sup> Руссо Ж.-Ж. Исповедь. С. 56.

<sup>82</sup> Там же. С. 138.

отцом, его невесткой, двумя его сыновьями и моей Терезой. Мы потратили неделю на эту поездку при великолепной погоде. Я сохранил живое воспоминание о видах на противоположном конце озера, поразивших меня, описал их через несколько лет в “Новой Элоизе”<sup>83</sup>. О своем искании места для идиллических героев романа “Новая Элоиза” Руссо говорит не раз<sup>84</sup>. Соответствующее место для “уединения, лени, наслаждения бездействием и созерцательной жизнью”<sup>85</sup> Руссо находит также и для себя после разлада со своими товарищами по литературной работе. Свою деревенскую жизнь в детстве Руссо считает причиной “дружбы”, “чувств нежных”, “благожелательных, мирных”, а также и “возвышенных движений души”, “живейшего желания быть любимым всеми близкими” и своей “крутизны”<sup>86</sup>. Но и о своем взрослом состоянии он пишет: “Я возвращался с прогулки довольно долгим кружным путем, с любопытством и наслаждением взирая на окружающие картины сельской жизни – единственные, которые никогда не утомляют ни сердца, ни глаз”<sup>87</sup>. Красота Бьенского озера усугубляется для него наивной идиллической жизнью окружающего населения<sup>88</sup>. Бернцы удивлялись его садовым работам; и он с восторгом разводил кроликов, не отрываясь от созерцания прелестной природы<sup>89</sup>. В шумном Париже или в деловой Венеции он только и мечтает о покинутой им деревенской жизни: “Я чувствовал себя созданным для уединения и деревни: мне невозможно было жить счастливо в другом месте”<sup>90</sup>.

Итак, деревенская и вполне наивная идиллия с ее нетронутой природой – это, несомненно, подлинная стихия мироощущения Руссо. Однако противоречие, терзавшее Руссо, как мы сказали выше, больше выразилось в его знаменитых филиппиках против культуры и цивилизации в защите самого начального и первобытного общества. Уже и в пределах идиллической обстановки его беспокоит мысль о нарастающем скоплении людей и их отрыве от природы, ведущем, уже не говоря о мировоззрении, даже к чисто телесным недугам<sup>91</sup>. Своему ученику Руссо прививает прежде всего любовь к деревне<sup>92</sup>. Руссо умеет находить очень яркие и острые краски для изображения своего мучительного пребывания среди образованного общества в Париже<sup>93</sup>. Но дело далеко этим не кончается. Культура и цивилизация, по Руссо, глубочайшим образом искажают человека,

<sup>83</sup> Там же. С. 343.

<sup>84</sup> Там же. С. 376.

<sup>85</sup> Там же. С. 553.

<sup>86</sup> Там же. С. 16–17.

<sup>87</sup> Там же. С. 210.

<sup>88</sup> Руссо Ж.-Ж. Прогулки одинокого мечтателя. С. 611–612.

<sup>89</sup> Там же. С. 614–615.

<sup>90</sup> Руссо Ж.-Ж. Исповедь. С. 349.

<sup>91</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 35–36.

<sup>92</sup> Там же. С. 179 (прим. 1 и мн. др.).

<sup>93</sup> Руссо Ж.-Ж. Исповедь. С. 339.

так что природа его становится двойственной и обезображенной. Даже и таланты, собственно говоря, человеку не нужны, если он живет на лоне простой природы; а развиваются они разве только с “дурным прогрессом” цивилизации: “Народы добрые и простые не нуждаются в большом количестве талантов; они лучше обеспечивают свои потребности благодаря простоте жизни, нежели другие при всей своей изобретательности. Но по мере того, как народы развращаются, развиваются их таланты, словно для того, чтобы заменить собою утраченные добродетели и заставить даже злых быть против их воли полезными для общества”<sup>94</sup>.

Городские люди разучились жить в деревне; и когда они появляются в ней, то приносят с собой все недостатки и пороки города. Простодушные крестьяне гораздо глубже всяких мудрецов и больше всего ценят нежную ласку<sup>95</sup>. Деревенский простолюдин гораздо честнее, умнее, сострадательнее и душевнее всех городских сословий и особенно высоких из них<sup>96</sup>. Светский человек всегда в маске, и, оставаясь наедине с самим собой, он чувствует себя не в своей тарелке<sup>97</sup>: “Никогда природа не обманывает нас; мы всегда сами обманываемся”<sup>98</sup>. Идиллически понимаемую деревенскую жизнь Руссо прямо называет “золотым веком”, “когда женщины были нежны и скромны, а мужчины простодушны и довольны жизнью своею”<sup>99</sup>. Об этом “золотом веке” читаем вообще у Руссо не раз<sup>100</sup>.

Итак, природа выступает у Руссо в виде некоторого идиллического состояния людей, не зараженных никакими привычками и предрассудками. В дальнейшем, однако, эта идиллия приобретает у Руссо какой-то грозный характер и становится проповедью самого дикого и нецивилизованного общества.

## ПРИРОДА И КРИТИКА ЦИВИЛИЗАЦИИ

У Руссо проповедуется полное ниспровержение науки и искусств, потому что человеческая природа благодаря им извращается. “Народы! Знайте раз навсегда, что природа хотела оберечь вас от наук, подобно тому, как мать вырывает из рук своего ребенка опасное оружие. Все скрываемые ею от вас тайны являются злом, от которого она вас охраняет, и трудность изучения составляет одно из немалых ее благодеяний. Люди испорчены, но они были бы еще хуже, если бы имели несчастье родиться учеными”<sup>101</sup>. “Наши души развращались по мере того, как совер-

<sup>94</sup> Руссо Ж.-Ж. Новая Элоиза. С. 467.

<sup>95</sup> Там же. С. 482–483.

<sup>96</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 214.

<sup>97</sup> Там же. С. 218.

<sup>98</sup> Там же. С. 192.

<sup>99</sup> Руссо Ж.-Ж. Новая Элоиза. С. 527–528.

<sup>100</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 483.

<sup>101</sup> Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о науках и искусствах // Избр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 52.

шнествовались науки и искусства”<sup>102</sup>; “По мере того как они [науки и искусства] озаряют наш небосклон, исчезает добродетель, и это явление наблюдается во все времена и во всех странах”<sup>103</sup>; “По мере того как умножаются жизненные удобства, совершенствуются искусства и распространяется роскошь, истинное мужество теряет силу, военные доблести исчезают, и все это является плодами наук и искусств, вышедших из тиши кабинетов”<sup>104</sup>; “Он [человек] заставляет землю производить продукты другой земли, дерево – приносить плоды другого дерева; он спутывает и смешивает климаты, стихии, времена года; он уродует свою собаку, свою лошадь, своего раба; он ниспровергает все, он искаляет все; он любит безобразие, уродов; он ничего не хочет таким, как оно создано природой, даже человека; он и его желает обездить, как манежную лошадь, обезобразить по моде, как дерево своего сада”<sup>105</sup>.

Изображая свое путешествие в Сен-Жермен с близкими для себя людьми, Руссо передает впечатления от уединения в лесу: “Я находил там картину первобытных времен, историю которых смело стремился начертать; я обличал мелкую людскую ложь; я дерзнул обнажить человеческую природу, проследить ход времен и событий, извративших ее, и, сравнивая человека, созданного людьми, с человеком естественным, показать людям, что достигнутое ими мнимое совершенство – источник их несчастий”<sup>106</sup>. Дикарь и человек цивилизованный решительно противоположны друг другу, поскольку один всегда спокойный, а другой вечно деятельный и вечно мучит сам себя<sup>107</sup>: “Человек, лишившись первобытной своей простоты, до того тупеет, что сам не знает, чего ему желать. Богатство приносит ему лишь осуществление прихотей, а не счастье”<sup>108</sup>; “Если множество и разнообразие развлечений вначале как будто способствуют счастью, если однообразие ровной жизни вначале кажется скучным, то, всматриваясь ближе, находишь, наоборот, что самая сладкая привычка души состоит в умеренности наслаждения, оставляющей мало места как желанию, так и отвращению. Тревога желаний порождает любопытство, непостоянство; пустота буйных удовольствий порождает скуку. Никогда не находишь скучным своего состояния, если не знаешь более приятного. Из всех людей в мире дикари наименее любопытные и наименее скучающие; они равнодушны ко всему; они наслаждаются не вещами, а самими собой; они проводят свою жизнь в ничегонеделании и никогда не скучают”<sup>109</sup>; “Пока дикари жили только своим трудом

<sup>102</sup> Там же. С. 47.

<sup>103</sup> Там же.

<sup>104</sup> Там же. С. 57.

<sup>105</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 11.

<sup>106</sup> Руссо Ж.-Ж. Исповедь. С. 338.

<sup>107</sup> Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 96–97.

<sup>108</sup> Руссо Ж.-Ж. Новая Элоиза. С. 464. Прим. Руссо.

<sup>109</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 218.

и нуждались в своей работе только в одной паре рук, они жили свободные, здоровые, добрые и счастливые, насколько они могли быть такими по своей природе, и продолжали в отношениях между собою наслаждаться всеми радостями общения, не нарушаями их независимость”<sup>110</sup>. Руссо не устает восхвалять некоторые первобытные народы за их добродетель, которая оставалась у них не тронутой и не приниженней никакими науками и искусствами. Без всякого исторического обоснования, а только на основе собственных произвольных интуиций Руссо в этом смысле бранит Древний Китай и восхваляет древних персов, скифов, германцев, американских индейцев и спартанцев<sup>111</sup>.

Таким образом, здесь Руссо использует еще новое понятие природы, которое характеризуется не столько идиллией, сколько отсутствием наук и искусств.

## ПРИРОДА И ОПРАВДАНИЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Наконец, если мы сведем идеал Руссо к дикому и первобытному обществу, то мы опять ошибемся. Именно, совершенно неожиданным образом Руссо вдруг начинает восхвалять развитие тех способностей и талантов, которые даются человеку от природы и которые создают подлинную цивилизацию. Оказывается, например, что не что иное, как именно природа, одаряет человека то ли способностью жить в простом и деревенском обществе, и тогда он должен развивать в себе наклонности, общие у него с другими, то ли он предназначен для гражданского общежития, и тогда нужно использовать те его природные черты, которые соответствуют его индивидуальности<sup>112</sup>. Юлия воспитывает только те черты в характере человека, которые созданы самой его природой<sup>113</sup>. Значит, природные черты не нужно оставлять в их неподвижном виде, но надо их всячески развивать. “Наблюдайте природу и следуйте тем путем, который она намечает для вас. Она непрерывно упражняет детей; она закаляет их темперамент испытаниями всякого рода; она рано научает их терпеть страдание и боль”<sup>114</sup>. Руссо подробно рассуждает о самодовлении “естественного человека” и о дробности (мы бы сказали, об индивидуальности “цивилизованного человека”). То и другое дается от природы, а также и воспитывается на основании природных данных<sup>115</sup>. На основании природных данных также необходимо воспитывать человека и в связи с его возрастом<sup>116</sup>, и в связи с местом его рождения<sup>117</sup>, так

<sup>110</sup> Руссо Ж.-Ж. Трактаты. С. 78.

<sup>111</sup> Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о науках и искусствах. С. 48–50.

<sup>112</sup> Руссо Ж.-Ж. Новая Элоиза. С. 493–494.

<sup>113</sup> Там же. Письмо 2. С. 464.

<sup>114</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 22 и след.

<sup>115</sup> Там же. С. 14.

<sup>116</sup> Там же. С. 221–222.

<sup>117</sup> Руссо Ж.-Ж. Новая Элоиза. С. 462.

что вся система воспитания, предлагаемая Руссо, есть не что иное, как “ход природы”<sup>118</sup>. Своего воспитанника Руссо прямо называет “воспитанником природы”, который “берет свои уроки у природы, а не у людей”<sup>119</sup>. Но это не мешает ему доходить до мысли, что иной раз нужно и “исправлять природу”<sup>120</sup>, хотя отход от “естественного” человека для Руссо и невозможен<sup>121</sup>. Следование природе нисколько не мешает Руссо говорить о беспрецедентности человеческого развития<sup>122</sup>. Воспитывая ребенка, надо по возможности дольше следовать природе, но отнюдь не до конца<sup>123</sup>, тем более что воспитание ребенка по природе сам Руссо признает достаточно странным для окружающего общества<sup>124</sup>. Руссо прямо пишет: “Но примите в соображение, во-первых, что, желая образовать человека природы, не нужно ради этого делать из него дикаря и переносить его в лесную чащу; достаточно, чтобы, оставаясь среди социального вихря, он не увлекался ни страстями, ни мнениями людей, чтобы он видел своими глазами и чувствовал собственным сердцем; чтобы никакой авторитет не руководил им, кроме его собственного разума. Ясно, что в таком положении многочисленные предметы, которые его поражают, разнообразные чувства, которые в нем возникают, различные способы удовлетворять свои действительные потребности должны порождать у него много идей, которых он никогда бы не имел или которые приобрел бы лишь очень медленно. Естественное развитие ума ускоряется, но не извращается. Тот же человек, который должен остаться тупым в лесах, должен сделаться разумным и смышленым в городах, если будет оставаться простым зрителем. Ничто так не способствует развитию благородства, как зрелище безумств, в которых неучаствуешь, и даже тот, кто участвует в них, научается, лишь бы не обманывался ими и не разделял заблуждения тех, кто совершают их”<sup>125</sup>.

В приведенном рассуждении из “Эмиля” мы имеем целую программу воспитания общества без всякого возвращения к первобытной дикости. Выходит, что восхваление первобытной дикости имело у Руссо скорее риторический характер, поскольку на деле он вовсе и не думал возвращаться к первобытному обществу, а только хвалил некоторые его положительные черты, которые утрачивались с развитием цивилизации. Ребенка вовсе не нужно оставлять только на лоне природы, он должен изучать также и все искусства, но только воспитатель должен следить, чтобы все эти процессы в ребенке происходили из естественных потребностей. “Давая ребенку возможность обозревать произведения природы и искусства, раздражая его

<sup>118</sup> Russo Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 8, 106; *Он же*. Новая Элоиза. С. 505.

<sup>119</sup> Russo Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 101, ср. с. 37.

<sup>120</sup> Russo Ж.-Ж. Новая Элоиза. С. 490–491.

<sup>121</sup> Там же. Письмо 8. С. 536.

<sup>122</sup> Russo Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 38.

<sup>123</sup> Там же. С. 87.

<sup>124</sup> Там же. С. 245.

<sup>125</sup> Там же. С. 246–247.

любопытство, следя за тем, куда оно его толкает, имеешь возможность изучить его вкусы, его наклонности, его стремления и заметить первые проблемы его дарования, если у него есть какое-нибудь определенное дарование”<sup>126</sup>. Руссо вполне допускает то, что он называет “ошибкой природы” и рекомендует “исправить эту ошибку тем или другим способом”, причем Руссо тут же добавляет: “Этим вы сделаете только хорошее”<sup>127</sup>. Широкую программу образования, далеко выходящую за пределы непосредственных и наивных ощущений, Руссо намечает в “Эмиле”, вообще говоря, не раз<sup>128</sup>. Человек по своей природе обладает разного рода моральными или художественными способностями. Задача культуры и цивилизации заключается, по Руссо, вовсе не в подавлении этих способностей и вовсе не в оставлении их на одном и том же месте. Они должны максимально развиваться.

Одно из высоких достижений указанных выше книг Г. Геффинга и М.Н. Розанова о Руссо заключается в том, что многие всегда были склонны забывать о том, что понятие природы у Руссо отнюдь не менее относительного, чем понятие культуры<sup>129</sup>. М.Н. Розанов привел настолько яркие тексты из Руссо, что нам остается здесь только повторить хотя бы некоторые из них: «Поставив вопрос о культуре очень резко в первом своем рассуждении, Руссо уже в своем “Ответе” на возражения польского короля Станислава II смягчает свои парадоксальные положения. “Мы не станем утверждать, что теперь надо сжечь все библиотеки, уничтожить все академии и университеты. Эта мера повергла бы Европу снова в варварство, а нравы нисколько не выиграли бы от этого”. Государи должны поощрять науки и искусства, иначе их подданные “остались бы невежественными и бедными, а пороки их от этого не уменьшались бы”. Подобные же мысли выражаются в примечании к “Discours sur l’inégalité”. “Так что же? Значит нужно разрушить общества, уничтожить различие между твоим и моим, вернуться в леса и жить там вместе с медведями? Привести такое заключение было бы в духе моих противников, но я предпочитаю избавить их от этого стыда, заранее устранив его”. Пойдут в леса лишь те, “до слуха которых не достиг божественный голос”. “Но люди, подобные мне, в которых страсти навсегда утратили первобытную простоту, которые не способны уже питаться травой и желудями и обходиться без законов и правителей и т.д., – будут уважать священные узы общества, будут любить своих близких и отдавать на служение им все свои силы”»<sup>130</sup>.

<sup>126</sup> Там же. С. 186.

<sup>127</sup> Там же. С. 188.

<sup>128</sup> Там же. С. 196–197.

<sup>129</sup> Об этом Г. Геффинг прямо так и пишет (*Геффинг Г. Указ. соч. С. 127–128*).

<sup>130</sup> Цит. по: *Розанов М.Н. Указ. соч. С. 69–70.*

## ИТОГ ПРЕДЫДУЩЕГО

Первое впечатление, которое мы получаем при изучении отношения Руссо к природе, – это впечатление полной противоречивости, многозначности и отсутствия всякой логической системы. Этих типов отношения Руссо к природе можно насчитывать очень много, и соединить их в одно целое нет никакой возможности. Мы сейчас попробуем привести далеко не все, а только некоторые главнейшие типы отношения Руссо к природе, но даже и эти немногие типы весьма разноречивы, бессвязны и вполне “анархичны”.

А. Прежде всего, природа выступает у Руссо как 1) объект и нока ртина данность. В этом Руссо пока еще мало отличается от других поэтов. Однако уже и здесь обращают на себя внимание два обстоятельства. Во-первых, этих объективно-картинных изображений природы у Руссо многочтото для писателя-прозаика. Интенсивное чувство природы является обычно привилегией лирических поэтов, а не прозаиков-романистов. И тем более оно не характерно ни для публицистов, ни для научных исследователей. У Руссо же число этих объективных картин природы превышает то, которое мы находим даже у самого пылкого поэта, не говоря уже о философах. Второе обстоятельство, бросающееся здесь в глаза, – это то, что объективные картины природы у Руссо отличаются чрезвычайной яркостью, красочностью, разнообразием, неожиданными переходами и огромной смелостью приемов, превосходящих самую живую поэтическую практику. Уже тут содержится у Руссо нечто особенное, что в нашем дальнейшем изложении может только возрастать.

Далее, природу Руссо трактует как 2) стихийно-психическую данность. И, теоретически рассуждая, в этом тоже нет ничего особенного, поскольку поэты вообще любят увлекаться картинами природы и часто даже забывают изображаемую ими объективную картину, а больше сосредоточиваются на своих стихийных чувствах к природе. Но Руссо превзошел здесь все обычные гармонические рамки. Он не только углубляется в стихию своих переживаний, не только забывает изображаемый у него объективно-картинный предмет, но в этой стихийной области своих чувств он часто переходит все возможные здесь тона и полутона и создает такую эстетическую стихию, в которой становится трудно уже и разобраться. Тут есть решительно все, начиная от идиллически-мирных картин и кончая дикими, грозными, какими-то гигантскими и почти уже нечеловеческими изображениями. Мало того, Руссо то всецело подчинен природе и в период болезни хочет лежать на лоне прекрасной природы, чтобы получить от нее исцеление, то он вдруг непонятно почему кричит, что он господин природы, ее властелин, могущий представить ее в любом виде. Но мало и этого. От своих постоянных экстазов и бурных, неистовых чувств, от своей анархической экзальтации он вдруг переходит к спокойному и разумному рассуждению, даже прямо к философии природы, причем философия эта иной раз строит-

ся у него весьма последовательно, весьма логично и даже систематически. “Исповедование веры савойского викария” удивляет своей логикой, спокойной рассудительностью и систематическим ходом мысли от понятия природы и максимально эмпирических переживаний к понятию Бога, которое тоже получается у него убедительно разумным, прямо-таки очевидным и даже не лишенным того здорового скептицизма, которого обычно придерживается в этих вопросах спокойно размышляющий на эти темы человек. В конце концов становится даже трудно определить, подчиняется ли здесь Руссо своим стихийным чувствам, исходит ли из опыта экзальтации, рассуждает ли спокойно и даже скептически или вдруг в нем начинает говорить о себе философ типа Декарта, Спинозы или Мальбранша. При таком понимании природы у Руссо можно найти все, что угодно – начиная от неистово чувствующего поэта и кончая скептически и необычайно осторожно мыслящим философом.

Далее, природа у Руссо трактуется, несомненно, как 3) р е л и г и о з - н а я данность. Вспоминая всю историю литературы, мы принуждены сказать, что религиозная оценка природы является вовсе не обязательной ни для пылкого и восторженного поэта и писателя, ни для поэта и писателя, осторожно и скептически мыслящего. Но вот совсем другое дело у Руссо. Бия себя в грудь от восторгов на лоне природы и доходя до головокружения при созерцании ее красот, Руссо тут же начинает говорить о Боге, причем эти рассуждения о Боге у него, как всегда, достаточно спутанны и сумбурны. То перед нами здесь как будто бы вполне невинный пантеизм, который едва отличается от употребления обычных поэтических метафор, так что Бог оказывается совершенно неотделимым здесь от картин природы и от самой природы. Бог как будто бы и является здесь не чем иным, как только самой же природой, но только в ее чрезвычайно возвышенном и абсолютном представлении. То вдруг Руссо пускается в рассуждения о Боге как о создателе мира и природы, как о том всевышнем существе, которое превосходит всякую природу и является для нее творцом, а она является тварью. Это – самый настоящий теизм. Да и сам Руссо все время находился на перепутье между протестантизмом и католичеством, так что, несмотря на частое легкомыслие его в этих вопросах, он во многих местах своих произведений, безусловно, является не пантеистом, а теистом, т.е. признающим единого, интимного, абсолютного и при том личного Бога. Но дело не кончалось и этим. Именно, хотя он и спорил с атеистами и своими коллегами по просветительству, тем не менее у него проскальзывают также еще и черты деизма, т.е. признания факта существования божества, но отрицание его воздействия на мир. В этом отношении он иной раз совершенно не отличался от Вольтера, который вполне искренне отрицал, и притом в течение всей своей жизни, как светский атеизм, так и церковный теизм, а был убежденным сторонником именно деизма, для чего можно привести из него много всякого рода рассуждений и доказательств. После всего этого относительно религиозного понимания природы у Руссо можно только развести руками. Нет ни-

какой возможности причислить его в безусловной форме ни к пантеизму, ни к теизму, ни к деизму, ни к атеизму, хотя черты всех этих религиозных представлений проскальзывают у него довольно часто. Вообще необходимо сказать, что в области религии Руссо был сторонником довольно яркого свободомыслия; и его савойский викарий хотя и весьма религиозен, тем не менее чрезвычайно скептичен и для теизма уж чересчур разумен. Своему Эмилю он не преподает никакой религии до его зрелого возраста и даже не упоминает ни о каком боже. А когда его воспитанник стал уже молодым человеком, то Руссо ведет его на высокий холм в окружении прекрасной природы смотреть на красоту восходящего солнца, надеясь этим способом приобщить его к религии. Чего тут больше – теизма, деизма, пантеизма или атеизма, – судить очень трудно. Руссо не был чужд даже чувства физиологической пронизанности своего организма окружающей его божественной природой, но на другом полюсе стояла у него вполне рассудочная философия природы и божества. Насколько Руссо был анархичен и безответствен в области религии, свидетельствуют те места его писаний, где он определенно начинает заигрывать даже с мифологией.

Но, конечно, какая же могла быть мифология у столь экзальтированного и у столь сумбурно чувствующего себя человека, да к тому же еще очень даже не лишенного черт самого светского и атеистического просветительства?

Наконец, необходимо сказать и о природе у Руссо как 4) об обществе и национальности. Едва ли сам Руссо отдавал себе отчет в том, есть ли какая-нибудь разница между физической природой, как таковой, и, с другой стороны, природой человека, человеческой природой. Тут тоже можно найти у Руссо все, что угодно. Обыкновенно Руссо связывают с противопоставлением природы и цивилизации и с отчаянной критикой последней. С этим он и вошел в историю общественной и даже революционной мысли. И действительно, Руссо буквально вопит о прелестях и красотах первобытного общества, а также о том безобразии и губительстве человека, которое приносит с собой цивилизация. Руссо никогда не устает бичевать культуру и цивилизацию, восхваляя при этом моральную высоту, простоту и безусловно мирный характер первобытного состояния человека. Тут он доходит даже до революционного протesta. Ему хотелось бы смести и уничтожить все буржуазные учреждения его времени, и прежде всего все государство с его чиновничим аппаратом.

Однако оставаться лишь при подобных заявлениях Руссо было бы в настоящее время не только весьма односторонне, но и вполне антинаучно. Как он ни вопил о вреде цивилизации, тем не менее, когда припирали его к стенке и требовали серьезности в этом вопросе, он вдруг начинал писать, и не просто писать, а даже кричать громким голосом в литературе и в письмах о том, что он никогда и не думал опускать современного человека в низины первобытного общества, что он никогда и не предполагал сносить современные государственные учреждения, что он никогда не был настроен против

науки, против искусств и против современных ему моральных обычаев. Он, видите ли, только критиковал изъяны современного общества, но вовсе не хотел уничтожить само это общество; и он, видите ли, восхвалял только хорошие стороны первобытного общества, а не все это первобытное общество целиком; и он, видите ли, даже согласен с тем, что в природе человека много дурного и что с этим нужно бороться путем цивилизации и культуры, путем развития наук и искусств и всегда быть на путях исторического прогресса.

Но тогда возникает вопрос: как же это он утверждал, что прекрасно все, порожденное природой, и как же это он громил цивилизацию в своем дижонском рассуждении и в своей работе о происхождении неравенства? При этом весь его “Общественный договор” основан именно на культурном и цивилизованном отношении людей между собой, на вере в людской интеллект и на необходимости направлять природу этим интеллектом. Невозможно и представить себе всю разноречивость и противоречивость общественно-исторических взглядов Руссо на человеческую природу и на его полную логическую беспомощность в этих постоянно меняющихся оценках природы и общества.

Таким образом, у Руссо много разных представлений о природе, и все они не только противоречат друг другу, но противоречивы они и каждое само в себе. Невольно возникает вопрос: чем же это объяснить и каковы общественно-политические, а также и личные причины для столь болезненной противоречивости и для столь бьющей в глаза логической неустойчивости, да еще в век просветительства и разума? Объяснений этих может быть очень много. Но мы остановимся только на двух.

Б. Первым и основным объяснением такого рода сплошной противоречивости у Руссо может быть только с о ц и аль н о - и с т о р и ч е ск ое объяснение. Здесь едва ли придется тратить особенно много времени для нашего исследования, поскольку социально-историческая основа века Просвещения уже достаточно изучена и едва ли может вызывать какие-нибудь сомнения. Весь XVIII век, и особенно во Франции, – это весьма бурная, весьма неустойчивая и переменная эпоха. Старый режим в это время уже достаточно обнаруживал свою полную неспособность быть ведущей силой исторического развития. Однако революция в XVIII в. очень долго не наступала, и наступила она только в конце века. Люди были достаточно оторваны от былых идеалов феодализма и рвались переделать все общество на революционных началах. Но эта революционность очень долго не получала в умах тогдашних мыслителей какого-нибудь определенного очертания, как социально-исторического, так и чисто личного. В это смутное время подготовки к великим социально-историческим потрясениям, не получавшим, однако, своего ясного и конкретного содержания, многие люди действительно переживали глубочайшие противоречия жизни и не были в состоянии их преодолеть. Даже многие из тех, кого принято считать ведущими представителями, отличались чрезвычайно большой пестротой

своего мировоззрения, где можно было найти всё – начиная от официальной церковности и монархии и кончая грубейшим механистическим материализмом.

Поэтому нет ничего удивительного и в том, что мы, вникая в этот загадочный внутренний портрет одного из величайших предшественников французской революции, нашли в этом портрете массу всякого рода противоречий и образ какого-то никогда не спокойного и всегда мятущегося духа. Вопрос этот должен быть для нас совершенно ясным; и ответ на него, как нам кажется, не должен вызывать у нас никаких особенно больших трудностей.

Другое дело сама картина противоречивости, взятая в своем чистом виде, условно покамест вне тех социально-исторических связей, которые мы сейчас наметили. Эта имманентная картина столь глубоких и разноречивых порывов, взлетов и падений у Руссо тоже должна быть охарактеризована в своем непосредственно ощущаемом нами существе.

В самом деле, как можно было бы объединить эту “кричащую” эстетику природы у Руссо, часто доходящую до неистовства и экзальтации, с теми несомненными чертами мировоззрения Руссо, где он вдруг выступает то как скептик, то как рассудочно мыслящий философ с чертами систематически развивающегося рационализма и интеллектуализма? Как можно было объединить его просветительское свободомыслие в религии с его же собственными и часто даже эмоционально, весьма страстно выражаемыми религиозными настроениями, а иной раз просто даже с богословием? В области того, что сам Руссо называл природой человека, разве можно разобраться в его симпатиях и антипатиях как к первобытному обществу, так и к цивилизации, как к естественной свободе чистого и беспорочного первобытного человека, так и к необходимости воспитывать этого естественного человека, звать его к идеалам культуры и цивилизации и вообще во всех этих невероятных дебрях ощущений свободы и необходимости?

Здесь нам хотелось бы употребить один медицинский термин, придавая ему, однако, не медицинское, но исключительно художественно-стилистическое значение. Именно, покамест нервная система человека функционирует более или менее упорядоченно, до тех пор все ее реакции на окружающую среду отличаются адекватностью и являются вполне мотивированными, но когда возникает расстройство центральной нервной системы, то и все эти обыкновенные человеческие рефлексы начинают спутываться, возникать там, где для них нет никаких ни психофизиологических, ни объективных оснований в самой действительности. От человека в этом случае невозможно заранее ожидать, как он будет реагировать на то или иное жизненное явление. На большое и значительное явление жизни такой человек может вообще никак не реагировать, а по поводу всяких пустяков начинает испытывать самые невероятные психологические и психические бури. Такое болезненное расстройство центральной нервной системы есть не что иное, как то, что обычно называется истерией. Картина внутреннего состояния

человека или его внешнего поведения в этом смысле имеет для себя свой определенный метод и, мы бы сказали, свой определенный стиль. Ведь даже во всяком безумии есть свой стиль, поскольку ему присущ специфический для него метод функционирования. Истерия, безусловно, есть точно выраженная схема человеческих переживаний и всех реакций человека на окружающую среду. Истерия в этом случае, безусловно, является моделью и для умственного поведения человека, и для его эмоций со всеми их логически расстроеными функциями, и для художественного творчества, и в частности для тех областей человеческой психофизической жизни, в которых проявляется отношение человека к природе.

Впрочем, и такого рода художественная, общественная, религиозная, философская и революционная истерия у Руссо тоже, конечно, есть, в конце концов, результат его беспомощной “распростертости” между старым режимом и революцией, результат отсутствия у него возможностей чувствовать себя в обществе и в своей личной жизни гармонически. Такой общий итог мы могли бы подвести всей этой колossalной запутанности отношения Руссо к природе, на каковую запутанность мы то и дело натыкались во всем нашем предыдущем изложении.

## РОЛЛАН И РУССО

Только теперь, в результате анализа самого стиля, или структуры отношения Руссо к природе, мы можем точно формулировать отношение между двумя названными писателями. Без подведения указанного итога можно было бы только пугаться при рассмотрении руссоистской модели у Роллана ввиду крайней неуравновешенности, многозначности и противоречий этой модели. Сейчас мы можем решить этот вопрос гораздо проще и быстрее.

Именно, Роллан находится в зависимости от Руссо решительно во всех указанных у нас пунктах, кроме истерической неуравновешенности. В противоположность Руссо Роллан является весьма здоровой и уравновешеннойатурой, и, несмотря на всю сложность своего отношения к природе, может быть, не меньшую, чем у Руссо, он сумел претворить все болезненные выкрики Руссо в нечто весьма здоровое и уравновешенное, лишенное всякого невроза и истерии.

Мы утверждали выше, что отношение Руссо к природе характеризуется объективной картинностью ее изображения, весьма яркой и напряженной, всегда красочной и разнообразной. Все это целиком перешло от Руссо к Роллану или если не прямо от Руссо, то, во всяком случае, от писателей подобного типа. Это нужно сказать и о прочих пунктах приведенного у нас выше анализа отношения Руссо к природе.

Большая задушевность и сердечность, всегдашая искренность и непосредственность, полная отдача себя во власть природы вплоть до аффекта-

ции и экзальтации – все это мы находим и у Роллана, однако как раз без всякой болезненности и без всякого нарушения гармонии психических сил. Конечно, наряду с этим у Роллана чувствуется, несомненно, какой-то философский подход к природе, какая-то повышенная оценка ее значения для человека, какое-то возвышенное и почти религиозное к ней отношение. Но что в этом вопросе является самым интересным, так это то, что в этой области у Роллана не чувствуется ровно никакой рассудочности и даже вовсе никаких стремлений что-то логически доказывать или строить какую-нибудь полускептическую систему вроде “исповедования савойского викария”. Без всякого богословия и даже вообще без всякой логики Роллан непосредственно чувствует возвышенный характер природы, ее бесконечную мощь и ее всеисцеляющее воздействие. Это и значит для Роллана, что природа, в конце концов, божественна. Но у него не было в этом вопросе никакого метания из стороны в сторону и никаких перескоков от непосредственных чувств к логической аргументации. Поэтому все то, что в руссоистской модели природы производит на нас сбивчивое впечатление неуравновешенности и дисгармонии, у Роллана воспринимается нами гораздо более естественно, без всяких бьющих в глаза противоречий, без всяких противоречивых словоизлияний.

Наконец, если не вдаваться в подробности, то и демократизм Роллана, и его стремление базировать все на народности и как-то воспринимать природу и народность в их полном тождестве удается Роллану гораздо более естественно, чем это могло быть у Руссо, и потому это имело у Роллана практически гораздо более передовой и гораздо более демократический характер, чем у Руссо. Руссо, видели мы, чрезвычайно радикален и доходит до революционных призывов к ниспровержению всех буржуазных отношений тогдашнего века. Роллан тоже в этих областях достаточно радикален, достаточно передовой писатель и для своего времени много сделал в своем разоблачении лжи и обреченности всех буржуазных отношений. Но в этих вопросах читатель Роллану верит, а “психологическим междометиям” Руссо не очень верит, а иной раз просто считает их музейной редкостью. Руссо очень много рассуждает о так называемом естественном человеке или естественном обществе. Но после нашего анализа необходимо будет признать, что самый термин “естественный человек”, или “человек природы и разума”, является у Руссо безнадежно запутанным. Роллан не призывал вернуться к прелестям первобытного общества; и Роллан никогда не проклинал науки и искусства и связанной с ними морали, а уж тем более цивилизации. Руссо же пользовался этими проклятиями весьма охотно, весьма запальчиво и уж чересчур часто. Поэтому, когда его коллеги или сама общественность припирали его к стене, он вдруг начинал от всего отказываться и проповедовать радикальные исправления первобытного дикаря, радикально и дотошно проводимую систему воспитания, а также хвалить и науки, и искусства, и мораль, и всю цивилизацию. Вот этой-то неуравновешенности и сбивчивости мы как раз и не находим у Роллана, хотя, как мы сказали выше, его зависимость от Руссо

решительно по всем пунктам в оценках значимости природы не может подвергнуться никакому сомнению.

Руссоистскую модель природы Роллан в корне переделал, как это произошло у него и с античной моделью, и с моделью спинозистской. Но это можно было совершить, имея только свое собственное и специфическое отношение к природе без раболепного использования разных других моделей природы, но с их критической переработкой. Что это за специфическая роллановская модель, об этом можно будет сказать только в конце нашего рассуждения о стилевых функциях природы у Роллана вообще.

Перейдем теперь к романтическому чувству природы.

# РОМАНТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

Нельзя сказать, что романтическая модель была сложнее, чем у Руссо. Но романтики часто были профессиональными философами. Это обстоятельство резко отдаляет их от Руссо, который если иногда и философствовал, то философия его была слишком случайной, поверхностной, а если и глубокой, то слишком уж сердечной, далекой от логических построений. Мы сначала скажем несколько слов о непосредственном и сугубо сердечном отношении романтиков к природе, потом скажем несколько слов об их философии природы и уж в конце сделаем общий вывод.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭФФЕКТИВНОСТЬ И ЯРКО-КРАСОЧНАЯ ЭКЗАЛЬТАЦИЯ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ КАРТИН ПРИРОДЫ

Приведем несколько цитат из Л. Тика, которые большей частью мало отличаются от руссоистских экзальтаций<sup>1</sup>. Кепке говорил о Тике: “Целыми часами бродил он по одиноким тропинкам Тиргартена... Мечтательно лежал он в траве; солнце заходило за деревьями, и под ночным небом бодрствовал он иногда до утра, покуда влажной росой не покрывалось его платье”<sup>2</sup>. Причисляя видение восходящего солнца в Гарце к “высшим мгновениям своего существования”, Тик впоследствии писал: “Где найти слова, чтобы хоть бледно передать это чудо, это видение, мне явившееся и изменившее мою душу, мое внутреннее Я и все мои силы, вырвавшее и поведшее меня навстречу божественно великому и несказанному? Невыразимый восторг охватил все мое существование; я дрожу, и слезы, такие сильные и захватывающие, как никогда прежде, потекли из моих глаз. Я должен был остановиться, чтобы до конца пережить это видение, и в то время как сердце мое дрожало от радости, я чувствовал и был убежден, что другое, блаженное и любящее сердце как будто билось о мою грудь. Подобное может быть пережито человеком только однажды; древний патриарх воздвиг бы камень в память о случившемся на том месте, где мне явилось видение (так должен я назвать это переживание)”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Поскольку в настоящей работе мы не занимаемся специально философским анализом романтизма, мы воспользуемся цитатами из книги В.М. Жирмунского “Немецкий романтизм и современная мистика” (СПб., 1914), тем более что цитаты, приводимые В.М. Жирмунским, отличаются большими художественными качествами.

<sup>2</sup> Цит. по: Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 39.

<sup>3</sup> Там же. С. 39–40.

Тут мы пока еще почти не выходили за пределы руссоистских моделей восприятия природы. Это же нужно сказать и о других романтических цитатах, которые мы сейчас приведем. Сказка Тика “Руненберг” начинается так: “Охотник слушал изменчивую песнь воды, и, казалось, как будто волны на непонятном языке говорили ему тысячу важных вещей (...) Прохладные сумерки расползались по земле, и только еще верхушки деревьев и круглые вершины гор были позолочены сиянием вечера. Душа Христиана становилась все печальнее – ему было так одиноко, и он тосковал по людям”<sup>4</sup>.

В “Штернбальде” Тика читаем: «Душа поэта, вечно подвижный поток, журчащая песня которого никогда не молчит; каждое дыхание волнует его и оставляет след; каждый луч света отражается в нем (...) Ясными глазами смотрел он в прозрачное голубое небо; все мечты его оживились; его сердце забилось сильнее, и чище звенели чувства в груди его (...) Свежее утро укрепляет художника, и в лучах утренней зари падает на него воодушевление. (...) Когда повечерело и красный от света, дрожа, покрыл собой кусты, его чувство стало спокойнее и светлее (...) Смотри, все растет и цветет – даже маленькие цветы, даже незаметные травы теснятся в круг: все птицы поют, ликуют и носятся над нами, в радостном нетерпении и движении вся природа, и мы, как дети, чувствуем себя всего ближе к “материнскому сердцу природы”»<sup>5</sup>.

В своих “Друзьях” тот же Тик писал: “В высокой траве раздался звонкий шелест; и наклонились стебельки друг другу навстречу, как будто разговаривая о чем-то, и, плескаясь, падал теплый весенний дождь, словно желая пробудить спящие песни в лесах, и в кустах, и в цветах. И все звенело и звучало кругом. Тысячи дивных голосов переговаривались в одно время; песни манили, и звуки сплетались со звуками, и в опускающейся заре качались бесчисленные голубые бабочки, на широких крыльях которых лежал вечерний блеск... внезапно снова поднялись тяжелые, темно-красные тучи и открыли далекие, бесконечно далекие просторы. Освещенная солнцем лежала роскошная равнина, и сверкали свежие леса и кусты, осыпанные росой. В середине замок горел тысячами и тысячами красок, как будто сотканный из дрожащей радуги, и золота, и дорогих камней; протекавшая река отражала все эти блески, и волшебный замок был окружен мягким, красноватым светом. Вокруг летали странные незнакомые птицы, играя красными и зелеными крыльями; большие соловьи заливались, и все им звенело навстречу; огни скользили в зеленой траве, перелетая туда и сюда, и потом проносились кругами над замком”<sup>6</sup>.

Вот как изображает Тик в том же произведении ночь: “Еле слышно плакали соловьи, и месяц волшебный взошел. Открылись цветы навстрече

<sup>4</sup> Там же. С. 40.

<sup>5</sup> Там же. С. 41–42.

<sup>6</sup> Там же. С. 42–43.

чу серебристому свету, и листья зажглись от лунного блеска, и зарделись длинные аллеи, и падали странные зеленые тени. Уснули красноватые тени на далеких полях, и фонтаны стали золотыми и высоко дрожали в ясном небе”<sup>7</sup>.

## ФИЛОСОФИЯ ПРИРОДЫ

Уже и в приведенных примерах чувствуются весьма глубокая эмоциональность и аффектированность отношения к природе у романтиков, тоже доходящих, как и Руссо, до экзальтации. Но Руссо жил в период расцвета просветительской философии. Поэтому его чрезвычайно чувствительное отношение к природе часто сменялось холодным и рассудочным к ней отношением, хотя он никогда не доходил до откровенного материализма и механицизма. Важно, однако, то, что до романтиков по преимуществу господствовала то одна сторона человеческого субъекта, а именно разумная и рассудочная, то другая сторона, эмпирическая и напряженно-чувствительная. С падением просветительского века и после того разочарования, которое принесла с собой французская революция, у людей уже не было охоты базироваться только на какой-нибудь одной способности человеческого субъекта.

Теперь стал выдвигаться сам субъект, который уже не был только рассудком или чувствительным настроением, а был и тем и другим вместе, а в своей основе даже и гораздо глубже этих отдельных способностей. О природе теперь не просто рассуждали и не просто вздыхали от ее красот, но пытались представить ее синтетически, как нечто такое, где рассудок и чувство неразличимо сливались в одно целое. Нельзя было просто рассуждать, это рассуждение было одновременно и глубокой эмоцией. И нельзя было просто предаваться чувствительности, но каждая чувственная картина природы была полна всякого рода идейного и разумного содержания, так что уже нельзя было различать, где тут рассудок и где тут чувство.

Вместе с тем падал и дуализм природы и духа, которые теперь уже не противостояли друг другу, но тоже представляли собою их синтез и такое живое целое, в котором уже трудно было различать тело и душу, организм и дух, неодушевленное и одушевленное, человеческое “я” и нечеловеческое “не-я”. Но ведь разумное, рассудочное и личностное отношение, субстанциально перемещенное на внешний мир, на все материальное, неодушевленное и внечеловеческое, обязательно становилось теперь уже мифом, и не только мифом, но обладало также и магической силой. Неорганические и неодушевленные тела, наделенные такими одушевленными и разумными силами, уже переставали быть просто телами, поскольку они теперь функционировали как носители творческого разума и воли, т.е. они становились

<sup>7</sup> Там же. С. 43.

м и ф о м. Но даже и одушевленные существа, которых никто никогда не считал мифическими существами, вливались в этот общий мировой поток жизни и становились носителями таких огромных сил, которые вовсе не были свойственны обыкновенному и обиходному общению человека с ними. Проявляя небывалую мощь и обладая сверхчеловеческим знанием, они тоже переставали теперь быть просто живыми существами, но становились субъектами фактически несвойственных им м а г и ч е с к и х операций. Такой же результат получался и как следствие вполне серьезного переноса и всей человеческой чувствительности, а не только рассудка на всю природу, поскольку чувствительность эта тоже переставала быть в изоляции от рассудка, но тоже была полна идеино-философского содержания.

Так зародилось в романтизме магически-мифологическое представление о природе, не сравнимое ни с каким Спинозой, уходившим только в разумное и рассудочное осмысление природы, ни с Руссо, который в основном жил своими экзальтациями в отношении природы, а если и рассуждал о ней, то рассуждение это у него было достаточно абстрактным, т.е. просветительским. В увлечении этим личностным пониманием природы, а не только рассудочным или только сентиментальным, романтики доходили до какого-то даже обожествления человеческой личности. Это “я” обладало у них настолько самостоятельным и творческим характером, что даже и вся природа, даже и вся история и, наконец, даже и само божество оказывались возникающими на путях магически-реалистических и творчески-мифологических порождений человеческого “я”. Это, правда, не значит, что романтики были принципиальными субъективистами и не признавали ничего объективного. Принципиальным субъективистом был непосредственный предшественник и в значительной мере современник романтизма – И.Г. Фихте. Но уже тут же, т.е. во второй половине 90-х годов, Ф.В. Шеллинг начинает создавать свою натурфилософию, где природа занимает уже настолько самостоятельное место, что от фихтевского “Я” осталась только попытка имманентного осознания объективной природы в условиях ее подлинно объективного существования, но не тот субъективизм, который под пером раннего Фихте проповедовал чисто личностное и человеческое происхождение самой природы.

Практическим выводом из этой философии природы у Шеллинга и ранних романтиков была такая проповедь живого тела вселенной, куда входил также и человек, трактованный как всемогущая и всепроницающая личность, – он тоже являл собой всемогущую божественную природу и тоже мыслил себя творцом вселенной; правда, таковой была для романтиков и всякая другая вещь, входившая в эту вселенную и составляющая вместе с тем каждый раз один из ее творящих и всеохватных органов. Самое большее – это то, что природа не просто мыслилась у романтиков тождественной духу, но была как бы потухшим духом и сохранявшим в себе постоянную иерархию восхождения от менее духовных к более духовным формам, причем наиболее совершенная форма природы, уже совпадавшая с наиболее со-

вершенной формой человеческого творчества, оказывалась не чем иным, как и с к у с с т в о м , которое и становилось у романтиков максимально высокой характеристикой всего бытия вообще, включая и всю природу, и всю историю, и всего человека, и все божественные эманации, какие только были возможны.

Далее, однако, поскольку подобного рода функция была человеку не по плечу, то романтическое чувство природы пользовалось разного рода суррогатами этого якобы космического могущества человека. Во-первых, отсюда вытекало знаменитое романтическое стремление вперед, в неведомые и непознаваемые дали, в противоположность классическим и вполне устойчивым формам никуда не стремящегося и уже достигнутого совершенства. Бесконечность и совершенство – это два и мировоззренческих и поэтических антиподы, которые характерны – первый для романтизма, а второй для классицизма. Во-вторых, практическая невозможность достигнуть небесных совершенств часто приводила романтиков к использованию самых невероятных и безудержных образов фантазии, так как только фантазией можно было творчески достигать того, что фактически романтизм требовал от отдельного человека в жизни. В-третьих, как это ни удивительно, в романтизме всегда была склонность к самому безудержному натурализму, в который романтики впадали, так сказать, с отчаяния, ввиду невозможности достигнуть своих магически-мифологических идеалов. Но, понятно, эта безудержная фантастика и этот безудержный натурализм ни в какой мере не могли получать у романтиков самодовлеющего значения. За ними всегда крылась недостижимая магически-мифологическая действительность, ввиду чего и то и другое всегда оказывались у романтиков чем-то глубоко идейным или по крайней мере ироническим. И р о н и я – это ведь всегдашнее и весьма оригинальное достояние романтиков, которые, мысля всесовершенный абсолют и весьма несовершенную, даже злую действительность, считали, что здесь абсолют как бы сам над собой иронизирует, откуда и философски настроенный человек со всей своей фантастикой и натурализмом тоже является не чем иным, как иронией над самим собой. Романтическая ирония, таким образом, была у романтиков не только попыткой для человеческой личности стать выше фактической действительности, но и для абсолюта быть осознанием всех несовершенств онтологической действительности.

Таким образом возникло никогда небывалое раньше романтическое чувство природы, которое имело своей моделью *магически-идеалистическую*, частью *острую* и всегда *идейную* *натуралистическую*, а частью *такого же типа фантастическую* *мифологию*. Каждое явление природы оказывалось поэтому у романтиков одновременно и результатом человеческого творчества, и органом вселенского божества, и натуралистически-дробной картиной, и фантастическим, хотя и всегда идейным, вымыслом. Многочисленные примеры подобного рода интерпретации природы мы уже приводили выше в разделе об особенностях романтического стиля.

## НЕСКОЛЬКО ПРИМЕРОВ ИЗОБРАЖЕНИЯ МАГИЧЕСКИ-МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ

Уже то, что приводилось нами выше из романтиков, достаточно обладает, с их точки зрения, и магическим и мифологическим характером. Приведем некоторые поэтические образы из романтиков, более соответствующие таким олицетворениям, которые уже близки к самым настоящим мифам.

Тик пишет о восходе солнца:

Так приходят утром зори,  
Небо в пурпур одевая,  
И приводят день на небо.  
Все леса и все поляны  
В восхищеньи. Птицы вьются,  
И горит земля и воздух  
В золотом огне и желтом.  
И несут подол пурпурный  
Зорь восторженные тучи<sup>8</sup>.

У него же – об одиноком пустыннике:

Ласковых птичек рать  
Будет со мною играть.  
Бабочек радужных вид  
Сердце мое веселит<sup>9</sup>.

У того же Тика читаем:

Будут листья подниматься,  
Чтоб дрожать и обниматься  
В поцелуях и томленьи,  
И поют о наслажденьи  
Звонких птичек голоса,  
И колышатся леса,  
И от песен соловыиных,  
Повторяемых в долинах,  
Пламенеют небеса<sup>10</sup>.

Больше всего, однако, модель магической мифологии выражена у Новалиса. У него мы читаем: “Мы связаны со всеми частями вселенной, также с прошлым и будущим. Только от направления и длительности нашего внимания зависит, какую связь мы особенно развиваем, какая должна стать всего важнее и действительнее. Истинная методика такой деятельности была бы не чем иным, как давно искомым искусством изобретения, – может быть, даже еще большим искусством (...) Мы должны стать магами, чтобы суметь быть моральными. Чем моральнее, тем согласованнее с богом, тем божественнее человек, тем более сливается он с богом (...) Всякое колдовство совершается через частичное отождествление с околдованным (...) Всякое душевное прикосновение подобно прикосновению волшебного жезла. Кому действия такого прикос-

<sup>8</sup> Там же. С. 44.

<sup>9</sup> Там же. С. 45.

<sup>10</sup> Там же.

новения кажутся баснословными и непонятной – сила заклинаний, пусть вспомнит тот о первом прикосновении руки любимой женщины, об ее первом значительном взгляде, где волшебным жезлом был отраженный луч света, о первом поцелуе, о первом слове любви, и спросит себя, не было ли волшебство этих мгновений таким же баснословным и чудесным, нераздельным и вечным”<sup>11</sup>. Как это общизвестно, ночь для Новалиса имеет вполне онтологическое значение: “Прочь, я смотрю навстречу святой, невыразимой, таинственной ночи. Мир утонул в глубокой могиле, пустынно и одиноко его место”<sup>12</sup>.

Даже воздух и ветер или скала, вода, ручей для Новалиса и мифологичны, и магичны: “Ветер – это движение воздуха, и оно имеет свои причины, но разве для одинокой, тоскующей души он не значит большего, когда проносится мимо и веет из любимой страны и таинственными, печальными звуками превращает тихую боль в мелодический вздох всей природы (...) Разве скала не становится особенным ТЫ, когда я обращаюсь к ней? И что же я, как не ручей, когда с тоской гляжу в его волны и теряю мысли в его течении?”<sup>13</sup>.

Итак, романтическая модель природы сводится к изображению и ее самой, и входящих в нее существ, и вещей, не только ко всеобщему одушевлению, но к последнему и органическому слиянию телесного и духовного начал, когда перед нами появляются уже не просто вещи или существа, но их мифологическое изображение, отождествляющее их со всем миром, т.е. понимание уже чисто мифологическое с главнейшим атрибутом всякой мифологии, именно с магией. Романтическая модель в действительности есть не что иное, как магическая мифология, если договаривать романтическую концепцию до ее логического конца.

## РОЛЛАН И РОМАНТИЗМ В ИЗОБРАЖЕНИИ ПРИРОДЫ

Здесь, как и выше, в разделе о Руссо, мы, кажется, тоже можем сразу же отделить в Роллане то, что является в нем неромантическим, а все остальное приписать влиянию романтиков. Подобно тому как Роллан является учеником Руссо решительно во всем, кроме неуравновешенного и нервожно-хаотического отношения к природе, точно так же сейчас можно сказать, что у Роллана в его отношении к природе решительно все романтично, кроме магически-идеалистической мифологии. Все это припадание к стопам матери-природы, все это задушевное, сердечное и безоговорочное прославление ее красот, вся ее идеально-художественная насыщенность и вся эта исключительная восторженность при использовании явлений природы для изображения человеческих дел – все это совершенно одинаково и у Роллана, и у романтиков.

У Роллана нет только одного, а именно нет такого бесконечного обожествления человеческой личности, которое бы делало ее каким-то фактическим творцом природы и каким-то магическим ее управителем.

<sup>11</sup> Там же. С. 52–53.

<sup>12</sup> Там же. С. 54.

<sup>13</sup> Там же. С. 56.

Здесь тоже сказался здравый смысл Роллана, которому хотя романтические изображения природы и импонировали настолько, что часто даже нельзя отличить приемы изображения природы у Роллана и романтиков, тем не менее дойти до романтического натурализма, до романтической иронии и в бытии, и в отдельном человеке Роллан никак не мог. Роллан, повторяя, не только весьма здоровая, но также и весьма здравая натура. Человека он ставит очень высоко, однако не настолько, чтобы считать его идентичным всему мирозданию вообще. Роллан буквально влюблен в искусство и особенно в музыку; он поклонник, сторонник и даже энтузиаст человеческого творчества – и художественного, и общественно-политического. Но он никогда не скажет, что его передовые и далеко идущие преобразовательные идеи являются идеями магическими, как это во всеуслышание объявлял Новалис.

Поэтому и природа у Роллана, как и у романтиков, полна тайн, полна бесконечной внутренней жизни, полна божественных эманаций и является вожделенным предметом для всех человеческих стремлений и человеческого творчества. Однако все же природа для него вовсе не является каким-то божественным телом, в буквальном смысле слова, а человек – только органом этого тела, несущим в себе все телесное да и духовное совершенство божества. Тут и не пахнет натурфилософией Шеллинга или магическим идеализмом Новалиса. Природа является для него только максимальным обобщением символико-реалистической мифологии, а не мифологии в буквальном смысле слова. При этом, повторяя еще раз, это вовсе также и не область только одних беспредметных поэтических метафор, которые имели бы значение сами по себе и не были огромным обобщением реальной действительности. Природа вовсе не есть для Роллана мифология, и отдельные вещи и существа природы вовсе не есть для него только мифы. Правда, все это также не является для Роллана и областью или предметом только одних самодовлеющих созерцаний. Природа у него вечно бурлит, так же как и отношение к ней человека. Но до буквальной мифологии здесь весьма далеко. Мифология здесь, как это мы говорили раньше в отношении других моделей у Роллана, является, собственно говоря, только символико-реалистической.

Итак, Роллан настолько вдохновлен природой, что его роман даже не является романом, а скорее даже какой-то лирической поэмой (Л.Г. Андреев<sup>14</sup>). Однако эта лирическая поэма не занимается мифологией в узком и буквальном смысле слова, но изображаемая ею природа, во-первых, символична, а во-вторых, также и реалистична. И только в этом смысле слова здесь можно было бы говорить о мифологии. Мифология природы здесь не романтическая, но символико-реалистическая в условиях полного сохранения как романтических красочных приемов, так и романтического проникновения в тайные глубины природы, для человека родные, интимные и творчески им разрабатываемые.

<sup>14</sup> См.: Андреев Л.Г. Ромен Роллан // История зарубежной литературы конца XIX – начала XX веков. М., 1968. С. 131.

## МОДЕРНИСТСКАЯ МОДЕЛЬ

Кризис буржуазного реализма в последней трети XIX в. вызвал к жизни труднообозримый ряд разного рода течений, направлений и стилей, который даже сложно назвать каким-нибудь одним именем, но который всеми переживается как нечто антиреалистическое или послереалистическое и который властно требует какого-то одного, общего термина. Нам кажется, что таким термином мог бы явиться "модернизм", несмотря на то что этим термином мы должны были бы назвать десятки разного рода художественных стилей, возникших и возникающих теперь уже в течение целого столетия. В узком смысле слова под модернизмом нужно понимать поэтику и эстетику последних десятилетий. Однако мы считаем возможным понимать под этим стилевую практику поэтического творчества за последнее столетие после кризиса классического реализма. Буржуазный реализм недаром начинает исчерпывать себя к самому концу XIX в. Все это изображение бытовой жизни человека, несмотря на то что оно часто было и критическим, и идеальным, а часто и просто натуралистическим, перестает удовлетворять умы в связи с общим кризисом буржуазной культуры. А так как положительные идеалы и твердые поэтические формы появлялись отнюдь не сразу и требовали для своей уверенной творческой практики целых десятилетий разного родаисканий, то и до настоящего времени эти искания все еще продолжаются, эти нарушения классических канонов все еще волнуют читающую публику; и это сотворение обязательно чего-то небывалого, обязательно чего-то оригинального и потрясающего все еще заставляет писателей уходить все дальше и дальше от классических норм.

Все это огромное столетнее течение в литературе, несомненно, отличается переменным, и притом бурным и стремительным, характером. Его мы и хотим сейчас назвать "модернизмом", поскольку мелкие историко-литературные детали этого направления совсем не являются целью нашего настоящего исследования. Однако мы все-таки должны назвать несколько отдельных течений этого столетнего кризисного времени, несмотря на то что течения эти часто весьма глубоко и в самом внутреннем смысле сливаются одно с другим, часто и глубоко коренятся еще в старом реализме, но в то же самое время часто и глубоко противоречат ему (как равно противоречат и сами себе) и являются в отношении его безусловным литературным переворотом.

## ОБЩИЙ ОБЗОР

Возьмем такое, например, раннее течение этой столетней эпохи, как и м п р е с с и о н и з м . По самому существу своему он вначале нисколько не противоречил принципам классического реализма, и черты его можно найти у таких признанных классиков реализма, как Бунин или Чехов. Писатели “потока сознания” или “нового романа” специально занимались исследованием “текущих” психологических переживаний, стремясь изгнать все оформленное и организованное в угоду иррациональному становлению одного переживания в другое. Здесь иррациональный субъективизм уже заметно крепнет и игнорирование объективной действительности заметно дает о себе знать. К писателям “потока сознания” необходимо отнести таких, как М. Пруст или А. Белый. Стремление освободить роман от всякой идеологической и мировоззренческой проблематики, от цельных и монолитных фигур с определенным моральным содержанием и свести все только к технике голого переживания неизвестно чего или чего угодно особенно сказалось у французских писателей “неоромана” середины XX в. К ним можно отнести Н. Саррот или К. Мориака.

И вообще модернистское течение очень рано и весьма быстро начинает обособляться от принципов объективного реализма и от намерения только уточнять и детализировать объективно отражаемую действительность. Писателям этого направления захотелось переводить на язык чувственного ощущения решительно все, что реально существует в мире, а за этим вполне естественным стремлением давать субъективные картины действительности тотчас же последовало и намерение игнорировать эту объективную действительность, так что субъективная ощущаемость тут же стала превращаться в некоторого рода самодовлеющую эстетику. Правда, нелепость абсолютного субъективизма часто приводила к тому, что такого рода импрессионисты, т.е. выражатели субъективных, бессвязных и в то же время самодовлеющих и часто даже просто мгновенных ощущений, выходили за пределы этой слишком уж текучей впечатлительности, вносили разного рода настроения более предметного характера, не исключая даже моментов общественно-политического характера. Так весьма трудно свести только к одному импрессионизму таких писателей, как Иннокентий Анненский или К.Д. Бальмонт. А в творчестве А. Блока и В. Брюсова, несомненно, “промелькивали” черты общественно-политического недовольства, давшего у них в конце концов даже и положительный результат.

Субъективный иррационализм, возникший в виде реакции на классическое искусство, вообще никогда не мог выдержать свой принцип до конца ввиду своей полной нелепости и безжизненности. Очень скоро вспомнили о том, что субъективное переживание человека вовсе не есть только одна текучесть, но что саду свойственна также и определенного рода организованность и структура. Скоро вспомнили о том, что в психике находятся также и законченные, и закругленные образы, которые уже невозможно воспроизи-

вести и закрепить методами чистого импрессионизма, хотя бы даже психологического. Экспрессионизм, акмеизм и имажинизм уже ищут не просто текучие переживания, но устойчивые образы, которые не являются ни вещами реальной действительности, ни внутренним потоком переживаний. Эти течения стремились к чеканке отдельных образов, получавших здесь самодовлеющее значение. Эти психологические образы иной раз подавались в своей внешнетехнической организованности, в своей связности с областью механизмов и машин в технике, так что конкретно стремился превратить всю художественную образность в научно продуманный и технически созданный механизм. В сущности, все эти направления тоже носили вполне субъективистский характер, поскольку в действительности им либо вовсе ничего не соответствовало, либо соответствовало то, что не имеет никакого отношения к искусству.

Укажем на другое модернистское направление, на так называемый символизм. Это направление уже не хотело порвать с объективной действительностью. И хотя оно никогда не порывало с методами импрессионизма, тем не менее всегда старалось дать ту или иную объективную картину мира, которая, конечно, могла выходить у них только весьма изысканной и изощренной. Символисты любили погружаться в прежние и уже отжившие культуры и тоже переводить их на язык непосредственного ощущения, и это тоже делало такие отдаленные культуры чем-то весьма живым, уж чересчур понятным современному читателю, если не прямо предметом реакционных воззрений воскресить эти культуры в качестве необходимой нормы для современной жизни. Это обстоятельство резко отличало символистов от тех уже полных субъективистов, эrotических маньяков и любителей копаться в разного рода аморальных и алогических сферах.

Укажем еще и на то направление, которое можно назвать модернизмом в узком смысле слова. Оно связано уже с последними десятилетиями. Основано это направление на принципе полной отчужденности отдельной человеческой личности от окружающего мира, который мыслится хаотическим, бессмысленным и неподдающимся никакой переделке и часто даже просто непознаваемым. Писатели этого типа впадают в мечту, которую сами же считают необоснованной и бессмысленной, обладающей разве только одной эстетической значимостью. Пожалуй, в этом направлении больше всего преуспели экзистенциалисты. Такого рода модернизм, собственно говоря, даже трудно назвать индивидуализмом или субъективизмом. Вернее, это просто анархизм, то ли позитивистский, то ли мистический. Здесь известны имена М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафки, А. Камю, П. Сартра, Н. Саррот, Ж. Ануя. Вероятно, из всех художественных течений последнего столетия этот в узком смысле слова модернизм является наиболее "отчужденной" поэзией, наиболее аморальной и наиболее анархической.

Впрочем, еще с 20-х годов текущего столетия во Франции зарождается так называемый символизм, который больше всего выдвигает на первый план иррациональные, подсознательные, сексуальные, алогические

стороны человеческой психики, не исключая всякого рода инстинктов, сновидений и даже галлюцинаций, а в дальнейшем (например, в живописи США) – и всякого рода физических уродств человека и прямых кощмаров.

Укажем, наконец, и на такие типы модернизма, в которых импрессионизм – полная противоположность реалистической поэтике и самая настоящая религиозность (хотя тоже не без аморализма и алогизма) совмещаются в одно целое и ставят себе вполне положительные и даже возвышенноположительные цели. Таково творчество М. Метерлинка или Вяч. Иванова, столь противоположное другой крайности модернизма, а именно футуризму, окончательно порвавшему не только со всякой классической поэтикой, но даже и с общепринятыми нормами. Такой символический реализм противоположен даже французским символистам начального периода а именно П. Верлену, С. Малларме, а также П. Валери, А. Жиду, П. Клоделю, П. Фору.

Всем этим типам модернизма свойственна одна несомненная черта – это пристрастие к иррационализму, пристрастие к анархическим формам мышления, языка и мировоззрения и крайний индивидуализм, и субъективизм, часто сводящийся к небывалому и неуемному словотворчеству, выступающему наряду с гипертрофией прежних мифологических форм и доходящему до фантастики и даже до полного абсурда самого бесцеремонного самолюбования.

К этому нужно прибавить еще и то, что эта художественная пестрота модернизма всегда совмещалась с такой же общественно-политической пестротой, которая от либеральных и даже революционных точек зрения часто доходила до откровенного консерватизма.

Между прочим, весьма не повезло термину “декадентство”, или “декаданс”, который если и получил какой-нибудь определенный смысл, то, скорее, только отрицательный, осудительный, обидный. На самом деле это декадентское направление мало чем отличается от того, что мы сейчас называем “модернизмом вообще”. Его сущность тоже сводится к тому, чтобы путем субъективистско-иррационалистических методов представить жизнь и мир в раздробленном и безыдейном состоянии, с тем чтобы в дальнейшем комбинировать эти бесконечно раздробленные элементы в новые конструкции, лишенные связи с классическим реализмом, но весьма внушительные со своими якобы объективными формами, не говоря уже о самодовлеющем смаковании этих последних. Кроме того, самое невероятное переплетение всех указанных моментов новейшего искусства и невозможность их ясной и категориальной характеристики еще раз делают необходимым употреблять для всего этого столетнего направления какой-нибудь один, конечно условный, термин, которым, по нашему мнению, вполне может являться термин “модернизм” как наиболее общий. С этим термином определенно конкурирует термин “декаданс”.

Таким образом, весь этот столетний модернизм в искусстве можно представить себе не исторически (исторически и фактически здесь полная пута-

ница и сплетение самых разнородных пониманий искусства), но логически в следующем виде: 1) первоначальные формы импрессионизма еще не выявляют подлинной сущности модернизма, а только делают более тонкими, более изысканными и более изощренными формы самого обыкновенного реализма; 2) в дальнейшем это богатое и изощренное “впечатление” начинает претендовать на самостоятельность, сначала без отрыва от объективной действительности, а потом и с полным ее игнорированием; 3) в своем дальнейшем логическом развитии этот сначала невинный субъективизм превращается в наступательное и разрушительное орудие против всякого реализма вообще. Начинается не только перевод всего объективного на язык субъективного чувственного общения, но и любование этим последним, в полном смысле слова его смакованием, т.е., вообще говоря, это вполне самодовлеющий субъективизм. Этот субъективизм заметно растет и делается совершенно бесцеремонным и безапелляционным в так называемом футуризме, в котором вся действительность, и природная, и человеческая, и историческая, предстает раздробленной, расколотой и измельченной на отдельные, никак не связанные между собою элементы, причем свободная и анархическая игра этими осколками, а также и создание из них новых, мало понятных, а иной раз даже и вполне иррациональных цельностей вызывает восторги и наслаждение, тоже становясь предметом самодовлеющего, субъективистско-иррационального любования; 4) фактическая невозможность, логическая нелепость и художественная спутанность абсолютно-го субъективизма в дальнейшем вызывают к жизни более устойчивые и не столь текучие, не столь иррациональные формы поэзии, когда начинает цениться субъективный образ, как таковой, иной раз не только лишенный всякой идеиности, но и нагруженный какой-нибудь антихудожественной, например технически-индустриальной, идеологией и стилем; 5) этот тупик субъективистско-иррационального оформления у многих модернистов вызывает неприятие, они начинают покидать свои анархические позиции и переходить к более объективным и положительным методам жизненного оформления. Возникают отвергнутые раньше позиции философского, религиозного, морального или общественно-политического понимания искусства. Такого рода модернистский реализм, конечно, имел уже мало общего с наивной непосредственностью былых форм реализма, но принимал формы чрезвычайно изысканные и утонченные, беря из указанных выше форм модернизма всю его выразительность и изощренность, но отказываясь от его принципиальных субъективистско-иррационалистических методов. Поэтому субъективистско-иррационалистический стиль или, по крайней мере, метод, намек либо мотив являются самой главной особенностью всего столетнего модернизма, будучи представленными в нем во всей своей огромной пестроте логической несовместимости и в своем причудливейшем художественном переплетении. Эту положительную и уже объективистскую форму реализма использовали, например, русские символисты на рубеже двух последних столетий. С дореволюционным футуризмом связана,

например, также группа ЛЕФ, которая пыталась прочно обосноваться на революционных достижениях, решительно обновить практику прежнего реализма как в области идей, так и в области словотворчества и проповедовать вульгаристическое понимание революционных достижений вплоть до сведения литературы к так называемому социальному заказу, т.е. к непосредственной и грубой агитации, заслужившей справедливое осуждение даже со стороны теоретиков революционного искусства. В этом отношении чрезвычайно любопытна идеологическая эволюция В. Маяковского.

## БОЛЕЕ ТОЧНАЯ ФОРМУЛА МОДЕРНИЗМА

Давать подробную и систематическую картину бегло намеченного у нас столетнего модернизма было бы совершенно нелепо в нашей работе, к тому же посвященной автору, писавшему свой роман еще в ранние годы этого модернизма. Тем не менее непосредственная и глубокая связь Роллана с некоторыми формами модернизма вполне очевидна, и поэтому некоторого рода модернистское моделирование его художественной образности, безусловно, должно быть учтено нами в соответствующей мере.

Мы позволим себе привести очень малое количество примеров из раннего модернизма, которые отнюдь не остались чуждыми творчеству Роллана, хотя его основная художественная линия имеет весьма мало общего с модернистскими моделями.

Прежде чем привести эти примеры, заметим, что и весь модернизм, и в частности импрессионизм, были не просто субъективистскими формами художественного оформления. Это оформление получало здесь совсем другой смысл и другое направление, чем в классическом реализме. Ведь всякая метафора и всякий вообще художественный прием в старом реализме имели своей целью отразить жизнь соответствующей эпохи, причем уже сама художественность требовала от поэта некоторого рода необычной образности, удивлявшей читателя и привлекавшей его к себе своим жизненным характером. Никто, конечно, не думал, что небесные тучки – это вечные странники, как у Лермонтова. Употребление подобного рода метафоры могло удивлять и доставлять эстетическую радость, но всякий сознательный читатель понимал, что при помощи подобного рода метафоры Лермонтов изображал живую жизнь, а именно гонимость поэта-одиночки, чувствующего себя в конфликте с обыденницей и мелкобуржуазным бытом. Совсем другое мы находим в модернизме.

Здесь основным предметом является не столько сама жизнь, сколько ее художественное изображение. Читатель здесь отходит от непосредственно го созерцания жизни и сосредоточивается на созерцании самих художественных форм, обычно употребляемых поэтами-реалистами для изображения жизни. Если обычная реалистическая художественная метафора есть художественное оформление первой степени или первого порядка, то модерни-

стская метафора имеет своим предметом не просто жизнь, но само искусство жизни; и метафора здесь должна не просто удивить и художественно обрадовать читателя, но она должна быть особенно необычной, особенно неожиданной, так чтобы здесь возникала художественная рефлексия не над самой жизнью, но рефлексия над самой этой рефлексией. А для этого нужны были не просто какие-нибудь необычные приемы для создания метафоры, но эта необычность, выражаясь математически, должна была быть здесь как бы в квадрате, в кубе и вообще в любой степени. Этим объясняется вся экзотика модернизма и все его стремление созерцать не жизнь, но само искусство жизни, находить удовольствие в необычном сочетании самих художественных форм. Поэтому всякая модернистская метафора намеренно и подчеркнуто объединяет в одно целое такие образы, которые не просто берутся из разных областей жизни, но имеют своей целью поразить именно этой необычностью сочетаний образов, именно их полной несовместимостью с точки зрения реалистического искусства.

Но еще более удивительно здесь то, что такого рода художественные приемы второй, третьей и т.д. степени, второго, третьего и т.д. порядка, которые, казалось бы, должны были бы далеко отходить от жизни, у многих модернистов все еще продолжают служить оформлением и отражением самой жизни, но только в более изысканном и более оригинальном смысле слова. Чаще, впрочем, наблюдается скорее отход от изображения жизни и самодовлечение в смаковании самостоятельно взятых художественных форм, чем прямое отражение жизни и более изысканное, более глубокое ее понимание. То, что подобного рода модернистская метафора под умелым пером реалиста может нисколько не игнорировать жизнь, а, наоборот, служить ее более богатому и глубокому отражению, часто выступает у таких художников, в реализме которых никто не сомневается.

Поэтому мы бы сказали, что, хотя субъективный иррационализм является главнейшей характеристикой всего модернистского века, пожалуй, будет более точно сказать, что модернизм в основном художественно рефлектирует не просто над жизнью, как таковой, и не просто художественно отражает действительность, как таковую, но гораздо больше рефлектирует над художественными формами изображения жизни, гораздо больше пытается художественно анализировать самые эти художественные формы. Получается так, что действительностью для модернизма является не просто обыкновенная действительность, воспринимаемая всеми, как таковая, но искусство. Являясь художественной формой самого искусства и художественно анализируя художественные формы, как будто бы они и были подлинной действительностью, модернизм принужден изыскивать максимально изощренные художественные формы. Он хочет удивить не просто читателя, желающего познавать жизнь, которого некогда интересовала сама жизнь, но который теперь для модернизма сам по себе является подлинной действительностью. Поэтому изощренность самого сопоставления разных сторон жизни и желание поразить своим художественным методом не просто чело-

века, воспринимающего жизнь при помощи искусства, но именно самого художника, всегда заставляли сопоставлять то, что в самой жизни несопоставимо и необычайно удивительно, поскольку целью художника-реалиста является не щегольство своими художественными формами, но стремление познать и отразить живую и подлинную действительность.

Поэтому модернизм есть скорее и с к у с т в о с а м о г о и с к у с т в а , изыскание таких художественных форм, которые были бы удивительны для самого художника и которые демонстрировали бы не рефлексию над жизнью, но рефлексию над самой рефлексией жизни. Отсюда и является вполне естественным дальнейший отход модернизма от изображения жизни, хотя, как мы сказали выше, самое удивительное в модернизме то, что и он иной раз даже стремится изобразить жизнь, как таковую, неизменно получая при этом, разумеется, неожиданно оригинальные, пусть хотя бы иной раз и слишком оригинальные и необычайные, формы этой жизни. Футуристы, например, нередко и оправдывали свое раздробленное и хаотическое искусство именно тем, что в самой жизни весьма часты явления раздробленности и хаотичности и что эти явления лишь очень редко бывают упорядоченными, рациональными и гармоничными.

Итак, модернистская модель искусства – это весьма оригинальная символико-реалистическая мифология, субъективно возникающая как предмет самодовлеющего наслаждения, а объективно часто соответствующая весьма односторонним, но тем не менее часто также и вполне реальным субъективно-рационалистическим методам художественного мышления. Ведь в жизни действительно весьма много и хаотического, и иррационалистического, и даже просто нелепого. Этим, по-видимому, и объясняется столетняя живучесть модернистских моделей искусства. А что это вполне соответствует разложению некогда здоровой и прогрессивной буржуазной жизни и свидетельствует о ее регрессе или развале, об этом мы уже говорили выше.

Было бы совершенно неуместно иллюстрировать все это огромное количество модернистских моделей искусства, возникающих в течение целого столетия, поскольку сейчас мы занимаемся не историей литературы вообще, но пытаемся характеризовать стиль только одного писателя начала XX в. Роллан не только не дожил до крайних форм модернизма; но если бы он и дожил, они все равно остались бы для него чуждыми и непонятными. И если мы ранее набросали небольшую картину разных форм модернизма, начиная с тех, которые близки к буржуазному реализму, и кончая теми, которые характеризуют окончательный развал буржуазного искусства, то мы сделали это только для того, чтобы набросать общий фон столетнего модернизма, начальные формы которого были современны Роллану. Роллан – убежденный реалист, а не модернист. Под реализмом мы понимаем художественный метод изображения жизни в ее непрерывном становлении, то ли поступательном, то ли отживающим, болезненным и умирающим, но всегда идейно насыщенным (в противоположность натурализму) и прогрессирующую

щем в связи со скачкообразными переходами от одних качеств становления к другим. Конечно, вполне можно представить себе такой модернизм, который весьма близко соответствует так понимаемому реализму и является только его изысканной и весьма изощренной формой, иной раз даже и более глубокой, чем классический реализм, даже если этот последний и является критическим.

В целом, однако, модернизм, конечно, вполне противоположен классическому реализму. И если мы находим нужным сопоставлять Роллана с модернизмом, то только с теми его формами, которые наиболее близки к реализму и являются лишь его углублением и его более изысканной формой. Такой формой, несомненно, явился для Роллана ранний импрессионизм, который в своем органическом слиянии с методами реалистического искусства весьма легко переходил к той самой символико-реалистической мифологии, которой Роллан учился и у античных авторов, и у Спинозы, и у Руссо, и у романтиков. Но учился он этой символико-реалистической мифологии, отбрасывая все крайности соответствующих времен и их стилей. В античности он отбросил буквальную мифологию и свел ее только к обобщенным художественным формам, которые мы и нашли нужным назвать выше не просто мифологией вообще, но именно мифологией символико-реалистической. У Спинозы Роллан отбросил его рационалистическую метафизику, но величественную и философскую обоснованность своего отношения к природе он оставил при этом нетронутой. Точно так же у Руссо он отбросил всю неуравновешенность этого последнего, как и у романтиков всю их магически-идеалистическую мифологию.

То же самое произошло у Роллана и в его отношении к модернизму. Здесь он тоже отбросил и модернистский субъективизм, и модернистский иррационализм, и модернистскую художественную двурефлективность, когда художник рефлектирует не над действительной жизнью, но только над художественными формами изображения этой жизни. И все это только углубляло его художественно-реалистическую методологию. У Роллана настолько часто поражает изысканная изощренность его метафор и целых художественных картин или сцен. Но везде в этих случаях он неизменно остается реалистом и даже реалистом прогрессивно-демократического типа. В этом и заключается художественная специфика роллановской модели искусства. Эта роллановская модель несводима ни к хаотичности, ни к Спинозе, ни к Руссо, ни к романтикам, хотя все то передовое, что было в этих моделях, целиком перешло к Роллану и образовало собою у него новую и небывалую художественную модель, в которой хотя и можно различить упомянутые исторические модели, но в которой никак нельзя игнорировать ее собственную специфику. Этой последней мы не находили ни в каких предыдущих моделях.

Итак, приведем некоторые примеры из той модернистской эстетики, которые оказались для Роллана весьма близки, но которые не помешали его гуманистическому реализму, а, наоборот, его углубили и усовершенствовали.

## НЕСКОЛЬКО ПРИМЕРОВ

Прочтем то, что Чехов пишет в своей повести “Степь”: “Даль заметно почернела и уж чаще, чем каждую минуту, мигала бледным светом, как ве-ками. Чернота ее, точно от тяжести, склонилась вправо... Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла. Посыпалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо... Страшная туча надвигалась не спеша, сплошной массой; на ее краю висели большие, черные лохмотья; точно такие же лохмотья, давя друг друга, громоздились на правом и на левом горизонте. Этот оборванный, разлохмаченный вид тучи придавал ей какое-то пьяное, озорническое выражение”. У Лермонтова его “тучки небесные” рассматриваются в контексте таких явлений природы, которые, во всяком случае, с ними вполне сравнимы. Они движутся здесь “Степью лазурною, цепью жемчужною”. Им приписываются разного рода высокие и сложные человеческие переживания. Эти тучки – “вечно холодные, вечно свободные”. У них нет родины, и их никто ниоткуда не изгоняет. Однако совсем другое мы находим в приведенном месте из Чехова, у которого молния сравнивается с чирканьем по небу спичкой, а гром – с хождением кого-то босиком по железной крыше, причем эта железная крыша “проводчала глухо”. Такая необычность сопоставления грозы с чересчур обыденными явлениями человеческой жизни, несомненно, делает все это изображение грозы у Чехова импрессионистическим, причем изображение туч как “лохмотьев”, “пьяных и озорнических” нисколько не мешает чеховскому реализму, а только делает его более выразительным и художественным, более интересным. Для Чехова это не предмет самодовлеющего любования изысканно сопоставленными образами, а просто самая обыкновенная картина грозы, но уже выраженная гораздо более изысканно, чем это принято было в прежнем реализме.

Прочитаем следующий сонет Иннокентия Анненского под названием “Ноябрь”:

Как тускло пурпурное пламя,  
Как мертвы желтые утра!  
Как сеть ветвей в оконной раме  
Всё та же сегодня, что вчера...

Одна утеша, что местами  
Налет белых и серебра  
Мягчит пушистыми чертами  
Работу тонкую пера...

В тумане солнца, как в неволе...  
Скорей бы сани, сумрак, поле,  
Следить круженье облаков, –  
Да, упиваясь медным свистом,  
В безбрежной зыбкости снегов  
Скользить по линиям волнистым...

Здесь – тоже черты самого доподлинного импрессионизма: утро – мертвово-желтое, мороз пользуется белилами и серебром для расцвечивания оконных стекол, медный свист саней по снегу. Нетрудно отыскать и формулировать черты импрессионизма и в другом стихотворении того же поэта под названием “Спутнице”:

Как чисто гаснут небеса,  
Какою прихотью ажурной  
Уходят дальние леса  
В ту высь, что знали мы лазурной...  
  
В твоих глазах упрека нет:  
Ты туч закатных догоранье  
И сизо-розовый отсвет  
Встречашь, как воспоминанье.  
  
Но я тоски не поборю:  
В пустыне выжженного неба  
Я вижу мертвую зарю  
Из незакатного Эреба.  
  
Уйдем... Мне более невмочь  
Застылость этих четких линий  
И этот свод картонно-синий...  
Пусть будет солнце или ночь!...

Здесь то же: небеса гаснут чисто, дальние леса своей ажурной прихотью уходят в лазурную высь воспоминания – закатное догоранье туч или сизо-розовый отсвет, в пустыне выжженного неба поднимается мертвая заря из незакатного, подземного мрака, картонно-синий свод неба. Какой-то офорт Анненский изображает в следующем стихотворении под названием “Офорт”:

Гул печальный и дрожащий  
Не разлился – и застыл...  
Над серебряною чащей  
Алый дым и темный пыл.  
  
А вдали рисунок чёткий –  
Леса синие верхи,  
Как на меди крепкой водкой  
Проведенные штрихи.  
  
Ясен путь, да страшен жребий,  
Застывая, онеметь, –  
И по мертвом солнце в небе  
Стонет раненая медь.  
  
Неподвижно в кольца дыма  
Черной думы врезан дым...  
И она была язвима –  
Только яdom долгих зим.

Зеленая вода, стеклянные потемки, белый мрамор, синий огонь дыма, белая рука Андромеды – при помощи такого необычайного сочетания красок поэт рисует свое вечное пребывание на дне моря (“Я на дне”). Зеленая дет-

ская, желтый роман, розовая дума в очах, серый платок на плечах, медный подсвечник – это сочетание красок мы находим в стихотворении “Сестре”.

Андрей Белый употребляет такое сочетание красок в стихотворении “Бальмонту”:

В золотистой дали  
облака, как рубины, –  
облака, как рубины, прошли,  
как тяжелые, красные льдины.

Но зеркальную гладь  
пелена из туманов закрыла,  
и душа неземную печать  
тех огней – сохранила.

И, закрытые тьмой,  
горизонтов сомкнулись обьятия.  
Ты сказал: “Океан голубой  
еще с нами, о, братья!”

Не боясь луны,  
прожигавшей туманные сети,  
улыбались – священной весны  
все задумчиво грустные дети.

Древний хаос, как встарь,  
в душу крался смятеньем неясным.  
И луна, как фонарь,  
озаряла нас от светом красным.

Но ты руку воздел к небесам  
и тонул в ликовании мира.  
И заластился к нам  
голубеющий бархат эфира.

Импрессионистичны здесь образы: облака-рубины в золотистой дали, и, кроме того, они – тяжелые, красные льдины; неземная печать этих огней сохраняется в душе, несмотря на то что туманная пелена закрывает зеркальную гладь небес; обьятия горизонтов сомкнулись, закрытые тьмой; океан – голубой; луна прожигает туманные сети; дети священной весны улыбались, не боясь луны; древний хаос вкрадывается в душу неясным смятением; луна – фонарь с красным от светом; голубеющий бархат эфира. В стихотворении, посвященном тому же поэту, А. Белый пользуется образами: бирюзовая вечность небес; омытая лазурью весна, небо – как бисер, огонь заката, ненужный для сердца; в картине заката – матовая нитка жемчужин. Приведем еще такое типично импрессионистическое стихотворение того же поэта:

Даль – без конца. Качается лениво,  
шумит овес.  
И сердце ждет нетерпеливо  
все тех же грез.  
В печали бледной, виннозолотистой,  
закрывшись тучей  
и окаймив дугой ее огнистой,

сребристо жгучей,  
садится солнце красно-золотое...  
И вновь летит  
вдоль желтых нив волнение святое,  
овсом шумит:  
“Душа, смирись: средь пира золотого  
скончался день.  
И на полях туманного былого  
ложится тень.  
Уставший мир в покое засыпает,  
и впереди  
весны давно никто не ожидает.  
И ты не жди.  
Нет ничего... И ничего не будет...  
И ты умрешь...  
Исчезнет мир, и бог его забудет.  
Чего ж ты ждешь?”  
В дали зеркальной, огненно-лучистой,  
закрывавшейся тучей  
и окаймив дугой ее огнистой,  
пунцово-жгучей,  
огромный шар, склонясь, горит над нивой  
багрянцем роз.  
Ложится тень. Качается лениво,  
шумит овес.

Подобного рода импрессионистические материалы имеются у А. Белого в трудноисчислимом количестве. Можно назвать, например, “Утро”, “Объяснение в любви”, “Три стихотворения”, “Ожидание” и мн. др.

Из Б. Пастернака здесь можно было бы привести тоже много разных стихотворений, например: “Весна”, “Ивака”, “На пароходе”, “Тема”, “Марине Цветаевой”, “Ландыши”. Из К. Бальмонта сюда относится тоже множество стихотворений, например: “От последней улыбки луча...”, “Вечер”, “Меж подводных стеблей...”, “Кони бурь”, “Осенний лес”, “Черный лебедь”, “Полдень”. Из А. Ахматовой – “Венеция”, “Я пришла к поэту в гости...”, “Все обещало мне его...”, “Царскосельская статуя”, “Все мне видится Павловск холмистый...”, “Бежецк”, “Призрак”.

Произведения модернистского стиля поражают своей пестротой и самым невероятным переплетением стилевых приемов. В конце концов, всех этих поэтов можно назвать и импрессионистами, и декадентами, и символистами, и модернистами. Даже самые крайние противоположности этого общего, теперь уже столетнего, направления очень часто переплатаются вместе, так что является затруднительным, а иной раз даже и просто невозможным отнести то или другое стихотворение к какому-нибудь определенному типу всей этой поэтической школы. Между прочим, – и как раз для понимания стиля Роллана это очень важно, – очень многие поэты соединяют в одно целое импрессионистические и чисто объективно-символистические приемы. Такие поэты, в сущности говоря, являются самыми настоящими реалистами, т.е. не хотят отрываться от объективной действительности,

а только подмечают в ней разные тонкие моменты, на которые мало обращал внимания прежний реализм. Таких поэтов можно только по содержанию их произведений относить к какой-то антиреалистической группе. Например, те, кого у нас в начале века называли "символистами" в узком смысле слова, может быть, только религиозно-философским содержанием своих произведений отличались от обыкновенного реализма, занятого проблемами быта или общечеловеческих психологических переживаний своих героев, а также часто и своей идеологией. Но символизм как метод, а часто также и импрессионизм как метод были вполне свойственны тем писателям, которых все называли тогда реалистами. Сейчас мы скажем более точно о том, каково же отношение Роллана к этому огромному и международному течению в литературе, к модернизму.

## РОЛЛАН И МОДЕРНИЗМ

Отношение Роллана к модернизму выше мы уже не раз характеризовали. Роллан вполне реалист, а не модернист. Но в мировом модернизме была некоторого рода эстетическая изысканность, которая нисколько не противоречила никакому реализму, но только его углубляла и украшала. Как мы видели выше, модернизм отнюдь не остановился на этих художественных формах, представлявших собой только более тонкие формы реализма. Он скоро ушел в область полного субъективизма, весьма изощренного иррационализма, анархизма и эстетического самолюбования. Всему этому Роллан остался совершенно чужд и даже стал относиться к этому вполне враждебно. Однако импрессионистические формы модернизма его вполне затронули, отвечали его богатому и часто роскошному ощущению жизни. Кроме того, – и об этом мы тоже успели сказать, – реализм Роллана отвечал весьма гуманистическим тенденциям века. Жан-Кристофф – с виду как будто бы вполне романтический герой, энтузиаст-музыкант, все бытовое в нем часто окрашивается романтическими и даже импрессионистическими чертами. Но это вполне реалистический герой, а импрессионистические краски, затраченные на его изображение, делают его только более глубоким и более интересным для читателя. Такие романтически-импрессионистические краски мы нередко встречали в начале этого раздела о природе у Роллана как о стилистической области. И этих примеров в дальнейшем мы встретим еще немало. Сейчас же достаточно будет сказать, что Роллан заимствовал из модернизма только те черты, которые не мешали его гуманистически-демократическому реализму, а только делали его более глубоким. Впрочем, ту же самую стилевую самостоятельность мы находим у Роллана и в сравнении с другими художественными моделями у древних, у Спинозы, у Руссо и у романтиков. Восприимчивость всех этих прежних художественных моделей у Роллана и в то же самое время полная и специфическая художественная их переработка у него могут вызвать только удивление.

# СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР ИЗЛОЖЕННЫХ ВЫШЕ МОДЕЛЕЙ ПРИРОДЫ

Мы рассмотрели несколько моделей изображения природы у Роллана, которые мы склонны считать основными или, по крайней мере, главнейшими. Однако, само собой разумеется, не может быть и речи о том, чтобы все эти модели функционировали у какого бы то ни было писателя Нового времени в своей взаимной изоляции и во всей своей несводимости к единому и неделимому. Предложенное выше разделение моделей носит, конечно, только условный характер и допускалось нами исключительно лишь в рабочем порядке, чтобы анализировать сначала детали, но потом перейти к такому целому и уже неделимому, куда и входят эти детали. Прежде чем формулировать то целое и неделимое, что необходимо находить в изображениях природы у Роллана, отдадим себе краткий отчет и теперь уже сравнительно-исторический отчет в тех моделях, которые мы до сих пор разбирали.

## АНТИЧНАЯ МОДЕЛЬ

Роллановские источники прежде всего привели нас к необходимости учесть все античное, чем воспользовался Роллан в своих изображениях природы.

Во-первых, это именно античность научила Роллана понимать природу не в ее отдельных, разбросанных и не связанных между собой элементах или явлениях и, кроме того, понимать ее не только как просто определенного рода целостность, но и как мир в целом, как космос. Космическое восприятие природы никогда не покидало Роллана; и этому он научился прежде всего у античных авторов. Но ведь космическое чувство природы толкало Роллана также и к другим моделям, о которых мы говорили выше. В чем же здесь специфика античной модели?

Именно, во-вторых, только древние представляли себе космос в виде материального, чувственно воспринимаемого, видимого, слышимого, осязаемого и обоняемого целого. Античный космос чрезвычайно нагляден, и он почти не выходит за пределы видимого неба, видимой земли или подземного мира, ясно и тонко ощущаемых огня, воздуха и воды. Античный космос является вечным круговоротом этих материальных стихий, которые, впрочем, являются не только материальными, но и живыми, одушевленными, “душевными” и “духовными”. Это – круговорот всей человеческой жизни вообще. Такое вечное возвращение космоса к самому себе весьма импонировало древним, и Роллан тоже не мог с этим расстаться. Именно этот вечный круговорот жизни и смерти как раз и утешал как древних, так и Роллана, делая всю концепцию природы, вообще говоря, для них оптимистической.

В-третьих, такая вечная и абсолютная утвержденность космоса на самом же себе, когда боги и демоны являлись не больше как вечными закономерностями самой же природы, приводила древних еще и к тому, что и весь мир в целом, и отдельные входящие в него вещи и существа тоже как бы базировались на самих же себе, и внимание древних как бы всегда было заворожено этой всеобщей телесностью, базирующейся на самой же себе. Такая самопорождающая себя телесность всегда имела тяготение к тому, что мы теперь называем скульптурой или, вообще говоря, пластикой. Примеры скульптурного восприятия природы у древних по своему числу необозримы. И теперь нам необходимо будет сказать, что в пластике своих природных изображений Роллан прежде всего прошел античную скульптурную школу. Пластично было очень многое из того, чем любовался Роллан и чему готов был всегда подражать. Но античная пластика выступает перед нами в наиболее чистом и непосредственном виде. Она еще не перегружена никакими субъективистскими изломами, и контуры ее воспринимаются легко, ясно и просто, воспринимаются наивно и неизменно навевают на нас эту эстетическую и общежизненную наивность. Вот почему в наиболее непосредственном виде такую пластику античных моделей Роллан мог изучить именно только на античных примерах, поскольку никакая усложненность природных восприятий никогда ему не мешала воспринимать природу в ее самых непосредственных формах.

В-четвертых, античное восприятие природы, вообще говоря, является мифологическим. Однако необходимо строго отличать мифологию в буквальном смысле слова, – когда боги и демоны мыслятся самостоятельно существующими субстанциями, – и мифологию в “ослабленном” смысле слова и в том числе, например, в переносном смысле. Само собой разумеется, что писатель XX в., да и вообще большинство писателей Нового времени, уже не могли воспринимать античную мифологию в ее буквальном виде. Да и сама античность понимала в таком виде мифологию только в древнейшие времена. Что же касается периода Эмпедокла и Гераклита, то мифология в те времена давно уже перестала быть антропоморфной и превратилась в философию материальных стихий природы, и прежде всего огня, воздуха, воды и земли, включая эфирное небо. Здесь, однако, необходимо быть особенно внимательным в оценке многочисленных тонких принципов, регулирующих собою мифологическую направленность человеческого сознания.

Как и вся античная классика, и прежде всего философия Эмпедокла и Гераклита, Роллан не может допустить буквального существования богов и демонов. С другой стороны, однако, – и это тоже на манер античной классики, – Роллан ни в каком случае не сводит мифологию только к одним субъективным переживаниям человека. Мифологии, думает он, вполне свойственно объективное бытие. Но какое – антропоморфное? Ни в коем случае. Дело в том, что всякий миф всегда представлял собою результат огромной обобщающей деятельности человеческого мышления. Если не существует Посейдона как бога моря, то это вовсе не значит, что море является здесь механическим складом известного рода явлений природы. Наоборот, оно есть их обоб-

щение, и в этом смысле оно может приобрести неузнаваемую форму. Оно становится с и м в о л о м, но только таким символом, который есть обобщенность всего единичного, причем эта обобщенность является законом для появления и существования всего единичного, что подпадает под эту обобщенность.

Такую природу мы назвали бы с и м в о л и к о - р е а л и с т и ч е с к о й. В этом смысле миф не является также и только аллегорией, поскольку аллегория (например, в басне) есть только случайный пример обобщения и по своей субстанции вовсе не связана со своей обобщенностью. Поэтому античную модель природы у Роллана мы бы назвали, скорее, не мифологической, а символико-реалистической. И этому Роллан научился прежде всего у античной Греции.

В-пятых, наконец, – и на это мы тоже указывали в своем месте, – античное восприятие природы, взятое в своей классической суровости и строгости, обеспечивало для Роллана его концепцию величественной и космической природы с ее вечным круговоротом вещества и душ, с ее наглядной наивностью и простотой, с отсутствием в ней психологизма и слишком изысканного субъективизма. Это и в дальнейшем спасет природу у Роллана от крайностей романтизма и модернизма. Однако такая суровая и строгая природа получала на страницах Роллана гораздо более мягкие и человеческие очертания. Всю эту объективную и символико-реалистическую красоту природы Роллан везде старался представить в более имманентном виде, т.е. перевести ее на язык интимных человеческих отношений и на язык его личного и общественно-политического гуманизма. Для этого, однако, требовалось еще другие модели, уже далеко выходившие за пределы античной и слишком суровой классики. Роллану всегда хотелось понимать природу гораздо сердечнее и задушевнее, чем это было в античности, однако без всякого нарушения античного символико-реалистического принципа.

В-шестых, если сделать систематическую сводку всего того, что дала Роллану античная модель природы, то можно сказать так.

Как мы видели выше, исходной инстанцией для понимания природы у Роллана является 1) х а о с, который как порождает все существующее, так и поглощает его в себе. Это чисто античная черта, которая встречается у множества античных авторов, начиная с Гесиода.

Роллан, далее, придает огромное значение тем же материальным стихиям, что и античность, а именно: у него везде фигурируют 2) в о д а, о г о н ь, в о з д у х и з е м л я. Если бы мы не знали из других источников, что Роллан увлекался античной философией и даже специально писал об Эмпедокле и Гераклите, то наличие этих стихий в романе XX в. было бы для нас по меньшей мере странным. Но мы твердо установили, что представление об этих стихиях было заимствовано Ролланом именно из античности, а в античности они имели огромное философско-художественное и космологическое значение. Иерархию этих стихий, начиная с их космологического значения и кончая реально-человеческим восприятием, мы рассмотрели выше. Это – безусловно античная модель.

Далее, все эти материальные стихии понимаются, как и в античности, не грубо материально, но также и душевно, и духовно, нисколько не переставая быть от этого самым обыкновенным материальным веществом. Эта 3) н е - р а з л и ч и м а я д у х о в н о - м а т е р и а л ь н а я с у щ н о с т ь основных стихий тоже разрабатывается у Роллана согласно античным моделям. Во всяком случае, всем этим стихиям приписывается в античности способность разрежения и сгущения. Если, например, из огня или воды в результате их сгущения или разрежения получаются все отдельные вещи, которые уже не являются ни огненными, ни водными, то ясно, что огонь, вода, воздух и земля являются у древних не в том их чувственном виде, как мы их воспринимаем своими органами чувств, но о б щ и м и п р и н ц и п а м и уже не просто материального характера. Можно не называть их духовными или душевными принципами, но по крайней мере это – принципы, выходящие за пределы чувственного восприятия. И такими же они являются и у Роллана.

Важной идеей, также заимствованной у античных философов, является у Роллана 4) идея к р у г о в о р о т а в е щ е с т в а и д у ш . На этом у Роллана построен весь его роман, в конце которого, как мы видели выше, Роллан прямо воспевает осанну как жизни, так и смерти.

Как и в античности, далее, этот всеобщий космогонический и космологический круговорот, 5) являясь мировой традицией, совершенно в о д и т Роллана за пределы в с я к о г о п р o t i v o p o l o z e n i я оптимизма и пессимизма. Мир и человек, по Роллану, постоянно погибают, но они же постоянно и возрождаются. Поэтому последним философско-художественным аккордом роллановского отношения к природе и миру, как и в античности, является идея (и даже не идея, а, можно сказать, даже настоящий гимн) б) в е ч н о й ж и з н и , в е ч н о г о т в о р ч е с т в а , в е ч н о й б о д р о с т и , в е ч н о й б о рь б ы и ж и з н е - у т в е р ж д е н и я . И это не было для Роллана только идеей вечного возвращения. Весь этот мировой и человеческий круговорот он понимал как 7) т в о r ч e s k u ю э v o l ю ц i ю .

Вот какого рода важные модели для своей обрисовки природы, а заодно и для изображения мира и человека позаимствовал Роллан у античных мыслителей. Взятое само по себе и в чистом виде, это античное мировоззрение, конечно, было бы для Роллана слишком суровым и нечеловеческим. Но тут помогли ему другие модели, которые он брал для своего творчества из других эпох и у других философов и поэтов.

## СПИНОЗИСТСКАЯ МОДЕЛЬ

Первым шагом к такому человечески-личному имманентизму послужила для Роллана спинозистская модель природы. Спиноза был тоже достаточно строг и суров в своем изображении природы. Но его место в истории новой философии определяется тем, что он был представителем р а ц и о н а л и -

стической метафизики с большой дозой неосознанно проводимой диалектики. Это уже приближало суровую античность к человеческому мышлению. У Спинозы, а за ним и у Роллана появился здесь своего рода расчет и налистический имманентизм.

Как ни сурова и как ни величественна была природа у Спинозы со всей ее божественной неприступностью, все же Спиноза сумел перевести ее на язык того, что представлялось ему точной наукой, а именно на язык геометрии. В своем месте мы уже отметили, что никакого специфического геометризма у Спинозы не было, а была только геометрическая форма изложения. Но для Роллана это представлялось именно чем-то человечески понятным, чем-то выражимым в точных и научных категориях, чем-то непреложным и вечным и уже не в наивно-суровом античном смысле, но в смысле по-европейски тонкой и не подлежащей никакому сомнению науки.

Это обстоятельство играет огромную роль в мировосприятии Роллана. Если этот писатель, изучая античные модели, отбросил в них буквальный, антропоморфный мифологизм, то зато он научился здесь той символико-реалистической мифологии, которая не могла уже никого испугать своими методами первобытного мышления и запретить использование всяких других, уже имманентно-человеческих подходов. То же случилось у Роллана и со Спинозой. Конечно, вся эта спинозовская рационалистическая метафизика, ко времени Роллана давно устаревшая, ни в каком смысле не могла привлекать к себе внимание писателя, хотя бы уже в виду чуждости его всякой философской и рассудочной систематике. Зато, однако, эта величественная картина природы со всей своей научностью, как думал Роллан, со всей ее неумолимой логикой и даже “геометризмом” навсегда осталась в душе писателя, и она существенно преобразовывала указанную у нас выше ограниченность античной модели.

## РУССОИСТСКАЯ МОДЕЛЬ

Но и философия Спинозы еще не делала для Роллана природу именно тем самым, что он в ней фактически видел и ощущал. Как античная модель оказывалась для Роллана слишком внеличной и доличной, слишком уж строго объективной и нечеловечески суровой, так и спинозовские модели, взятые в целом виде, всегда представлялись ему слишком уж рассудочными, слишком уж рационалистическими и чересчур научно-геометрическими. Величественность природы, ее разумная обоснованность импонировали Роллану, и он этому научился у Спинозы, но сводить эту величественность и эту разумность только к одному рассудочному схематизму Роллан никогда не был в состоянии. Спинозовская модель природы была для него хотя и по-человечески имманентной, однако лишенной непосредственной связи с обычновенными человеческими переживаниями, с обычными потребностями человеческого сердца. Но тут Роллан столкнулся с писателем, которого все-

гда горячо любил и который как раз и дополнял спинозовскую рассудочную имманентность в нужном для Роллана направлении.

Это был Руссо. В противоположность Спинозе Руссо давал полную свободу своим эмоциям, страстям и аффектам в своем отношении к природе. Этот аффективный разгул настолько был велик у Руссо, что часто повергал его в самое настоящее болезненное состояние, в какую-то истерию. Роллан как писатель всегда обладал чрезвычайно уравновешенным состоянием духа, всегда здоровым и прогрессивным отношением к жизни. Поэтому истерия Руссо была ему глубоко чужда.

Однако все остальное, чудовищным преувеличением чего у Руссо была его истерия, было, безусловно, свойственно Роллану, так что Руссо тоже оказался одним из его великих учителей. Переживания природы у Роллана требовало повышенной эмоциональности и оригинальной эффективности. Это Роллан в больших размерах черпал именно у Руссо. Свой пантеизм в изображении природы он тоже хотел подкрепить какими-нибудь новейшими источниками. И нельзя сомневаться, что первым из таких источников оказался для Роллана Руссо. Свою природу Роллан мыслил в полной гармонии с человеком, включая даже разного рода общественно-политические симпатии и высокую оценку народности в искусстве. Всем этим Руссо тоже весьма богат, и всему этому у него учились сотни разных писателей во всех странах, в том числе и Роллан.

Таким образом, и здесь в своих руссоистских симpatиях Роллан избежал всех тех крайностей, с которыми он сталкивался и в античности, и у Спинозы и которые он так умело и мудро обошел в своем творчестве. Роллан – это здоровая писательская и вообще человеческая индивидуальность. Руссо же человек неуравновешенный, болезненный и всегда падкий до разного рода крайностей. И тем не менее весь этот а ф е к т и в н ы й и м м а н е н т и з м, столь необходимый для пополнения рассудочности у Спинозы, Роллан черпал именно у Руссо. Свою эмоциональную школу в области изображения природы Роллан почерпнул не в античности и не у Спинозы, но именно здесь, в творчестве этого самого неуравновешенного писателя XVIII в., у Руссо.

Если подвести систематический итог воздействия Руссо на Роллана, то можно сказать следующее.

Руссоистская модель определила у Роллана его 1) чрезвычайно сердечное и задушевное отношение к явлениям природы, не доходящее до той неуравновешенности и почти истерии, которую приходится констатировать у Руссо, но, во всяком случае, необычайно горячую привязанность к природе, его живую и жизненную связь с ней, его почерпание в ней всякого утешения и примирения с превратностями жизни, его не только умственную или жизненную, но прямо-таки физиологическую пронизанность всего существа писателя природными явлениями, природными экспессами и ее всякого рода неожиданностями. В этом отношении Руссо был прямым и любимейшим учителем для Роллана.

Далее, в отличие от Руссо и несмотря на всю свою аффективную привязанность к природе, Роллан отличался 2) небывало здоровым и во

всех отношениях уравновешенным отношением к ней. Роллан был совершенно лишен всякой руссоистской истерии и при всей своей проникновенности в разные явления природы сохранял благородное приличие и весьма уравновешенное к ней отношение, какое-то джентльменское приличие и спокойное, прямо-таки величественное к ней отношение.

Далее, Руссо рвался и метался в разные стороны, черпая в природе какое-то утешение, граничащее с болезненным, весьма несдержаным к ней отношением. Вопреки этому Роллан относился к природе почти всегда философски, а его религиозность в отношении природы всегда сохраняла какую-то внутреннюю чистоту и серьезность. Руссо тоже пытался подходить к природе и философски, и религиозно. Но ему не хватало здесь величественного спокойствия и умозрительной чистоты переживания, чем как раз и богато отношение Роллана к природе.

Роллан, далее, часто вступал на путь 3) чисто философской интерпретации природы, и, несмотря на горячность чувств в отношении природы, он понимал ее в значительной мере по-античному. Она была для него четко продуманным философским бытием, он никогда с ней не панибратствовал, и она всегда была для него отчетливой структурой всякого бытийного совершенства. Она изливалась для него из недр наивысшего бытия и была серьезнейшей структурой или одной из структур этого совершеннейшего бытия. Серьезное и философское понимание природы удивительным образом сливалось у него с тем самым сердечным и самым интимным ее пониманием, которое мы редко находим даже у поэтов-лириков, для которых природа представлялась самым задушевным и самым любимым предметом. Руссо мог давать довольно отчетливую интерпретацию философского построения природы и необходимости наличия в ней божественного начала. Но Руссо никогда не был натурфилософом, и его рационалистические построения в области понимания природы и божества слишком часто отличались просветительским рационализмом, не очень большой уверенностью, своей природной и религиозной систематикой, слишком частой порывистой чувствительностью, а иногда даже прямым скептицизмом.

В сравнении с этим Роллан был 4) самым настоящим натурфилософом; его чувствительность в этом отношении отличалась большой устойчивостью, а вместо скептицизма проглядывала откровенная диалектика, без которой вообще невозможно никакое систематическое философствование.

От Руссо чувство природы у Роллана иной раз отличалось 5) идей круговорота вещества и души, но этот круговорот никогда не отличался у него как признаком или истерическим характером, а всегда сохранял в себе античную устойчивость и величавое назначение.

Это нисколько не мешало ему переживать данный круговорот необычайно внутренне, необычайно остро и даже жизненно катастрофически. И тем не

менее, б) бодрость, вера в будущее и гигантски крепкая настроенность очень резко отличали его от панибратской чувствительности и ерзания из стороны в сторону, которые мы находим у Руссо.

Наконец, демократически настроенный Руссо, правда, часто понимал общение с природой как нечто противное цивилизации, как нечто убогое, простонародное, как нечто крикливо-народное. В противоположность этому Роллан даже в период этой первой романнической эпопеи 7) твердо стоял на прогрессивных социально-политических позициях, твердо понимал синтез природы и народности как нечто неразрывное и никогда не отходил от своих прогрессивных социально-политических позиций. Руссо хотел снести всю буржуазную цивилизацию, хотя тут же всех уверял, что он вовсе не против цивилизации, а стоит за ее прогресс и даже договаривался до революционной практики. Роллан в этот ранний период творчества 1890–1912 гг. твердым и стойким пренебрежением к буржуазным и мещанским формам жизни, своим неуклонным социально-политическим прогрессизмом, который обосновывался у него почти космологически, своей твердой верой в лучшее будущее резко отличался от психологического и общественного вихляния Руссо, так что в известном смысле был настроен даже более революционно, чем Руссо.

Важно еще и то, что Роллан писал свой роман в те времена, которые были не менее переходными, чем то время, в которое писал Руссо. И поэтому читатель каким-то невообразимым образом больше верит прогрессизму Роллана, чем неустойчивой революционности Руссо. Вот почему природа у Роллана гораздо более величественна, гораздо более философски продумана и гораздо более в религиозном отношении прогрессивна, чем у Руссо, хотя чувствительному отношению к природе и ее грандиозно-философской значимости Роллан научился именно у Руссо. Да и связь природы с народностью у Роллана более органична, более устойчива и более убедительна, чем у Руссо, хотя и не столь безумна, во всяком случае не столь экзальтированна.

## РОМАНТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

Почему Роллан, так любивший античность, Спинозу и Руссо, оказался вдруг под влиянием романтизма? Для этого были свои очень важные причины. Античность для Роллана при всех его симпатиях к ней все же была слишком холодна и сурова. Его не могла удовлетворить даже и рассудочность Спинозы, равно как и аффективность Руссо, несмотря ни на какую его зависимость от этих писателей. И Спиноза, и Руссо, конечно, приближали суровый античный космос к непосредственным переживаниям Роллана, но все же их было недостаточно, хотя бы уже по одному тому, что обе эти стихии человеческого духа были слишком уж непохожи одна на другую и слишком требовали какого-то глубокого и, необходимо даже сказать, глубочайшего синтеза. И в период непосредственно после первой французской революции, и у само-

го Роллана была потребность найти в человеческом духе нечто такое, в отношении чего и рассудок, и чувственность оказывались только частичными проявлениями этого духа, но отнюдь не их единственной и безусловной основой. Рассудок хотел воплотиться в живое человеческое чувство и расстаться со своей слишком суровой и бесчувственной структурой. Однако и чувству тоже надоело быть слишком далеким от всякой логики, слишком хаотическим и нервическим и, в конце концов, слишком уж бессмысленным, несмотря на свою горячность и постоянную повышенную нервозность. Стали вспоминать о том, что кроме отдельных способностей человеческого духа существуют еще сам дух и сама личность, несводимая ни к каким отдельным и изолированным переживаниям и тоже требующая своего безусловного признания. Но это внутреннее слияние разумной и чувствующей способности человека не могло оставить также и свой главный объект, а именно природу в ее прежнем – то рассудочно-целесообразном, то чувствительно-хаотическом – виде. Эта новая синтетическая личность представляла себе также и всю природу, и даже и весь мир как подобную же личность, вовсе не пассивную, но всегда творческую, всегда имманентно присущую ей, и всю природу, и весь мир.

В самом начале, накануне иенского романтизма и даже одновременно с ним, действовал знаменитый Фихте, который уничтожил кантовский дуализм человеческого субъекта и объектных вещей-в-себе, требуя признать, что и вещи-в-себе тоже являются категориями человеческого “я” и тоже суть, как и все на свете, его порождения. Но романтики никогда не были столь последовательными субъективистами, да и сам Фихте скоро от него стал отходить. Тем не менее природа, как мы видели выше, уже у Шеллинга, участника иенского кружка, была проанализирована с точки зрения логических категорий и тем самым оказалась вполне имманентной человеческому субъекту. Поскольку, однако, и все духовное тоже анализировалось у него с точки зрения логических категорий, то между природой и духом у него уже стиралось всякое существенное противоречие. При всем различии своих логических конструкций природа и дух стали представлять собой у Шеллинга и у всех романтиков нечто единое и нераздельное, нечто одинаково телесное и божественное. Но это тотчас же привело к тому, что у романтиков оказались воскресшими древние формы мифологического мышления.

Романтизм оказался не чем иным, как воскресшей мифологией, но воскресшой уже в результате неимоверного роста творческих усилий человеческой личности.

В древности мифология была несравненно выше каждого отдельного человека, и каждая человеческая личность оказывалась там только ничтожной эманацией космического целого, с которым она была даже несоизмерима. Романтическая мифология была всецело имманентно человеческим созданием. Новалис прямо говорил, что его возлюбленная есть не что иное, как аббревиатура (т.е. явление в уменьшенном виде) вселенной, а сама вселенная является для него не чем иным, как элонгатурой (т.е. бесконечным распространением и увеличением) его возлюбленной. Это было тем мифологиче-

ским имманентизмом, который был не сравним ни с рационалистическим имманентизмом Спинозы, ни с аффективно-экзальтационным имманентизмом Руссо. Предложенная сейчас у нас формула романтического понимания природы весьма облегчает изучение романтических черт у Роллана. То, что природа у Роллана всегда чрезмерно человечна, всегда сердечна, всегда задушевна, всегда глубоко выразительна, – все это мы можем найти почти у каждого поэта, которому вообще свойственна интуиция природы. Для Роллана важно не это. Мы уже говорили выше, что античную мифологию Роллан переживает как некоторого рода символико-реалистическую мифологию. И это мы говорили только потому, что в античной антропоморфной мифологии он ценил не самый антропоморфизм, который был бы для него чересчур наивен и по-детски прост, по-детски элементарен. Роллан видел в античных мифологических моделях именно ту чрезвычайную обобщенность, которая имела своей целью только одно, а именно познавать реальную действительность. Мифология от этого не исчезала, т.е. не превращалась только в набор субъективных метафор и не превращалась в прозаическую аллегорию жизненных явлений. Но зато она начинала играть символическую роль для целей все того же реализма жизни. То же самое случилось у Роллана и с романтиками.

Само собой разумеется, что такая реалистически мыслящая натура, как Роллан, не могла стать на путь романтического мифологизма. Ведь и в романтизме, несмотря на его полный отход от первобытных наивностей античной мифологии, мифология все же оставалась объективной характеристикой мира и человека. Пусть она была здесь результатом интенсивнейших субъективных усилий человека, и пусть она в этом смысле служила целям самого крайнего имманентизма. Но Роллан не хотел ни мифологии в ее антропоморфном виде, ни столь противоестественного развития человеческого субъекта, когда он является творцом всего мира и когда Новалис называет свою философию “магическим идеализмом”.

Чтобы отделить Роллана от романтических моделей и в то же самое время сохранить его безусловную связь с ними, нужно обязательно воспользоваться формулой романтизма, и именно той, которую мы сейчас дали (и читатель, вероятно, с этим согласится) в самой отчетливой и самой четкой форме.

Наиболее существенная и наиболее оригинальная модель романтической природы – это магично-мифологическое ее понимание. Вот этого-то магически-мифологического понимания природы как раз и не было у Роллана, как не было у него ни рационалистической метафизики Спинозы, ни аффективной экзальтации Руссо. Если мы сумели отделить этот магически-мифологический момент от общеромантического мироощущения, то можно сказать, что все остальное из романтизма почти целиком перешло к Роллану.

Это, конечно, не значит, что логически-мифологическая модель должна быть чисто механически отделена от прочего романтизма, когда заходит речь

о романтической природе у Роллана. Магии природы у Роллана не было, и антропоморфной мифологии у Роллана тоже не было, но у Роллана сохранялся огромной значимости след от романтического понимания магии и мифологии. Именно Роллан резко отличается от обычных лирических поэтов своим чрезвычайно серьезным и философским отношением к образам природы. Эти образы природы всегда являются у него показателями глубинных судеб человеческой личности и символом огромных проблем жизни и смерти. Это пока еще не магия, но это уже глубинная связь человека со всем космосом. И это еще не мифология, но уже такая символико-реалистическая модель, которая не хуже древней мифологии олицетворяет собою все насущные и жизненные, а притом и все мировоззренческие потребности человека. Персонажи у Роллана отнюдь не мифы древних наивных сказаний. Но они также далеки и от обыденных проблем человеческого быта, также возносят его на вершины самых интенсивных исторических обобщений. Поэтому необходимо будет сказать, что здесь перед нами тоже символико-реалистическая мифология, но только лишенная идеи магического идеализма романтиков.

Когда мы встречаем какое-нибудь описание природы у Роллана и даже отдельные не очень подробно разработанные образы природы, нас поражает близость Роллана к романтизму. Все это возвышенное настроение духа, все это постоянное идеиное искательство, все это интимнейшее использование образов природы для описания глубинных судеб человека, все это небывалое превознесение искусства и вся эта глубочайшая связь и образов природы, и внутренних переживаний человека, и даже его внешних судеб именно с музыкой (так что иной раз у Роллана даже невозможно понять, где у него природа, где человеческая судьба и где музыка) – все это, несомненно, создается у него под влиянием чисто романтических моделей. Но – удивительная вещь: здесь нет никакого намека на магию и мифологию.

Романтические модели славились еще принципом вечных стремлений человека, принципом бесконечных исканий, в результате чего романтикам часто приходилось ударяться и в натурализм, конечно иронический, и в фантазию, всегда, конечно, философско-идейную, и в иронию, одинаково и онтологическую и личностно-человеческую, в целях осознания всей несовместимости их магически-мифологических идеалов и подавляющего прозаизма человеческой жизни. От всех этих моделей Роллан тоже совершенно свободен. Натурализм ему всегда претил и в своем буквальном виде, и в своей переносной значимости. Для фантазии ему достаточно было сложнейших поэтических образов, которые вовсе и не нуждались в буквальной онтологизации чего-нибудь фантастического. Что же касается романтической иронии, то для нее Роллан всегда был слишком оптимистичен и слишком верил в преобразовательные способности человеческого духа.

Все эти составляющие романтической модели: и показной натурализм, и разнуданная фантазия, и всеобщекосмическая ирония, – заменились у Роллана одной стихией, которая возмещала ему все эти три аспекта романтической мо-

дели природы. Он всегда был прогрессивным гуманистом, безусловно верившим в то, что вместо натурализма всегда необходимо высокондидельное развитие и человека и всей истории, что вместо фантазии необходима вера в светлое будущее человечества и что, наконец, не ирония определяет собою бытие, но активное, уверенное и всегда оптимистическое его преобразование.

Так мы видим и всю близость Роллану любимых им романтических моделей и его отход от мистического индивидуализма и субъективизма первых лет после неудавшейся французской революции. С точки зрения Роллана, все неудачи первой французской революции были явлениями временными, а потому и реакционными, были чертами романтизма, пришедшего на смену дискредитировавшему себя просветительству; эти романтические модели тоже для него давно устарели и тоже должны были быть заменены чем-то новым, более глубоким и более вооруженным оптимизмом и гуманизмом. Историк литературы не может не надивиться на столь яркие и принципиальные метаморфозы человеческого духа в течение только одного XIX в. и на неустанные позитивно-гуманистические попытки начала XX в. реформировать прежний магически-мифологический романтизм.

Делая систематическую сводку модельных образцов, заимствованных Ролланом у романтиков, мы можем сказать следующее:

1. Несомненно, общим у Роллана и у романтиков является вся стихия с и м в о л и з м а . Роллану, так же как и романтикам, противна и отвратительна бытовая проза жизни, весь этот обыденный, обиходный и мещанский уклад. Все самое мелкое является у Роллана и у романтиков отражением великого, космического и даже божественного бытия. У древних это слияние разумелось само собой, а у древнейших досократиков и вообще не было проблемой. У Спинозы это слияние понималось слишком рационалистически и слишком метафизически. Руссо кое-где доходил до этого слияния, но его недостаточная философская осведомленность мешала превратить это в какую-то великую проблему. Только у романтиков, в порядке преодоления просветительского дуализма, это впервые стало величайшей проблемой. При этом данную проблему они решали вполне положительно. Под влиянием Шеллинга и Новалиса вся реальная материя природы превращалась в некую божественную плоть, в которой уже трудно было различить, где тут материя и где тут божество. Поэтому если каждая вещь и каждое существо в мире отражали нечто космическое и божественное, символизм был неизбежен. Аналогично у Роллана его материальные стихии воды, огня, воздуха и земли, а также и вся человеческая жизнь ни в коем случае не понимались только буквально или только прозаически. Они были носителями великих космических начал (если не самого божества), так что вся материя, вся природа и весь мир оказывались у Роллана некоего рода мистерией, а это как раз и внесли в европейскую мысль нового времени именно романтику. Роллан – символист в самом настоящем и подлинном смысле слова.

2. Мало того, ведь символизм в обыденных и школьных теориях литературы почти совсем не отличается от аллегории, в противоположность этому

свой символизм Роллан понимает упорно субстанциалью, или онтологически. Если, например, огонь или вода являются у него движущими силами мира и представляются у него в виде целого ряда иерархических ступеней, то, с точки зрения Роллана, так оно и есть на самом деле. Это не какая-нибудь басня или сказка и не какая-нибудь аллегория или метафора. Это именно так и есть по своей субстанции. Тут он рассуждает даже древнее, чем рассуждали досократики. Это для него всерьез является историей мира и фактическими субстанциями самой природы. Таким образом, методы мышления раннего Шеллинга и Новалиса целиком перешли к Роллану; и это есть его подлинный романтизм.

3. Нужно, однако, сказать, что этот роллановский символизм прошел сквозь призму новоевропейской философии и, несомненно, несет в себе черты новоевропейского рационализма. Не то чтобы все реальные стихии природы и мира были живыми существами, хотя черты подобного мировоззрения отнюдь не чужды Роллану. Скорее это какой-то смысловой символизм или какой-то понятийный символизм. Но это нисколько не мешает его реализму и нисколько не мешает мифологическим методам мышления. Так, например, этот принципиальный символизм получает свой собственный понятийный источник и свое собственное понятийное завершение. Источником бытия, по Роллану, является первобытный хаос, который бурлит и кипит сам в себе и из которого, как говорит сам Роллан, "хлынул" весь мир. Назвать этот хаос просто обыкновенным смешением вещей и позитивно выводить из него все существующее, как астрономы выводят солнце и отдельные планеты из первобытной туманности, никак невозможно, потому что здесь, в таком случае, совершенно не было бы никакого символизма, а был бы самый настоящий позитивизм. Приравнять этот хаос к какому-нибудь сказочному или аллегорическому состоянию мира у Роллана тоже нет никакой возможности. Это не есть также и просто художественный образ. Это есть именно определенного рода понятие, но тождественное с самой материей. И, таким образом, у Роллана возникает совершенно особый тип мифологического мышления, который нельзя свести ни к каким бывшим в прошлом философским, религиозным или мифологическим системам. То же самое необходимо сказать и о завершении символически понимаемого мира, которое у Роллана не есть ни просто понятие, ни просто образ, ни просто буквальный миф, ни астрономическая проблема, ни метафора, ни просто художественная конструкция. Это есть у него прежде всего определенного рода понятие, но взятое не в своем изолированном существовании, не в своей рассудочной формулировке, не как религиозная догма, но как самое настоящее материальное бытие. Очень трудно подыскать термин для такого рода символизма или мифологии.

Выше мы говорили в этих случаях о символико-реалистической мифологии. Но, пожалуй, эта формула не вполне отвечает своему назначению, поскольку черты такой мифологии мы можем находить и во многих других местах, и прежде всего в самой же античности или у символи-

стов XX в. Еще не придумано точного термина для подобного рода символико-реалистической мифологии. Но мифологию эту можно и нужно описать, если нельзя точно философски формулировать; и этим описанием мы здесь как раз и занимаемся. Однако, во всяком случае, так или иначе, символизм, реализм и мифология безусловно роднят Роллана с романтиками, как бы он ни отличался от них в прочих отношениях.

4. Имеется еще один момент, который резко отличает неоромантическое мышление Роллана от старого классического романтизма. Если мы припомним, то сам Новалис называл свою философскую систему “магическим идеализмом”. Здесь говорила в нем реакция против слишком уж малосодержательной теории разума у просветителей, у которых под этим разумом понимались не более как обыкновенные, обыденные и бытовые процессы мысли, не перестававшие быть таковыми также в их естественно-научном употреблении. Эти хилые, слабые и вполне ничтожные процессы и законы мышления целиком соответствовали у просветителей такому же их представлению о человеческой личности, в результате чего французская революция дала людям единственную свободу – свободу торговли. В противоположность этому, когда выяснилась неудача французской революции и стали появляться реакционно настроенные романтики, они и всю человеческую личность, и все происходящие в ней процессы стали понимать чрезвычайно глубоко и возвыщенно вплоть до учений о чуде и магии. Как мы знаем, Фихте в середине 90-х годов прямо учил о создании всего существующего именно человеческим “я”. Этот субъективизм и солипсизм были весьма кратким и даже мгновенным увлечением, которое быстро отпало, но человеческая личность после этого уже всегда трактовалась в тонах весьма возвышенных и сказочных. Идеи, которыми владела человеческая личность, стали трактоваться как то, что творит собою если не все существующее, то по крайней мере значительную его часть. Этим идеям Новалис приписывал прямое магическое функционирование, а свою философию, как мы сказали, прямо называл “магическим идеализмом”. Вот здесь-то как раз мы и находим резкое расхождение Роллана с немецким романтизмом.

Человеческую личность Роллан ставит очень высоко. Ее могущество он постоянно превозносит. Ее высокое происхождение и назначение ему не только ясны, но это его постоянная, хотя и не всегда высказываемая, великая идея. Тем не менее ни о каких чудесах и ни о какой магии у Роллана мы не находим ни одного слова. Происхождение, расцвет, упадок и гибель человека представляются ему явлениями максимально естественными. Для него иначе и быть не может, и поэтому всякая надобность таких понятий, как “чудо” или “магия”, для него совершенно не существует. Да даже и идеализмом назвать мировоззрение Роллана можно только в смысле весьма условном. Если идеализм есть учение о примате идеи над материей, то, пожалуй, никакого идеализма нельзя разыскать в построениях Роллана, поскольку у него все идеально в такой же мере, в какой оно и материально. Пожалуй, только в каком-то переносном смысле можно говорить об идеализме Роллана, как, например,

“идеалистом” мы называем всякого человека, даже крайнего материалиста, который живет честно и поступает героически. Здесь, несомненно, сказался у Роллана тот реализм и позитивизм XIX в., от натуралистических тенденций которого он резко отошел, но вовсе не отошел от тех идейных настроений, которыми отличались реалисты прошлого века.

5. Одна особенность прежних романтиков, несомненно, получила у Роллана свое весьма устойчивое и прочное место. Изучаемый нами роман, несмотря на массу реалистических и даже натуралистических подробностей, несомненно производит какое-то в о з в ы ш е н н о е и даже какое-то т о р ж е - с т в е н н о е впечатление. Здесь все необычно, все нарочито, все глубоко продумано и прочувствовано, все далеко от обычных и бытовых интересов. Это еще не есть романтическая фантастика. Но торжественность и глубоко проникновенный стиль повествования, который к тому же перемежается философскими рассуждениями самого автора, весьма роднят Роллана с лучшими произведениями прежней романтики, дававшими для его стиля в данном случае весьма необычные и прямо-таки торжественные модели.

6. Наконец, романтики, окунувшись в свои трансцендентальные мечтания и постоянно натыкаясь на всякого рода безобразия и уродства реальной действительности, волей-неволей должны были проповедовать постоянный прогресс и уход в бесконечные дали с целью найти на этих путях осуществление своих идеалов. С другой стороны, постулируя необходимость высшего начала и низменность фактически существующей жизни, романтики стали проповедовать небывалое учение об иронии – не в смысле обыкновенной эстетической категории, но в смысле онтологической характеристики самого бытия. Это, несомненно, давало им некоторого рода утешение, потому что низменный мир все же не принимался ими в данном случае как нечто законное и целесообразное, но как нечто допустимое только в смысле той иронии, которую абсолют переживает и в отношении всего существующего, им созданного, и тем самым в отношении самого себя. Ничего подобного мы не находили у Роллана.

Вечное стремление человека к своему идеалу он, несомненно, признает и даже находит в этом нечто трагическое. Однако от всего романа, взятого в целом, веет какой-то небывалой бодростью духа, каким-то неустанным и деловым стремлением тоже к деловому идеалу и весьма ярко выраженным оптимизмом, несмотря на все катастрофы, которым подвергаются у него человек и весь мир. Мало того, Роллан оптимистически настроен также и в области своих общественно-политических взглядов. Это у Роллана принципиальнейший, неопровергимейший и не подлежащий никакой критике о б щ е - с т в е н н о - п о л и т и ч е с к и й г у м а н и з м . В сравнении с этим гуманизмом и Руссо, и романтики кажутся какими-то даже неудачниками, какими-то исковеркаными, изломанными, искалеченными трагиками.

Ничего подобного нет у Роллана. Казалось бы, при всех тех драмах и катастрофах, которые Роллан так талантливо рисует не только в человеке и человечестве, но и во всей мировой жизни, во всем бытии, мы должны были бы

погружаться в какой-то непобедимый и неопровергимый пессимизм, которым веет на нас, например, со страниц Шопенгауэра с его бессознательной, бесконечно злой и непобедимой мировой волей. Но у Роллана получается нечто совершенно обратное. При всех человеческих и космических катастрофах, которые Роллан умеет так гениально изображать, после прочтения его романа, да и во всех главнейших его пунктах, мы, несомненно, чувствуем в себе нечто бодрое, нечто неугомонно стремящееся вперед и вечно получающее в этих своих стремлениях радость и уверенность в себе и чувство какого-то неизменного благополучия. Вот то, чем отличается символико-реалистическая мифология Роллана от таких же мифологических методов мысли у романтиков, да и у символистов ХХ в., как в этом мы сейчас убедимся. Повторяю еще раз: реализм Роллана есть явление необычайно специфическое, обладающее своими собственным моделями, для которых рассмотренные нами выше исторические модели являются только отдельными моментами, отнюдь не определяющими творчество Роллана в его цельности.

## МОДЕРНИСТСКАЯ МОДЕЛЬ

Роллан всегда был передовым писателем. Но передовой характер творчества, если он действительно передовой, не отбрасывает ничего старого окончательно и абсолютно. Передовое мышление всегда внимательнейшим образом изучает все старое и обветшавшее, отделяя в нем безнадежно устаревшее и отжившее свой век от того положительного и завоеванного человеческим гением, что должно оставаться во всех новых эпохах, какими бы новыми они ни представлялись. Неудивительно поэтому, что Роллан, как передовой писатель ХХ в., внимательнейшим образом изучал и античность, и Спинозу, и Руссо, и романтиков, беря у них то вечное и постоянное, без чего не может быть никакого человеческого прогресса, но отбрасывая то, что оказывалось у них только временным, уязвимым и неповоротливым. То же самое случилось у Роллана и в его отношениях к модернизму.

Роллан жил в эпоху расцвета модернизма. Будучи весьма чутким писателем и постоянно стремясь все к новому и новому, мог ли он решительно отойти в сторону от всякого модернизма и пренебрегать его несомненными достижениями? Нет, у Роллана этого не могло быть. Он весьма искренне отнесся к этому новому течению, глубоко понял его историческую необходимость, безусловно догадался о его длительном существовании (хотя работал он, собственно говоря, только в самом начале этого большого течения) и самым искренним образом стал черпать из него все то, что могло углубить и расширить его обычную реалистическую позицию. Модернизм, будучи с самого начала некоторого рода субъективизмом, склонным даже к иррационалистическим формам мышления, далеко не сразу превратился в эту субъективистско-иррационалистическую систему. Довольно долгое время он вращался пока еще только в сфере тех субъективных ощущений, которые вовсе еще не нарушали реалистическую методологию искусства, а только ее рас-

цвечивали и делали более интересной. Вот этот-то красивый и небывалый раньше импрессионизм и оказался по душе Роллану, который прекрасно чувствовал, что в этом еще нет никакого нарушения его художественно-реалистических методов.

В самом деле, почему нельзя красиво изобразить течение воды в ручье, в реке или в море, не рисуя всех этих объектов во всей их целости? Почему нельзя изобразить внешние формы человеческого лица, не изображая всего данного человека в целом? Почему нельзя восхищаться специфическим ароматом леса, его густой порослью, его разнообразной зеленью и прочими его красками, не изображая леса в целом? Конечно, это не будет изображением объектов действительности в целом. Это будет только некоторого рода абстракцией целого. Но это нисколько не мешает художнику изображать данный объект природы в его целом и наделять его разными идеями, если эта объективность и эта идейность ему нужны, ему приятны и глубоко им пережиты. Ведь такого рода импрессионизм, несомненно, есть только углубление и расширение наших природных интуиций без всякого уничтожения его как объективного и рационального целого. Такого рода модернизм, или такого рода декаданс, или такого рода импрессионизм, были, безусловно, прогрессивным явлением в истории искусства и вполне отвечали всяким передовымисканиям тогдашних художников. Разумеется, в таком импрессионизме есть нечто субъективное, поскольку изображаемое здесь явление природы переведено у художника на язык чувственного ощущения, который является предметом самодовлеющего удовольствия. Но это субъективное изображение природы еще не есть субъективизм, т.е. вовсе еще не есть отрицание объективного существования действительности, поскольку перевод всего объективного на язык субъективного ощущения вовсе еще не есть отрицание объективного как самостоятельной субстанции. Можно даже сказать, что такого рода модернизм, несомненно, содержит в себе и нечто иррациональное, поскольку изображаемая им предметность вовсе не есть та рациональная предметность, из которой состоит объективная действительность. Однако всякий непредубежденный критик несомненно скажет, что такого рода модернизм в своей основе вовсе еще не есть субъективистский и иррационалистический отрыв от действительности и вовсе еще не есть самодовлеющее смакование этих произвольно изолированных переживаний.

Другое дело те более бесцеремонные формы модернизма, которые действительно построены на презрении к объективной действительности и даже на полном ее отрицании, когда вместо объективной действительности создаются какая-то новая, вымыщенная и ни в чем объективном не нуждающаяся фантастика и намеренная уродливая изоляция от всего реально существующего. Но здоровый и прогрессивный демократизм Роллана не только не дожил до таких уродливых форм декадентства, но даже и в тех случаях, где он до него и дожил, Роллан относился к ним с отвращением и презрением. В этом смысле слова Роллан никогда не был ни субъективистом, ни иррационалистом. А если он и допускал в своем изображении природы и жизни нечто

субъективистское или нечто иррационалистическое, то только в меру того, насколько эти уродливые и изолированные формы действительности на самом деле давали о себе знать в самой действительности.

Будучи художником-реалистом, Роллан, конечно, не мог свести всю действительность только к одной рациональной целесообразности. Ведь всякий знает, что в жизни очень много как иррационального, так и нецелесообразного и даже вполне нелепого. Почему художник-реалист обязательно должен избегать изображения всех этих нелепостей? Реализм в искусстве заключается вовсе не в избежании нелепостей, но в таком их изображении, которое находится в пропорциональном соотношении со всей красотой жизни, со всей ее рациональностью и со всей ее целесообразностью. Даже гибель красоты в жизни вовсе еще не делает художника антиреалистом. Реализм, вообще говоря, есть изображение всего того в жизни, что реально в ней происходит как красивого, так и безобразного. Однако изображение в ней только одних уродств и только одного безобразия, только одной хаотической разорванности и только одной бессмыслицы – это уже не реализм, а какая-нибудь из форм крайнего модернизма. Точно так же в реальной жизни весьма много непонятного, невразумительного и даже вполне иррационального. Правдивое изображение этих сторон жизни вовсе не делает художника-реалиста каким-то сознательно и намеренно действующим антиреалистом. Наоборот, игнорирование всего иррационального в жизни сделало бы изображение такой жизни чересчур лакированным, чересчур сусальным и совершенно далеким от подлинного реализма. Но стоит лишь поставить своей задачей изображать только одну иррациональность жизни, только одну ее невнятность, непонятность, одностороннюю иррациональность, одностороннюю нелепость, как тотчас же художник-реалист превращается в модерниста, и притом самого крайнего и отвратительного типа. Гоголь изображал безобразия жизни, но Гоголь прекрасно понимал, что это есть именно безобразие и нарушение норм красоты, страдал и обливался слезами по поводу того, что красивые формы жизни ему не удавались. Поэтому Гоголь – не модернист, не декадент и даже просто не импрессионист, а самый настоящий реалист, хотя и критический реалист. Упиваться же уродствами жизни – это самый крайний модернизм, и Роллан относился к этому с глубоким отвращением.

Поскольку в настоящем разделе мы сравниваем разные модели, имевшие значение для стилевых структур Роллана, необходимо и в отношении модернизма произвести это сравнение. И прежде всего необходимо специально сформулировать то самое, чем Роллан приближается к модернизму, и то, чем он от него самым резким образом отличается. Нам представляется, что Роллан, несомненно, приблизился к тем первичным этапам модернизма, которые обычно получают название импрессионизма и символизма. Никакие другие формы модернизма ему нисколько не близки; наоборот, Роллан чем дальше, тем больше от них отходил и испытывал к ним презрение.

1. Прежде всего в чем заключается и м п р е с с и о н и з м Роллана? Этот стиль, несомненно, наложил сильный отпечаток на творчество Роллана.

Но в чем этот отпечаток заключается? Импрессионизм, в строгом смысле слова, есть искусство отдельных моментов и мгновений. Он весь базируется на непрерывной текучести предметов, на изображении такой текучести, что уже делается невидным, где окончился один предмет и начался другой. Простейший образец такого стиля есть картина непрерывного перелива цветов одного в другой без изображения того, что именно обладает здесь цветом, без тех предметов и вещей, которые являются носителями этих цветов и красок. Сам по себе взятый такого рода импрессионизм еще не есть антиреализм. Он только игнорирует предметы, но не отрицает их существования. Как мы сказали выше, более сильные формы модернизма будут нападать уже и на самые эти предметы, их разбивать и раскалывать и превращать в хаос – часто неизвестно чего. Роллан не только не пользуется стилем этого бесцеремонного импрессионизма, но даже и тот невинный импрессионизм, который пока еще не отрицает предметного мира, а только его игнорирует, тоже вполне чужд творчеству Роллана. Импрессионистическим стилем Роллан пользуется исключительно ради живописания реальной и вполне предметной действительности. От обычного реализма этот стиль отличается лишь большей красочностью, но вместе с тем и большей глубиной, поскольку самые-то краски и цвета вовсе не интересуют Роллана сами по себе, а интересуют они его лишь в смысле более выразительной картины действительности. Если под декадентством понимать отрыв чувственных ощущений от их предметных субстанций, от того, что именно является объективным носителем этих красок и цветов и вообще всех чувственных ощущений, то роллановское чувство природы раз и навсегда оторвано от всякого декадентства. Стиль Роллана, наоборот, является в этом отношении полным ниспровержением всякого декаданса. Запомним раз и навсегда: Роллана интересуют исключительно только предметный мир, исключительно только объективная действительность, исключительно только подлинно исторические судьбы мира и человека. Но у Роллана очень зоркие глаза, и Роллан не отстает от своего века, а, наоборот, идет вместе с ним вперед и даже опережает его. Мог ли такой писатель при всей своей объективности устремления к живописанию мира и человека отстать от той эволюции художественного зрения, которая происходила в его время? Он, конечно, не мог отстать ни от чего передового, однако без малейшего нарушения своего объективного гуманизма. Ведь чистый импрессионизм, и особенно в своих крайних формах, конечно, отрывал человека от действительности, которая состоит не просто из цветов и красок, но из вещей и существ, обладающих этими цветами и красками. Поэтому можно только удивляться, как удавалось Роллану совместить свой объективный и даже общественно-политический гуманизм с последними достижениями художественной стилистики. Выше мы уже приводили примеры такого импрессионизма, который нисколько не мешает утверждению объективного существования мира и человека. Приведем еще несколько примеров:

“Глох доносится шум реки, протекающей возле дома. Дождь стучит в окна – сегодня он льет с самого утра. По запотевшему надтреснутому стек-

лу ползут тяжелые капли. Тусклый, желтоватый свет дня угасает за окном. В комнате тепло и душно” (3, 11). Здесь обращает на себя внимание сочетание ощущений шума реки, стука дождя в окна, угасающего желтоватого света дня, тепла и духоты в комнате. Прочитаем этот отрывок дальше:

“Новорожденный беспокойно зашевелился в колыбели. Старик еще на пороге снял свои деревянные башмаки, но половица все же хрустнула под его ногой, и ребенок начинает кряхтеть. Мать заботливо склоняется к нему со своей постели, и дедушка спешит ощупью зажечь лампу, чтобы ребенок, проснувшись, не испугался темноты. Маленькое пламя озаряет обветренное, красное лицо старого Жан-Мишеля, его щетинистую седую бороду, насупленные брови и живые острые глаза. Он делает шаг к колыбели, шаркая по полу толстыми синими носками. От его плаща пахнет дождем” (там же). Здесь ярко и выразительно сочетание несравнимых предметов – беспокойства младенца в его постели, стука деревянных башмаков деда на пороге, скрипа половицы, темноты и света слабой лампы, обветренного, красного лица старики, его щетинистой седой бороды, насупленных бровей и живых, острых глаз, дождевого запаха его плаща.

У матери маленького Кристофа “светлые, почти белые волосы”, “осунувшееся кроткое лицо”, усыпанное веснушками, “полураскрытые бледные и пухлые губы”, “голубые, тоже очень светлые, словно выцветшие, с узкими, как две точки, зрачками, но исполненные бесконечной нежности” глаза (там же). Это соединение отдельных черт лица, его кожи, губ и глаз создано в стиле прямого импрессионизма, ввиду яркости и необычности этого сочетания способного стать предметом самостоятельного наблюдения.

“Недавно прошла гроза. А теперь светило солнце. Луга дымились. С яблонь на сырую траву падали спелые плоды. Паутины, растрянутые на ветках елей, еще блестящие от дождя, походили на архаические колеса микенских колесниц. На опушке влажного леса отрывистым смехом заливался зеленый дятел. И мириады маленьких ос, плясавших в солнечных лучах, наполняли лесные своды непрерывным и глубоким гудением органа.

Кристофф очутился на поляне, в глубине горной расщелины, в замкнутой, маленькой долине правильной овальной формы, затопленной лучами заходящего солнца: красная земля, посередине – золотистое поле, переспелые хлеба и тростники цвета ржавчины. А вокруг – пояс зреющих под осенним небом лесов: медно-красные буки, белокурые каштаны, коралловые гроздья рябины, огненные язычки пламенеющих вишневых деревьев, заросли вереска с оранжевыми, лимонными, темно-коричневыми, цвета жженого трута, листьями” (6, 190). Изысканный набор разных мельчайших оттенков в области импрессионизма цвета не нуждается здесь в пояснениях и доказательствах.

“Мilanские равнины. Дневное светило отражается в голубых каналах, сеть их вен бороздит рисовые поля, покрытые пушком. Четко вырисовываются тонкие и гибкие силуэты осенних деревьев с пучками рыжего мха. Горы да Винчи – снежные, мягко сверкающие Альпы – выделяются резкой линией на горизонте, окаймляя его красной, оранжевой, золотисто-зеленой и

бледно-лазурной бахромой. Вечер опускается над Апеннинами. Извилистые склоны небольшой крутой горной цепи вьются, как змея, сплетаясь и повторяясь, словно в ритме фарандолы. И вдруг, в конце спуска, как поцелуй, доносится дыхание моря и аромат апельсиновых рощ. Море, латинское море! В его опаловом свете замерли и дремлют стаи лодок, сложивших свои крылья” (6, 207).

Импрессионистические краски иной раз даются у Роллана не только в своей объективной значимости, но и как предмет углубленных переживаний, как переливы субъективного самочувствия. Роллану, конечно, нечего бояться подобного рода субъективизма, так как это вовсе не субъективизм, а только субъективное отражение той или другой объективно значимой импрессионистической картины. Приведем следующие примеры:

“Когда поезд вышел из теснин альпийских гор и Кристофф, дремавший в углу своего вагона, увидел безоблачное небо и солнце, заливающее склоны гор, ему показалось, что это сон. По ту сторону горной стены он только что оставил погасшее небо, сумеречный день. Эта перемена была так неожиданна, что в первую минуту Кристофф скорее удивился, чем обрадовался. Прошло некоторое время, пока его оцепеневшая душа отошла немножко, пока растаяла сковывавшая ее кора, пока сердце освободилось от теней прошлого. Но по мере того, как наступал день, мягкий свет обволакивал его, и, забыв обо всем, он жадно упивался и наслаждался тем, что видел” (6, 207).

«Он выскоцил на перрон и воспользовался остановкой, чтобы подойти к морю, которое манило его. Оно увлекло Кристофа настолько, что часа через два, когда раздался гудок уходящего поезда, Кристофф, сидя в лодке, крикнул ему вслед: “Счастливого пути!” Он плыл в светящейся ночи, отдаваясь баюканью светящегося моря, вдоль благоухающего берега, огибая утесы, окаймленные молодыми кипарисами. Кристофф поселился в деревушке и провел там пять дней, непрерывно восторгаясь. Он напоминал долго постившегося человека, который набросился на пищу. Всеми своими изголодавшимися чувствами он впитывал яркий солнечный свет. Свет, кровь вселенной, ты разливаешься в пространстве подобно реке жизни, и через глаза, губы, ноздри, сквозь поры нашей кожи проникаешь в глубь нашего тела. Свет, более необходимый для жизни, чем хлеб, – тот, кто увидел тебя без твоих северных покрывал – чистым, жгучим, обнаженным, – невольно задает себе вопрос, как он мог жить прежде, не зная тебя, и чувствует, что больше не сможет жить, не обладая тобой» (6, 208). Это одна из самых сильных импрессионистических картин романа, где ярко показано как субъективное переживание изысканно-чувственного бытия, так и его глубочайшее объективное основание, поскольку для Роллана солнце и есть такое объективное основание бытия, а свет трактуется как кровь вселенной. Это можно назвать по-разному: либо реалистическим импрессионизмом, либо импрессионистическим реализмом. Но ясно одно: объективно существующее солнце и объективно функционирующий свет суть самое главное, а уже потом – соответствующие субъективные переживания.

“Он бродил по Риму и его окрестностям. Небо Рима, висячие сады, Кампания, залитое солнцем море, опоясывающее ее наподобие золотого шарфа, открыли ему мало-помалу тайну этой волшебной земли. Он поклялся, что и шагу не сделает для осмотра мертвых памятников, притворяясь, что презирает их; он ворчливо заявлял, что подождет, пока они сами придут к нему. И они пришли; он встретил их случайно, во время своих прогулок по Городу Холмов. Он увидел, не ища его, и Форум, рдеющий на закате солнца, и полуразрушенные арки Палатина, в глубине которых сверкает лазурь бездонного голубого неба. Он бродил по необъятной Кампании, по берегу красноватого Тибра, засоренного илом и похожего на топь, – вдоль разрушенных акведуков, напоминающих гигантские оставы допотопных чудовищ. Густые скопища черных туч ползли в голубом небе. Крестьяне, верхом на лошадях, палками гнали через пустынную Кампанию стада огромных серых буйволов с длинными рогами; а по древней дороге, прямой, пыльной и голой, молча шли, сопровождая вереницу низкорослых ослиц и ослят, пастухи, похожие на сатиров, с мохнатыми шкурами на бедрах. В глубине, на горизонте, развертывались олимпийские линии Сабинской горной цепи, а на другом краю небесного свода вырисовывались городские стены и черные силуэты пляшущих статуй, увенчивающих фасад храма Святого Иоанна. Тишина... Огненное солнце... Ветер проносялся над равниной. На безголовой, поросшей пучками травы статуе с перекинутым через руку плащом неподвижно лежала ящерица; она мерно дышала, наслаждаясь ярким светом. И Кристоф, у которого звенело в ушах от солнца (а порой и от кастельского вина), улыбаясь, сидел подле разбитого мрамора на черной земле, сонный, окутанный забвением, упиваясь спокойной и могучей силой Рима. И так до сумерек. Тогда сердце его вдруг охватывала тоска, и он бежал из мрачного одиночества пустыни, где угасал трагический свет... О земля, пламенная земля, страстная и безмолвная земля! В твоей тревожной тишине я слышу еще трубы легионов. Как неистово бушует жизнь в твоей груди. Как ты жаждешь пробуждения!” (6, 215–216).

“Возрождающаяся весна была союзницей Грации. Мечта новой жизни созревала в теплом неподвижном воздухе. Молодая зелень сплеталась с серебристо-серыми оливами. Под темно-красными арками разрушенных акведуков стояли усыпаные белыми цветами миндалевые деревья. В проснувшейся Кампании волновались потоки трав, вспыхивали триумфальные огни маков. На лужайках перед виллами разлились ручьи розовато-лиловых анемонов и расстилались скатерти фиалок. Глицинии карабкались по стволам зонтообразных сосен, а ветер, проносившийся над городом, был напоен ароматом роз Палатина” (6, 226–227).

“Музыка Кристофа приобрела более спокойные формы. То были уже не весенние грозы, которые еще так недавно налетали, разражались и внезапно утихали. То были белые летние облака, снежные и золотые горы, огромные лучезарные птицы, медленно парящие ввышине и застилающие небо... Творчество. Нивы, зреющие под спокойным августовским солнцем...

Сперва смутное и глубокое оцепенение, тайная радость набухших виноградных кистей, тучного колоса, беременной женщины, вынашивающей свой зрелый плод. Гудение органа, жужжание пчел в глубине улья... Из этой тревожной музыки, отливающей золотом, подобно сотам осеннего меда, постепенно выделяется ведущий ритм, вырисовывается хоровод планет, они начинают вращаться" (6, 336).

Изысканность, изощренность, причудливость сочетаний всех этих цветов, звуков, запахов, форм и прочих чувственных ощущений, глубочайшим образом укорененных в объективной жизни мира и почти экстатически переживаемых человеком, — вот настоящий стиль Роллана, который даже трудно назвать просто импрессионизмом или просто реализмом. Это — все та же символико-реалистическая мифология, сильнейшим образом нагруженная идеями прогрессивного общественно-политического гуманизма, всегда здоровая, всегда бодрая, всегда красивая, всегда живая и мировая, вселенская и человечески-личностная, индивидуальная. В дальнейшем нам еще придется уточнить эту формулу художественного стиля Роллана, но в настоящее время, когда формулируются необходимые для Роллана черты импрессионизма, приведенной здесь формулы пока будет достаточно.

2. Другим модернистским течением кроме импрессионизма, который ярко чувствуется почти на каждой странице Роллана, является с и м в о л и з м. Всем известна та путаница понятий, которая связана с раскрытием смысла символизма, как равно и всего модернизма, всего импрессионизма, всего декадентства. Здесь возможны самые разнообразные классификации теорий и самые разнообразные их понимания. Как читатель помнит, мы стали на ту точку зрения, чтобы назвать всю эту вообще столетнюю послереалистическую школу модернизмом, а импрессионизм понимать как один из первых ее периодов. Что касается символизма, то также и в отношении этого течения возможны самые разнообразные методы анализа, самая разнообразная терминология и самая прихотливая поэтика. Что касается нашего теперешнего исследования, то мы условимся понимать под символизмом только то модернистское направление, которое трактует всякий художественный образ как некоторого рода тайну той или другой степени обобщения, начиная от более или менее широких обобщений человека и жизни и кончая широчайшими обобщениями — историческими, космическими и теологическими. Только этот смысл мы и будем вкладывать в понятие символизма, в яркой форме присущего творчеству Роллана. За все остальные особенности символизма мы не только ручаемся, но даже сознательно их отбрасываем, чтобы добиться полной ясности в анализе творчества Роллана. Так, например, с творчеством многих символистов связаны крайний индивидуализм и крайний субъективизм, самый резкий отход от объективной действительности и сведение всего существующего только к сnobизму и утонченному толкованию, даже смакованию целиком субъективистских построений и переживаний. Такого символизма решительно нет в творчестве Роллана. Исповедуемая им тайна вещей отличается крайне объективистским характером, восходит к человечеству в целом,

к самому космосу и к божеству. Горячность, глубинность, искренность и изысканность субъективного переживания не только ничему этому не противоречит, а, наоборот, делает всю эту объективную религиозно-философскую систему еще более самостоятельной и глубокой, еще более космической, божественной и абсолютной. Многие символисты, резко отошедшие от реализма и уходящие в глубь своих переживаний, начинали страдать пессимизмом, идеологией отшельничества, сознанием собственной слабости и невозможности действовать даже прямой проповедью против всякого действия.

Ничего подобного мы не находим в символизме Роллана. Здесь нет никакого пессимизма, а, наоборот, бодрость веет почти от каждой страницы. Здесь нет никакого отшельничества, уединенности, субъективной забитости, никакого ухода от действия и тем более проповеди бездействия, никакого нежелания и неумения действовать. Наоборот, здесь действуют решительно все, у всех есть своя цель в жизни, все борются и за свое существование, и за достижение лучшего будущего. В этом смысле напрасно искать на страницах Роллана какой-нибудь болезненности, забитости, пессимистического неверия в себя или в других. Наконец, в символизме Роллана не было ровно никакого эстетства и уж тем более не было никакой фантастики. Всем этим и подобным чертам многих символистов у Роллана противостоял дух бесконечной человеческой и вполне реальной бодрости, а также дух религиозно-философской систематики, исключавшей всякую произвольную фантастику и даже какой бы то ни было отдаленный вкус к ней. Эта бодрость и этот реализм не только постоянно заставляли его бороться с буржуазно-бытовым пониманием жизни, презирать его, аннулировать его до последней глубины, но и ожидать лучших форм социально-политической жизни. Социально-политические симпатии Роллана в период написания "Жан-Кристофа", конечно, были еще далеки от своего логического или систематического оформления, да и по своему содержанию они еще были далеки от радикализма. Но жажда социально-политического обновления человеческой жизни пронизывает весь роман, что можно сказать только о ничтожном меньшинстве тех, кого называют "символистами".

Таковы те главнейшие черты и особенности символизма, которые Роллан почерпнул наряду с импрессионизмом из этого столетнего и глубочайше кризисного для буржуазной литературы модернистского периода.

Сейчас было бы преждевременным анализировать в нашей работе все формы роллановского символизма, поскольку они касаются не только природы, но и всех прочих областей человеческой мировой жизни, которыми интересовался писатель. Сначала нам придется установить самую структуру этого универсального символизма и все определяющие ее наиболее общие модели. Сейчас достаточно будет указать хотя бы только на ряд больших символов у Роллана, без которых немыслимо его произведение.

Так, прежде всего те материальные стихии, о которых у нас шла речь выше, несомненно, трактуются у писателя до последней глубины символично. Вспомним то, что мы говорили, например, о водной стихии, художественное

изображение которой сильнейшим образом пронизывает весь роман. Рейн – это величайший символ у Роллана, и об этом мы уже хорошо знаем. Море и океан – это у Роллана непрекращающиеся символы божественного, полноты бытия. Символичны огонь и свет, причем о символизме молнии, солнца и Неопалимой купины мы уже говорили и еще будем говорить. Река, весенние проливные дожди, горные потоки, лес, жаворонок, Ярмарка на площади – все это является у Роллана, как и многое другое, не только просто символом, но и структурными этапами всего его романа. Колокольный звон у Роллана – это тот символ, который тоже проходит у него через весь роман.

3. В связи с приведенными выше наблюдениями будет нетрудно понять, как четры и мпрессионизм и символизм сливаются у Роллана в одну картину, в которой их часто бывает очень трудно различать и в которой их различие, кроме того, еще затрудняется философским рассуждением самого автора, нарочито создающего из них именно однудинственную картину. Поэтому нам хотелось бы завершить свое изучение природы у Роллана приведением одного весьма яркого текста, хотя их, конечно, можно было бы привести очень много. Этот текст находится в самом начале романа. Здесь изображается, как общекосмическое время непрерывно переходит от одного своего момента к другому, так что всё как бы превращается в один момент и всё время, вся вечность есть только один момент. Но вечность есть хаос, поэтому и временные промежутки тоже хаотичны. А раз так, то все предметы как бы исчезают во мгле и всё как бы превращается в сон. Но бытие вовсе не сон. Оно властно царит над всем существующим и властно присутствует в каждом своем мельчайшем моменте. Даже и в этом младенце, который лежит в своей колыбели, всё тоже полно и вечности, и времени, и бесконечных моментов того и другого, но присутствует целиком во всей своей субстанции. Хаотичность временного потока заставляет писателя прибегать к методам импрессионизма. Но взаимотождественность вечности и отдельного маленького существа в вечности заставляет его прибегать к методам символизма. Вот эта смешанная художественная методология импрессионизма и символизма, которой пользуется Роллан при живописании лежащего в постельке младенца Кристофа. Приведем этот текст:

“Медленно катится огромный поток времени. Ночь и день наплывают и откатываются в непрерывном и однообразном движении, словно прилив и отлив безбрежного моря. Проходят недели и месяцы – проходят и начинаются съезнова. И чреда дней ощущается как один-единственный день.

Бесконечный безмолвный день, отмечаемый лишь ритмом света и тени и ритмом жизни в крохотном, погруженном в полусон создании, дремлющем в своей колыбели, – властными потребностями его тела, приносящими боль, приносящими радость, возникающими так неотвратимо и равномерно, что, кажется, не смена дня и ночи порождает их, но сами они порождают и ночь и день.

Мерно и тяжко раскачивается маятник жизни. Эти медлительные колебания поглощают все существование новорожденного. Остальное – только сны, толь-

ко обрывки снов, мутных, дрожащих; только пляска пылинок, водоворот, клубящийся вихрь, который проносится над ним, то пугая его, то заставляя смеяться. Какие-то гулы и шумы, какие-то ежесекундно искажающиеся очертания, боль, ужас, смех – сны, сны без конца... Один непрерывный сон и днем и ночью... И среди этого хаоса – свет ласковых глаз, улыбающихся ему, сладостная струя, которая из материнского тела, из набухшей молоком груди вливается в тело младенца, и растущая в нем огромная бессознательная сила, океан, который бурлит и бьет в стены своей тесной тюрьмы – крохотного детского тельца. Кто сумел бы его постичь, тот увидел бы еще наполовину погребенные во мраке миры, уплотняющиеся туманности, вселенную в процессе становления. Его существо не имеет границ. Он есть все сущее..." (3, 20–21).

Итак, обычная для Роллана символико-реалистическая мифология природы оснащена здесь ярко ощущимыми и весьма тонкими приемами импрессионистического и символического мировоззрения и стиля, будучи превращенной в одно и неделимое целое, доступное только научно-литературоведческому анализу.

## СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ ИЗОБРАЖЕНИЙ ПРИРОДЫ У РОЛЛАНА

Другими словами, у Роллана была своя собственная художественная модель, которую он и воплощал в своих произведениях. Это и не античная суровость, и не спинозовский рационализм, и не аффектация Руссо, и не магический идеализм романтиков. Это была оптимистическая вера в прогрессивное человечество, несмотря на всю суровость, абстрактный рационализм, аффективную экзальтацию и доходящую до волшебства силу человеческого мышления в отдельных случаях. Надо уметь объединить все эти исторические моменты в одно целое, уже не страдающее никакими надрывами или психологическими вывертами, надломами и неврозами. Изображения природы у Роллана – весьма глубоки, интимны, захватывают сердце, волнуют умы, пробуждают философскую рефлексию, призывают к человечности, безусловно роднят и человеческое сердце, и объективные события человеческой жизни с весьма красивыми, глубокими и на вид импрессионистическими картинами природы. Но изображаемая у Роллана природа не страдает никакими односторонностями и отличается той спецификой, которую трудно даже и обозначить одним словом. Природа у Роллана имеет стиль гуманистический - прогрессивного человеческого сердца и ума, пусть страдающих и даже пусть погибающих, но никогда не выдуманных, не притянутых за волосы, не односторонних, но живых, жизненных и стремящихся вдаль, неважно – с успехом или без успеха. В этом отношении стиль изображения природы у Роллана еще не нашел для себя простого и ясного термина (его еще предстоит найти). Но стиль этот не только ясен и

понятен, но и вполне оригинален, совершенно специфичен. Социологи, может быть, скажут, что это фигура того переходного времени, когда буржуазный реализм зашатался и стал проявлять признаки своего разрушения, но когда модернизм еще не стал на свои уродливые ноги, не научился карикатурно пародировать человеческую жизнь и историю. Вероятно, это так и есть. Но ясную и прозрачную терминологию стилевого характера природы у Роллана все еще трудно закрепить чисто литературными и историко-эстетическими методами. Это – задача ближайшего будущего.

Тут, однако, необходимо провести еще одно исследование, относящееся уже не просто только к одной природе у Роллана, но ко всей вообще изображаемой у него жизни человека и мира. Ведь тот хаос, о котором мы говорили выше, порождает не только одного человека с его бурными страстями, трагедиями или со всем его оптимизмом, но и всех людей вообще, всю мировую жизнь и все бытие. Если не входить ни в какие подробности и не производить никакого специального анализа, то этот хаос, мировой и предмирный, собственно говоря, и является первичной моделью для всех стилевых структур роллановского романа. Изображение природы у Роллана нельзя понять только из самих этих изображений. Нужно представить себе вообще всю мировую жизнь, как ее понимает Роллан, чтобы наше понимание роллановской природы стало окончательно ясным и продуманным. Поэтому необходимо провести исследование самих принципов роллановского мировоззрения, среди которых первобытный хаос будет иметь первейшее, но отнюдь не единственное значение. Только тогда и отдельные области роллановского творчества, т.е. в том числе и природа, и искусство, и вообще человек, как индивидуальный, так и общественный, обнаружат для нас свою подлинную стилевую структуру; и только в этом случае вопросы роллановского стиля могут приблизиться к своему разрешению, пусть хотя бы достаточно вероятному. Поэтому изучим сначала проблемы, относящиеся к этой первичной модели роллановского творчества и к его моделям стилевым структурам, и уже тогда попробуем подвести некоторого рода итоги, да и то не вполне окончательные ввиду плохой изученности соответствующей проблематики и ввиду отсутствия (по крайней мере в некоторых основных пунктах) также и соответствующей теоретико-литературной и стилевой терминологии.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

# I

*M.A. Taxo-Godi*

## ИСКУССТВО И ЗАРУБЕЖНЫЙ РОМАН

Поэзия обращается к разуму, музыка – к слуху, живопись – к зрению, и все в целом должно объединиться, чтобы взволновать сердце и донести до него одно и то же впечатление посредством различных органов чувств.

Ж.Ж. Руссо

### *Глава первая*

#### ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА

Уже в XIX столетии “ даль свободного романа” манила к себе романтиков и реалистов своим широким диапазоном. Новалис писал: “Роман должен быть сплошной поэзией”<sup>1</sup>. Бальзак находил в романах В. Скотта элементы эпоса, поэзии, драмы и сам старался следовать ему<sup>2</sup>. На рубеже XIX–XX вв. дальше других писателей в этой области пошел Ромен Роллан, который стремился не только стереть границы между эпосом и лирикой в романе, но и приблизить роман к фреске и симфонии<sup>3</sup>.

Для Роллана характерна склонность к монументализму. Любовь к большим формам, к произведениям масштабным и синтетическим по жанру подспудно жила в нем всегда, начиная с идеи народных театральных празднеств и до последних дней творчества. Нечто вроде Девятой симфонии Бетховена или тех “симфоний с хорами”, которые писал его Жан-Кристоф; фреска, панorama, философско-лирическая поэма о человеке – вот та многогранная всеобъемлющая форма, которую Роллан хотел вложить в понятие романа. Сам роман “Жан-Кристоф” был такой симфонией, где с чистыми голосами отдельных героев сливались многоголосые хоры (в таких, например, книгах, как “В доме”, “Неопалимая купина”). К финалу “Жан-Кристофа” можно было бы отнести слова, сказанные А. Блоком о второй части “Фауста” Гёте: конец его “как бы пронизан той музыкой, которая поднимается из туманной бездны будущего, – музыкой масс”<sup>4</sup>. “Музыка масс”, в самом широком смысле этого слова, слияние ее с солирующим человеческим голосом, единение

<sup>1</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 136.

<sup>2</sup> Бальзак О. Предисловие к “Человеческой комедии” // Собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 1. С. 5.

<sup>3</sup> См.: Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Сов. писатель, 1958. С. 33–34; см. также: Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1960.

<sup>4</sup> Блок А. Крушение гуманизма // Собр. соч.: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 2. С. 307.

человека с человечеством – вот идеал Роллана. Эта музыка, только обогащенная его личным и общемировым социально-историческим опытом, зазвучит позже в финалах “Очарованной души” и “Робеспьера”.

К столетию со дня рождения Роллана были опубликованы фрагменты из хранящегося в его архиве незавершенного сценария музыкально-философского фильма 1929 г. “Мелюзина”<sup>5</sup>. Из них видно, насколько синтетическое искусство кино отвечало художественным устремлениям Роллана. Замысел его как будто специально создан для современного звукового широкоформатного кинематографа. На предложение берлинской кинокомпании “Вита-фильм” сделать звуковой фильм об истории музыки Роллан откликнулся по-своему, воспользовавшись изменчивой символикой главных образов. Это Мелюзина – “дух музыки”, всегда зовущий за собою художников; Альцион – музыкальный творческий гений, “крупная индивидуальность, поэт-музыкант”; Орион – “народная струя”. “Большой звуковой фильм с оркестром, органом, хорами, солистами, диалогами и танцами” – так назвал Роллан свой сценарий. Фильм должен был включить в себя слово, пение, пластику, музыку разных эпох. В письме к композитору Эрнесту Блоку, который собирался писать к “Мелюзине” музыку, Роллан характеризовал будущий фильм как “общирную поэму, которая в форме легенды изображает рождение и развитие музыки от ее примитивного природного состояния до будущих времен, когда она сольет в братском объятии все народы”<sup>6</sup>. Р. Фрэнсис считает, что в сценарии проявилось влияние Вагнера, “под большим впечатлением от которого Роллан находился еще в юности”<sup>7</sup>. Однако формирование понятия синтетического жанра у Роллана нельзя считать результатом каких бы то ни было временных воздействий. Поиски Роллана в этой области были длительными, глубоко оригинальными и органичными для всей системы его художественного мышления. Попытки создания ритмической прозы в ранней драме “Ниобея”, ритмические элементы в “Святом Людовике”, рождение музыкальной прозы в “Жан-Кристофе” – всё это долгий путь к совершенству “Кола Брюньона” и “Лилюли”.

Своими заветными мечтами Роллан наделяет и Жан-Кристофа. Излюбленный прием Кристофа – “транспонировка” образа из поэзии в живопись, из живописи в музыку и т.д. Он пишет симфонию, навеянную духом картин любимого живописца А. Бёклина, “Сон жизни” (4, 8). Он хотел бы перевести на язык звуков Рафаэля: «Кто теперь создаст нам в музыке “Мадонну в креслах..?”» (5, 329). В беседе с Оливье он излагает дерзкую эстетическую программу подобных опытов: “Ах, будь я французом, я бы оркестровал Рабле... Я бы писал музыкальные портреты! Хочешь, я сделаю тебе набросок с той девушки, которая сидит вон там в саду под сиренью? Я бы переложил

<sup>5</sup> Francis R.A. Romain Rollands “Mélusine” // French Studies. 1967. January. Vol. 1, N 1. P. 32–45.

<sup>6</sup> Ibid. P. 23. Подобная трактовка не устраивала продюсеров, которые отказались далее финансировать фильм.

<sup>7</sup> Ibid. P. 35.

Стендаля для струнного квартета... Писать широкими мазками огромные симфонии с хорами, необъятные пейзажи, гомеровские и библейские эпopeи, землю, огонь, воду, сияющее небо, жар сердец, зов инстинктов, судьбы целого народа, утверждать торжество Ритма, этого властителя вселенной..." (5, 214).

Поиски Роллана в области синтетического жанра – лишь часть волновавшей его общей проблемы синтеза искусств. Мысль о сравнительном изучении всех форм искусств – одна из основных в эстетике Роллана<sup>8</sup>. Возможно, что она родилась не без влияния греческой философии, которой Роллан увлекался еще студентом. То, что он знал о Гераклите и Эмпедокле, усиливало присущее ему острое ощущение диалектики жизни, ее противоречивости и многообразия. Однако Роллана волновали не только контрасты, но и единство бытия и как частное проявление его единство искусств, которое, как отмечал Роллан в своей диссертации по истории оперы, можно было обнаружить задолго до Вагнера, в античном театре<sup>9</sup>. Как пишет американский эстетик Теодор Манро, “идея, что все искусства в основе едины, так же стара, как древние греки. Она была смутно выражена в их философском изречении о том, что все есть одно; в мнении Платона, что вся вселенная есть проявление божественного разума; в неоплатонических теориях о красоте как эманации этого разума”<sup>10</sup>.

Проблему синтеза искусств Роллан подробно рассмотрел во вступительной лекции курса, читанного им в Музикальной школе Института высших общественных знаний. Лекция была опубликована в июне 1902 г. под названием “Место, занимаемое музыкой во всеобщей истории” (в журнале “Revue d’histoire et de critique musicale”), а затем стала введением к книге “Музыканты прошлых дней”<sup>11</sup>.

Прежде всего Роллан утверждает здесь универсальное значение искусств: “Искусство неисчерпаемо, как сама жизнь” (XVI, 20). Пластические искусства дают ценные сведения для познания эпохи, “воскрешают самую ее физиономию”, “явления экономические и явления художественные” связаны между собой, разные роды искусств должны приобрести “право гражданства во всеобщей истории” (XVI, 7), “знание искусства расширяет и оживляет представление о народе, которое мы составляем себе на основании одной лишь его литературы” (XVI, 8). Далее ведущей идеей введения к “Музыкантам наших дней” становится идея взаимовлияния искусств. Искусства “взаимно проникают друг в друга или же в результате своего естественного развития иной раз выходят, так сказать, за свои пределы, в области смежного искусства. То музыка становится живописью, то живопись становится музы-

<sup>8</sup> См. об этом: Гроссман Л. Собеседник Толстого. М., 1928. С. 33.

<sup>9</sup> См.: Rolland R. Histoire de l’opera en Europe avant Lully et Scarlatti. P., 1895.

<sup>10</sup> Munro Th. The arts and theirs interrelations. N.Y., 1951.

<sup>11</sup> Роллан Р. Собр. соч.: В 20 т. Л., 1935. Т. XVI. С. 246. Далее ссылки в тексте на это издание даются в скобках.

кой” (XVI, 9). Роллан широко оперирует примерами подобного перехода, говоря о союзе музыки и поэзии в эпоху французского Ренессанса (XVI, 17), о том, что у народа художников и скульпторов, у итальянцев, музыка – это “рисунок, линия, мелодия, пластическая красота” (XVI, 14). Сама история искусства приводит Роллана к следующему выводу: “Границы отдельных искусств отнюдь не столь абсолютны, как это полагают теоретики: искусства ежеминутно переходят одно в другое, один род искусства находит свое продолжение и завершение в другом; это все та же неизменно действующая потребность человеческого духа: переполнив до крайних пределов форму одного искусства, она находит в другом из них свое целостное выражение” (XVI, 9–10).

Трудно сказать категорично, что лучше – тенденция к полному слиянию искусств или к их резкому разделению. Т. Манро справедливо замечает, что различные искусства “сходны в одних отношениях и различны в других. Иногда они выигрывают от тесного союза, иногда – от того, что каждое исследует свои определенные потенциальные возможности”<sup>12</sup>. Художники нового времени, по мнению Манро, сознательно “стали искать выражения одного и того же субъекта, одного и того же эмоционального строя разными средствами, рассматривая каждое как потенциальный “символ” другого. Поэты, художники и музыканты специально сближались друг с другом и часто намеренно употребляли чужие произведения как темы к своим собственным, что, например, проявляется в композициях Дебюсси, навеянных стихами Верлена и Бодлера”<sup>13</sup>.

В разные эпохи доля участия живописных и музыкальных факторов в литературе выражалась в различных пропорциях: вплоть до середины XIX в. гораздо ближе друг к другу были литература и живопись, чем литература и музыка, влияние которой на литературу становится заметным лишь со второй половины XIX в., усиливаясь в начале XX в. Живопись, в самой природе которой заложен дух повествовательности, была родственна литературе на ранних этапах литературного развития. Чем больше в литературе, по терминологии Гегеля, идея перерастала в чувственную форму, тем ближе сй становилась музыка как искусство, наиболее лишенное всякой “вещественности”.

Сама “идея другого искусства, с которым литература пытается слиться, которым она хочет вызвать особые ощущения”<sup>14</sup>, была в основном идеей XIX в. и пышно расцвела в практике романтизма, реализма и различных литературных течений “конца века”. Но при этом обнаружилось, что в этом взаимопроникновении смежных искусств должна быть определенная мера, иначе оно поведет к гибельным последствиям. Ведь отличие литературы от живописи, например, заключается не только в том, что живопись служит

<sup>12</sup> Munro Th. Op. cit. P. 425.

<sup>13</sup> Ibid. P. 424.

<sup>14</sup> Lanson G. L'Art de la prose. P., 1908. P. 277.

пространственному и одномоментному созерцанию объекта, а литература изображает явления в их временном развитии, но и в специфике художественного образа. Каждое искусство обладает своими способами и средствами создания образа. Пока каждое из них на правах равного общения пользуется приемами другого искусства, сознавая свою автономию, оно становится от этого только богаче. Но коль скоро оно забывает свой язык и пытается полностью перенять художественные средства другого искусства, оно начинает терять свою специфику, что приводит к неизбежному кризису. Только постоянное ощущение этого порога, через который нельзя переступить слишком далеко, чтобы не упасть в бездну, дает художнику-творцу гармоническое равновесие в использовании опыта смежных искусств. Это “чувство порога” чрезвычайно развито у Роллана. Были моменты в его жизни, особенно в период Первой мировой войны и после нее, когда он чересчур уклонялся в сторону музыкальной трактовки своих произведений (письма к М. Мартине, предисловие к изданию “Жан-Кристофа” 1921 г.). Но, в сущности, все его реминисценции из области живописи и музыки лишь подчеркивали литературный характер его образов, оттеняя их литературную специфику сравнениями из области других искусств.

Собственно, все большие мастера были великими прежде всего потому, что безгранично развивали возможности своей области искусства. Так, автор большой монографии о взаимосвязи литературы и живописи Л. Откер говорит, что у великих живописцев “не было и унции литературы”<sup>15</sup>.

Я. Верmeer и Э. Делакруа использовали лишь вечные чистые качества живописи: распределение масс, равновесие линий, соотношение тонов, возможности колорита. Но именно поэтому их произведения казались и музыкальными, и литературными. Эти художники как бы расширяли потенции искусства до предельных границ, где и находились для них точки соприкосновения с образами смежных искусств. Об этой особенности Делакруа с восхищением говорит и Роллан, для которого Делакруа был идеалом великого художника: “Первым из великих художников Делакруа непринужденно трактовал цвет как музыку. Он испробовал все его гармонические возможности, он употреблял чистые цвета, маленькие двойные мазки, полихромные штриховки, оптическую смесь; он вполне сознательно строил романтические симфонии, где всюду его твердый разум укрощал разгул стихий”<sup>16</sup>.

Л. Откер видит недостаток живописи XVII–XVIII вв. в том, что она хотела сказать больше, чем могла, так как соперничала с литературой в решении моральных и психологических проблем, претендовала на достижение литературного эффекта, в то время как литература оставалась “чистой” литературой, т.е. “психологической, аналитической, иногда абстрактной”<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> *Hautcoeur L. Littérature en France: Du XVI au XX-e siècle.* P., 1963. P. 326.

<sup>16</sup> *Rolland R. Chronique parisienne // Bibliothéque universelle et Revue Suisse.* 1913. Janvier. T. 69. P. 172.

<sup>17</sup> *Hautcoeur L. Op. cit.* P. 318.

Но когда в эпоху расцвета романтизма литература обогащается зрительными восприятиями, испытывает на себе влияние живописи и, в свою очередь, начинает соперничать с нею, она становится описательной, при этом все же не достигая подлинно живописного эффекта. Делакруа по этому поводу спрашивал: “Какое устное или письменное описание дало когда-либо ясное представление об описываемом предмете? Я обращаюсь ко всем тем, кто, как и я, с наслаждением читал романы В. Скотта, причем я выбираю намеренно именно его, поскольку он совершенен в своих описаниях. Но есть ли хоть одна среди его столь кропотливо детализированных картин, которую можно было бы представить перенесенной на полотно?”<sup>18</sup>.

Трудности соперничества с живописью понимали и сами писатели. Пластический, графический характер образа был им доступнее, чем колористический. Мериме, этот, по выражению Луначарского, “великий график слова”, в заметке о Стендале указывал на ограниченность литературных средств: “Ни наш язык, ни, сколько мне известно, какой-нибудь другой не может в точности передать свойств художественного произведения. Он настолько богат, что может различать цвета, но в промежутке между двумя ясно отличимыми оттенками находится масса других, хотя и заметных для глаза, но которых положительно невозможно передать словами”<sup>19</sup>. Флобер уже пробовал решать эту задачу, заняв “технику и специфическую красоту”<sup>20</sup> у изобразительного искусства. Восход луны в “Саламбо”, этот гимн свету, показывает, что “Флобер – ученик современной школы пейзажа... Перро его хочет быть здесь кистью”<sup>21</sup>. Эстетическая доктрина натурализма тесно соприкоснулась с живописью импрессионизма. Братья Гонкуры довели до апогея передачу словами любого живописного эффекта<sup>22</sup>. Но, стремясь к фиксации тонких художественных наблюдений, они нарушали психологическую правдивость литературы. П. Бурже справедливо заметил, что натуралисты ставят личность в обстановку, созданную прихотью художника, не учитывая, что у их персонажей может быть другой взгляд на вещи. Бурже ссылается на слова Т. Готье о том, что из 25 человек, входящих в комнату, может быть, только двое обратят внимание на цвет обоев. “Таким образом, в понятиях, составляемых себе людьми о предметах, замечается неизбежная неполнота”, и художник должен принимать во внимание “этую недостаточность усвоения”. Критик приходит к выводу, что “подчеркнутая проза” натуралистов не обращает внимания на этот закон: “Они изобразят вам пейзаж, улицу, внутренность дома с замечательной силой воображения, но человек, которого они вставляют в эту рамку, не мог смотреть на все это такими глазами”<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Ibid. P. 318.

<sup>19</sup> Цит. по: Бурже П. Очерки современной психологии. СПб., 1888. С. 274.

<sup>20</sup> Lanson G. Op. cit. P. 282.

<sup>21</sup> Ibid. P. 279.

<sup>22</sup> См. об этом: Бурже П. Указ. соч. С. 275.

<sup>23</sup> Там же. С. 278.

Видимо, обновляющая сила приемов другого искусства велика, пока не становится самоцелью, ибо в этом случае границы между искусствами начинают размываться. Роллан был среди тех, что закладывал основы европейского научного искусствоведения XX в., и он проницательно заметил опасность такого рода. В статье для швейцарского журнала “Bibliothéque universelle et Revue Suisse” Роллан, прослеживая эволюцию европейской живописи, выделяет в ней как основную тенденцию вытеснение живописного языка музыкальным. Влияние музыки на Делакруа, Энгра, Ренуара было положительным явлением. С Гогеном живопись “вошла в музыкальную фазу”. Роллан пишет о Гогене: «Он постоянно говорит “о музыке картины”, и, желая проанализировать одно из своих произведений, он делит его на две части: “часть литературную”, которой он придает меньшую ценность, и “часть музыкальную”, которую он разрабатывает в первую очередь»<sup>24</sup>.

Однако Роллан понимает, что процесс “музыкализации” живописи ведет по ложному пути – живопись отказывается от сюжета, теряет связи с публикой, превращается в “оперу без либретто”, в “чистую музыку”. Он указывает, что кубисты сами сознавали, что “зрительная музыка”, которой они добивались, “вероятно, и будет концом живописи”<sup>25</sup>. Действительно, печальный пример модернистской живописи XX в., кажется, может только оттолкнуть художника от идеи союза дружественных муз.

Но если подходить с такой точки зрения, то, может быть, и литература, и другие виды искусства хороши лишь в чистом виде? Нет, историческое развитие литературы и изобразительного искусства убеждает нас в противоположном. Взаимное воздействие литературы и живописи было для них необычайно плодотворно. И если литература XVII в. “больше предполагает, чем показывает зрелице”<sup>26</sup>, то романтики уже открывают для себя существование конкретного внешнего мира. Л. Откер приводит выразительные примеры того исключительного прогресса зрительных восприятий, который сказался в развитии литературного образа от XVII к XIX в. Так, в “Федре” Расина рассказ Терамена характеризует чудовище, пожравшее Ипполита, лишь с “содержательной” стороны: “рога угрожающие”, “чудовище дикое”, “дракон стремительный”. В этом рассказе нет описания, как такового, здесь встречается только один живописный эпитет: “желтеющая чешуя”. Достаточно сравнить изображения этого чудовища у Расина и спрута из “Тружеников моря” Гюго, чтобы увидеть “радикальную перемену”<sup>27</sup>, происшедшую в видении мира художником, в “воспитании” его глаза.

И.Х. Липшиц в монографии, посвященной связям испанской живописи и французского романтизма, говорит об особенно тесном союзе живописи и литературы в 20-е годы XIX в., когда Мериме был инспектором историче-

<sup>24</sup> Rolland R. Chronique parisienne. P. 180.

<sup>25</sup> Ibid. P. 181.

<sup>26</sup> Haucoeur L. Op. cit. P. 318.

<sup>27</sup> Ibid. P. 319.

ских памятников Франции, Стендаль писал “Историю живописи в Италии”, Миоссе и Гюго рисовали, Т. Готье занимался искусствоведением. Позднее Готье скажет об этом времени в “Истории романтизма”: “Поэзия и живопись были сестрами”<sup>28</sup>.

Если сентиментализм XVIII в. сосредоточил внимание на внутренней жизни человека, жизни чувств, то романтизм и реализм XIX в. обратили литературу к “чувственному”, внешнему миру. И в этом обращении сыграло свою роль то, что В. Гюго был прекрасным акварелистом, что Стендаль писал о музыке и живописи, что П. Мериме вырос в артистической среде, что Т. Готье и Ш. Бодлер, Гонкуры и Э. Золя были критиками искусства, а Фромантен и Гарди – профессиональными художниками и что, в свою очередь, дневники Делакруа и Гогена читаются как литературные произведения.

Бальзак, разделяя современную литературу на “литературу идей” и “литературу образов”, видел в ней две указанные выше тенденции: одну – сохраняющую традиции рационально-аналитической литературы XVII в., другую – проникнутую богатой для глаза картинностью романтизма. Он ставил высшей задачей реалистической литературы сочетание обеих этих сторон (“Этюд о Бейле”). Идея синтеза искусств в XIX в. настойчиво стучалась в дверь. Во второй половине века она нашла свое выражение в музыкальном и литературном творчестве Вагнера и в теориях символизма. Л. Откер пишет: “Для романтиков приемы в живописи и литературе оставались различными: каждая область имела свой словарь, свой собственный синтаксис, но в день, когда живопись, литература и даже музыка стали претендовать на употребление схожих средств, “соответствий”, чтобы не столько выражать, сколько внушать публике самые неясные ощущения художника, чтобы выстроить между ними (художником и публикой. – М.Т.-Г.) “мистический мост”, – из романтизма родился символизм”<sup>29</sup>.

Роллан отдал дань искусству Вагнера с его синтезом театра, живописи, музыки и поэтического слова<sup>30</sup>. Роллана не могло не привлечь стремление символистов увидеть мир в его целостности и их требование “музыки прежде всего”. Идея единства мира, обнаруживающего себя в “соответствиях”, была близка Роллану, но в своих крайностях возмущала его. Он не принимал мистики символизма. Идейная платформа символистского журнала “Mercure de France” была ему враждебна. Роллан часто употреблял слово “тип” (“Я пытался сделать фигуру Кристофа насколько возможно живой, но он не только индивид, он тип”)<sup>31</sup>, но ему претило слово “символ”. При всей

<sup>28</sup> См.: Lipschitz I.H. Spanish painting and the French romantics. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press. 1972. P. 142.

<sup>29</sup> Hautcoeur L. Op. cit. P. 54.

<sup>30</sup> См.: Karczewska-Markiewicz Z. Struktura “Jana-Krzesztofa”. Wrocław; Warszawa, 1963; Roos J.R. R. Rolland et R. Wagner // Linguistic and literary studies: In honor of H.A. Hatzfeld. Wash., 1964.

<sup>31</sup> Цит. по: Josimovic R. Knjževni pogledi R. Rolland. Beograd, 1966. P. 344.

любви автора “Жан-Кристофа” к музыке, замена смысла слова магией его звучания, формалистические опыты Малларме были неприятны Роллану. Роллан сам использовал принцип символа, но абсолютный вымысел симвлистов, их фантазия, убивающая природу, “алгебраичность” символизма остались чужды ему.

Так же сложны и взаимоотношения Роллана с импрессионизмом. Он восхищался живописью К. Моне, О. Ренуара и других блестящих художников этой школы, которых называл представителями нового Ренессанса во Франции. Его поражало умение Моне “в одном мгновенье видеть вечность”, ему была близка способность импрессионистов фиксировать тончайшие оттенки всего движущегося, зыбкого, изменяющегося в природе и человеке. Но Роллан использовал опыт импрессионизма для создания объективных картин мира. Изображая отдельные моменты, он не терял за ними целого. Поэтому ему еще больше был дорог Делакруа с его стремлением к ансамблю и созерцательное творчество барбизонцев, осознавших единство человека с природой.

Известно, что Э. Фромантен упрекал импрессионистов в искусственности (“Они одевают светской дамой простую модель”), в узости сюжетов: “Разве их излюбленные сюжеты достаточны для того, чтобы дать точную картину современной жизни?”<sup>32</sup> Фромантен критиковал импрессионистов за то, что они показали не всю Францию: скачки, цирк, кафе, балы, театры – разве это лицо Франции? Такая “внешняя” Франция не удовлетворяла и Роллана. Его, естественно, должны были насторожить субъективность, фрагментарность импрессионистов, их стремление к изображению “кусков действительности” – Роллану необходим был общий взгляд на окружающий мир.

“Я думаю, что справедливо было бы сказать, – писал Роллан А. Сеше, – что я рассматриваю искусство не как цель, а как средство, как выразительный язык. Отчего оно не становится мне менее дорого. Это благодаря ему я живу, морально, с детства; и дело не только в литературе как искусстве, но и в картинах, статуях, музыке. Чем бы я был без них?” (Cahiers Romain Rolland 13, 61. Далее везде – Cah.).

Слух и зрение Роллана обогащены всеми достижениями живописи и музыки, известными к началу XX в., но прежде всего он – художник слова. Ему дорог чувственный мир, но еще более важна “чувственность”, преодоленная духом. Сильная традиция литературы XVIII в., рассудочной, аналитической, несколько абстрактной, уравновешивает все его экскурсы в область смежных искусств. Чтобы оттолкнуться от некоторой дескриптивности романтизма и реализма XIX в. (Скотт, Гюго, Бальзак, английские реалисты), Роллан возвращается к психологической литературе XVII в., к морализирующей и сентиментальной традиции Дидро и Руссо, но возводит ее на какую-то новую ступень с помощью синтеза живописных, музыкальных и литератур-

<sup>32</sup> Цит. по: *Hautcoeur L.* Op. cit. P. 170.

ных элементов. Чтобы соединить чувство с мыслью, ввести читателя непосредственно во внутренний идеино-эмоциональный мир героя, он обращается к средствам музыки и живописи, использует “соответствия”, при этом не впадая в крайности субъективизма Гонкуров или Пруста, а пытаясь восстановить равновесие элементов разных искусств, создать их гармонический синтез.

Стремление Роллана видеть мир в постоянном движении не позволяет ему рисовать статичные картины – изменение, переход из одного состояния в другое более всего интересуют Роллана. Он любит исследовать “синестезию”, переход одних ощущений в другие, перевод образов одного искусства на язык другого. В каждом явлении для него важен не статический момент, а момент перехода в другое качество, момент становления. Эта диалектика перехода для Роллана очень существенна. От музыкальных образов он переходит к зрительным (лес в конце “Неопалимой купины”), от зрительных – к музыкальным и обратно (итальянское путешествие в “Грядущем дне”). Стремление Роллана использовать язык смежных искусств тесно связано с его философскими взглядами на движение мира и времени. Вспоминая в 30-е годы эпоху создания “Жан-Кристофа”, Роллан писал: “Я был молод, очень увлечен философией досократиков – Гераклита, Эмпедокла, – в которой было могучее чувство этого вечного движения (она гораздо ближе нашей эпохе, чем философия абстрактного и неподвижного разума)”<sup>33</sup>.

Тогда же, поясняя свои позиции, Роллан писал: “Я понимаю всякую индивидуальную или общественную жизнь лишь как постоянное становление (*Werden*): всё всегда находится в движении. Следовательно, нельзя определить какое-нибудь существо по его положению в определенной временной точке, но лишь по его траектории, и чтобы охватить таковую, надо ее проследить от момента отправления до момента прибытия. Сама социальная атмосфера, которая окружает персонажей, как и они сами, находится в движении...”<sup>34</sup>.

Отношение к живописи и искусству вообще у Роллана осложнено отношением к времени и вечности. Это становится особенно наглядным при сравнении Роллана с его младшим современником М. Прустом, в жизни которого искусство также играло большую роль. Для Пруста вечно только искусство, времени же как будто суждено умереть вместе с героем книги. Отсюда бесконечная меланхолия Пруста, его элегия в честь неповторимости человека и прожитого им времени, его стремление удержать мгновение, овеществить его, придать пышные краски, убрать в живописные одежды, потрогать рукой и этим уверить себя в реальном существовании ускользающего мига. Время здесь – как бы враг человека, отнимающий у него драгоценные минуты жизни.

<sup>33</sup> Цит. по: Josimovic R. Op. cit. P. 330.

<sup>34</sup> Ibid.

Мысль о вечности искусства дорога и Роллану. Но у Роллана время – союзник человечества в его прогрессивном развитии. Его подход ко времени гораздо более конкретно-исторический. Вечность Роллана состоит из отрезков определенной временной протяженности, имеющих начало и конец, из этапов пути. Каждый человек у писателя – путник по времени, каждому отмерен определенный отрезок пути, но его дело продолжат последующие поколения. Эта мысль вселяет в Роллана оптимизм. Он не горюет об утраченном времени, напротив, только движение времени и помогает ему охватить жизнь.

Если у Пруста жизнь Одетты напоминает листы эскизов Ватто, наполненные бесчисленными улыбками, т.е. состоит как бы из статично запечатленных рядоположенных отдельных моментов, то жизнь Кристофа представляется Роллану рекой с постоянно меняющимися берегами. Такое отношение ко времени заставляет Роллана, при всей его любви к живописи, предпочтеть музыку, более способную передать движение. Что же касается изобразительного искусства, то здесь его манере ближе движение линии, контуры рисунка, его внешняя скромность, таящая в себе богатства внутренней выразительности.

Правомерно ли сравнение Роллана с Прустом? Аллен, например, считал, что эти писатели противостоят друг другу “во всех отношениях” (Сah. 18, 88). Тем не менее многие исследователи обнаруживали жанровое и типологическое родство “Жан-Кристофа” и “В поисках утраченного времени”. Р. Лалу называл оба романа “романами судьбы”<sup>35</sup>. А. Тибоде относил их к жанру “циклического романа”<sup>36</sup>. Л. Краухер, сравнивая картину общества в циклах Роллана и Пруста, находила, что “у обоих она изображена в движении, только у Роллана это движение зависит от человеческой воли, а у Пруста – от вечных мировых законов”<sup>37</sup>. Х. Марч отмечал, что оба автора не любили друг друга, но у них было много “общих идей о времени и о музыке”<sup>38</sup>.

Американский исследователь Д.В. Алден видит общее у Роллана и Пруста в большом объеме их произведений, в жанре “романа-потока”, в музыкальной композиции. Существенным он считает даже то, что Пруст, судя по его собственным высказываниям (письмо 1913 г. к Водуайе), последовал примеру Роллана, решив публиковать в издательстве “Оллендорф” свой роман по частям. Алден, отмечая различие эстетических позиций Роллана и Пруста, указывает, что их всё же объединяло представление о коммуникативных целях творчества, о том, что искусство должно

<sup>35</sup> Lalou R. Roman français depuis 1900. P., 1960. P. 113.

<sup>36</sup> Thibaudet A. Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours. P., 1969. P. 548.

<sup>37</sup> Kraucher L. Die französische Gesellschaft des Vorkrieges in den drei großen Zyklusromanen “Jean-Christophe”, “A la recherche du temps perdu” und “Les Thibault” // Germanische-Romanische Monatsschrift. XXI Jahrgang. Heidelberg, 1933. H. 1–2. S. 66–67.

<sup>38</sup> March H.R. R. Rolland. N.Y., 1971. P. 150.

служить взаимопониманию людей. Пруст говорил: «Только с помощью искусства мы можем выйти за рамки своего “я”, познать, что думает об этой вселенной другой человек, которому она представляется иной, чем нам»<sup>39</sup>.

Учитывая все эти мнения, мы хотели бы еще раз подчеркнуть, что одной из главных точек соприкосновения Роллана и Пруста является постоянное обращение обоих писателей к опыту смежных с литературой искусств – живописи и музыки. Действительно, реминисценции, особенно из области изобразительного искусства, чрезвычайно многочисленны у Пруста; имена Джотто, Джорджоне, Боттичелли, Леонардо, Тициана, Мантенеи, Дюрера, Гюбера Робера, Ватто, Тернера, Коро мелькают на каждой странице его романа<sup>40</sup>. У Роллана такие реминисценции не менее обильны. Э. Курциус писал: “Впечатление от жизни у Пруста появляется как бы сопровождаемое и обогащенное постоянным притоком воспоминаний об искусстве. Опыт искусства действует как резонатор, который ежеминутно усиливает звук. В красках, которыми Пруст рисует новое и современное, пробивается тональность старых мастеров, отсвет совершенной культуры, что, однако, ничуть не уменьшает необходимой художнику способности схватывать действительность оригинальным и непосредственным способом”<sup>41</sup>. Эти слова Курциуса вполне можно отнести и к Роллану.

Но этим, пожалуй, сходство исчерпывается, далее начинаются расхождения и различия. Ж. Робише, сравнивая Пруста и Роллана, замечает: “Они оба имеют тенденцию ссылаться на известные картины, чтобы лучше обрисовать своих персонажей. Но у Пруста почти всегда есть намерение удивить, смузить, вызвать улыбку. У Роллана – никогда”<sup>42</sup>. Сходство с эстетическим, прекрасным, редким Пруст находит там, где всего менее этого ожидаешь. Лакеи Сен-Эвремона кажутся персонажами Мантенеи или Дюрера, служанка Франсуаза напоминает средневековую статую святого, неуклюжая судомойка – аллегорическую фигуру Милосердия с падуанской фрески Джотто. В лицах своей возлюбленной, домашнего врача или кучера Сван отыскивает сходство с фресками, портретами и бюстами итальянского Ренессанса. Все эти реминисценции, идут ли они от автора или его героя, несут на себе печать личного вкуса, личного пристрастия, увязанного с какими-либо дорогими его сердцу воспоминаниями, несут следы оригинального, не всякому данного чувства эстетизации действительности. Герой Пруста испытывает страх перед грубой реальностью жизни и принимает только ту ее сторону, которая приручена, вставлена в раму, приспособлена для музейной экспози-

<sup>39</sup> Alden D.W. Proustian configuration in “Jean-Cristophe” // French Review. Baltimore. Oct. 1967. Vol. 41, N 1. P. 204–265.

<sup>40</sup> См.: Nathan J. Citations, références et allusions de M. Proust dans “A la recherche du temps perdu”. Р., 1969.

<sup>41</sup> Ibid. P. 21.

<sup>42</sup> Robichez J. Romain Rolland. Р., 1961. P. 160.

ции. Не случайно сходство Одетты с Зефорой Боттичелли делает ее “более драгоценной”, сообщает ей “особую красоту”, заставляет Свана испытывать чувство обладания “бесценным шедевром”<sup>43</sup>.

Роллан исходит из совершенно противоположных позиций в своих взглядах на искусство – смело взглянуть в лицо реальной действительности, сделать искусство не достоянием избранных, ценителей, а выразительным языком, понятным всем, объединяющим людей. Жан-Кристоф не знает в искусстве многоного из того, что хорошо известно изысканному Марселю, но он чувствует гуманизм Рембрандта и силу Бёклина, гармонию Леонардо и моральное здоровье Шардена, утверждаемые ими общечеловеческие ценности. Пример этих мастеров помогает герою отстаивать свои принципы в искусстве, а его создателю – активно утверждать свою демократическую идеально-эстетическую программу. Кроме того, реминисценции Роллана не столько выражают личные симпатии автора и его героя, сколько включаются в объективный строй повествования, подчеркивают стиль авторского портрета, соотнося его с общей манерой или отдельной картиной какого-либо известного художника, и этим Роллан ближе к Бальзаку, чем к Прусту.

Портреты Пруста поистине живописны. Его Одетта – то в богато вышитом крепдешиновом пеньюаре, то в черном бархатном платье, отделанном белым фаем и кружевами, с эгреткой из лебединых перьев и орхидеей в волосах – сама будто модель для салонного портрета. И отделанное скунсом выходное платье, и шляпа “а ля Рембрандт”, и букетик фиалок у корсажа – все эти конкретные детали необыкновенно значительны для Пруста. Материал, цвет, фасон, отделка платья, украшения, цветы – весь материально-вещный мир туалетов Одетты и скрывает, и обнаруживает ее натуру куртизанки, которую Сван пытается заслонить идеализированной фреской Боттичелли.

Напротив, у Роллана слуховые впечатления всегда превалируют над зрительными. Если музыка была ему дорога с детства, то интерес к живописи вошел в его жизнь только в студенческие годы. В 1887 г. он записал в дневник после посещения Лувра: “Впервые живопись доставила мне наслаждение, которое я испытывал, слушая музыку. Впервые картина захватила меня целиком, как страница Бетховена”<sup>44</sup>. И все же нельзя забывать то, что последовало за знакомством с Лувром: путешествие в Италию и детальное знакомство с ее изобразительным искусством, монография о Микеланджело в двух вариантах – искусствоведческом и биографическом, долгая дружба с Луи Жилле, автором ряда крупных работ о европейской живописи<sup>45</sup>,

<sup>43</sup> Proust M. *A la recherche du temps perdu*. M., 1970. P. 225.

<sup>44</sup> Роллан Р. Воспоминания. М., 1966.

<sup>45</sup> Gillet L., Tharaud J. Les primitifs français // *Cahiers de la Quinzaine*. P., 1904; Gillet L., Raphaël. P., 1906; Gillet L. Histoire artistique des Ordres mendiants: Essais sur l’art religieux du XIII-e au XVII-e siècle. P., 1939; *Idem*. La Peinture. XVII-e et XVIII-e siècles. P., 1913.

дружба с художником Г. Тьессоном, вместе с которым Роллан просмотрел многие частные коллекции картин в Париже, книга о Милле на английском языке и статьи о живописи в швейцарском журнале “Библиотек Юниверсель”.

Известно, что Роллан не просто любил живопись, но был ее тонким ценителем и знающим критиком. Первой его большой работой, которой он начал свой путь ученого историка искусств, была диссертация о причинах упадка живописи в Италии XVI в. Много метких суждений о художниках итальянского Возрождения мы находим в ранних письмах Роллана к М. фон Мейзенбуг. Достаточно прочитать одно из этих писем за 1892 г., чтобы понять диапазон его искусствоведческих интересов. На одной странице упоминаются имена Боттичелли, Леонардо, Рафаэля, Микеланджело, Рембрандта, Милле, Коро, Т. Руссо, Ренуара. Это письмо свидетельствует об эволюции художественных взглядов молодого Роллана. Он разочарован в примитивах, восторгаться которыми оставляет прерафаэлитам и английским мисс. В Лувре ему ближе всех Рембрандт, который так поразит впоследствии равнодушного к живописи Жан-Кристофа. Роллан восхищается Ренуаром и все-таки импрессионистов считает крайне утонченными – Микеланджело показался бы им грубым, Рафаэль слишком материальным: “Я – с Микеланджело и Рафаэлем, и все же я предпочитаю великое дыхание Природы всем ухищрениям искусства” (Cah. 1, 81).

Та же мысль проходит в работе “Упадок живописи в Италии” (1896). Роллан хвалит венецианцев за их знание натуры, воссторгается “любовью к жизни” у Веронезе и Джорджоне, но выше всех ставит Тициана. “Тициан в некотором отношении более совершенен, чем Микеланджело, и особенно превосходит его горячей и чувственной любовью к природе, благодаря чему он и стал одним из лучших колористов и лучшим пейзажистом своего времени” (14, 77–78).

Живопись занимала в жизни Роллана слишком большое место, которое часто преуменьшается в угоду его музыкальным интересам. Движение, которое так дорого было Роллану в музыке, он пытался обнаружить в живописи, а более всего в рисунке, способном запечатлеть жест, улыбку, поворот головы, мгновенное изменение выражения лица.

Портрет героини у Роллана часто, как и у Пруста, начинается с искусствоведческой реминисценции, которая выглядит гораздо скромнее в смысле чувственной конкретизации и больше служит раскрытию внутренней идеи образа. Положительный идеал Пруста не в жизни, а в искусстве. Сравнение с идеальной красотой искусства ведет только к развенчанию действительной жизни. Прекрасная лишь в облике Зефоры, подлинная Одетта оказывается расчетливой дамой полусвета. Роллану же идеальные образы искусства помогают утверждать реальную ценность жизни, вносить в жизнь положительный идеал. Грация, вся проникнутая атмосферой итальянского искусства, становится символом бескорыстного, глубокого человеческого чувства, деятельной любви и самопожертвования.

Маленькая Грация похожа на мадонну Андреа дель Сарто. Взрослая – напоминает Кристофу «юного апостола Иоанна, каким изобразил его Рафаэль в своем “Диспуте”» (5, 430). Ее взгляд и улыбка потрясают Кристофа: “Он не видел черт ее лица, ее фигуры, не видел, какого цвета у нее глаза, высокая она или маленькая, как одета. Он видел только одно: неземную доброту ее сострадательной улыбки” (5, 428–429). Не чувственное, а духовное начало подчеркнуто в облике этой молодой и красивой женщины. Другой ее портрет: “Она была в черном” (6, 202) – и только. И герой, и автор принципиально не видят, не замечают внешних аксессуаров, не нуждаются в них – ни покроя, ни цвета одежды, никакого колорита. Зато Кристофф замечает позу Грации, линию движения: она “была видна ему в профиль, облокотясь на локотник кресла и слегка нагнувшись, подперев голову рукой, она с умной и рассеянной усмешкой слушала разговор” (5, 430). При встрече через много лет: “Она появилась внезапно, за поворотом тропинки... Ее силуэт отчетливо выделялся на ясном небе” (6, 201–202).

Интимность и доверительность карандашного портрета старых французских мастеров, таких, как Фуке, Клуэ, Дюмустье, Корнель де Лион, помогала угадывать психологический мир модели. В большой монографии о французском портрете Мишель Флоризон пишет: «Техника “карандаша” есть наиболее глубоко проникающее пластическое средство интроспекции; она по необходимости скромна, но возможности этой сухости глубоки – она требует обнаженности, она изолирует от остального мира, она сжимает и увеличивает одновременно... Она есть идеальное средство выражения внутреннего... Краска возбуждает, предает огласке, поет; карандаш побуждает к тайному признанию»<sup>46</sup>.

Портрет Роллана “интроспективен”, и ему ближе строгость рисунка, чем цветовое богатство живописи, хотя он вовсе и не отвергает его. Живописные подробности часто лишь подразумеваются у Роллана, он ссылается на них в своих реминисценциях из немецкой живописи (Минна – “кранаховская девочка”, Роза – будто сошла с полотна Гольбейна), французской (тип лица Антуанетты напоминает портреты старых французских художников, Юдифь Мангейм словно нарисована Матиссом), итальянской (Сабина, похожая на мадонн Липпи; сравнение Грации с образами Леонардо, Рафаэля, Андреа дель Сарто, Франческо Приматиччо; дочь Леви-Кера с улыбкой Луини; манерность Жаклины, напоминающая образы Пармиджанино). Но там, где портрет действительно живописен и колоритен (как, например, сделанные в традициях голландской школы портреты Лорхен на рынке среди груды разноцветных овощей или Ады, рвущей среди зелени синие сливы), он лишен искусствоведческих реминисценций и говорит сам за себя языком красок. Всюду же, где появляются многочисленные реминисценции, в портрете отсутствует живописный элемент. Больше всего подчеркивается внутренняя

<sup>46</sup> Florisone M. Portraits français. P., 1946. P. 50.

сосредоточенность облика. Не случайно для сравнения избирается “чистейшей прелести чистейший образец” – хрупкие и задумчивые, то грустно улыбающиеся своим затаенным мыслям, то полные внутреннего покоя и гармонии мадонны Липпи, Андреа дель Сарто, Леонардо, Рафаэля.

Портрет Роллана не столько чувственный, сколько интеллектуальный. По характеру выполнения он близок французским художникам XVIII в., о которых один историк портрета писал: “Это уже не изобразители лиц, это изобразители ума и характера, это художники душ, нагих душ, подлинных душ...”<sup>47</sup>. Среди этих портретистов самым проникновенным был Морис Кантен де Ла Тур, о котором тот же автор пишет: его искусство “есть окончательное и совершенное пластическое выражение духа анализа, чудо искусства, полного ума”<sup>48</sup>. Друг Роллана Л. Жилле в своей книге о живописи XVII–XVIII вв. особенно выделял эскизы и этюды Ла Тура, посвященные изучению человеческого лица: “Непревзойденные страницы моральной анатомии. Никто не умел, как Ла Тур, объяснять внутреннее внешним, внимать исповеди лиц и заставлять душу просвечивать сквозь кожу”<sup>49</sup>.

Своим равнодушием к внешним приметам Роллан далек и от Бальзака, и от Пруста. Бальзаку был дорог зрительный образ предмета. У Пруста было, как говорит А. Моруа, “микроскопическое зрение”<sup>50</sup>. Пруст прежде всего подчеркивает индивидуальную особенность человека, схваченную искусством. На полотнах старых мастеров его интересуют не основные черты окружающего мира, а глубоко субъективные детали собственного восприятия: он узнает нос господина Паланси под кистью Гирландайо, взгляд и покрасневшие веки доктора Бульбона на портрете Тинторетто. Причем сходство это лишь внешнее, как у судомойки и фрески Джотто. Пруст фрагментарен, импрессионистичен. Роллан стремится к созданию общей картины, к широкому охвату явлений, к выделению в нем видовых, родовых существенных признаков. Его интересует внутреннее родство созданных им персонажей с типами великих живописцев. У старых художников он ищет выражения общенационального типа, с которым сопоставляет своего героя, – “галльский тип” Оливье и Антуанетты, запечатленный старыми французскими рисовальщиками, тип немецкой девушки Кранаха или Гольбейна (Минна и Роза), черты итальянского типа, созданного Тицианом, Леонардо, Луини, Бернини, в лицах простых итальянцев – нищих, рыбаков, официантов. Роллану с его стремлением обобщать нужен общий взгляд, он в отдельном ищет черты родового, черты национального типа, и тогда на помощь ему приходят живописные реминисценции. Этим он уже оказывается ближе Бальзаку, чем Прусту. Глубоко внутреннее, индивидуальное у Роллана всегда находится в диалектическом единстве с родовым, общим, национальным, типичным.

<sup>47</sup> Duman-Wilden L. *Le portrait en France*. Bruxelles, 1909. P. 15.

<sup>48</sup> Ibid. P. 14–15.

<sup>49</sup> Gillet L. *La Peinture. XVII-e et XVIII-e siècles*. P. 372.

<sup>50</sup> Moryua A. *Литературные портреты*. М., 1970. С. 210.

## Глава вторая

# ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ

Знание живописи обогащает “глаз” писателя, дает материал для его словесной цветовой палитры. Особенно богаты колоритом и пластикой произведения тех романтистов, которые были по образованию профессиональными художниками или архитекторами, как, например, Г. Келлер, Т. Гарди, Э. Фромантен. Влияние изобразительного искусства у больших мастеров романной формы проявляется глубоко индивидуально – у каждого есть свои излюбленные тона, цвета, эффекты света, одни предпочитают колорит, другие – рисунок.

Г. Келлер, например, мастер колорита. Отто Людвиг писал о нем: “Чудесным образом, именно как у венецианцев, у Келлера колорит создает рисунок и композицию собственными своими средствами, то есть средствами колорита”<sup>1</sup>. Вспомним постепенную смену мрачных и теплых тонов, блеклых и ярких красок во время совместного путешествия Генриха и Анны через ущелье: “Мы двигались в густом темно-коричневом мраке, на дне которого проблескивал зернистый снег, и только над нашими головами сверкало золотое небо... Вдруг под ногами коней стало сухо и зазеленела трава... Теплым дыханием встретил нас лес; золотистый свет падал то тут, то там на мох и на стволы деревьев, поступь коней сделалась неслышной, мы ехали между елями, то расходясь, то снова встречаясь и проезжая вместе между двумя колоннами, словно в небесных вратах. Но вот мы подъехали к вратам, которые оказались закрыты: паук заткнул их своей паутиной. Под лучом, падавшим на него сквозь ветви елей, паук поблескивал всеми цветами – синим, зеленым, красным, подобно грани алмаза... Скала, озаренная солнцем, отражалась в прозрачной воде, три ястреба кружились над нею, беспрестанно встречаясь в воздухе, и каждый раз, как они взмахивали крыльями и покачивались в лучах солнца, сверкала белизна их боков и отливало ярким блеском коричневое оперение их крыльев”<sup>2</sup>. Необычайно богатство зрительных ощущений Келлера, разнообразие света, цвета, формы. В портретах Анны, Юдифи, Дортхен Келлеру дороги не только пластика и колорит, но и отделка деталей – фон, одежда, декоративные аксессуары.

Для описаний Т. Гарди важнее общие архитектурные очертания, контуры предметов, контрасты светотени, как, например, в блестящем написанном групповом портрете крестьян, собравшихся ночью у костра в Эгдонской пустоши. Эта полная экспрессии сцена напоминает то ли Дюрера, то ли романтиков: “Яркие блики и черные, как сажа, тени, падая на лица и одежду стоявших вокруг людей, придавали всей этой сцене чисто дюреровскую резкую выразительность. Но уловить подлинный склад каждого лица, так сказать,

<sup>1</sup> Цит. по: Келлер Г. Зеленый Генрих. М.: Худож. лит., 1972. С. 9.

<sup>2</sup> Там же. С. 314–315.

его постоянный нравственный облик, было невозможно – быстрые языки пламени взвивались, кивали, разлетались в воздухе, пятна теней и хлопья света беспрестанно меняли место и форму. Все было неустойчиво-трепетно, как листва, и мимолетно, как молния. Впадины глазниц, только что глубокие и пустые, как в голом черепе, вдруг до краев наливались блеском; худая щека миг назад была темным провалом, теперь она сияла; изменчивый луч то углублял морщины, то совершенно их сглаживал. Ноздри казались черными колодцами, жилы на старческой шее – позолоченным лепным орнаментом, то, что по природе своей было лишено лоска, вдруг покрывалось глазурью, а блестящие предметы, например серп для резки дрока в руках одного из поселян, становились прозрачны, как стекло: глаза вспыхивали словно фонарики. Те, кого природа наделила сколько-нибудь необычайной внешностью, превращались в уродов, уроды в чудовищ, ибо все было доведено до крайности<sup>3</sup>. Гарди специально стремится к резким световым эффектам, чтобы создать необходимую ему атмосферу нагнетающегося драматизма – все у него находится в волнении, в беспокойном движении.

У Фромантена, напротив, царят сдержанность, спокойные полутона и оттенки. Он предпочитает “скромные краски и ускользающие нюансы”<sup>4</sup>. Автор монографии о “Доминике” Фромантена пишет: «Серое, белое, голубое – вот характерные цвета “Доминика”. Но, с другой стороны, есть определенное количество образов огня и света, которые филигранно пронизывают книгу, выражая сдерживаемую страсть, которая угрожает разбить сероватую гармонию этой вселенной»<sup>5</sup>.

Конечно, более всего воздействие живописи сказалось на романтиках. Но названные выше писатели второй половины XIX в. превосходят романтиков не потому, что достигают большего совершенства в живописных эффектах, а потому, что для романтиков эти эффекты нередко были самоцелью, у реалистов, напротив, лишь вспомогательным инструментом при анализе характеров или обстоятельств.

Приблизительно таково же и соотношение между живописным элементом у Роллана и, например, Гюго, с которым его сравнивали не раз<sup>6</sup>. Правда, Роллана роднит с Гюго символическое использование образов света и тьмы, ночи и зари. Но цвет у Роллана всегда конкретен и точен, а Гюго широко использует абстрактную цветовую символику. Черный у него – цвет зла, несчастья; голубой – цвет неба, невинности, покоя и ясности; красный – цвет могущества, любви, энтузиазма или гнева; белый – цвет чистоты. “Белое – символ чести, достоинства, прямоты”<sup>7</sup>. Исследователи творчества

<sup>3</sup> Гарди Т. Возвращение на родину. М.: ГИХЛ, 1970. С. 18.

<sup>4</sup> Lehtonen M. Essai sur “Dominique” de Fromantin. Helsinki, 1972. P. 54.

<sup>5</sup> Le Grix F. Romen Rolland. “Jean-Cristophe” // Revue Hebdomadaire. 1913. 7 juin.

<sup>6</sup> См.: Andres A.P. Роллан против декаданса: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1946; Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Сов. писатель, 1958.

<sup>7</sup> См. гл. “Цветовая геральдика” в кн.: Huguet E. Le couleur, la lumière et lombre dans les métaphores de V. Hugo. Р., 1905. P. 315–354.

Гюго отмечают, что он чувствовал оттенки, но пренебрегал ими: “Он упрощал цвета, как упрощал и форму”<sup>8</sup>. Он предпочитал контрастные цвета или чередование сплошных цветовых пятен на поверхности. Глаз Гюго еще более, чем к цвету, был чувствителен к сверканию, сиянию, блеску. Отсюда обычные для Гюго сравнения с драгоценными металлами и камнями<sup>9</sup>. Роллан не так пышен и богат красками, как Гюго. Его палитра скромна, он предпочитает рисунок, штрих, гравюру, но если уж дает цвет, то фиксирует малейшие оттенки, тончайшие переходы тонов, не уступая в этом импрессионистам. Гюго и в поэзии и в прозе стремится к живописным эффектам. Роллан их избегает. Его не столько интересует сам живописный элемент, сколько способность его эмоционального воздействия на читателя<sup>10</sup>.

Американская исследовательница А. Малер определяет три следующих основных вида взаимосвязей между литературой и изобразительным искусством: 1) общность основы, социальный контекст, идеи, темы, мотивы произведения; 2) взаимные интерпретации: иллюстрации к произведениям литературы и описания произведений изобразительного искусства; 3) аналогии стилей<sup>11</sup>.

Эта классификация, конечно, не охватывает всех возможных взаимодействий литературы и искусства. Мы тоже не претендуем на полную разработку этих вопросов, но при сравнении различных видов искусств мы хотели бы подчеркнуть неотделимость идейно-тематического содержания изучаемого произведения от приемов его создания, от эстетических принципов, на основе которых оно строится. Поэтому, признавая существование различных путей вторжения живописи в ткань повествовательной прозы, мы остановимся на следующих четырех:

1) использование реминисценций из области изобразительного искусства, которые свидетельствуют об идейно-содержательной и эстетически художественной программе писателя и помогают более полному раскрытию образа;

2) использование живописного образа или реминисценции как отправной точки развития сюжета литературного произведения;

---

<sup>8</sup> Ibid. P. 21.

<sup>9</sup> Huguet E. Op. cit. P. 74, 364.

<sup>10</sup> Мы считаем правильным использование при анализе литературных произведений таких специфических терминов изобразительного искусства, как “краски”, “цвет”, “колорит”, “перспектива”, “светотень”, “графичность”, “рисунок” и т.д. Еще в 20-е годы О. Вальцель предлагал при анализе литературных произведений “воспользоваться такими понятиями, заимствованными из истории искусства, которые кажутся созданными в первую очередь и по существу для одних только произведений искусств изобразительных” (Вальцель О. Сущность поэтического произведения // Проблемы литературной формы / Под ред. В. Жирмунского. Л.: Academia, 1928. С. 5.). В настоящее время эти понятия широко применяются в литературоведении (см., например: Watts E.S. Ernst Hemingway and the arts. Chicago: Univ. of Illinois press. 1971).

<sup>11</sup> Mahler A. Art and visual imagery: a methodologie for the study of medieval styles // Year-book of Comparative and General Literature. Bloomington, 1972. N 21. P. 7-14.

3) идеино-стилевые аналогии с отдельным художником или целой художественной школой, которые определяют зрение писателя, подсказывают ему стиль целого произведения или отдельных эпизодов;

4) смешение элементов смежных искусств для передачи синестезии, смешения человеческих ощущений.

Роллан использует в “Жан-Кристофе” все эти пути. О характере *первого* из них – *искусствоведческих реминисценций* – мы уже говорили, но теперь дадим еще дополнительную классификацию этих реминисценций<sup>12</sup>. Источником их является искусство разных периодов – от античности до современности. Любопытно соотношение количества реминисценций с определенными эпохами. Наибольшее количество реминисценций взято из искусства Возрождения, преимущественно итальянского (всего 42, из них итальянских – 33), из эпохи XVII–XVIII вв. – 17; искусство XIX–XX вв. порождает только 15 реминисценций. Больше всего Роллан ссылается на Микеланджело и Рафаэля. Итальянское искусство дает 33 реминисценции, французское – 23, немецкая, голландская и фламандская школы – по 10. Однако дело не только в количестве, но и в удельном весе этих ссылок. Один эпизод с увиденным Кристофором в Лувре “Милосердным самаритянином” Рембрандта раскрывает нам в герое больше, чем трижды упомянутые его симпатии к Бёклину.

По своему типу реминисценции распадаются на три группы:

1. *Реминисценции-цитаты*, например отрывки из сонетов Микеланджело, слова Родена или старого французского портретиста при характеристике юной Антуанетты. Эта группа реминисценций самая немногочисленная и близка к обычным литературным цитатам Роллана.

2. *Реминисценции-ссылки*, ставшие составной частью портретов персонажей. Например, отец Лорхен похож на святого Иоанна Дюре-ра, Пьер Канэ – на Геркулеса Фарнезского, старики Арно – “на старииков-супругов Бёклина, уснувших в беседке, держась за руки” (6, 288). Такого рода ссылки на Кранаха, Гольбейна, Липпи, Леонардо, Луини, Рафаэля, Андреа дель Сарто, особенно многочисленные в женских портретах, каждый раз усиливают их звучание. Даже детали портрета содержат такие ссылки на живописные образы – улыбка Пармиджанино у Жаклины, улыбка Луини у дочери Леви-Кера, губы Лорхен – как у греческой маски, изгиб тела официанта – как у ангела Бернини, профиль Франсуазы Удон “в духе Жана Гужона” (5, 351), “ясность античных статуй и мадонн Рафаэля” в глазах парижских работниц (4, 441), “взгляды Тициана” у итальянцев (6, 212).

3. *Реминисценции-характеристики*, указывающие на художественные вкусы героя. Мы узнаем из них, что художественное образование Кристофа недостаточно. В детстве оно ограничивалось пугающими его страшными картинками в старинной книге (имя художника не названо,

<sup>12</sup> Об искусственных реминисценциях в “Жан-Кристофе” см. также: Мотылева Т. Творчество Р. Роллана. М.: ГИХЛ, 1959. С. 256–257.

но за описанием легко угадываются кошмарные видения Иеронима Босха). Когда Кристофф пишет симфонию “Давид”, автор упоминает, что композитор не знал классического образа Давида, созданного художниками итальянского Возрождения – Микеланджело и Вероккио (4, 416). Он презирал искусство рококо, помпезный XVII в., не любил “немощных мадонн”, “чахоточных Венер прерафаэлитов” (6, 228). Художник, которого он любит, швейцарец Арнольд Бёклин, “грубый талант”, “пропахший землей и хищными ароматами сказочно-звериного мира” (4, 445). “Из новых он не знал никого” (там же). Молодого Кристофа вообще “живопись не особенно трогала. (...) Он был слишком поглощен своим внутренним миром, чтобы отчетливо воспринимать мир красок и форм” (4, 444).

Реминисценции дают нам возможность судить и об эволюции взглядов композитора Крафта на изобразительное искусство. Настоящим открытием живописи становится для него в период жизни в Париже встреча с “Милосердным самаритянином” Рембрандта в Лувре. Путешествие в Италию делает латинское искусство доступным его сердцу. Раньше к “одному лишь Микеланджело он питал тайное благоговение (...) теперь он познал величавое спокойствие Рафаэля и Тициана” (6, 228). Старый Кристофф охотнее сближается с художниками, чем с композиторами. Он восхищается импрессионистами и Роденом. “Благодаря свету Рима я прозрел, – пишет он Грации. – Ваши люди Возрождения помогли мне понять французов” (6, 237). От прежней слепоты, от тех времен, когда он “терялся в царстве зрячего” (4, 444), он приходит к пониманию того, “какие неисчерпаемые богатства таятся в капельке света, в мгновении жизни для того, кто умеет видеть” (6, 336). “Глаза Кристофа открылись на бесконечное разнообразие как материального, так и морального мира. Это была одна из его главных побед после первого путешествия в Италию” (6, 335).

К сожалению, приходящий на ум образ искусства не всегда становится предметом эстетического переживания героя, как это происходит в эпизоде с картиной Рембрандта. В других случаях он звучит как простая ссылка. Большое количество этих ссылок придает своеобразный колорит роману вообще как “искусствоведческому” роману, но ссылки эти не обязательно “работают” на героя. И в этом, пожалуй, слабое место Роллана. Иногда очень трудно определить, автору или герою принадлежит данная реминисценция. Реминисценции, бесспорно принадлежащие Кристоффу, дают общее представление об эстетических принципах композитора. При этом мы догадываемся, что автор оставляет за собой право судить иногда иначе, чем его герой, о различных явлениях искусства, например о французской живописи, “полутона” которой, “разорванные и мягкие гармонии”, были чужды Кристоффу (4, 445). С другой стороны, есть реминисценции, принадлежность которых неясна. Грация напоминает Кристоффу апостола Иоанна с фрески Рафаэля. Но со “Станцами” Рафаэля Кристофф познакомился позже, во время итальянского путешествия. Знал ли он их по копиям или по репродукциям? Кому бросается в глаза это сходство – автору или герою? А Сабина с ее

подбородком, “как у мадонн Филиппино Липпи” (3, 307)? Чьи глаза смотрят на нее – Кристофа или автора? Знал ли юный Кристоф живопись Липпи? Вернее, это голос автора, дань его юношескому увлечению Италией (так же, как и само итальянское имя немки Сабины). Смешение голосов автора и героя, придающее публицистическим эпизодам нередко даже силу, в объективном повествовании оказывается слабостью.

Из общего числа – 80 – реминисценций бесспорно принадлежащих герою или автору – 52, спорных, принадлежность которых неясна, – 28.

*Второй путь*, указанный нами – *реминисценции из области изобразительного искусства как источник сюжета литературного произведения* – охотно применялся различными писателями. Мы уже не касаемся здесь поэзии – Готье, Эредиа, Бодлера, Верлена и др. Достаточно примеров тому и в прозе – это и “Собор Парижской богоматери” В. Гюго, и “Чертова лужа” Ж. Санд, и “Дом кошки, играющей в мяч” Бальзака.

Созерцание каменной громады собора побудило Гюго воссоздать красочное романтическое зрелище жизни средневекового Парижа.

Описания домашнего интерьера, представшего перед глазами молодого художника, начинает раскручиваться сюжет маленькой повести Бальзака “Дом кошки, играющей в мяч”. “Висячая лампа разливала тот желтоватый свет, что придает столько прелести картинам голландской школы. Белая скатерть, серебро, хрусталь своим блеском оттеняли живой контраст мрака и света”<sup>13</sup>. Все это ощущение уюта, довольства жизнью и естественности заставляет Теодора де Сомервье совершить роковую ошибку, пленившись этим образом патриархальной ограниченности, который он принимает за чистую поэзию.

Толчком к развитию сюжета “Чертовой лужи” Ж. Санд явилась гравюра Гольбейна, изображающая пахаря, сопровождаемого Смертью. Гольбейн дал только идею, но не затронул зрительных восприятий писательницы. Воспитанная на современной живописи, Ж. Санд нарисовала крестьянский труд не в духе мрачной аллегории Гольбейна, а, в противовес ему, в духе барбизонцев – Т. Руссо и Ш. Добиньи. “Ее ум прочел и прокомментировал старого мастера, но Гольбейн не затронул ее зрительных впечатлений”, – пишет по этому поводу Г. Лансон<sup>14</sup>. Всё же значение гравюры Гольбейна как исходного пункта идейного замысла и сюжета остается несомненным.

В “Жан-Кристофе” Роллана на первый взгляд нет такого живописного образа, который бы послужил истоком сюжетного построения. Здесь исходной точкой сюжета является аналогия музыкальная: Кристоф – “Бетховен XX века”. Отсюда и среда, и воспитание, и профессия героя. Тем не менее первая же страница книги теснейшим образом связана с традициями европейской живописи XVI–XVII вв. и имеет существенное значение для появления этого слоя романа, который мы называем романом-притчей.

<sup>13</sup> Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 1. С. 33.

<sup>14</sup> Lanson G. L'Art et la prose. Р., 1908. Р. 279.

Склоненные над ребенком лица молодой женщины и старика, вырывающиеся из тьмы в свете лампы, заставляют вспомнить о старинном сюжете – поклонении волхвов. Но в нем нет нарядности, парадности, декоративности итальянской живописи Возрождения, того источаемого младенцем света, который характерен для “Святой ночи” Корреджо. Безобразный младенец и трогательные подробности – деревянные башмаки и толстые носки деда, веснушки матери – все это ближе образам северного Возрождения – Ганса Мемлинга и мастера Флемальского алтаря. По скромному жанровому решению этот эпизод (3, 11–12; 3, 17–19) напоминает гравюры Дюреровой “Жизни Марии”<sup>15</sup> и живописные полотна голландской школы. Щетинистая борода, “насупленные брови и живые, острые глаза” Жан-Мишеля, глаза матери “с узкими, как две точки, зрачками” – все эти детали графичны. Но к ним добавляется богатая колористическая гамма – красное лицо, седина, синие носки деда; “светлые, почти белые волосы” Луизы, ее “голубые, тоже очень светлые, словно выцветшие глаза”; “тусклый желтоватый свет” за окном; вспыхивающее во тьме пламя лампы. В сцене рождения младенца – с ее убогой обстановкой, резкой светотенью, крестьянским обликом старика и кратким, некрасивым лицом матери с полураскрытыми в робкой улыбке губами – есть что-то от “Святого семейства” Рембрандта (1645).

В отличие от Ж. Санд Р. Роллан в своих зрительных образах точно следит духу избранных им живописных моделей. И этот живописный подтекст подчеркивает тайный символический смысл бытовой сцены, сцены рождения того, кто будет нести на себе всю тяжесть мира. Так, только благодаря возникающим у читателя живописным аналогиям, впервые начинает звучать тема предназначения Кристофа, тема “человека в пути”, которая станет одним из сюжетных стержней романа. Правда, внимание читателя недолго задерживается на этой живописной картине. В идиллической тишине уже царит беспокойство. Уже тут, в борьбе мрака и света, рождается движение. Шум Рейна и звуки колоколов сопровождают его. Живопись переходит в музыку.

*Третий путь – путь стилевых соответствий.* Иногда – это соответствие отдельных образов, отдельных эпизодов. Например, несколько суховатый и сдержаненный стиль “Тэсс из рода д’Эрбервиллей”, контрастируя с разразившейся трагедией, еще больше оттеняет горькую покорность судьбе героев Т. Гарди, мученичество без вины виноватых. Молчаливая скорбь и суровое достоинство евангельских образов Джотто вдохновляют писателя, когда он рисует Энджела Клэра и его свояченицу в момент казни Тэсс: «Их бледные лица казались осунувшимися; они шли, держась за руки, в глубоком молчании, а склоненные их головы приводили на память картину Джотто “Два апостола”»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> См.: Несельштраус Ц. Альбрехт Дюрер. Л.; М.: Искусство, 1961. С. 98.

<sup>16</sup> Гарди Т. Тэсс из рода д’Эрбервиллей. М.: Худож. лит., 1970. С. 379.

М. Декорт находит, например, стилевое соответствие с картиной Г. Курбе в одном из эпизодов “Жан-Кристофа”. Он сравнивает сцену похорон отца в “Антуанетте” Роллана по краскам и настроению с “Похоронами в Орнане” Курбэ<sup>17</sup>.

В других случаях на стиле всего литературного произведения или его отдельных эпизодах оказывается влияние не отдельного художника или отдельного живописного образа, а целой художественной школы. Так, жанрово-писательский характер голландской живописи проявляется у Бальзака и английских реалистов в создаваемых ими портретах или картинах обстановки. Например, в “Адаме Биде” Дж. Элиот стиль детализированного описания, умилительных, несколько сентиментальных подробностей, соединенных, однако, с духом трезвого наблюдения и иронии, определяется реминисценцией из голландской живописи. Ссылка на нее у Дж. Элиот содержит защиту и оправдание демократической эстетики: “За это-то редкое, драгоценное качество – за безупречную правдивость – я так люблю многие картины голландской школы, которые люди с возвышенным умом презирают. Я нахожу источник величайшего человеческого наслаждения в этих верных изображениях однообразной будничной жизни, которая достается в удел огромному большинству моих братьев-людей несравненно чаще, чем трагические страдания или громкие блестящие подвиги. Я отворачиваюсь без малейшего колебания от ангелов, несущихся на облаках, от пророков, сивилл и подхожу к какой-нибудь старушке, нагнувшейся над своим цветочным горшком или сидящей за своим одиноким обедом, между тем как яркий свет полдня, смягченный, быть может, завесой листвы, падает на ее высокий чепец, скользит по колесу ее самопрялки, задевает край ее глиняной кружки и играет на всех этих простых, дешевых вещах, которые дороги ей, потому что необходимы”<sup>18</sup>.

Отсвет тех же влияний лежит, как мы видели, и на сцене с новорожденным Кристофом, и на эпизоде последнего разговора Кристофа с матерью перед его внезапным бегством в Париж. Здесь живописный элемент служит психологическим задачам. Автору нужно одновременно подчеркнуть любовь к матери и невозможность их дальнейшей совместной жизни, связывающей крылья Кристофи. Момент, когда Кристофф смотрит на дремлющую мать, свидетельствует о том, как она дорога Кристофи и как он, со своими бурными порывами мощного творческого гения, внутренне далек от этой идиллии и воспринимает ее со стороны, как посторонний зритель. Перед нами будто картинка голландской школы, заключенная в рамку убогой комнатки: “На подоконнике стояли горшки с выюнками; выюнки карабкались вверх по веревочкам, раскидывая по этой воздушной лесенке тоненькую сетку, позолоченную солнцем. Луиза устроилась на низком табурете, она сидела ссутулившись, с раскрытой толстой библией на коленях, но не читала.

<sup>17</sup> Descortes M. R. Rolland. P., 1948. P. 211.

<sup>18</sup> Элиот Дж. Адам Бид. СПб., 1902. С. 224.

Положив на книгу руки – руки труженицы со вспухшими венами и квадратными, слегка загнутыми книзу ногтями, – она любовалась чахлым растением и лоскутом неба, синевшим сквозь сетку выонков. Отблеск солнца, пройдя сквозь золотисто-зеленую листву, ложился на ее усталое лицо с пропущенными на нем красными прожилками, на седые, редкие, очень тонкие волосы и полуоткрытый улыбающийся рот” (4, 245).

Чувство Кристофа к матери побуждает его залюбоваться этой картиной. Но живописный подтекст оказывает обратное действие. Утяжеленные, выделенные контуры тел, умиротворяющий рассеянный золотистый свет только подчеркивают ограниченность, застойность этого существования, статичность, которая чужда самому характеру Кристофа. Лиризм этой сцены обещает неизбежность разрыва.

Влиянием голландской школы отмечен и весь эпизод с Лорхен, начиная с пейзажа ее родной деревушки, сцены стирки белья у ручья, встречи на рынке, где Лорхен восседает “на корзине среди груд золотого лука, маленькой желтовато-розовой репы, зеленою фасоли и румяных фруктов” (4, 248), и кончая картиной деревенского праздника с табачным дымом в танцевальном зале, бумажными змеями над полями, курами и свиньями, роющимися в “золотом навозе” у сараев, и красной кровлей гостиницы, по фасаду которой “были размещены вязки луку, а на окнах стояли огненно-красные и желтые настурции” (4, 249).

Т. Мотылева, говоря о “живописце словом”, отмечает влияние импрессионизма на его эстетическую восприимчивость, например в эпизоде с Адой: “...его глаз различает не только основные цвета, но и оттенки цветов, разнообразные вариации, переходы, сочетания красок”<sup>19</sup>.

Но дело не только во влиянии живописи на отдельные эпизоды в книге Роллана. Роллан не раз говорил, что стиль всего романа в целом есть “стиль фрески”. Следовательно, и основная модель постепенно развертывающейся в широком обзоре вереницы образов, панорамы, способной охватить “всю траекторию” жизни Кристофа, взята из области изобразительного искусства. Эта модель действует на равных правах с музыкальной моделью “романа-симфонии”. Между смежными искусствами для Роллана, как всегда, нет непроходимых границ. Один из живописцев барбизонской школы, Жюль Дюпре, утверждал, что у художника и писателя различные задачи. “Не вмешивайтесь в ремесло художника, – говорил Бальзаку Дюпре, – напрасно вы будете расточать все силы громадного таланта, описывая какой-нибудь шкаф; возьмите листок белой бумаги и изобразите его двумя-тремя штрихами карандаша, и я гораздо яснее представлю себе ваш шкаф по этому рисунку, чем по вашему подробному и образному описанию. Писатель должен живописать души, художник – тело”<sup>20</sup>. Всем строем своего романа Роллан

<sup>19</sup> Мотылева Т. Указ. соч. С. 255–256.

<sup>20</sup> Цит. по: Яворская Н. Пейзаж барбизонской школы. Л., 1962. С. 276. Далее ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы, например (Яв. 15).

упорно разрушает это старое предубеждение. Он стремится изобразить действительность во всех ее духовных и материальных проявлениях и взаимосвязях, свободно используя при этом образы смежных искусств. Блестящий пример этому – изображение природы у Роллана, имеющее так много точек соприкосновения с реалистической пейзажной живописью. Эти взаимосвязи представляют интерес для специального рассмотрения.

Пейзаж в живописи вообще привлекает Роллана, и потому нельзя обойти вопрос об отношении его к школе французских художников-барбизонцев, вписавших блестящую страницу в пейзажную живопись Франции 30–60-х годов XIX в. Роллану родственны представления барбизонцев о народности и реализме искусства, их поиски героического начала в повседневной жизни трудящегося человека. Творчество барбизонцев и близких им художников было хорошо известно Роллану.

В уже цитированном письме М. Мейзенбург упоминаются имена Коро, Милле, Руссо. В книге “Милле” речь идет не только о Милле, но и о Коро, Руссо, Дюпре, Диасе, Тройоне, Курбе. Роллан использует автобиографические заметки Милле, его переписку с Т. Руссо, вводит нас в атмосферу творческих интересов этих художников. Роллана привлекает ярко выраженная у них руссоистская тенденция.

Новое чувство природы, развившееся во второй половине XVIII в., было связано со стремлением просветителей к естественности и простоте, с борьбой против вычурного стиля рококо. Дидро в своих “Салонах”, критикуя пейзажи Буше, писал: “Сомневаюсь, чтобы вы нашли в деревне хоть одну травинку его пейзажей... Смею сказать, что этот человек никогда не знал правды... Смею сказать, что он ни на одно мгновение не видел природы...”<sup>21</sup>. Дидро призывал художников учиться у народа, “привыкшего видеть природу”<sup>22</sup>. По его мнению, Шарден потому “правдив и гармоничен”, что его картины “говорят о подражании природе, об изучении краски, о гармонии”<sup>23</sup>. Дидро требовал от художников наблюдательности, точности в передаче явлений природы: “Тот, кто не изучал и не почувствовал эффектов света и тени в полях, в глубине лесов, на домах деревушек, на крышах городов, днем, ночью, – пусть бросит лучше свои кисти, и пусть он не мечтает стать пейзажистом”<sup>24</sup>.

Во французской демократической эстетике 30–40-х годов XIX в. идеи просветителей получили дальнейшее развитие. Критика уродливой буржуазной цивилизации продолжалась с еще большей остротой у фурьеистов – Лавердана, Консiderана. Такая тенденция вполне отвечала идеям формировавшейся в те же годы школы художников-барбизонцев. Н. Яворская отмечает близость барбизонцев к фурьеизму: “В пейзаже художник мог, не от-

<sup>21</sup> Дидро Д. Салоны. Л.; М., 1936. С. 59.

<sup>22</sup> Там же. С. 76.

<sup>23</sup> Там же. С. 65.

<sup>24</sup> Там же. С. 54.

ступая от принципов реализма, передавать красоту природы, выявлять поэтические чувства, не прикрашивая при этом буржуазную цивилизацию” (Яв. 45). Возможно, поэтому пейзаж начал занимать доминирующее положение во французской живописи середины XIX в. Отвращение к буржуазной действительности характерно для барбизонцев – Добиньи, Руссо, Коре и др. Те же поиски гармонии жизни Роллан видит у Милле. Эта критика уродства буржуазного мира и поиски гармонического идеала во многом предвосхищают духовный мир Жан-Кристофа.

Главным предметом изображения барбизонцев стала сельская природа родной страны, близкая народной жизни и еще не тронутая разрушительным веянием капитализма. Добиньи покупает землю в Овере, чтобы писать сельские пейзажи. А Т. Руссо, хорошо знакомый с Ж. Санд, бывает у нее в доме в то время, когда она заканчивает “Графиню Рудольштадт”, и сам обращается к природе, как ее герой.

В этом интересе к сельской природе Роллан солидарен с барбизонцами и писателями-романтиками. Действие романа “Жан-Кристоф” разворачивается в нескольких европейских странах, герой путешествует по разным городам, но у Роллана здесь тем не менее очень редко встречается городской пейзаж. Если же он и есть, то большей частью характеризует город с отрицательной стороны. Подчеркиваются духота, серость, безликость, бездушные города. Так же характеризуются и Париж, и Базель, и город, в котором обитает Гаслер, и родной город Кристофа. Когда маленький Кристоф живет еще в пригороде, то его окружает близкая ему прекрасная природа, когда же он переселяется в центр, в дом Эйлеров, шум и теснота города становятся невыносимыми. Роллан, следуя традициям Руссо, романтиков и барбизонцев, предпочитает изображать человека на лоне вольной природы, вдали от больших городов. Но в отличие от Бернардена де Сен-Пьера, Шатобриана, Гюго, у которых вольная природа всегда экзотична, пышна, декоративна и причудлива, у Роллана она скромна. Жан-Кристофа, которого Роллан недаром называет “Гуроном”, пленяет простая сельская природа. Пейзажи Роллана по духу ближе к пейзажам крестьянских повестей Ж. Санд и тех ее романов, действие которых происходит в деревне. Именно деревенская природа с ее невзыскательной красотой окружает героев Роллана – Лорхен, Модесту, Готфрида, отчасти самого Кристофа, Сабину и других персонажей романа. Это отличает Роллана от парнасцев и их последователей, например от Анри де Ренье. У Ренье природа подается как салонная декорация, его подстриженные парки, фонтаны, аллеи, теплицы создают атмосферу редкой музейной красоты. Природа у него, например в “Яшмовой трости”, приглаженная и прирученная, спрятанная за садовыми оградами, увиденная из окна дома: “Пурпур с кровью пышно распустившейся красной розы, казалось, струился за оконницей стеклянной двери. Лепестки трепетали, и шипы стебля царапали стекло...”<sup>25</sup>. Ренье подбирает для своих пейзажей изыскан-

<sup>25</sup> Ренье А. де. Собр. соч.: В 19 т. Л., 1925. Т. 1. С. 91.

ные сравнения и цвета: “Солнце село, багрянея, весь остров стал сиреневым... Паруса цвета охры все еще скитались по лиловатому морю. Геральдические облака покрывали гербами небо”<sup>26</sup>. У Роллана подобные изысканные образы – редкость. Например, в конце “Неопалимой купины” говорится о “белокурых каштанах”, “коралловых гроздьях рябины”, возникают причудливые сравнения (“паутины, растянутые на ветках елей, еще блестящие от дождя, походили на архаические колеса микенских колесниц” – 6, 190), но тут появление подобных образов вполне закономерно: оно обусловлено романтическими представлениями о роли художника, о которых идет речь на этих страницах. Для повествовательной манеры Роллана гораздо органичнее сравнения такого, например, типа: “Небо синело, как барвинок” (4, 434).

Барбизонцы избегали всякой вычурности и искусственности, они сохраняли традиции голландского пейзажа. Для Делакруа простая природа пригорода значила “больше, чем театральные пинии Италии”<sup>27</sup>. Позднее Курбе будет смеяться над Бодлером, который хотел показать ему прекрасный вид со скалы на море. «Это настоящий обыватель. Что значит “вид”? Разве существует “вид”?» – спрашивает Курбе<sup>28</sup>.

Аналогичными были воззрения Милле. Роллан в книге о нем приводит письмо Милле по поводу “Человека с мотыгой”: “Красота не в том, что и как изображено на картине, – а в прочувствованной художником необходимости изобразить виденное... Что красивее – прямой ствол дерева или искривленный? То, что больше подходит к тому месту, которое оно занимает... Красиво то, что уместно” (14, 153). Даже всякая “красивость”, декоративность естественного ландшафта, хоть чем-то напоминающая об историческом и мифологическом пейзаже эпохи классицизма, отталкивает барбизонцев.

Как не вспомнить при этом то, что Роллан говорит о своем герое Жан-Кристофе: “Его вполне удовлетворило бы поле, два-три дерева, ручеек и небесный свод. Спокойный пейзаж его родной земли был ему ближе, чем величественные нагромождения Альп” (6, 199). Кристофф довольствуется самыми скромными впечатлениями от природы. Когда он направляется в деревню к Лорхен, еще не зная, что он идет по родной земле в последний раз (его свидание с девушкой кончится дракой с солдатами и бегством за границу), но уже измученный разладом с немецкой действительностью, он замечает, как хмура и уныла окружающая местность: “Октябрьский вечер. Бледное нежаркое солнце. Деревня тихо засыпает. С маленьких деревенских колоколен плывет над безмолвными полями ленивый перезвон. Над пашнями медленно поднимается пар. Вдалеке колышется прозрачная дымка. Белые туманы, прильнувшие к земле, ждут ночи, чтобы подняться. На свек-

<sup>26</sup> Там же. С. 113.

<sup>27</sup> Correspondence générale de E. Delacroix. P., 1936. T. 1. P. 91.

<sup>28</sup> Léger Ch. Courbet et son temps. P., 1948. P. 191.

ловичном поле петляет охотничья собака, не отрывая морды от следа. В сером небе суетливо носится стая ворон” (4, 246). Эта картина близка к пейзажу Добиньи “Дерево с воронами” (1867) и к “Зимнему пейзажу с воронами” Милле (1866), в котором чрезвычайно выразителен простой кусок вспаханной земли со стаей ворон над ним. Настроение гнетущей тоски и ощущение надвигающегося несчастья объединяют все эти пейзажи.

Г. Лансон в “Истории французской литературы” говорит, что Ж.Ж. Руссо нравилось в “Новой Элоизе” изображать деревенскую жизнь в ее “живописной повседневности” – “с поющими петухами, мычащими волами, повозками, в которые запрягают лошадей, с рабочими, возвращающимися с поля”<sup>29</sup>. Такую же трактовку деревенской темы, обыденную жизнь людей и животных мы находим у барбизонцев – у Дюпре “Вид в Нормандии”, “Берега Соммы”, у Т. Руссо “Ферма в Ландах”, “Коровы у водопоя” и т.д. У Роллана тоже мир деревенской природы неразрывно связан и с миром животных, и с трудовой деятельностью человека. Вот Кристоф смотрит на ферму брата Сабины: “Он обнаружил укромный уголок, откуда были видны вся ферма мельника, река и домик... Отсюда он следил за излучинами реки, вплоть до дальней, где сбегали к воде плакучие ивы... Оттуда, с фермы долетал глухой стук мельничного колеса, кудахтанье, кряканье, детские веселые крики” (5, 351). У Роллана деревенский пейзаж всегда населен домашними животными. То это луг, на котором “описывает большие круги белая собака”, то берег реки, на котором корова мечтательно вперяет в даль взгляд прекрасных глаз, окаймленных черными кругами” (4, 146). Роллан будто перенес их на страницы своего романа с полотен голландских художников XVII в., – Пауля Поттера и Альберта Кейпа или с пейзажей Теодора Руссо и Констана Тройона.

Если Курбе говорил, что нужно “знать, чтобы мочь”, то Роллан стремится к полному знанию природы, чтобы быть способным ее изображать. Известно, что Роллана восхищало у И.С. Тургенева знание “всех видов лесов и птиц”. Такое конкретное знание природы, свойственное не горожанину, а крестьянину, есть уже у Готфрида, различающего “все голоса природы”. Позднее оно во всем блеске проявится у другого роллановского героя – Кола Брюньона. Но уже и в “Жан-Кристофе” картина природы у автора вполне конкретна. Здесь цветы – не вообще цветы, а герани, гиацинты, сирень, глицинии, петунии, анемоны, маргаритки, безвременники, маки, розы, фиалки; птицы – не вообще птицы, а дрозды, дятлы, воробы, жаворонки, ласточки, вороны; насекомые – не вообще насекомые, а муравьи, пчелы, осы, шмели, стрекозы, сверчки, кузнечики, мухи и т.д.

В книге о Милле Роллан пишет: “У Милле нельзя отделить фигуры от пейзажа, нельзя убрать этих крестьян, которых мы видим под открытым небом, в поле...” (14, 158). Это же можно сказать и о пейзажах самого Роллана. Его луга и поля прекрасны потому, что слышатся там окрики пастуха и

<sup>29</sup> Лансон Т. История французской литературы: XVIII век. СПб., 1899. С. 182.

погонщика волов; его река полна жизни потому, что на берегу стучат вальками и болтают прачки, играют дети. Пейзаж Роллана близок человеку. Простая земля его сельских пейзажей – это земля, на которой живут и трудятся простые люди. Единство природы и человека, замеченное у Милле, у Роллана доходит до полного взаимопроникновения. Сама природа у Роллана очеловечивается: “Узорчатые листья, словно крохотные ладони, окунаются в воду, плещутся, трепещут...” (3, 83) Очертания гор кажутся писателю слегка вздывающими, “подобными бьющемуся сердцу” (6, 227), а ураган “Неопалимой купины” врывается в жизнь Кристофа, как живое существо, требовательное и беспокойное.

Милле дорог и близок Роллану своими идеями, но основное, господствующее настроение его “скорбного творчества” (Роллан) – пессимизм – чуждо миросозерцанию писателя. Общему духу пейзажей Роллана ближе жизнеутверждающие настроения Добиньи. С деревенскими пейзажами Добиньи и Коро можно сравнить описание деревни, в которой живет Модеста. Кристоф забрел в эту деревушку с ее тополями, каналом, розовыми домиками среди зелени случайно, возвращаясь из поездки к Шульцу. Окрыленный поддержкой неожиданно найденного друга, Кристоф испытывает в этот сырой апрельский день чувство полноты жизни. Взволнованность весенней природы гармонирует с нахлынувшими на него радостными впечатлениями: “На концах черных веток раскрывали свои сморщенные ладошки нежные листья; кое-где уже расцвели яблони, а вдоль изгороди улыбались хрупкие цветы шиповника” (4, 220). Природа будто принимает Кристофа в свои объятия. Такое непосредственное ощущение весны можно найти в “Весне” Добиньи (1857). У Роллана ощущение прозрачности чистого весеннего воздуха придается видом старинного замка, который просматривается через прозрачную пелену зелени: “Над голыми лесами, едва покрытыми легким светловолосым пухом, на вершине невысокой горы, как шлем поверженного недруга на острие копья, высился старинный романский замок. В нежно-голубом небе дымились темные лучи. Тени бежали по весенней земле; проходил короткий и сильный дождь, а потом снова выглядывало солнце, пели птицы” (там же). Вся эта картина по своей пирамidalной композиции и переменчивому колориту, передающему атмосферу дождливого весеннего дня, напоминает нам также этюд Коро “Собор в Манте” (1865–1869), в котором уходящий ввысь собор виден сквозь узор тонких ветвей, а весь пейзаж выдержан в блеклой переливчатой гамме.

Чувство гармонического удовлетворения, которое вызывает в человеке природа, чувство спокойной уравновешенности сохраняется почти во всех пейзажах Роллана (исключая только лес “Неопалимой купины”), и это роднит его с оптимистическим и лирическим реализмом Добиньи и Коро. Роллан редко употребляет в своих пейзажах краски, но если берется за них, то его пейзажи запоминаются необычайной яркостью, порожденной многообразием красок самой природы. Живописен пейзаж, окружающий Аду и Лорхен. Целой симфонией цветов представлена Италия – “деревья с пучка-

ми рыжего мха” (6, 207), “красноватый Тибр” (6, 215), “золотой, как мед, мрамор”, “снежные мягко сверкающие Альпы”, окаймляющие горизонт “красной, оранжевой, золотисто-зеленой и бледно-лазурной бахромой” (6, 207). Палитра итальянских пейзажей Роллана очень богата – здесь все переходы от серо-белых до темно-красных тонов: “Молодая зелень сплеталась с серебристо-серыми оливами. Под темно-красными арками разрушенных акведуков стояли усыпанные белыми цветами миндальные деревья. В проснувшейся Кампанье волновались потоки трав, вспыхивали триумфальные огни маков. На лужайках перед виллами разливались ручьи розовато-лиловых анемонов и расстилались скатерти фиалок” (6, 226–227). Всеми оттенками красного цвета горят леса “Неопалимой купины” – “красная земля”, “тростники цвета ржавчины”, “медно-красные буки”, “коралловые гроздья рябины, огненные язычки пламенеющих вишневых деревьев, заросли вереска с оранжевыми, лимонными, темно-коричневыми, цвета жженого трута, листьями” (6, 190). Полон цветовых рефлексов сад Керихов: “Вечер наплывал на лужайку нежно-золотистыми волнами, которые отливали синим отблеском на фоне темневших елей” (3, 200). Чистыми, несмешанными красками нарисован деревенский пейзаж – черные ветки деревьев, весенний лес, покрытый легким светло-зеленым пухом, нежно-голубое небо, сизые облака и “дикарски пестрая перевязь радуги” (4, 220).

Но важнее колорита для Роллана общая идея пейзажа, выраженная в первую очередь в принципе отбора нужного материала, в его композиции. В книге “Милле” Роллан замечает, что барбизонцы “в сущности не колористы, основное у них – это классическое французское чувство композиции, центральной идеи и единства в целом” (14, 154). Роллан приводит слова Милле о том, что “каждый пейзаж, как бы мал он ни был, должен быть построен в предположении огромного пространства вокруг” (14, 158).

Многие художники, чтобы добиться сгущения пространства, старались выбрать в своих пейзажах точку обзора сверху. Подчеркнутое “единство в целом”, выраженное через многоплановую перспективу, можно обнаружить уже в картинах XVI в., например у Питера Брейгеля Старшего в его “Охотниках на снегу”. Прием использования точки зрения сверху применяется в морских видах Курбе.

Характерна подобная композиция и для Сезанна: “(...) обширные пространства, взятые из какой-нибудь господствующей точки (курсив наш. – М.Т.-Г.), цветущие равнины с разбросанными домиками и крутая гора на заднем плане” – так описывает пейзаж Сезанна в своем дневнике Роллан (14, 734). Типичный пример такого пейзажа – “Вид Овера” (1873–1875), в котором Сезанн рисует увиденные сверху крыши домов и широкий горизонт за ними на втором плане.

В пейзажах Роллана всегда несколько планов. Это обычно река, поля, за ними садится солнце; река, холмы, лес, за ними встает луна; дорога, лес, за ними гора, на ней замок на фоне неба. Но чтобы еще больше расширить и углубить перспективу, Роллан использует в “Жан-Кристофе” свой излюб-

ленный приём своеобразной композиции пейзажа, заимствованный им у художников, вид сверху, с птичьего полета, дающий более широкий панорамный обзор.

Сверху смотрит Кристоф на долину, где видны кладбище, на котором похоронена Сабина, ферма ее брата, река, по которой они совершили прогулку с Кристофом. Сверху, с высокого дерева, оглядывает маленький Оливье в летний день окрестные поля и виноградники, родительский дом и сад. Кристоф ребенком любит наблюдать Рейн из окна своего дома: “Если смотреть из окна, казалось, что висишь прямо над рекой, покачиваясь в небе” (3, 82). Сверху дан общий план усадьбы Грации: “Долины, луга, каналы. С крыши, где была устроена терраса, виднелась разнообразная линия золотистых виноградников, прорезанных черными силуэтами кипарисов. А дальше шли поля, поля” (4, 423). С вершины холма смотрит Кристоф в последний раз на родную землю: “Внизу, где была еще немецкая земля, лежал тесный дол, и они увидели домик лесничего с красной крышей, и лужок, напоминавший зеленое лесное озерцо. А вокруг – океан темно-синих, окутанных мглою лесов” (5, 274).

Облик провинциального городка Жанненов напоминает родной город Роллана – Кламси. И нарисован он так, как изображается Кламси на старинной гравюре – общим планом, как бы с птичьего полета: “Плоский болотистый край, старинный сонный городок, который со скукой глядится в мутную, застоявшуюся воду канала; а кругом – пашни, луга, ручейки, обширные леса, однообразные поля” (3, 6).

Давая общий вид, Роллан не сосредоточивает внимание на деталях, но создает ощущение простора, манящей дали, общего величия природы, вызывая этим у героя и у читателя соответствующее настроение. Вспомним ощущение Кристофа, созерцающего из окна Рейн: “Кристоф с жадностью смотрел и слушал: ему казалось, что река уводит его за собою, он уже странствует где-то далеко вместе с нею” (3, 32).

Гораздо реже Роллан изображает замкнутое пространство. Такая композиция более характерна для его деревенского пейзажа. Показывая маленький мирок деревни, Роллан как бы сужает горизонт, “сводит бесконечность к размерам картины” (как говорил Фромантен о Т. Руссо – Яв., 107), и тогда детали вырисовываются перед ним яснее. Герой, а за ним читатели как бы вводятся в пейзаж, не любуются им издали, а живут в нем, проникаясь поэзией окружающего мира. Это особенно заметно в мастерски написанном пейзаже деревни, в которой Кристоф встречает Модесту. Здесь, как указывает Аллен, “горизонт замкнут. Каждая вещь существует сама по себе и в своих собственных пропорциях”. Аллен говорит, что все исполнено такого глубокого смысла, что хочется видеть здесь символ, но его нет. «Так и в “Вильгельме Мейстерере” – столько картин, полных смысла, но которые, без сомнения, не обозначают ничего, кроме самих себя. Я думаю, это самая высшая точка искусства, когда сотворенное не нуждается в комментарии» (Cah. 18, 92).

Пейзаж написан спокойно и лаконично: “Небо заволокло тучами. Пшел проливной дождь с градом, заворчал гром. Невдалеке виднелась деревня; среди зелени мелькали дома с розовыми фасадами и красными крышами. Он прибавил шагу и укрылся под навесом крайнего дома. Крупные градины звенели по черепице и отскакивали от мокрой мостовой. По колеям неслись ручьи. Над цветущими садами радуга протянула по сизым облакам свою дикарски пеструю перевязь” (4, 220). Вид деревни как бы постепенно укрупняется при приближении к ней Кристофа. Сначала под хмурым небом дальние домики в зелени, затем уже “навес крайнего дома”, а потом уже детали этого пейзажа, в плотную окружившего героя, выступают все более отчетливо: мокрая черепица, мостовая, градины, ручьи в колеях. И над всем этим, как бы замыкая пространство, из одного конца в другой протягивается полуокруглая дуга радуги. Удивительно передана здесь слитность разных ощущений от созерцания природы. Пейзаж полон смешения ярких и оттеняющих их серо-черных красок (розовые дома с красными крышами, зелень цветущих садов, сизое небо в тучах, пестрая радуга, ворчание грома, стук града, шум ручьев), напоен дыханием весенней грозовой атмосферы, полон свежести (проливной дождь, мокрые крыши и мостовые, ручьи в колеях). Этот пейзаж передает синтетическое восприятие природы.

Сколько трудностей испытали барбизонцы, чтобы добиться не только чисто зрительной передачи действительности, но полноценного ощущения природы, ее запахов, ее звучания. Милле мечтал в своей картине “Гуси” передать не только блеск солнца, влажность воздуха, но и звуки, изобразить “жизнь Целого”. Роллану как художнику слова легче было достичь того синтеза в изображении природы, о котором мечтали живописцы. *Смешение элементов смежных искусств для передачи различных видов синестезии (четвертый путь вторжения живописи в ткань повествовательной прозы)* – характерная особенность роллановского творчества. И живопись, и музыка органично вплетаются в его прозу.

Так, в пейзаже пограничного леса мы видим яркость красок – красную крышу дома лесника, темно-синий лес, зеленый лужок, позолоченную медь букв; и ощущаем сырую атмосферу лесной чащи – ползущие туманы, пары, прозрачную дымку; и слушаем тишину, которая становится более отчетливой от звука отдельных падающих капель дождя и журчания ручейка. В октябрьском пейзаже перезвон колоколен над безмолвием полей, крик ворон в сером небе, и прильнувшие к земле туманы, и пар над пашнями, и бледное солнце – всё говорит об унынии поздней осени (2, 246). Роллан чувствует “сладковатый запах петуний”, и “затхлый запах темной воды канала” (5, 31), и “сочный запах лугов”, напоминающий родниковую струю (5, 84), и запах дождя и мокрой мостовой. Ветер Рима “напоен ароматом роз Палатина” (6, 227), молоко в Швейцарии “вкусно пахнет травой и полевыми цветами” (5, 84), а при въезде в Италию “как поцелуй доносится дыхание моря и аромат апельсиновых рощ” (6, 207). Сад Керихов шлет свои ароматы: “вес-

ной оттуда доносилось благоухание сирени, летом – акации, осенью пахло прелой сыростью опавшей листвы” (1, 200).

И это не одностороннее, несколько болезненное, обостренное восприятие запахов, как у героя Мопассана Доля Бретини в “Монт-Ориоле”. Это лишь одна сторона цельного восприятия природы у Роллана. В его пейзаже много воздуха. Он видит и “омытое дождем небо” (4, 228), и тени, бегущие по весенней земле, и то, как в “нежно-голубом небе дымятся темные тучи” (4, 220). Пейзажи Роллана дают не только зрительные и цветовые ощущения, они насыщены запахами, звуками, воздухом. Особое место занимает в них свет. К передаче воздуха и света стремились уже барбизонцы – Коро, Буден. Роллан восхищался передачей света и у Сезанна, “ослепительными тонами его пейзажей южного Прованса” (14, 734). Страной света Роллан считал Италию. Рассказывая о путешествии Кристофа в Италию, он создает гимн свету: “Свет, кровь вселенной, ты разливаешься в пространстве, подобно реке жизни, и через глаза, губы, ноздри, сквозь поры нашей кожи проникаешь в глубь нашего тела. Свет, более необходимый для жизни, чем хлеб...” (6, 208). Описание жизни Кристофа, “опьяненного солнцем”, в приморской итальянской деревушке напоминает стихотворение в прозе. Мастерство передачи света и воздуха пленяло Роллана у импрессионистов. И все-таки они всегда оставляли у него какое-то чувство неудовлетворенности, потому что в погоне за передачей света они нередко теряли рисунок. Роллан же очень ценил мастерство рисунка, точную линию. Именно чистота рисунка привлекала молодого Роллана в линейной живописи итальянских примитивов. Он восхищался “тонкостью абриса”, “артистическим штрихом” Милле (14, 155). Роллан считает, что Милле – “более крупный мастер рисунка, нежели живописи. В его рисунке больше непринужденности”. Он говорит, что в работах Милле итальянским карандашом “чувствуется непосредственное общение с природой, живое впечатление от нее” (14, 155). Природа в рисунках Милле более оптимистична. В таких рисунках, как “Дом Милле” (1853), “Сад Милле” (1853), “Женщина кормит кур” (1854), она более уютна и близка человеку. Эти пейзажи спокойны, повествовательны.

В “Жан-Кристофе” есть ряд пейзажей, выполненных именно в такой спокойной, повествовательной манере, и они действительно по духу ближе к рисункам Милле и других барбизонцев, чем к их живописным полотнам. Например, описание заката во время прогулки маленького Кристофа с дедом напоминает карандашный рисунок, сделанный несколькими легкими штрихами: “Позади, за полями, садилось солнце. Тропинка вилась у самой воды. Густая, сочная трава похрустывала под ногами. Старые ветлы низко склонялись над рекой, затопленные до половины. Целым облаком плясала в воздухе моштара. Бесшумно проплыvalа лодка, влекомая спокойным, но мощным течением. Ветки плакучих ив окунались в воду” (3, 35). Здесь в описании заката нет никаких эффектов света; пейзаж графичен, отмечено только движение всех упомянутых предметов (путников, идущих по траве, лод-

ки, реки, мошкы, склоняющихся деревьев) и их очертания (линия горизонта, линия реки, извив тропинки, изгиб ветвей). В подобных пейзажных зарисовках Роллан широко использует перечисление всего увиденного в ряде коротких, чаще простых, предложений. Каждый раз такое перечисление, особая повествовательная интонация создают ощущение покоя и созерцательности, неторопливости и тишины, передают чувство наслаждения от слияния с природой.

Сходное впечатление производит и пейзаж деревни, в которой живет Модеста. Подчеркнутые в нем горизонтальные линии канала и перпендикулярные им дымы и тополя деревни придают особую законченность графической композиции: “В полях пели жаворонки. Вокруг носились в танце белые бабочки... Дым над крышами деревенских домов вертикально подымался в омытое дождем небо. Среди тополей блестела на солнце неподвижная гладь канала” (4, 228).

Роллана пленяла пластичность окружающего мира, он смотрел на него глазами художника. Его чарует архитектурно-скульптурный пейзаж Италии с ее арками, зонтообразными пиниями, курчавыми кипарисами, старинными стенами, лестницами, храмами и скульптурами с их чередованием горизонталей и вертикалей. Автор “Жан-Кристофа” видит “силуэты пляшущих статуй” на фасаде римского храма и миланскую равнину с ее каналами: “...сеть их вен бороздит рисовые поля. Четко вырисовываются тонкие и гибкие силуэты осенних деревьев. Горы да Винчи... выделяются резкой линией на горизонте” (6, 207). Герои Роллана – Оливье и Антуанетта – по дороге в Швейцарию из окна вагона замечают все мелочи придорожного пейзажа: “...деревенская колоколенка, ленточка ручейка, зыбкая голубоватая грязь холмов на горизонте... Силуэты коров, застывших в задумчивости на железнодорожной насыпи...” (5, 83).

Роллана привлекает в рисунке ритмичность: тот музыкальный ритм, который характерен для старых японских художников – Хиросиге и Хокусай – и для барбизонцев, например Т. Руссо, который собирал японские гравюры и в своих как бы танцующих деревьях передал их изящный музыкальный ритм (“Опушка леса в Берри”, “Кюре”, “Весна”), и для Сезанна, у которого Роллан находил “ясное и точное изображение, чистый и тонкий абрис, как у великих японских художников” (14, 734).

У Роллана природа также всегда вызывает музыкальные ассоциации, он говорит о “симфонии солнца”, “музыке красок” и т.д. “Музыкальный пейзаж” органично входит в прозу Роллана. Линии рисунка начинают у него звучать – так происходит и с пейзажем ночной реки, и с итальянским пейзажем. Сначала сдержанный, строго графичный, он вдруг наполняется звуками, и само описание звучит как музыка. Возьмем два характерных примера, когда ритмичность рисунка подчеркивается ритмикой слова, и пейзаж из графического становится музыкальным:

1. Сцена, когда Кристоф и Готфрид плывут по ночной реке: “Le fleuve était sans un pli... La barque glissait dans la nuit. Glissait-elle? Flottait-elle? Restait-

elle immobile? Les roseaux s'écartent avec un froissement de sois” (1, 168). Здесь музыкальный образ реки создается в первых строках аллитерацией звука [л]: *fleuve, plie, flottait, elle, immobile*, а в последних строках – аллитерацией звука [с] подчеркивается шорох камыша: *s'écartent, froissement de sois*.

2. Картина итальянского пейзажа, увиденного Кристофом, когда он едет к Грации, начинается с четко выделенных контуров гор, каналов, силуэтов деревьев, затем подчеркивается ритмичность рисунка – горы, вьющиеся в ритме фарандолы; в тексте появляется серия ассонансов и внутренних рифм: *canaux bleutés – rizières duvetées, Alpes neigeuses – ligne orageuse, par volées – repliées*. Отрывок этот сначала напоминает стихотворение в прозе, а затем переходит в правильный стих в тот момент, когда описание красоты итальянской природы достигает кульминации, т.е. когда Кристофф наконец видит море.

Если разбить последнюю фразу на соизмеримые строки, получается стихотворная строфа, начинающаяся шестисложником, сменяющимся пятисложником:

La mer, la mer latine	– 6
et sa lumière d'opale,	– 6
où dorment, suspendus,	– 5
des barques par volées,	– 5
aux ailes repliées...	– 5.

Ритмичны и многие другие словесные пейзажные зарисовки Роллана с их чередованием горизонтальных и вертикальных линий. Ритмична в итальянском пейзаже “волнообразная линия золотистых виноградников, прорезанных черными силуэтами кипарисов” (4, 423). Ритмична сцена, когда Кристофф и Готфрид плывут поочной реке: “Луна скрывается за лесом. Лодка проплыает вдоль черной гряды холмов. Темная вода сливаются вдали с темным небом. Река лежит ровная, без единой морщинки” (3 138). Это темное небо, сливающееся с темной рекой, подчеркнутые контуры берегов и ритм холмов над рекой напоминают уверенный рисунок пером. Ритмичен рисунок цепи Апеннинских гор, которые “вьются, как змея, сплетаясь и повторяясь, словно в ритме фарандолы” (6, 207).

Отдавая предпочтение рисункам Милле перед его живописными вещами, Роллан сравнивал его с Шуманом и говорил, что в простых музыкальных пьесах и песнях Шумана величие выступает больше, чем в его оркестровых произведениях. Не случайно это сравнение художника с композитором. Рисунок своей гармонией и ритмом кажется Роллану более музыкальным, он ближе духу его “музыкального романа”, романа о “Бетховене современности” – Жан-Кристофе.

Искусство Роллана, трепетно-психологическое, пытающееся осветить тайники человеческой души, и одновременно монументально-драматическое в своем напряженном стремлении передать диалектику жизни, ищет

новых средств художественного выражения. Источником их становятся не столько живопись и музыка сами по себе, сколько богатейшие возможности, найденные на их границах с литературой. Роллан открывает целую сокровищницу образно-поэтических средств в сочетаниях и взаимопереходах словесных, пластических и музыкальных элементов. Использование этих переходов становится излюбленным приемом Роллана-художника. Примеры этому можно найти почти на каждой странице. Очень заметен переход слуховых ощущений в живописные в сцене встречи на рынке Кристофа и Лорхен, окруженной грудой фруктов и овощей: “Все галдели; старые весы с зелеными чашами звякали цепями; большие собаки, запряженные в тележку, весело лаяли... Среди этой суеты Кристоф вдруг увидел свою Ревекку... Девушка прикрывала свои светлые волосы большим зеленовато-белым капустным листом, точно зазубренной каской...” и т.д. (4, 248). Или, напротив, в эпизоде с мальчиком Оливье – переход зрительных ощущений в звуковые: “Густая зелень заслоняла от него дом... Деревья колыхались вокруг. Сквозь чащу листвы он видел вдали желтеющие виноградники и луга, где паслись пестрые коровы, наполняя тишину засыпающих полей протяжным и жалобным мычанием. Петухи пронзительными голосами перекликались от фермы к ферме, слышался неравномерный стук цепов на току” (5, 14).

В свое время, в 1913 г., Ф. Ле Гри провел аналогию между картиной Рейна, увиденного маленьким Кристофором (3, 81–84), с ее постоянным переходом зрительных ощущений в слуховые и обратно, и стихотворением В. Гюго “Колокола Брюгге”, где звук колокола в ранний предутренний час сравнивается с живописным образом внезапно появляющейся испанской танцовщицы – она идет покачиваясь, позванивая своим серебряным передником: “Son tablier dardent plien de notes magiques”<sup>30</sup>. Критик тонко уловил различие этих двух произведений. Гюго ищет лишь живописного эффекта, Роллан – эмоционального, точнее – “вовсе не ищет эффектов”. Сравнение как будто бы теряет смысл, но, по мнению Ле Гри, оно все же правомерно. Оно помогает почувствовать, “насколько проза в руках могучего художника становится инструментом, превосходящим стих, позволяющим проникнуть в самые глубины чувства и тайны”<sup>31</sup>.

Но, прежде чем говорить о взаимоотношениях роллановской прозы с поэзией, нужно еще раз вернуться к влиянию музыки на стиль Роллана – влиянию, которое мы на конкретных примерах показали уже неоднократно.

<sup>30</sup> Le Grix F.R. Op. cit. P. 100.

<sup>31</sup> Ibid.

## Глава третья

### ЛИТЕРАТУРА И МУЗЫКА

Роллан видел свою подлинную оригинальность, свое “отличие от других французских писателей” в том, что его “композиция и стиль подчиняются музыкальным законам, что музыка для него “не только сюжет для нескольких глав романа или предмет критических статей”, она – “существо его мысли и его искусства”, на ней замешано все его творчество<sup>1</sup>.

Влияние музыки на эстетику и поэтику Роллана многогранно и противоречиво. Рассмотрим один, но достаточно сложный его аспект – взаимодействие музыкального и литературного элементов в “Жан-Кристофе”. Как только заходит речь о соотношении романа “Жан-Кристоф” и музыки, у большинства исследователей, естественно, возникают ассоциации с произведениями Бетховена и Вагнера.

Стремление обнаружить структурные параллели между “Жан-Кристофоном” и симфоническим жанром, в особенности бетховенской симфонией, характерно почти для всех работ 20–40-х годов – П. Сейпеля, С. Цвейга, Э. Лерха, К. Сенешаля, Г. Рубцовой<sup>2</sup>. В одной из более поздних статей Д. Сайсиза также говорится: “Основные очертания романа Роллана архитектурно базируются на взаимодействии темы, ритма и пластической линейности, точно так же, как симфония Бетховена, например, строится на мотиве, ритме и развитии”<sup>3</sup>.

Сравнение Роллана с Вагнером находим в относительно недавних работах З. Карчевской-Маркевич, Ж. Рооса, Р. Фрэнсиша<sup>4</sup>. Действительно, Роллана и Вагнера объединяет общий интерес к вопросу о синтезе искусств. Кроме того, сходство между Ролланом и Вагнером существует прежде всего в самой общей форме. Его можно определить теми же словами, которыми Т. Манн характеризует общность Вагнера и Золя: “приверженность к огромным масштабам”, “эпические лейтмотивы”, “символические образы”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> См. письма из архива Р. Роллана за 1918 г. к М. Мартине и Мадлен Роллан, опубликованные югославским литературоведом Р. Иосимовичем в книге, богатой документальным материалом (*Josimović R. Književni pogledi R. Rolland. Beograd, 1966*).

<sup>2</sup> Seippel P. Romain Rolland, l’homme et l’œuvre. Р., 1913; Zweig S. R. Rolland, der Mann und das Werk. Frankfurt, 1921; Sénechal Ch. Romain Rolland. Р.: La Caravelle, 1933. Р. 27; Рубцова Г. “Жан-Кристоф” Р. Роллана как “музыкальный роман” // Учен. зап. Пед. ин-та им. А.И. Герцена. Л., 1947. Т. 48. С. 224.

<sup>3</sup> Sices D. “Jean-Christophe” as a “musical novel” // The French Review. 1966. May. Vol. 39, N 6. P. 862–874.

<sup>4</sup> Karczewska-Markiewicz Z. Struktura “Jana-Krzysztofa”. Wrocław; Warszawa, 1963. P. 94; Idem. Les racines symbolistes chez R. Rolland // Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin. 1969. N. 4. S. 645–649; Roos J. R. Rolland et R. Wagner // Linguistic and literary studies, Wash., 1964. P. 357–364; Francis R.A. Romen Rolland’s “Mélusine” // French Studies. 1967. Januarry. Vol. 21, N 1. P. 32–455.

<sup>5</sup> Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера // Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 104.

Чувство подвижности бытия, музыкальная текучесть, ритмика также сближают Роллана и Вагнера. Но отношение Роллана к Вагнеру противоречиво и связано с роллановской критикой всего болезненного в декадансе. Юношеское страстное увлечение Вагнером, как известно, сменилось у Роллана трезвым, объективным отношением к достоинствам байрейтского кумири<sup>6</sup>. Вагнеровским мифическим богатырям противопоставлен в “Жан-Кристофе” современный герой, совмещающий в себе гения с обыкновенным человеком. “Жан-Кристоф” и “Нибелунги” расходятся также и в своем конечном выводе. Тетралогия Вагнера глубоко пессимистична: пожар Валгаллы, Брунгильда, бросающаяся в костер Зигфрида, означают крах героической эпохи. В финале “Жан-Кристофа”, несмотря на смерть героя, напротив, занимается новая заря, освещая путь будущим поколениям. Попытки рассматривать “Жан-Кристофа” с точки зрения вагнеровской трагической концепции жизни выглядят не совсем удачными. Так, А. Бонье писал в 1912 г., что в симфонии “Жан-Кристоф” темы любви и смерти смешаны: “Сколько любви, столько смертей... сколько дружб, столько смертей... Тема насилия, как и темы любви и дружбы, заканчивается смертью. В столь разнообразном произведении это единство преобладает: и смерть героя венчает это гробовое единство”<sup>7</sup>. Трудно узнать в таком пессимистическом толковании полную энергии и борьбы эпопею Роллана. Подобная трактовка совершенно игнорирует и символику концовки, и героический оптимизм Роллана.

Однако вопрос об отношении эпопеи Роллана к музыке отнюдь не исчерпывается подобными аналогиями. Проблематика этих взаимоотношений гораздо сложнее и должна быть рассмотрена в более широком плане.

В начале XX в. во Франции много писалось о взаимодействии музыки и литературы. В издававшейся в 20-е годы серии “Современная музыка” под редакцией Андре Керуа вопросам сравнительного изучения музыки и поэтического слова уделялось большое внимание. Исследования велись в основном как бы по двум противоположным направлениям: 1) обнаружение фактов, свидетельствующих о близости литературных и музыкальных явлений; 2) резкое разграничение целей и средств музыкального и литературного выражения, задач музыкальной и литературной критики. Такое противопоставление имело смысл, так как раскрывало сложную диалектическую природу этих взаимодействий. Но к концу 20-х годов в работах самого Керуа и его единомышленников возобладала вторая тенденция – к защите “чистой” музыки, на которую будто бы всегда дурно влияли литература, театр, опера, балет, к абстрактному толкованию симфонической музыки. Так, в книге “Призыв Орфея” А. Керуа утверждал, что “чувство музыки у писателей

<sup>6</sup> См.: Урицкая С. Р. Роллан-музыкант. Л.; М.: Сов. композитор, 1974. С. 22, 24, 56, 169–177.

<sup>7</sup> Beaunier A. Le testament d'une époque française // Revue de Deux Mondes. 1-er déc. 1912. P. 694.

редко соответствует музыкальному вкусу и познаниям”<sup>8</sup>. Он упрекал пропагандистов в том, что они не признавали музыки без слов, а успех Глюка объяснял подчинением музыки поэзии в его произведениях. Скептически относясь к музыкальным увлечениям писателей, Керуа говорил, что Стендаль и Бальзак были музыкально невежественны, что Л. Тик, мечтавший о космической музыке, ничего не понимал в Бетховене, а Т. де Банвильставил на одну доску Мейербейера и Берлиоза. Он считал, что большинству писателей музыка чужда, и делал исключение лишь для немногих – Ж. де Нерваля, Ж. Санд, Бодлера, Малларме, Золя. Гюго, по его мнению, божество “пластики и глухоты”<sup>9</sup>. “Поэты научились видеть, но научатся ли они слышать?”<sup>10</sup>. Музыкальные идеи для поэтов остаются неясными и смутными. “Поэт, взволнованный музыкальной идеей, подобен ритору, который хочет составить оду на высокий сюжет, величие которого он чувствует, но точно выразить не может”<sup>11</sup>. Музыка, по Керуа, принесла даже вред, например, романтической литературе: она наводнила ее “музыкальным вербализмом”. Слова: “мелодия”, “гармония”, “концерт” соответствовали у романтиков не смыслу, а лишь неопределенному чувству: “Чувство музыки у романтиков объединялось со вкусом к смутному”<sup>12</sup>. Этот же недостаток Керуа находит и в современной литературно-музыкальной критике: “Вот явственный порок всех критиков, которые пытаются перевести в слова чисто музыкальные впечатления вместо того, чтобы их объяснить. Они впадают в пафос и становятся смешны; исходя из верной идеи, они развивают ее литературно и ускользают из области музыкальной, чтобы проникнуть в область воображения”<sup>13</sup>.

К точке зрения А. Керуа примкнул в конце 20-х годов и А. Сюарес, взгляды которого в ранний период были несколько иными. Страстная любовь к музыке, живописи, литературе объединяла молодого Сюареса с другом его юности – Р. Ролланом. Сюареса, как и Роллана, волновали идеи синтеза искусств. Освещая в своих эссе взаимовлияния Бодлера и Вагнера, Вагнера и Гюго, соотношения музыки и цвета, оперной, балетной и симфонической музыки и поэзии, он обнаруживал взаимопередность, взаимопроникновение искусств. Сюареса роднило с Ролланом понимание музыки как самого непосредственного выражения душевной жизни: “Музыка романтична в самой своей сущности, хотите ли вы этого ли нет. В крайнем случае можно задумать романтическую поэму без отчетливого представления о ее достоверности и объеме. Но в музыке нет ни стиля, ни красоты, если чувство и выражение его не согласуются. Искусство музыкальное требует внут-

<sup>8</sup> Coeroy A. Appel d’Orphée: Nouvelles études de musique et de littérature comparées. P., 1928. P. 7.

<sup>9</sup> Ibid. P. 23.

<sup>10</sup> Ibid. P. 14.

<sup>11</sup> Ibid. P. 12.

<sup>12</sup> Ibid. P. 14.

<sup>13</sup> Ibid. P. 21.

ренней правды. Оно ее предполагает”<sup>14</sup>. Ставя выше всех других искусств музыку и прославляя ее своим метафорическим языком, по стилю близким языку Роллана, Сюарес оценивает различные явления искусства в зависимости от степени их музыкальности. Например, слабость поэзии Гюго он видит в том, что она немузыкальна: “Гюго не музыкант, даже когда он побеждает нас звучностью и ритмом. Он – гравер. Он всегда – черно-белый”<sup>15</sup>. Он также говорит о присущей Гюго театральности, “оперности”, которая, по его мнению, только враждебна всякой музыке. “Гюго и Вагнер, которые с первого взгляда напоминают друг друга благодаря общим темам – германскому лесу, Рейну и бургграфам, – на самом деле различны более чем кто-либо. У Гюго все на поверхности, в костюмах, в удачных театральных ходах, – все внешне, наконец. Все внутренне, сокровенно у Вагнера – все есть убеждение души, ее собственность, ее глубокое знание. Короче, В. Гюго – это сама опера. А Вагнер в своих трех шедеврах – это драма”<sup>16</sup>.

Исходя из того, что искреннее выражение чувства всегда музыкально, Сюарес отдает предпочтение музыкальной стихии и начинает придавать музыке самодовлеющее значение: “Все формы искусства музыкальны, если это действительно искусство. Архитектура – музыка пространства. Поэзия – музыка мысли, охваченной жизненной страстью”<sup>17</sup>. В этих рассуждениях Сюарес уже противостоит Роллану, у которого чрезмерная “музыкализация” искусства вызывала опасения еще в довоенных статьях (в “Bibliothèque Universelle”). Сначала Сюарес, говоря о неразделимости поэзии и музыки, подчеркивал необходимость их разграничения: “Надо почувствовать, что музыка и поэзия, подобные, как две сестры, и так мало одинаковые, такие различные и такие сходные, не созданы для того, чтобы смешиваться. Их союз настолько труден, насколько и очарователен, но нельзя одну принимать за другую. Они – два лица одной фигуры, два профиля одного и того же лица, и тот, кто их не различает, разрушает одно в другом. Эта прекрасная голова принадлежит богу-андрогину: Музыка – женское лицо, Поэзия – мужское”<sup>18</sup>. Но, идя далее по этому пути, Сюарес начинал склоняться к утверждению “чистой” музыки и “чистой” поэзии: “Нет и не может быть реалистической поэзии, потому что поэзия – единственная реальность”<sup>19</sup>. Защита “чистого искусства” как высшей реальности становится основной темой таких книг А. Сюареса, как “Музыка и поэзия” и “Музыканты”<sup>20</sup>.

Дружба Роллана и Сюареса распалась не случайно. Эстетические позиции Сюареса своим субъективизмом и изысканностью были далеки от демократической эстетики Роллана. Роллану, еще в начале века выступившему

<sup>14</sup> Suarés A. Musique et poésie. P., 1928. P. 92.

<sup>15</sup> Ibid. P. 29.

<sup>16</sup> Ibid. P. 43.

<sup>17</sup> Suarés A. Musiciens. P., 1945. P. 57.

<sup>18</sup> Suarés A. Musique et poésie. P. 119.

<sup>19</sup> Ibid. P. 33.

<sup>20</sup> Suarés A. Musiciens. P., 1931 (след. изд. – P., 1945).

против лжи идеализма, чужд был тот вопрос, который задает Сюарес в статье о Бодлере: “Прекрасная ложь искусства, не окажешься ли ты единственной правдой?”<sup>21</sup>. Не случайно также и то, что имя Роллана совершенно не упоминается ни в книгах Сюареса, ни в работах А. Керуа, под редакцией которого вышла книга Сюареса “Музыка и поэзия” в серии “Современная музыка”. Не вызывает сомнения, что оба автора знали Роллана как музыканта и как автора “музыкального романа” о Жан-Кристофе, и отсутствие ссылок на Роллана лишь подчеркивает их принципиально иную позицию.

Утверждение “чистой” музыки совершенно чуждо Роллану, несмотря на свойственный ему культ этого любимого им искусства. Если в эпоху Лессинга и Гёте эстетики пытались определить границы и отделить друг от друга каждый род искусства, то на более позднем этапе развития, как это ни парадоксально, полная изолированность искусств – отказ от сюжета в картине, от либретто в опере, от смысла в поэзии в угоду музыке стиха – могла привести лишь к абстрактному искусству. Роллан, соединивший в себе писателя и музыканта, не отрывал музыку от поэзии. И герой роллановской эпопеи в своем творчестве постоянно пытается осуществить слияние музыки и слова. Уже в самом начале творческого пути он “задавался целью переложить на музыку, в форме увертюры, самые недоступные творения поэзии” (4, 32–33), он «сился вернуть поэтическим образам Гёте – Миньоне и арфисту из “Вильгельма Мейстера” – всё их своеобразие, их ясный и беспокойный дух» (4, 33). Он написал увертюру к “Юдифи” Ф. Геббеля (4, 38). «Первой его мыслью было переложить на музыку какую-нибудь феерию Шекспира или один из актов второй части “Фауста”» (4, 123). Лучше всего ему удавались песни на стихи немецких поэтов XVII в. – П. Флемминга, И.Х. Гюнтера, П. Гергардта (4, 150).

Союз композитора Кристофа и поэта Оливье в романе не случаен. Совместно с Оливье Кристофф пишет “симфонические картины с хорами” на темы Рабле (5, 263). Он надеется, что “Оливье создаст для него поэтические песенные тексты... наподобие старинных немецких Lieder” (5, 329). Античные или библейские легенды ложатся в основу симфонических произведений Кристофа – “Ифигения”, “Давид”, “Иосиф”, “Ниобея”. Кристофф и в старости не отказывается от своих поэтических симпатий, он создает “симфонический хорал на текст поэмы Эмманюэля “Обетованная земля” (6, 323) и “ряд трагических Lieder на текст испанских народных cantares” (6, 329).

Роллан никогда не занимался прямой регистрацией музыкальных ощущений, не пытался внушить читателю непосредственное впечатление от музыки Кристофа, как это хотел сделать М. Пруст в “Поисках утраченного времени” при характеристике музыки Вентейля<sup>22</sup>. Задача Роллана не в том,

<sup>21</sup> Suarés A. Musique et poésie. P. 54.

<sup>22</sup> Alden D.W. Proustian configuration in “Jean-Cristophe” // French Review. Baltimore, 1967. Oct. Vol. 41, N 1. P. 269.

чтобы экспериментировать со словами и звуками, чтобы с помощью “магического” фокуса заставить читателя слышать вместо слов музыку.

Ален говорил, что никому еще не удавалось описать музыку, особенно ту, которая никогда не исполнялась. Когда М. Пруст пытался заставить зазвучать при помощи слов маленькую фразу из сонаты созданного его воображением композитора Вентейля, все это было “прекрасной игрой – не более”. Ален считает, что напрасно даже Роллан в “Жан-Кристофе” рассказывает о музыке своего героя. “То, что сочиняет Кристоф, я никогда не слышу. Зато вся книга – музыка благодаря эпическому движению, которое следует течению времени...” (Cah. 18, 88).

Музыка и движение, музыка и время, музыка и выражение душевной жизни – вот по каким основным сегментам распределяется музыкальная сфера “Жан-Кристофа”. Целостное восприятие жизни в ее диалектической “гармонии контрастов”, гераклитовское ощущение движения и многообразного, варьирующегося развития мира, понимание музыки как ключа к “тайнам внутренней жизни человека” (XVI, 10) – все это характерные черты “музыкального мышления” Роллана, постоянно проявляющиеся в стиле его произведений.

Музыка в “Жан-Кристофе” не становится формальным моментом. “Музыкальный роман” Роллана не похож на “музыкальные романы” его французских предшественников, такие, как “Лавры сорваны” Эдуарда Дюжардена (1888) и “Вальбер, или Рассказы молодого человека” Теодора де Визевы (1893).

Впервые термин “музыкальный роман” употребил по отношению к своему роману “Лавры сорваны” Э. Дюжарден. Ученик Малларме, редактор “Вагнеровского обозрения”, Дюжарден-поэт называл себя основателем верлибра, а Дюжарден-прозаик считал себя одним из создателей литературы “потока сознания”. В книге “Внутренний монолог” Дюжарден объяснял обращение к “музыкальному роману” большим влиянием Вагнера на французский символизм в 80-х годах XIX в. и дерзким желанием “перенести в область литературы вагнеровские приемы”, «выразить жизнь души непрерывной сменой музыкальных мотивов... передающих “сстояния” мысли, чувства или впечатления»<sup>23</sup>.

Психологический роман Дюжардена – исповедь героя, история его любви. Лирическая проза предельно ритмизирована, фраза часто искусственно лишена глаголов – нет действия, одни лишь “сстояния”, неясные настроения: “Le beau, l’ombré, le mélancolique, le gracieux lointain de lair; la beauté des nocturnités...”<sup>24</sup>. Подчеркнуты слуховые впечатления, иногда в текст вставляются нотные строчки. Но за всем этим музыкально-поэтическим обрамлением скрывается, в общем, мелкое и пошлое, лишенное всяких общественных идеалов эгоистическое существование Даниэля Пренса, дорожащего

<sup>23</sup> Dujardin E. Le Monologue intérieur. P., 1931. P. 94.

<sup>24</sup> Dujardin E. Les Lauriers sont coupés. P., 1888. P. 50.

лишь своими чувственными ощущениями. Эта черта сближает героя Дюжардена с Вальбером, главным персонажем одноименного романа Теодора де Визевы<sup>25</sup>.

Вальбер – музыкант. Встречи рассказчика с Вальбером происходят в вагнеровской атмосфере, в Байрейте. Вальбер мечтает о чистой любви, достойной Парсифalia, но сам бессмысленно растратывает свою жизнь на мелкие любовные интрижки, губит свой талант. Драма артиста, старающегося преодолеть свой интеллектуализм и отдаваться радости жизни (“Мое сердце жаждало любви, но мой ум запрещал ему любить кого-либо”<sup>26</sup>), обирачивается для Вальбера еще одной пошлой житейской историей.

“Преобладающее чувство”, которое, по мнению Роллана, должно было играть ведущую роль в “музыкальном романе”, у Э. Дюжардена и Т. де Визевы сводится к случайному и мелким личным переживаниям. Рамки их романов узки, а музыкальность оказывается нарочитой и формальной. И. Квапил прав, когда говорит, что для символистов форма “музыкального романа” была целью, а для Роллана – лишь “средством более нового и тонкого выражения всей сложной действительности, увиденной через внутреннюю жизнь героя”<sup>27</sup>. “Жан-Кристофф”, напротив, перерастает рамки “музыкального романа”, превращаясь в эпическое повествование.

Рассматривая XX в. как “Эру Эпопеи”, а Толстого как мастера “современной эпопеи”, называя “Войну и мир” новой “Илиадой”, Роллан сам испытывает тяготение к повествованию большого масштаба. “Война и мир” не роман в традиционном смысле слова – это-то и привлекает к нему Роллана. Толстой спрашивает: «Что такое “Война и мир”? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось»<sup>28</sup>. Сравним с этим высказыванием следующую мысль Роллана из предисловия к одной из книг “Жан-Кристофа” (1909): «Я отнюдь не собирался писать роман, когда создавал эти два тома – “Ярмарку на площади” и “В доме”, – так же, как и все остальные. Но что же такое мое произведение? Поэма? Зачем вам обязательно нужно название? Когда вы встречаете человека, разве вы спрашиваете, роман он или поэма? Человеческая жизнь не укладывается в рамки какой-либо литературной формы» (5, 108). Совершенно очевидно, что стремление к созданию свободной, неканонической формы романа развивается у Роллана под устойчивым влиянием Толстого. Многие советские исследователи находили более общие или более частные черты близости “Жан-Кристофа” к “Войне и миру” Толстого. Тем более интересно обнаружить конкретное сходство и даже сюжетные совпадения в произведениях,

25 Т. де Визева – историк искусства, автор работ об итальянской живописи и музыке – о Моцарте, Бетховене, Шуберте, Вагнере, эссеист и романист, находился в переписке с Ролланом.

26 Wyzewa T. de. Valbert ou les Récits d'un jeune honime. P., 1893. P. 271.

27 Kwapil J.R. R. Rolland et les amis d'Europe. Pr., 1971. P. 72.

28 Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928–1950. Т. 16. С. 7.

посвященных музыкантам и музыке – в “Жан-Кристофе” и “Крейцеровой сонате”. Причем речь идет вовсе не о подражании или прямом влиянии, а о том, что творчество обоих писателей развивается в русле одинаково волнующих их сложных проблем взаимоотношения искусства и жизни, музыки и нравственности. Остановимся на центральном эпизоде второй части “Неопалимой купины” (9-я книга “Жан-Кристофа”). Кристоф после майской демонстрации в Париже, где во время внезапной стычки он убил полицейского и потерял ближайшего друга, бежит в Швейцарию. Больной и опустошенный, он находит убежище в доме своего приятеля, доктора Брауна. Здесь совершенно неожиданно в него влюбляется жена Брауна – Анна, плененная его музыкальным гением. До тех пор Анна была женщиной очень рассудочной, замкнутой, к тому же совершенно равнодушной к искусству. Теперь, сжигаемая страстью и ревностью, она готова даже на убийство. Виня себя в том, что он нарушил покой этой семьи, Кристоф бежит из дома Браунов.

В тех сценах, где Кристоф играет Анне на рояле или когда Анна поет его романсы и он замечает необычное выражение ее лица и глаз, на первый взгляд легко обнаружить простое подражание тем моментам в “Крейцеровой сонате”, когда Позднышев следит за выражением лица своей жены, в то время как она играет и слушает музыку. Сближает и кажется прямо зависимой сама тема адюльтера, инстинктов, вырвавшихся наружу под влиянием музыки. Действительно, “Крейцерова соната” была опубликована в 1889 г., переведена на французский язык и прочитана Ролланом в 1890 г., а “Неопалимая купина” закончена и издана им в 1911-м г. Однако выводы о прямом влиянии нередко бывают поспешны и ошибочны. Исследование, проведенное в последние годы во Франции Бернардом Дюшатле, полностью опровергает возможность подобной интерпретации. В своей докторской диссертации о творческой истории “Жан-Кристофа” (1975) и затем в статье о “Неопалимой купине” в “Revue d’histoire de la France” (1976) он исследует все черновые варианты “Жан-Кристофа” и обнаруживает, что возникновение подобной сюжетной ситуации у Роллана относится к сентябрю 1888 г., т.е. черновой вариант этого эпизода написан за год до опубликования “Крейцеровой сонаты”.

До нас полностью дошел текст этого самого интересного чернового наброска будущего романа “Жан-Кристоф” под названием “Художники”, сохранившийся в архиве Роллана и опубликованный в приложении к диссертации Дюшатле. Перед нами не последовательное повествование, а серия из пяти фрагментов. Главные действующие лица здесь: гениальный композитор Сезар (Цезарь, победитель, будущий Жан-Кристоф Крафт), его друг – поэт Жан, жена друга Анна, которая предвосхищает героиню “Неопалимой купины”.

Наиболее интересны три последних фрагмента. В первом из них показано состояние молодой женщины во время концерта Сезара: “Дрожь наслаждения пробегала по ее спине и затылку... Казалось, что мозг ее опустошен,

будто вычерпан высшей силой, и все внутри нее сжалось в порыве страсти... Эти чувственные гармонии обивали ее”<sup>29</sup>. Муж, замечая ее состояние, спрашивает, не больна ли она, и хочет увести ее с концерта. Она испытывает к нему ненависть за то, что он мешает ей отдаваться наслаждению, слушать музыку.

Вторая сцена – в гостиной. Жан читает жене вслух свою статью для журнала о музыке Сезара. Анна восхищается, но первое же критическое замечание вызывает скору.

Третий эпизод – уход Анны. Жан, читая ее прощальное письмо, теряет сознание. Затем в припадке ревности автоматически собирается, смотрит в зеркало на свое кажущееся чужим лицо, машинально берет в руки заряженный револьвер и идет к Сезару, еще не сознавая, что предпринять. “На пороге дома он начал понимать, что он хочет сделать. Он отомстит за себя, накажет их, помешает им быть счастливыми”<sup>30</sup>. У Жана есть ключ. Он тихо вставляет его в замочную скважину, входит на цыпочках, но паркет все же скрипит. Звуки рояля заглушают этот шум. Содрогаясь, он вынимает револьвер, но у него нет сил действовать дальше, он присаживается. “Вдруг он вздрогнул: голос Анны, вибрирующий и страстный, зазвучал в соседней комнате, сопровождаемый аккомпанементом Сезара. Дрожь пронзила все тело Жана: этот голос, такой знакомый и такой дорогой, проникновенная нежность этого пения... Он слушал страстно, затаив дыхание, не смея шевельнуться. Он медленно начинал ощущать, как сильно жена его захвачена Искусством, как яд постепенно проник в ее душу... Он стал сознавать сверхъестественную силу Сезара...”<sup>31</sup>.

После этих слов страница срезана, и автором позднее приписано на полях и на обороте, что «идея была та же, что в “Крейцеровой сонате”, только до ее появления в свет (1888). Вредное воздействие искусства. И Жан, как Ганс Бюлов, подчиняет себя могуществу музыки того, кто лишает его жены»<sup>32</sup>. Роллан сам указывает здесь на источник волнующей его темы страсти, возникающей под влиянием музыки. Роллану любопытны отношения автора “Тристана” к Матильде Везендонк, а также история женитьбы Вагнера на дочери Листа Козиме, бывшей ранее замужем за Гансом Бюловым, одним из самых преданных учеников и почитателей Вагнера.

Тема страсти и музыки занимает Роллана многие годы с конца 80-х до конца 900-х годов, и не случайно, начав работать над романом “Жан-Кристоф”, он, прежде чем завершить первые книги, почти целиком (в 1902 г.) написал одну из финальных сцен – встречу Кристофа и Анны. Все, что даже косвенно касается идеи всевластия музыки, вызывает у Роллана живейший интерес. Так, в очерке “Комический роман одного немецкого музыканта

29 Duchatelet B. Les débuts de “Jean-Cristophe”. Lille, 1975. Vol. 2. P. 87.

30 Ibid. P. 95.

31 Ibid. P. 96.

32 Ibid.

XVII века” (который позже вошел в книгу “Музыкальное путешествие в страну прошлого”) Роллан упоминает по этому поводу забытый роман композитора Иоганна Кунау “Музыкальный шарлатан” о некоем пройдохе и донжуане музыканте Караффе: «Еще очень задолго до “Крейцеровой сонаты” Кунау подметил, какое опустошение производит в женских сердцах музыка, и особенно музыка виртуоза» (XVII, 157). Роллан отмечает вольный “галльский” характер приключений в замке Римелин, богатая хозяйка которого влюбляется в приятеля Караффи, бродячего “бренчалу на лютне”. Но если даже незначительная ситуация, описанная в шутливо-раблезианской манере, обращает на себя внимание Роллана в связи с близкой ему темой, то как же должна была его взволновать постановка той же проблемы в трагически-серьезной и острополемической трактовке Толстого.

Вернемся опять к тем роллановским заметкам на полях, которые завершили наброски 1888 г. Эти заметки были сделаны в июне 1890-го. Роллан уже прочитал “Крейцерову сонату”, что видно из самого содержания заметки (где она упоминается). Итак, под впечатлением от “Крейцеровой сонаты” Роллан перечитывает свои наброски, и они ему не нравятся. Он решает уничтожить рукопись. Конец, когда Жан хочет из ревности убить соперника, кажется ему отвратительным. Он, как и Толстой, пытается психологически проанализировать “вредное” воздействие музыки. Но сравнение Жана с Г. Бюловым указывает на совершенно иную развязку, чем в “Крейцеровой сонате”. Жан не убивает, он подчиняется великому могуществу музыки – и уходит. Воздействие музыки, по мнению Роллана, может быть очень сильным: оно дает музыканту власть над человеческими душами. Роллан записывает там же: “Влияние, оказываемое художником на женщину, правдиво и должно быть сохранено. Художник должен получать наслаждение от этой победы над душами, которая с его стороны завоевана лишь честным и открытым путем”<sup>33</sup>.

Оба писателя – Толстой и Роллан – понимают музыку тонко, глубоко и специфично. Признание мощного влияния музыки на впечатлительные натуры, ее гипнотического действия на чужую волю одинаково у Роллана и Толстого. У Роллана не вызывает возражения мысль Толстого, выраженная словами Поздышева, что музыка – это “страшное средство в руках кого попало”, что несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно”<sup>34</sup>. Но музыка, ощущаемая Поздышевым как безоценочная стихия, находящаяся, так сказать, по ту сторону добра и зла, вызывает возражение и у Толстого, и у Роллана. Для обоих писателей характерна нравственная оценка музыки как эстетического феномена.

Какой-то отзвук внутреннего спора Толстого со своим героям слышится в рассуждениях Поздышева: “Говорят, музыка действует возвышающим

<sup>33</sup> Ibid. P. 898.

<sup>34</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. худож. произведений: В 15 т. М.; Л.: ГИЗ, 1928. Т. 12. С. 101.

душу образом – вздор! неправда. Она действует, страшно действует (...), но вовсе не возвышающим образом. Она действует ни возвышающим, ни призывающим душу образом, а раздражающим душу образом. (...) Мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я собственно не чувствую, что я понимаю то, чего я не понимаю, что я могу то, чего не могу”<sup>35</sup>.

Именно это свойство музыки и вызывает противодействие Толстого-моралиста, порождает его нравственный приговор, который логически оказывается не только осуждением его героев, поддавшихся гипнотической силе музыки, но и осуждением самой музыки, толкающей человека на предосудительные поступки. Губительная сила музыки связывается с лицемерным характером морально развращенного общества. В этой нераздельности они и подвергаются критике.

В “Крейцеровой сонате” подход Толстого к музыке, если можно так выразиться, максималистский. Для Толстого существует или полный разрыв между музыкой и бытовой жизнью, их полная несовместимость, когда великая музыка, столкнувшись с низкой прозой жизни, действует как разрушительная и всеуничтожающая сила, или, напротив, опошление музыки в обычательской буржуазной среде, из которого следует, что надо уничтожить общественное лицемерие и служащую ему музыку и что сохранить музыку можно лишь в “естественной” народной жизни, близкой природе, в народных песнях и мелодиях.

Позиция Поздышева вызывает осуждение и у Роллана, которого также очень серьезно волнует моральный аспект проблемы. Но, обдумывая его, Роллан приходит к иным, чем Толстой, выводам. Именно после прочтения “Крейцеровой сонаты” он убеждается, что для его героя убийство стало бы актом отвратительным и низким. Поздышев убивает, а Жан не убивает, покоренный и смягченный музыкой. Поздышев считает, что музыка коварно завладевает душой человека, а Роллан называет победу музыканта “честной и открытой”. И наконец, у Роллана музыка не только спасает от преступления Жана, но и порождает великолепные Сезара. Роллан отмечает, что художник может гордиться своей властью, но не должен ею злоупотреблять. Он не сможет легко принять жертву, гордость не даст ему опуститься до такой низости, как измена другу; ему придется расстаться с Анной, иначе он начнет презирать ее и себя.

Роллан допускает разрыв между музыкой и бытовой жизнью ввиду социально-исторической обусловленности или общественного неравенства. Этот разрыв осознается им так же мучительно и драматично, как и Толстым, но выражается более в психологическом и эстетическом плане. Роллан относится к музыке глубинно-эстетически, как к особому бытию – не историческому, религиозному или философскому, а отличающемуся своими специфическими качествами, имеющему свою самоценность и способному изменить и усовершенствовать человека, пробудив его к новой внут-

---

<sup>35</sup> Там же. С. 100.

ренней жизни. Социальная обусловленность музыки еще не была ясна Роллану. При выяснении причин его расхождения с Толстым надо иметь в виду это, а также и другие мотивы: то, насколько тема страсти, вызванной музыкой, была дорога Роллану; как долго он ее обдумывал в плане психологическом и нравственном; как он хотел сделать ее сюжетом романа, где показал бы не только гибельное для слабых душ ее воздействие, но и высокое нравственное ее значение для очищения, катарсиса сильной души (на примере Сезара). Только учитывая все эти факты, можно понять, почему Роллан так резко “не принял” “Крейцерову сонату” при первом чтении.

В письме к матери от 11 июня 1890 г. из Рима мы находим самый ранний и очень резкий отклик Роллана на новое произведение Толстого: «“Соната” меня поразила в самое сердце, опечалила, возмутила, вызвала отвращение. Название заставило меня предположить, что Толстой попробует в ней показать нравственное или безнравственное влияние музыки на человеческие души и особенно на слабые женские души. Это сюжет, которым я сам когда-то занимался и к которому собираюсь еще вернуться... Можешь себе представить, как мог я воспринять подобный сюжет, изложенный в манере сухого, холодного, лишенного возвышенности, документального, почти научного реализма Толстого» (Cah. 6, 308–309). И далее Роллан говорит, что Толстой должен был создать прекрасную “буддийскую поэму”, в которой выразил бы свое презрение к грязи и “позору современного общества”, показав “величие жертвенного начала”. Он возмущается тем, что идея власти музыки, которая, по его мнению, должна была стать основой романа, послужила Толстому лишь поводом для побочного эпизода, “приложением к произведению о таком крупном социальном вопросе, как любовь и брак”. Продолжая называть Толстого гением, Роллан все же сожалеет о том, что “он не музыкант” и не смог оценить возможности подобного сюжета. Роллану страшно хочется поспорить с автором “Крейцеровой сонаты”: “Перо рвется из моих рук от желания попробовать написать по этому поводу Толстому” (Cah. 6, 309).

Буквально на следующий же день, 12 июня 1890 г., Роллан отправил матери второе письмо на эту же тему, где пылкость отрицания несколько смягчается. Оказывается, он дал прочитать “Крейцерову сонату” М. Мейзенбург, у которой она вызвала восхищение. Сам Роллан также чувствует здесь “великий талант” “даже в части философского рассуждения”. Но, захваченный силой толстовского перевоплощения, Роллан забывает, что позиция автора не во всем совпадает с позицией героя, и свою антипатию к Поздышеву, не замечая того, переносит на Толстого: «Сам этот талант мне совсем антиподичен. Не скажу, что мне не нравится его мизантропия или даже женоненавистничество. Я люблю этот гнев, это бурное презрение, когда оно бьет с высоты, когда оно озаряет личности, подобные Микеланджело, и такие творения, как “Моисей”, “Брут” или “День”; но я не могу его выносить, когда оно исходит из душ достаточно низких, порочных и болезненно выставляющих напоказ свою жизнь – таких, как Поздышев» (Cah. 6, 310).

В дневниковых записях и письмах 1890 г. к матери и друзьям (А. Сюаресу, Л. Жилле) заметна определенная эволюция взглядов Роллана на “Крейцерову сонату”. Если вначале он возмущался “фанатизмом старого монаха Толстого”, то, чем дальше, тем больше тон оценок начинает меняться, психологическая драма начинает связываться с моральным упадком общества и, наконец, в письме к матери от 30 ноября звучит новое признание: «“Крейцерову сонату” я теперь принимаю целиком» (С. 8, 91).

Взгляды Роллана на художественные достоинства “Крейцеровой сонаты” и на ее главную идею изменяются. Роллан начинает видеть своеобразие жанра “Сонаты” как повести, испытавшей на себе влияние театра. Возможно, что на эту мысль его натолкнули некоторые размышления Сюареса, у которого часто среди спорных воззрений на Толстого встречаются и очень меткие наблюдения. Именно Сюарес впервые обратил внимание Роллана (в письме от 16 июня 1890 г.) на специфику жанра у Толстого: «Соната», как мне кажется, еще менее похожа на роман, чем “Власть тьмы” – на драму, а “Смерть Ивана Ильича” – на жестокую моральную притчу» (Сах. 5, 227). В “Жизни Толстого”, в 1911 г., формулируя свое новое отношение к “Крейцеровой сонате”, Роллан напишет: «Чувствуется, что в этот период творческая мысль Толстого находится под сильным воздействием законов театра... “Смерть Ивана Ильича”, “Крейцерова соната” – это именно внутренние драмы, драмы души; отсюда их сжатость, сосредоточенность; а в “Крейцеровой сонате” повествование даже ведется от лица героя» (2, 312). Как далеко отсюда отстоит тот спор с автором “Крейцеровой сонаты”, когда ему прямо приписывалась позиция Позднышева!<sup>36</sup>

К идее влияния музыки на человеческую волю Роллан возвращается постоянно. В диссертации по истории музыки (1895) он пропагандирует жанр музыкальной драмы, ссылаясь на то, что она менее опасна для слабых душ, чем “чистая” музыка, в которой, как показал Толстой в “Крейцеровой сонате”, много “темных сил”, угрожающих слабым характерам.

В “Жизни Толстого” Роллан соглашается с тем, что музыка может сдаться “для человека угрожающей”, но только в том случае, если человек обладает “богатством духа”. Одновременно Роллан критикует парижскую публику, для которой характерно “полное отсутствие или склонность духовной жизни” (2, 319), так что она невосприимчива к влиянию музыки. Те же рассуждения мы находим в “Грядущем дне” (1912) в письме Кристофа к Грации: “Я отразил в моей музыке столько своих тревог и слабостей, что иной раз мне кажется – я поступил дурно, выпустив на волю эту свору демонов... Но я успокаиваюсь, когда вижу невозмутимость публики. Они носят тройную броню, их ничем не прошибешь” (6, 245–246).

<sup>36</sup> Верность роллановской концепции жанра “Крейцеровой сонаты” подтверждается работами советских литературоведов; см., например: Рукавицын М.М. Особенности жанра “Крейцеровой сонаты” // Учен. зап. Горьков. ун-та. Т. 60; Толстой Л.Н. Статьи и материалы. Горький, 1963. С. 56.

Мысль о воздействии музыки на человека, раньше представлявшая для Роллана чисто психологический интерес, принимает обличие социальной проблемы. Образ сытого буржуа, равнодушного к искусству, все чаще появляется на страницах роллановского романа-эпопеи, заставляя вспоминать слова К. Маркса о том, что “для немузикального уха самая прекрасная музыка лишена смысла”<sup>37</sup>. В “Жан-Кристофе” образ музыканта, творца, композитора все резче противопоставляется пошлости капиталистического общества.

Выступая против эстетической неразвитости и музыкальной “глухоты” буржуа, Роллан глубже ощущает антибуржуазность искусства Толстого, его отличие от тех, кто в искусстве видит “потеху, годную только для увеселения праздных людей”<sup>38</sup>.

Над окончательным вариантом “Неопалимой купины” Роллан работает в 1910–1911 гг., уже после того как стал одним из самых пристрастных, но и самых вдумчивых читателей “Крейцеровой сонаты”.

Тема страсти, вызванной музыкой, соединяется здесь с другой – с темой высокой нравственной цели искусства в формировании человеческой личности. Герой “Крейцеровой сонаты”, Позднышев, считал, что музыка пробуждает чувственное, животное начало. Роллан не забывает об этой стороне при характеристике Анны, которая похожа на “прекрасное и сильное животное”. Когда она поет, Кристоф видит ее “здравые белые зубы”, “чувственную улыбку”, в пляске она напоминает “вакханку”. Музыка усиливает это впечатление. Когда она слушает музыку, “в глазах ее загорается дикий огонь”. “Эта благочестивая мещанка на то время, пока длилась музыка, обращалась в какую-то властную Венеру, воплощение всех неистовств души” (6, 123).

Кажется, будто образы толстовской и роллановской героинь развиваются в одном и том же направлении – в обеих пробуждается губительная страсть. Но Толстой осуждает за это Позднышеву, Роллан же оправдывает Анну. Музыка пробуждает в Анне не только ее животную, но и человеческую природу. Эта “каменная оболочка”, или “запертая комната”, как ее называет Роллан, одушевляется, только когда Анна слушает музыку или поет. “Дурная собой”, она становится красавицей. Когда Анна запела, она в первый раз “вознеслась над самой собой” (6, 118), или, вернее, стала такой, какой должна была быть от природы – сильной, красивой, смелой, яркой, способной страстно чувствовать. И когда Кристоф после ночного свидания с Анной думает найти ее подавленной стыдом, его, напротив, поражает какое-то высокое спокойствие Анны.

Если Анна не может долго удержаться на этой высоте, то в этом уже виновата не музыка. Это происходит потому, что вызванное духом музыки природное величие снова смиряется перед оковами общества, перед общественным лицемерием.

<sup>37</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М.: Госполитиздат, 1956. С. 594.

<sup>38</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. худож. произведений. М.; Л., 1930. Т. 10. С. 175.

Здесь и заметны уроки Толстого. С одной стороны, внутренний спор с Толстым продолжается, тема губительной силы музыки вытесняется темой очищающей силы искусства. С другой стороны, идея Роллана “показать нравственное или деморализующее влияние, оказываемое музыкой на человеческие души, и особенно на слабые женские души”, заметно отодвигается на второй план глубоким социальным анализом трагедии Анны. Не в сюжетном сходстве, а в том, что проблема взаимоотношения искусства и жизни ставится не только в моральном, но и в социальном плане, действительно ощущается влияние Толстого. Поэтому нельзя рассматривать эпизод с Анной, как это делает один из исследователей “Жан-Кристофа”, И.В. Дюшен, только в плане музыкальной интерлюдии, как “имеющий самостоятельное значение фрагмент, не соотносимый автором с социальным содержанием романа и являющийся звеном между двумя весьма насыщенными частями повествования, его девятой и заключительной книгой”<sup>39</sup>. Эпизод с Анной занимает важное место в формировании эстетической, нравственной и социальной позиций Роллана по отношению к искусству вообще и к музыке в частности; он связан со всей идеальной и социальной проблематикой творчества Роллана 90-х и 900-х годов и является существенным для понимания образа художника в “Жан-Кристофе”.

На сложном пути Роллана от “музыкального романа” к социальной эпохе влияние Л. Толстого было чрезвычайно благотворно. Оно ощущается не только в “Неопалимой купине”. Оно заметно в страстно-публицистическом отношении к материалу, в гневном обличении социальных пороков буржуазного общества в “Ярмарке на площади”. Но и обращаясь к социальному анализу, Роллан остается верен специфике своего музыкального стиля. При всей своей памфлетно-публицистической направленности “Ярмарка на площади” подчиняется законам музыкальной композиции, смены темпов и ритма<sup>40</sup>.

Взаимодействие музыкальной, живописной и литературной стихий у Роллана несомненно. Стало привычно, что исследователи цитируют слова Роллана о “музыкальных идеях в литературной форме”, говорят о “музыкально-литературном” характере его произведений. Одни считают, что в “Жан-Кристофе” преобладает музыкальная струя, другие – что Роллан остается пленником живописного стиля, “повествовательного и колоритного”<sup>41</sup>. Но, констатируя факт этого взаимодействия, необходимо помнить об уже отмеченном у Роллана “чувстве порога”. Для Роллана важнее всего развитие творческих возможностей в области каждого искусства. Никакого подчинения, никакого рабского копирования одним искусством другого он

<sup>39</sup> Дюшен И. “Жан-Кристоф” Р. Роллана. М.: Худож. лит., 1966. С. 199. О социальном смысле образа Анны см. также: *Taxo-Годи* М.А. Портрет в романе “Жан-Кристофор” Р. Роллана (Анна Браун) // Филол. науки. 1976. № 4.

<sup>40</sup> См. об этом: *Taxo-Годи* М.А. Поэтика группового портрета в романе “Жан-Кристофор” Р. Роллана // Проблемы литературы и эстетики. Орджоникидзе, 1979.

<sup>41</sup> R. Rolland. Neuchâtel, 1969. P. 72.

не признает. Эта мысль настойчиво повторяется в высказываниях Роллана разных лет и по различным поводам. Возможно предположить, что этим объясняется и то обстоятельство, что Роллан был против иллюстрирования своих произведений. “Я считал почти невозможным, чтобы художник мог повторить мысли писателя, и я предпочитал сохранить читателю свободу воссоздать, следя своему воображению, облики, творимые рассказом”<sup>42</sup>. Ему не хотелось, чтобы художник рабски следовал по пятам за писателем: “Ошибочно думать, будто возможно или даже нужно воссоздать тот образ, который рисовался автору”<sup>43</sup>. Иллюстрации Е.А. Кибрика к “Кола Брюньону” удовлетворили Роллана только потому, что были не копированием, а творческим пересозданием роллановского материала средствами своего искусства: “То, что он сделал, принадлежит ему, всецело ему”<sup>44</sup>. Герою “Жан-Кристофа” смешно, когда ему предлагают переделать его симфоническую поэму “Гаргантюа” в оперу. Роллан с иронией комментирует это предложение: «В ту пору среди парижских буржуа считалось, что инсценировать “Осуждение Фауста” или девять симфоний – это высшее достижение искусства» (5, 286).

Кристоф сталкивается и с “проблемой, чреватой опасностями, – проблемой сочетания поэзии и музыки” (5, 368). Его новаторские замыслы направлены в область музыкальной драмы, где “искусство свободной речи сочеталось бы со свободной музыкой” (там же). Отзвук раздумий Роллана слышится в размышлениях Кристофа о мелодраме, о “природе слияния музыки и пения”, где “одно сковывает другое”, “заключает... (везде курсив наш. – М.Т.-Г.) широкое, плавное течение речи в однообразные берега канала”, а песню “стесняет тяжелыми тканями, сковывающими движение” (4, 122). Мечта Кристофа – “дать простор тому и другому”. Тогда “музыка и поэзия, обе свободные, могут шествовать рядом сливая свои мечты” (там же).

Уже завершая свой творческий путь, в работе о Бетховене, Роллан опять коснулся этой проблемы: «Целый век обсуждают и еще много веков будут обсуждать этот трудный вопрос о взаимоотношении музыки и поэзии. Он слишком смело решен некоторыми в пользу полного господства музыки, другие же предпочли “старших Муз – Сиренам”, как говорили в XVIII веке» (12, 135). Разрешение этого противоречия, по мысли Роллана, возможно лишь на высшей ступени искусства, когда напряженная мысль, “переполнив до крайних пределов форму одного искусства”, находит свое выражение в другом (XVI, 9, 10). Примером такого совершенного “слияния мысли с музыкой” Роллан считал финал Девятой симфонии Бетховена (12, 135).

Интересно, что эта оценка Роллана идет вразрез с традиционной, имеющей долгую историю. Еще Гегель в полемике с романтиками отстаивал не-

<sup>42</sup> Цит. по кн.: Кузьмин Н.В. Штрих и слово. Л., 1963. С. 21–22.

<sup>43</sup> Роллан Р. Кола приветствует Кибрика // Роллан Р. Кола Брюньон. М.: ГИХЛ, 1956. С. 3.

<sup>44</sup> Там же. С. 4.

зависимое существование поэзии и музыки и считал их союз возможным лишь при подчинении одного искусства другому. Поэтому, по его мнению, итальянская музыка бурно развивалась на основе “непритеzательной” поэзии, “между тем как стихотворения Шиллера представляются очень неподатливыми и непригодными для музыкальных композиций”<sup>45</sup>.

Некоторые французские историки музыки продолжили гегелевскую традицию, утверждая подчиненную роль поэзии по отношению к музыке. “Поэт – хозяин музыканта. Но такой хозяин, который покупает свою независимость слишком большими жертвами и берет скрипет лишь для того, чтобы переодеться в самый бедный костюм”, – писал Ж. Комбарье в 1894 г.<sup>46</sup> В середине XX в. в “Истории музыки” Комбарье остается на тех же позициях. В главе о Вагнере он говорит, что идеи Вагнера о роли поэта устарели, что “Вагнеру не удалось подчинить музыку поэзии”, что потомство ценит его не как “версификатора”, а как музыканта<sup>47</sup>.

Роллан еще в докторской диссертации 1894 г. спорил именно с подобными взглядами, утверждая, что “цельный и мужественный гений всегда найдет в себе силы быть одновременно поэтом и музыкантом”, надеялся, что “вековая мечта о гармонии всех родственных искусств” будет осуществлена, и ссылался на Вагнера как на пример такого гармонического союза музыки и поэзии<sup>48</sup>. В последних музыковедческих работах Роллан по-прежнему стоял на этой точке зрения. Анализируя финал Девятой симфонии, Роллан подчеркивал у Бетховена творческий характер взаимодействия музыки и поэзии: “Отметим, что он добился этого отнюдь не раболепством перед словом. Он свободно, даже смело обращался с текстом Шиллера. Но это означает, что он наполнил его новым духом и сущностью и сделал своим, перелив в него кровь своей музыки” (12, 136).

Все это дает основание считать, что влияние музыки на “Жан-Кристофа”, как справедливо говорит М. Рейнгард, “проявляется не столько в формальной природе произведения, сколько в его содержании и в особой чувствительности автора”<sup>49</sup>. Музыка не всегда прямо выражает эмоции, а лишь возбуждает их. Ж.Ж. Руссо говорил: “Музыкант не представляет вещи непосредственно, а только будит в нашей душе такое же чувство, какое мы испытываем при виде их” (1, 282). Роллан близок музыканту именно этим – он не рассказывает об эмоциональных состояниях и не выражает их, а будит в нашей душе чувства, сходные с теми, которые испытывает его герой.

Видимо, говоря об особенностях художественного слова Роллана и его взаимодействии с другими видами искусств, не следует категорически отно-

<sup>45</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. С. 288.

<sup>46</sup> Combarieu J. Les rapports de la musique et de la poésie. P., 1894. P. 156.

<sup>47</sup> Combarieu J., Dumesnil R. Histoire de la musique: En 5 vols. P., 1958. Vol. 4. P. 360–361.

<sup>48</sup> Rolland R. Histoire de l’opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. P., 1895. P. 17.

<sup>49</sup> Reinhardt M. R. Rolland et la musique // R. Rolland. Neuchâtel, 1969. P. 73.

сить его к “живописному” или “музыкальному” стилю. При всей любви к музыке и живописи Роллан окончательно выбрал для себя основной способ освоения жизни – литературу. Как художник слова, он использовал все его многогранные возможности: смысловые, пластические и музыкальные. Наделенный щедрым воображением и тонкой восприимчивостью художника, Роллан пытался передать в слове все градации богатейшей гаммы человеческих ощущений и чувств. В высшие моменты творчества ему удавалось добиваться такого органичного слияния своего искусства с элементами смежных искусств, которое помогало достичь жизненной правдивости образа. В момент спада он злоупотреблял экспрессивной и музыкальной функцией слова и впадал в патетику и декламацию.

Роллан работал над “Жан-Кристофором” урывками, обычно в летние каникулярные месяцы, всегда с лихорадочным подъемом, спеша высказать-ся, одержимый потоком впечатлений от жизни и искусства, рвавшимся наружу, искавшим своего выражения в поэтическом слове. То состояние творческого перенапряжения, когда, по его словам, “переполняется до краев форма одного искусства” и требуется помочь смежных искусств, было ему самому хорошо знакомо. Именно в таком состоянии могла происходить синестезия, смешение ощущений и чувств, подмена одних другими – тот процесс, о котором говорил Руссо. В статье “Опера” он писал: “Искусство владеет еще более плодотворными и тонкими приемами подмены, оно умеет с помощью одного из наших пяти чувств вызвать эмоции, сходные с теми, которые возбуждаются другим чувством; эта связь проявляется, однако, лишь при сильном впечатлении...” (1, 282).

Связи подобного рода так многообразны у Роллана, что исследователи его творчества, прослеживая их, иной раз приходили к совершенно разноречивым суждениям. Например, М. Рейнгард находит у Роллана склонность к “превращению немузыкального чувственного возбуждения в его музыкальное выражение”<sup>50</sup>. Он видит у Роллана переход от слов и красок к музыке: “Музыкальная чувствительность автора побуждает его использовать слова и предложения соответственно краскам, тембрам, ритмам музыки...”<sup>51</sup>. Ален, напротив, отмечает переходы противоположного характера – моменты, когда от музыки писатель идет к живописи: “Ничто их не возвещает, можно подумать, что автор не знает им цены. Это часто короткие переходы, в которых заключена вся вселенная. Картины, достойные самых великих мастеров, сцены законченные и как будто вечные. Музыка здесь превращается в живопись. Проза сосредотачивается, сжимается и локализуется” (Ален приводит в пример эпизод с Щульцем, прогулки с Готфридом, историю любви Оливье и Жаклины – Cah. 18, 91).

Противоречие в этих критических оценках кажущееся, так как подобные переходы от музыкальных образов к живописи и обратно суть привыч-

<sup>50</sup> Ibid. P. 74.

<sup>51</sup> Ibid. P. 54.

ная форма художественного мышления Роллана, обусловленная той “подменой эмоций”, на которую указывал Руссо. Подобная синестезия царит в метафоричности любого взятого наугад у Роллана высказывания. Вот пример из личного письма к Г. Гессе от 11 декабря 1923 г., где Роллан благодарит писателя, который был одновременно прекрасным художником, за присланые акварели: “Ваши акварели прекрасны. Они освещают нашу комнату в эти серые дни зимы. Это музыка. Я боюсь, что Вы так войдете во вкус, что постепенно отвернетесь от слов и чернил” (Cah. 21, 105). Свет, музыка, слово – все смешалось в этих простых фразах, чтобы выразить переполняющее Роллана впечатление.

Интересно, что М. Рейнгард, который специально исследует музыкальную сферу стиля Роллана, сам приходит к следующему выводу: «Если широко и не без основания ставится вопрос о музыке в “Жан-Кристофе”, все же очевидно, что сам роман не принадлежит музыке, за исключением того, что есть музыкального в слове»<sup>52</sup>.

Итак, музыка приходит в прозу Роллана прежде всего через слово, поэтическое слово. Каковы же связи прозы Роллана с поэзией, правомерно ли называть “Жан-Кристофа” “романом-поэмой”?

## *Глава четвертая*

### **“РОМАН-ПОЭМА”**

«Повышенная музыкальность речи, особенно когда сама музыка становится постоянным предметом изображения, как в “Жан-Кристофе” Р. Роллана, оказывается очень часто на грани подлинной прозы»<sup>1</sup>. Это положение А.В. Чичерина во многом справедливо, но, поскольку подобное художественное явление отвечает эстетической программе Роллана, оно также заслуживает непредубежденного анализа.

Откуда возникает стремление к повышению музыкальности прозы? Обращаясь к опыту французских писателей, мы находим этому диаметрально противоположные объяснения.

Ж.Ж. Руссо, например, постоянно пытался придать своей прозе “тоническую вибрацию”<sup>2</sup>, чтобы преодолеть недостаточную, по его мнению, музыкальность французского языка. Судя по “Письму о французской музыке” и “Опыту о происхождении языков”, он считал, чтоственные французскому языку немые слоги делают его приглушенным, а постоянное ударение наделяет французский язык “однообразной, простой, скромной и мало певу-

<sup>52</sup> Reinhardt M. Op. cit. P. 73.

<sup>1</sup> Чичерин А.В. Ритм образа: Стилистические проблемы. М., 1973. С. 209.

<sup>2</sup> См.: Servien P. Essais sur les rythmes toniques du français. Р., 1925. Р. 37.

чей мелодикой”<sup>3</sup>. Таким образом, желание Руссо создать музыкальную прозу обусловлено неудовлетворенностью музыкальным уровнем языка.

Взгляд Роллана на возможности французского языка более оптимистичен. Он убежден, что ударение во французском гибко и переменчиво, так как имеет в виду не грамматическое, а логическое или психологическое ударение<sup>4</sup>. Для Роллана ударение имеет значение не столько в отдельном слове, сколько в контексте всего предложения, и долгота слогов “зависит от ритма и эмоциональной окраски фразы, в которую входит слово”<sup>5</sup>. Поэтому французская проза представляется ему самой богатой, гибкой и имеющей исконную склонность к ритмизации. Роллан даже говорит о необходимости определенного предела, какого-то инстинктивного чувства языка, внутреннего закона, “без которого мы бы шли прямо к ритмической прозе или белому стиху”<sup>6</sup>.

Согласимся ли мы с Руссо или с Ролланом либо предложим еще какую-то другую точку зрения, неоспоримо одно: музыкальность есть специфическая особенность французской прозы. Большинство французских писателей хотели сблизить прозу с поэзией, ритмизировать прозу. Но в силу особенностей силлабической системы стихосложения, где ударение не столь существенно, как равное количество слогов, появлялись однообразие и монотонность, которых, в свою очередь, нужно было избегать, разнообразя длину стиха или прибегая в поисках музыкального начала к фольклорным источникам. Поэтому наиболее естественно музыкальна проза Ф. Рабле (по словам В. Клемперера, “Рабле – особенно музыкальный прозаик”<sup>7</sup>) и Мольера. Их проза овеяна народной стихией и широко использует ритм, повторы, рифмы и ассонансы народно-поэтической речи.

С другой стороны, аналогичный процесс интенсификации музыкальной стороны происходил и во французской поэзии. Математическая мерность классическогоalexандрийского стиха не удовлетворяла уже романтиков. Верлен в стремлении к свободным метрам разбивал рамки строки переносами стиха. П. Фор с неплотной фактурой своих баллад, которая, “как вода, переполняющая фонтан, переплескивает через край”<sup>8</sup>, заменил стихотворную строку особым видом поэтической строфы. Символисты ввели верлибр. Это взаимное тяготение прозы и стиха увеличивалось чем дальше, тем больше и ярко проявилось на рубеже XIX–XX вв., что отмечают современные исследователи поэтического языка. “Стирание границ между прозой и поэзией – характерная особенность современных поэтических форм”, – утверждает В. Клемперер<sup>9</sup>. “Между ритмической прозой и белым стихом

<sup>3</sup> Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 1. С. 206.

<sup>4</sup> См.: Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. М., 1960. С. 41.

<sup>5</sup> Там же. С. 40 (письмо Роллана от 9 августа 1905 г.).

<sup>6</sup> Там же. С. 41.

<sup>7</sup> Klemperer V. Moderne Französische Lyrik. B., 1957. S. 31.

<sup>8</sup> Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. P., 1960. P. 331.

<sup>9</sup> Klemperer V. Op. cit. S. 35.

нет особой разницы. Может быть, даже ритм более отмечен у Боссюэ, чем у Клоделя, у которого он часто бывает вял”, – говорит Ж. Коэн<sup>10</sup>. Сходные соображения высказал и Роллан в письме к Р. Штраусу: “В ее нынешнем виде наша поэзия, в большинстве случаев, – это ритмическая проза”<sup>11</sup>.

Одной из причин рождения музыкальной прозы является также проникновение в прозу лиризма. “Чистым мыслителям довольно кресла. Но лирики, без сомнения, прежде всего – охотники за ритмами... Они ищут его в лесах, долинах, в биении собственного пульса, в своем дыхании”, – говорит один из исследователей французского ритма – П. Сервьеен<sup>12</sup>. Не случайно автор “Новой Элоизы”, которая, по словам В.Г. Белинского, “выразила собою другую сторону этого века отрицания и сомнения – сторону сердца”<sup>13</sup>, был первым, кто ставил своей задачей обогатить музыкой французскую прозу. Руссо считал французский язык, “язык философов и мудрецов”, “мало подходящим для поэзии и вовсе непригодным для музыки”<sup>14</sup>. Сам Руссо был посредственным поэтом, так как обязательный ритм силлабического стиха не укладывался в его понятие о естественности ритма природы и человеческого сердца. Но, придавая огромное значение акцентировке речи, он пронизал тоникой свою прозу, где иногда встречаются ярко выраженные строчки точечного стиха<sup>15</sup>.

В эпоху рационализма Руссо осмелился поставить гармонию выше логической правильности и установил такой порядок понятий: ясность, гармоничность, правильность. Из соединения ясности и гармоничности явилась, как указывает Д. Морне, его «музыкальная проза, которая еще смешана с ораторской прозой в “Речах”, но, достигает совершенства в “Новой Элоизе”»<sup>16</sup>.

Традиция музыкальной прозы Руссо была подхвачена столь разными, но одинаковыми по силе лирического порыва авторами, как Шатобриан, Гюго, Бальзак, Мишле, Фромантен, Пеги, Роллан. У всех них необходимость выражения лирического чувства порождает особое ритмическое движение прозы. “У писателей, обладающих ощущением гармонии, подлинный ритм соответствует движению чувств, порыву страсти, гордости, любви, ненависти, жалости, духу самопожертвования и т.д.” – так психологически объясняет рождение ритма прозы А. Морье в своем “Поэтическом словаре”<sup>17</sup>. При этом он подчеркивает, что “чистый”, т.е. естественный, основанный на логике фразы, ритм прозы облагораживает и возвышает прозу, построенную

<sup>10</sup> Cohen J. *Structure du langage poétique*. Р., 1966. Р. 56.

<sup>11</sup> Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. С. 41.

<sup>12</sup> Servien P. Op. cit. Р. 36–37.

<sup>13</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 206.

<sup>14</sup> Руссо Ж.-Ж. Указ. соч. С. 179.

<sup>15</sup> Это отмечает Г. Лансон (*Lanson G. L'Art de la prose*. Р., 1908. Р. 202). Этой проблеме посвящена работа П. Сервьеена (*Servien P. Op. cit. P. 28, 37, 40 et al.*).

<sup>16</sup> Mornet D. *Histoire de la clarté française*. Р., 1929. Р. 342.

<sup>17</sup> Morier H. Op. cit. Р. 371.

по законам регулярной просодии. Когда он прорывается сквозь силлабически организованную прозу, это производит особый стилистический эффект искренности и лирической непосредственности (Морье приводит в пример описание казни Жанны д'Арк у Мишле<sup>18</sup>). Поиски в области "музыкализации" слова нередко связываются также с некоторыми программными заявлениями символистов – с призывом П. Верлена: "Музыка прежде всего!", – с "магией звуков" Малларме, со словами Г. Кана: "Я стремился к полной музыкальности"<sup>19</sup>. Но при этом надо учесть замечание Д. Обломиевского, что нельзя "отождествлять музыкальность и символизм" и что лирика одного из столпов символизма, Малларме, "была нарочито немузыкальной"<sup>20</sup>.

Действительно, сопоставляя Пеги с Малларме, Роллан находил, что Пеги следует методам признанного мэтра символизма, но их обоих связывает вовсе не музыкальность образов. Пеги, по свидетельству Роллана, не знал музыку и "не был музыкантом"<sup>21</sup>. Распространенное в критике сравнение его с Бахом Роллан считает нелепым<sup>22</sup>. Бах – контрапунктист. Его классической конструкции свойственны отчетливое членение на части, архитектурные детали, точное распределение масс. У Пеги же все держится на сплошной непрерывности огромных, грубо скрепленных цементом блоков. Следуя правилу Малларме "Предоставлять инициативу словам!", Пеги, сам того не зная, предвосхищает "автоматическое письмо" сюрреалистов<sup>23</sup>. Эта сторона творчества Пеги вовсе не привлекала Роллана. Однако он не пренебрегал ритмическими поисками символистов и не считал, что в этом отношении его друг и "спутник" Ш. Пеги совершенно далек от символизма, как это казалось Ф. Порше в его работе о Пеги. Порше писал, что Пеги шел от прозы, а символисты от регулярного стиха и поэтому "холодная работа" верлибристов не имеет ничего общего с "пламенной прозой" Пеги<sup>24</sup>. Полемизируя с Порше, Роллан вовсе не видел между этими явлениями "непроницаемой перегородки". Он обнаруживал родство "эпических периодов" Пеги, "набегающих волн" и "широких потоков" его ритмической фразы с отнюдь не холодным, а пламенным "могучим кузнецом" Верхарном и "их общим предком, Гомером Нового Мира" – Уолтом Уитменом<sup>25</sup>.

Верхарн с его широтой охвата явлений, с его болью за человека, с его резкой критикой бездушия капитала, с его культом природы и искусства, с его "суверенными ритмами" был дорог и самому Роллану. Только один из поэтов символизма был не менее Верхарна близок Роллану. Это Поль Фор,

<sup>18</sup> Ibid. P. 327.

<sup>19</sup> См.: *Walch G. Anthologie des poètes français contemporains: 3 vols.* P., [s.a.]. Vol. 2. P. 305.

<sup>20</sup> Обломиевский Д. Французский символизм. М.: Наука, 1973. С. 159.

<sup>21</sup> Rolland R. Péguy. P., 1944. Vol. 2. P. 19.

<sup>22</sup> Ibid. P. 100.

<sup>23</sup> Ibid. P. 20.

<sup>24</sup> Péguy Ch. Oeuvres poétiques complètes / Avant-propos de Fr. Porché; Ser. Bibl. de la Pléiade. P., 1957. P. XVI (1 éd. – 1941).

<sup>25</sup> Rolland R. Op. cit. P. 16.

столько же символист, сколько и романтик. Д. Обломиевский в книге “Французский символизм” противопоставляет романтиков с их “изображением вещественного мира”<sup>26</sup> и Малларме с его склонностью “к показу разуплотненности и развеществленности мира”, с его бескрасочностью, “предметной опустошенностью”<sup>27</sup>. В силу этого различия многие исследователи уже давно не считают П. Фора “чистым” символистом. А. Клуар, включая П. Фора в круг символистов, в сущности, характеризовал его больше как романтика, продолжателя традиций Жерара де Нервала, поэта, тесно связанного с французским фольклором; поэта, у которого было глубоко развито “живое чувство разнообразия и многоликисти жизни”<sup>28</sup>. В. Клемперер говорил, что жизненная активность Фора противостоит “созерцательности и самопогруженности символизма”<sup>29</sup>. Ж.-А. Массон находил в Форе “все черты романтизма, которые можно извлечь из Предисловия к “Кромвелю”: эмансиацию личности, суверенность индивида, обожание природы, смешение жанров”<sup>30</sup>. П. Беарн видел в нем художника иного типа, чем Малларме, благодаря естественности его поэзии, далекой от темного стиля: “Он писал, как поют птицы, а птицы не знают сольфеджио”<sup>31</sup>.

Живая непосредственность чувства, культ природы, обращение к образам природных стихий (недаром Роллану больше всего нравился цикл баллад Фора “Весна в Ферте-Мilonе”)<sup>32</sup>, подлинный патриотизм (“Можно воспевать Францию и не быть при этом Деруледом”, – говорил П. Фор)<sup>33</sup>, обращение к фольклору (Роллану образцом музыкального ритма также служит “старинная народная французская песня”<sup>34</sup>; ощущение музыкальности реального и движущегося мира – всё это роднит Роллана и Фора. Хотя Роллан впервые прочитал баллады Фора в 1912 г., а лично познакомился с ним в феврале 1913-го, уже после опубликования “Жан-Кристофа”<sup>35</sup>, они встретились, как старые друзья, которые задолго до того, каждый самостоятельно, шли к общей цели. Эту цель сформулировал Фор, когда сказал о необходимости использования всех поэтических возможностей французского языка: “Я искал стиль, который мог бы, в зависимости от эмоции, переходить от прозы к стиху и от стиха к прозе: ритмическая проза помогает осуществлению этого перехода... Проза, ритмическая проза и стих оказываются единым инструментом с разными тональностями”<sup>36</sup>.

26 Обломиевский Д. Указ. соч. С. 18.

27 Там же. С. 236, 259.

28 Cloward H. La Poésie française moderne des romantiques à nos jours. Р., [s. a.]. Р. 236, 239, 241.

29 Klemperer V. Op. cit. S. 77.

30 Masson G.-A. Paul Fort: Son oeuvre. Р., [s. a.]. Р. 29, 31.

31 Béarne P. Paul Fort. Р., 1960. Р. 31.

32 Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 14. С. 761.

33 Цит. по: Béarne P. Op. cit. Р. 51.

34 Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. С. 36.

35 См. дневник Роллана От “Жан-Кристофа” к “Кола Брюньону” (Роллан Р. Указ. соч. С. 761).

36 Цит. по: Walch G. Op. cit. Р., [s. a.]. Vol. 3. Р. 189.

Равнодушные к спорам критики о различии между верлибром, ритмической прозой и регулярным стихом, оба писателя хотели добиться эмоционального и музыкального эффекта синтетическим путем – использованием естественной элизии языка иalexандрийского стиха, ритмом и метром, рифмой и ассонансом. Эту особенность лучше всех понял Ж.-Р. Блок, характеризуя многогранность П. Фора: “Избежать объятий классического стиха, не отбрасывая тех возможностей, которые предлагает его слишком правильная красота; отдаться фантазии верлибра, не спотыкаясь в необходимых ему членениях; сохранить звучность рифмы, подчиняясь ей не более, чем того требует слух; взять у прозы ее непринужденность и легкость, не принимая ее небрежности – таковы, в общем виде, те четыре принципа, которые определяют стиль П. Фора”<sup>37</sup>. И как бы вторя Фору, Роллан писал Жану Бодену 7 декабря 1924 г.: “Ритм или рифма? И то, и другое. Я считаю рифму, и особенно ассонанс, необходимыми, от природы свойственными “французскому”. Мои учителя – вовсе не те ученые критики, которые в течение четырехсот лет спорят на эту тему, но это сборники французских пословиц, это народный слух и старые жанры средневековой поэзии, бьющей из национального источника”<sup>38</sup>. Эти слова были написаны Ролланом 10 лет спустя после создания “Кола Брюньона”, но это итог и тех поисков, которые были отражены уже в “Жан-Кристофе”. В пору творческой зрелости Роллан шел в русле общих исканий французских мастеров слова, продолжая вместе с Ш. Пеги и П. Фором прежде всего традиции народной поэзии, а также демократические и национальные, музыкальные и эмоциональные принципы прозы Рабле, Руссо и Мишле.

Если верить самому Роллану, то “инстинктивный закон”, который повелевает его творчеством, – это “утверждение торжества Ритма, этого властителя вселенной” (5, 214). Роллан глубоко продумывал ритм своих произведений: “Я больше уделяю внимания общему движению целого, чем деталям фразы; основным линиям композиции, чем тонким нюансам, но каждый том имеет свой ритм” (письмо А. Сеше о “Жан-Кристофе” от 4 февраля 1912 г. – Cah. 13, 61). Л. Жилле в ритме видит ключ к цельности “Жан-Кристофа”: “Вначале был ритм”<sup>39</sup>.

Ритмичность прозы Роллана достигается различными путями. Первый и самый очевидный – включение в прозу стиха. Э. Лерх считает, что проникновение стихотворных ритмов в прозу Роллана обусловлено его лиризмом. Роллан, по словам Лерха, “лирик, даже когда пишет прозой”. Его сила заключается не в точном описании внешнего мира – интерьера, мебели туалетов, экипажей и прочего, – а в передаче мира души, непосредственности чувства. Здесь он поднимается к “вершинам лирики”, и тогда “возникают оды и гимны”. Лерх высоко оценивает стиль таких стихотворных фрагментов,

<sup>37</sup> Béarne P. Op. cit. P. 65.

<sup>38</sup> Jean-Cristophe et Armel: Correspondance entre R. Rolland et J. Bodin. Lyon, 1955. P. 74–75.

<sup>39</sup> Europe. 1965. An. 43. N. s. N 439–440. P. 123–135.

разбирая “Оду к дружбе” и “Гимн музыке”, как он называет лирические отступления в начале книг “В доме” и “Грядущий день”. Лерх подчеркивает, что здесь рождается настоящий стих, который, как признавался сам Роллан в письме к Лерху, “хотя и не разделен на строчки, но содержит скрытую музыку”<sup>40</sup>.

По поводу правомерности включения в прозу стиха мнения современных исследователей стиля расходятся. М. Крессо считает, что хороший писатель должен избегать “силлабической равновеликости”<sup>41</sup>, а А. Бремон, напротив, говорит, что гармоническая проза должна быть близка к силлабическому восьмисложнику<sup>42</sup>. А.В. Чичерин считает, что “стихизация прозы – это ее разрушение”. Он приводит в пример нарочитость ритмической прозы А. Белого в “Петербурге” и отмечает ее однообразие в отличие от многообразия обычной прозаической речи<sup>43</sup>.

Закономерны ли стихотворные вкрапления в “Жан-Кристофе”, или они – проявление безвкусицы? В 1914 г. Р. Жоанне в “Le Lettre” язвительно высмеял их: “Я убежден, что Р. Роллан всю свою жизнь пытался – увы! безуспешно – писать стихи... Г-н Р. Роллан не хотел дать умереть живущему в его душе поэту”<sup>44</sup>. Между тем истоки музыкальной прозы Роллана обнаруживаются как раз в “Жан-Кристофе”. Именно здесь намечается и постепенно складывается то, что стало закономерностью в “Кола Брюньоне”. Ален в известной статье о Роллане 1926 г. совершенно справедливо связал тенденцию к сближению прозы и поэзии у Роллана не с литературной беспомощностью и не с искусственной стилизацией, а с демократической и национальной французской традицией.

Даже эстетская критика 900-х годов понимала, что традиционная народно-поэтическая система “может привести к замечательным эффектам ритма”<sup>45</sup>. Приводя в пример отдельные поэтические периоды из “Жан-Кристофа”, Ален видит истоки их мастерства в обращении к фольклору, к народной речи: “Нелегко найти лучший образец живой текущести нашей речи, которая звучит так же звонко, как рабочий инструмент крестьянина” (Cah. 18, 91).

З. Баумgartнер в диссертации о ритме французской прозы рассматривает введение силлабического стиха в прозу как определенный стилистический прием, широко употреблявшийся писателями разных эпох<sup>46</sup>. Действительно, правильный стих можно встретить в прозе Рабле, Руссо<sup>47</sup>, Шатобриа-

40 Lerch E.R. Roßland und die Erneuerung der Gesinnung. München, 1926. S. 274, 279.

41 Cressot M. Le Style et les techniques. P., 1963. P. 219.

42 Bremond H. Les deux musiques de la prose. P., 1924. P. 47.

43 Чичерин А.В. Указ. соч. С. 209.

44 Цит. по: Drouillet, frères. Anthologie des poètes nivernais. Moulins, 1946. Т. 2. P. 226.

45 Gourmont R. de. Esthétique de la langue française. P., 1905. P. 290; Baumgärtner S. Der Rhythmus der französischen Prosa und das Problem seiner Interpretation. Tübingen, 1970. S. 17.

46 См.: Klempener V. Op. cit. S. 31.

47 Lanson G. Op. cit. P. 202; Servien P. Op. cit. P. 28.

на<sup>48</sup>, Мишле<sup>49</sup>, Флобера<sup>50</sup> и мн. др. Использование его имеет свои преимущества и свои границы. Он задает особую уравновешенность ритму прозы, но при частом употреблении делает прозу монотонной и однообразной. Роллан, например, отмечал шаблонность подобного приема у Пеги: “Любопытно наблюдать предвзятость, с которой Пеги, чья проза уже приобрела живость, прямоту и непосредственность, считает себя обязанным заимствовать у своего стиха его туманную и тихую вялость, честную, но усыпительную монотонность псалма”<sup>51</sup>. Сам Роллан старается не злоупотреблять силлабикой и вводить ее только тогда, когда она может быть психологически оправданна, поддержанна логикой развития действия и характера персонажа.

Выступая против введения стиха в прозу, А. Жид писал в своем дневнике, что ритмы поэзии и прозы не совпадают и введение стиха ломает ритм прозы<sup>52</sup>. Но именно этот момент “ломки” ритма, который осуждается А. Жидом, Роллан использует как характерный стилистический прием. Каждый раз, когда его герою необходимо вырваться за пределы будничного прозаического существования, оторваться от бега обыденных дней, сосредоточиться на своих мыслях или чувствах, Роллан останавливает мгновение, включая в прозу стих. Это явно ощущается в таких эпизодах, как прогулки Кристофа с Готфридом, одинокая жизнь Кристофа в горах Швейцарии, встреча с морем во время итальянского путешествия, любовь Оливье и Жаклины, а также во всех лирических отступлениях. Иногда это белый стих:

La terre est dans l'ombre	- 5
et la ciel etait clair:	- 6
les étoiles naissaient.	- 5

(I, 137).

Иногда рифмованный:

Ah! que la vie reste ainsi	- 7
Immobile, comme cet instant	- 7
Elle soupire, et dit:	- 5
– Pourquoi est-que	- 4
je vous aime tant?..	- 4

(III, 334).

Ален верно указал на неразделимость времени, ритма и рифмы у Роллана: “Рифма, как в старых пословицах, отмечает возвращение и как бы остановку во времени. Рифмовать – означает слишком любить (rimer – c'est trop aimer), вторично собирать ушедшие мгновения” (Cah. 18, 91). Интересно, что эта его характеристика роллановской рифмы перекликается с общим положе-

48 Mourot J. Le Génie d'un style: Chateaubriand. P., 1960. P. 37.

49 Morier H. Op. cit. P. 327.

50 Lanson G. Op. cit. P. 270.

51 Rolland R. Op. cit. Vol. 1. P. 182.

52 См.: Baumgärtner S. Op. cit. S. 18.

жением современного исследователя поэтического языка Ж. Коэна о том, что всякий стих есть определенная задержка, остановка во времени – размышление, а не действие, что стих цикличен, он постоянно повторяет какую-то фоническую или метрическую фигуру, а проза более стремительна и линейна. «Всякий стих есть “версус”<sup>53</sup>, т.е. возвращение. Из противоположности прозе (“прорзус”<sup>54</sup>), которая продвигается вперед линейно, стих возвращается постепенно к самому себе»<sup>55</sup>. Используя эту особенность стиха, помогающую ему менять временной план, Роллан, в отличие от символистов<sup>56</sup>, упорно держится за рифму. В “галльской поэме” “Кола Брюньон” Роллан будет употреблять рифму еще более широко, чем в “Жан-Кристофе”, чтобы подчеркнуть народный характер книги-размышлений, рифмованной в духе Рабле. Ибо “рифма так же стара, как французский стих. Это третий элемент поэзии”<sup>57</sup>, – говорит Реми де Гурмон<sup>58</sup>.

Анализируя роль стиха в прозе Шатобриана, Бальзака, Франса, Камю и других французских писателей, в частности в первой книге “Жан-Кристофа” Р. Роллана, З. Баумgartнер приходит к выводу, что “в этом роде поэтической прозы слишком стирается различие с лирикой и мало соблюдается собственная закономерность непринужденной речи”<sup>59</sup>. Стилистический анализ прозы Роллана, следовательно, действительно показывает, что она стоит на границе прозы и лирики. Остается добавить, что это отвечает намерениям Роллана создать “роман-поэму”.

Проза Роллана, однако, имеет и свои ритмические законы, не связанные со “стихизацией”. З. Баумgartнер говорит, что во французской прозе ритм фразы зависит от различных синтаксических отношений, от инверсий и повторов местоимений в сочетании с глаголами. В тексте романа “Жан-Кристофф” мы можем обнаружить множество таких ритмических фигур. Например, когда главные члены находятся в начале предложения, то ритм уравновешен, движение фразы спокойно, без особых колебаний и отклонений. Оно передает спокойное созерцание или размышление. Вот мальчик Кристофф разглядывает заброшенный сад Керихов. “Il voyait alors les allées envahies par l’herbe, les pelouses semblables à des prerries sauvages, les arbres se mêlant et luttant en désordre, et le façade blanche, aux volets obstinément clos” (1, 227).

Обратный порядок слов, когда главные члены оказываются в конце предложения, усиливает динамику текста, придает ему ритмическое напряжение. Бурный порыв чувств Кристофа и Сабины, психологическая взвинченность сцены на ферме передаются параллелизмом двух одинаково синтак-

<sup>53</sup> Versus (*лат.*) – букв. ‘оборот, обращение’.

<sup>54</sup> Prorsus (*лат.*) – ‘прямо, решительно’.

<sup>55</sup> Cohen J. Op. cit. P. 55.

<sup>56</sup> Верлен в стихотворении “Поэтическое искусство” предлагал отбросить рифму как “ненужную погремушку”.

<sup>57</sup> После числа слогов и цезуры.

<sup>58</sup> Gourmont R. de. Op. cit. P. 243.

<sup>59</sup> Baumgartner S. Op. cit. S. 18.

сически построенных предложений с обратным порядком слов, характеризующих героя и героиню: “Tremblant d’amour et de crainte, la main sur la serrure, il ne pouvait se décider à ouvrir. Et de l’autre côté de la porte, ses pieds nus sur le cartreau, grelottante de froid, Sabine était debout” (1, 362).

Инверсия в середине предложения означает медленное и величавое движение и при этом производит тем большее впечатление, чем дальше расположены друг от друга подлежащее и сказуемое: “Au milieu de ces lourdes ténèbres, dans la nuit étouffante qui semblait s’épaissir d’heure en heure, commence de briller, comme une étoile perdue dans les sombres espaces, la lumière qui devait illuminer sa vie: la divine musique” (1, 102). Особенно часто встречается у Роллана анафорическое повторение глаголов с местоимением *il* в одном предложении или в ряду простых, следующих друг за другом предложений. Глаголы эти можно было бы употребить и без повторения местоимения.

З. Баумгартнер проделал такой опыт, анализируя отрывок из “Зари”. Маленький Кристофф потихоньку от матери пробирается к роялю: “Il ouvre le piano, il approche une chaise, il se juch dessus” (1, 103). Баумгартнер выбирает местоимения: “Il ouvre le piano, approche une chaise, se juche dessus”. «При сопоставлении становится ясно различие. Без местоимения “бег” предложения был бы ритмически слишком быстрым»<sup>60</sup>. Анафорический повтор местоимения удлиняет движение не только в данном отдельном случае. Им выражается страх маленького Кристофа при виде умирающего деда (“Il se releva épouvanté, il se sauva. Il courut au-dehors. Il criait et pleurait” – 1, 173), нерешительность юноши в его отношениях с Сабиной (“Il se jeta hors du lit... il s’approcha de la porte, il ne voulait pas l’ouvrir... Il s’appuya sur son lit, il s’assit pour respirer. Il était terrassé par la passion” – 11, 191), разочарование после встречи с Гаслером (“Il allait au hasard... il se trouva à la station du tram... Il le reprit, sans penser à ce qu’il faisait. Il s’affaisa sur la banquette... il ne pensait à rien. Il avait peur de regarder en lui” – 11, 191), борьба с самим собой в период творческого упадка (“Il persistait pourtant à se tenir debout, il sortait, il marchait” – 4, 180). Паратактические ряды с постоянным повтором местоимения передают затрудненность движения, которая отвечает общей поэтике центрального образа – образа “человека в пути”.

Однако нельзя забывать слова Роллана в письме Ж. Боннеро о том, что для него имеют значение “ритмы не столько отдельной фразы, сколько всего ряда томов в целом, глав в томе и абзацев в главе”. Впрочем, “ритм целого” существует не сам по себе, а в связи с музыкальным и времененным движением книги. Остановимся поэтому на вопросе о соотношении времени и ритма в “Жан-Кристофе”.

В монографии о Роллане В.Е. Балахонов, указывая на характерное для Роллана “стремление к широкому обобщению, выходящему за пределы конкретного времени и места”<sup>61</sup>, справедливо замечает, что в романе “Жан-

<sup>60</sup> Ibid. S. 103.

<sup>61</sup> Балахонов В.Е. Р. Роллан и его время. “Жан-Кристофф”. Л.: Изд-во ЛГУ, 1968. С. 52.

Кристоф” существует “два различных времени. Одно – реальное историческое время. Другое – время, в котором протекает жизнь Жан-Кристофа, и оба времени далеко не всегда совпадают”<sup>62</sup>. В.Е. Балахонов объясняет эту особенность творческой историей романа, переплетением двух различных пластов – раннего (история художника) и позднего (социальный план), двух разных подходов к материалу в каждом из этих пластов. (Наличие этих пластов подтвердили и позднейшие работы Б. Дюшатле над рукописями романа “Жан-Кристоф”<sup>63</sup>). Соотношение между временными категориями и двумя планами романа неоспоримо. Но есть еще одна художественная задача, связанная с этой проблемой. Каждому из романых пластов, каждому из временных отношений соответствует свой особый ритм повествования. Время героя и время историческое не всегда совпадают. Ритм жизни героя и ритм авторского повествования тоже не всегда совпадают.

Авторский комментарий идет обычно в быстром темпе: это торопливое повествование от третьего лица. Оно протекает в историческом времени, так как в основном относится к характеристике определенной эпохи. Календарное время жизни героя в “Жан-Кристофе” установить невозможно<sup>64</sup>. Историческое же время действия “остается строго в пределах первого десятилетия нашего века”<sup>65</sup>.

Роллан и не задавался целью строго соблюдать календарное время. В своих “героических биографиях” и музыковедческих работах он историк и документалист. Но в художественных произведениях ему чуждо натуралистическое правдоподобие, он стремится к предельным обобщениям. Между тем, как говорит Д.С. Лихачев, “вневременное присутствует в любом обобщении произведения новой литературы... Вот почему жанры литературы, ставящие себе целью художественное обобщение нравов людей, определенных общественных явлений, так редко фиксируют точное календарное время происходящего”<sup>66</sup>.

Не только два времени существуют в романе – время жизни героя и объективное время повествователя (историческое время). Само время героя двоится и расслаивается на хронологию внешних событий жизни героя, его “календарное” время, и временеме развитие его внутренней жизни, которое мы назовем условно “лирическим” временем героя. “Лирическое” время героя то сливаются с сюжетным временем, охватывая своим движением все окружающее; даже обычно считающийся статичным и вневременным пейзаж здесь подчиняется этому бурному развитию (например, в картине Рей-

<sup>62</sup> Там же. С. 61.

<sup>63</sup> Duchatelet B. La Genèse de “Jean-Cristophe” // Annales de Bretagne. 1973, sept.–déc. Т. 80, N 3–4.

<sup>64</sup> Интересные соображения по этому поводу приводит Л. Арагон в статье “Ромен Роллан и хронология” (Арагон Л. Литература и искусство: Избр. статьи и речи. М.: ГИХЛ, 1957; см. также: Мотылева Т. Творчество Р. Роллана. М.: ГИХЛ, 1959. С. 239–240).

<sup>65</sup> Балахонов В.Е. Указ. соч. С. 60.

<sup>66</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. Л., 1971. С. 242.

на, увиденного мальчиком Кристофом). Такое слияние особенно характерно для первых книг. То, напротив, “лирическое” время замедляется и переключает героя во вневременной план, что явственно обнаруживается в последних книгах.

Ритм повествования создается не только за счет интенсивности последнего, но и с помощью периодических обрывов и остановок плавного изложения, во время которых читатель как бы отдыхает, отчего возобновление рассказа вызывает у него еще больший интерес<sup>67</sup>. Для лирической прозы Роллана чрезвычайно характерна такая смена ритмических темпов, следующая за сменой временных отношений. Так, главное и постепенное движение первых книг убыстряется в “Бунте”. В первой части “Бунта” время едва тащится, все события ограничиваются неудачным концертом Кристофа и его знакомством с Мангеймом. Лирические отступления, связанные с описанием творческого процесса Кристофа, философско-эстетические рассуждения автора, критические обзоры немецкой музыки и музыкальных организаций – все эти статичные моменты замедляют действие. Зато во второй части “Бунта” сюжетное время очень напряжено (переполнено событиями): встречи с Антуанеттой и Коринной, разрыв с журналом “Дионис”, провал “Ифигении”, скора с герцогом, испорченная дирижером симфония, попытка самоубийства. Последний эпизод с Рейнгардтами опять возвращает нас к первой части своим замедленным темпом и составляет паузу перед началом третьей части. И наконец, в третьей части резко сменяются очень существенные и контрастные эпизоды с Гаслером, Шульцем, Модестой, матерью. Последний эпизод с Лорхен заканчивается дракой с солдатами и побегом за границу. Только краткий авторский комментарий, характеризующий современное положение Германии (4, 232–236), на мгновение тормозит этот стремительный ход событий, как бы подготовляя развязку. Таким ритмическим развитием Роллан создает впечатление бурного, но затрудненного движения: вялость, замедленность и порыв, попытка взлета и падение, метание по бездорожью и внезапные рывки. Это движение по песку, в котором вязнешь, из которого с трудом вытаскиваешь ноги. Ритмическая структура книги “Бунт” отвечает символике названий – “Зыбучие пески”, “Пески засасывают”, “Освобождение”.

Критика не раз упрекала Роллана за длительные авторские монологи, обзоры и характеристики, за “эссеизм”, нарушающий действие. Но с точки зрения ритма эти прозаические вкрапления в лирическую стихию романа “Жан-Кристоф” являются органичными и художественно оправданными. Эту особенность ритмического строя книги в свое время мудро заметил Ален. Он одобрял то, что Роллан, “пообещав сделать купюры и исправления, не сделал ни того, ни другого”. “В глубине души, – продолжает свою мысль Ален, – я думаю, что и нельзя ничего исправить. В каждом произведении есть какая-то соединительная ткань, которая создает переход от

<sup>67</sup> Meyer H. Kunst des Erzählens. Bern; München, 1972. S. 140, 146.

одной цельной и сильной части к другой. Но я не хочу кусков, я читаю все. То, что кажется длинным, дает мне отдых и готовит к дальнейшему – это время передышки, которая тоже всегда необходима нашей мысли” (Cah. 18, 87).

В “Ярмарке на площади” “календарное” время героя почти отсутствует. Фактическая сторона – события и их протяженность – не имеет существенного значения: они могут быть выражены двумя-тремя словами – “Кристофф в Париже”. Зато господствует “лирическое” время героя, которое противопоставлено, как мы уже говорили, *presto* Ярмарки (исторической хронике общества). Вот еще одно подтверждение лиризма этой публицистической книги. Сфера действия “лирического” времени настолько расширяется, что она поглощает авторский комментарий, и задержка действия здесь не ощущается, несмотря на отсутствие событий. Это обстоятельство сближает лирическую прозу Роллана с поэзией. “В лирике время героя и автора часто совпадает”, – утверждает Б.Ф. Егоров в статье “Категория времени в русской поэзии XIX века”<sup>68</sup>. Свидетелями такого совпадения становимся и мы при чтении “Ярмарки на площади”.

В последующих трех книгах мы сталкиваемся с видами временных отношений, осуществляемых различными путями. “Антуанетта” – это лирическое отступление во времени, которое само по себе полно движения, но в общей структуре романа оно как бы вынесено за скобки благодаря мастерству концовки и замина прилегающих частей. Слова “У меня есть друг” связывают предыдущую и последующую книги, остановка между которыми подобна мгновенно прерванной и тут же возобновленной фразе, и мы даже не ощущаем перерыва во времени. Но книга “В доме” уже является таким перерывом. Действие здесь не движется. На протяжении 70 страниц происходят только два события – дуэль с Леви-Кером и смерть матери. Панорама Франции, жизни “Дома”, и обзор французской мысли не согреты тем лирическим волнением, которое было характерно для “Ярмарки”. Очевидно, что положительный политический идеал Роллана достаточно туманен и не вызывает в писателе такого пафоса, такой личной увлеченности, какая свойственна его горячему отрицанию современной действительности. “В доме” – просторный авторский монолог, порой заглушающий голоса героев, выполненный в ритме неспешного размышления.

“Подруги” – своеобразная интерлюдия: медлительное развитие, перемежающееся редкими моментами элегического речитатива (любовь Оливье и Жаклины), необходимая замедленность, показывающая текучесть времени, его безвозвратное ускользание. Мелкие заботы будничных дней, чувства и события, недостойные внимания, ощущение вялости и пустоты рождают неудовлетворенность и жажду действия. В конце книги как лирический всплеск возникает образ Грации, утешительницы Кристоффа, его романтической Консуэло, его “Бессмертной возлюбленной”. С ее появлением протя-

<sup>68</sup> См.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 161.

гиваются нити к следующим книгам. Две встречи с Грацией – до и после смерти Оливье – обрамляют трагедию “Неопалимой купины”. Происшедшее в седьмой и восьмой книгах замедление времени дает нам возможность не почувствовать натяжки, когда, например, в конце книги “Подруги” мы встречаем Грацию взрослой женщиной, тогда как в “Ярмарке на площади” она была еще ребенком. Так как событий было мало, то кажется, что и времени прошло немного, но ритмическое строение седьмой и восьмой книг противопоставляет этому ощущению представление о длительности временного отрезка.

Седьмая и восьмая книги оказываются растянутой экспозицией, расстановкой сил к драме Действия, к кульминации “Неопалимой купины”, действие тянется еще как бы по инерции сцепления с замедленным темпом предыдущих книг. И вот три мощных удара, как в Пятой симфонии Бетховена, – гибель Оливье, надлом Анны, духовный кризис Кристофа. Приходят в стремительное движение все ритмические линии романа: лирический мир героя, события его внешней жизни, общественная действительность, – чтобы разрешиться в трагической замедленности финала “Неопалимой купины”. Драма Действия не удалась. Последующая часть, связанная с дальнейшей политической эволюцией Кристофа, не была написана<sup>69</sup>. В творческой истории романа и в жизни героя как бы образуется провал<sup>70</sup>. Время “выключается”, и тогда в “Грядущем дне” происходит удивительная модификация прежних ритмических линий. На страницах этой книги мало существенных событий, но “календарное” время героя тем не менее убыстряется, сгущается. Условно-обобщенное, оно должно бы стать вневременным, а оно, напротив, сближается с историческим временем. Между тем “лирическое” время героя замедляется и переключает Кристофа в область вечных ценностей.

Вневременное бытие задано уже прологом к десятой книге, где оно резко отделено от “календарного”.

Каждой из этих временных категорий соответствует в прологе последней книги определенный лексический ряд.

### **“Календарное”**

Жизнь проходит...  
Отмечаются года...  
Проносится... вереница  
быстротечных, знойных,  
ледяных, лихорадочных  
дней... (6, 196).

### **“Вневременное” [лирическое]**

Только ты, Музыка, не бренна...  
Ты – внутреннее море...  
Ты – вне мира...  
У тебя свои законы...  
Нашедший в тебе прибежище  
живет вне веков...

В творчестве, в музыке, в любимом искусстве, в погруженности в свой внутренний мир герой оказывается переведенным во внеисторический план.

69 См. об этом: Балахонов В.Е. Указ. соч.

70 Так в начале второй части десятой книги автор сообщает, что после событий “Неопалимой купины” прошло 10 лет (6, 251), хотя из всего случившегося за эти годы мы знаем только о кратком путешествии Кристофа в Италию.

Связи стареющего и уходящего из жизни Кристофа с современностью разрываются, и он обращается к будущему, ростки которого уже чувствует в отрицаемой им буржуазной действительности пока еще в самом общем виде, в символическом образе младенца – “Грядущего дня”.

“Календарное” же время идет своим чередом. “Капля по капле уходит жизнь” (6, 197). Бегут дни, заполненные мелкими заботами. Событий много, но о них говорится скороговоркой. Встреча с Грацией, путешествие в Италию, возвращение в Париж, знакомство с Эмманюэлем, появление Жоржа, приезд Грации, две поездки Кристофа в Швейцарию, болезнь и смерть Лионелло, дуэль Жоржа, смерть Грации, свадьба Жоржа и Авроры – суетливая вереница дней стущается (и происходит магический фокус), условно-“календарное” время своим быстрым темпом начинает совпадать с историческим временем, так как характеристика эпохи такжедается в ускоренном авторском комментарии. Не случайно многие исследователи воспринимали концовку романа как “примирение” героя с миром. Такое ощущение вполне поддерживается ритмическим эффектом. Но зачем он был нужен автору? Или это его художественный просчет? Дальнейший анализ ответит на этот вопрос. Подчеркнем пока, что ощущение “примирения” ошибочно, так как “лирическое” время героя не совпадает ни с хронологией его жизни, ни с историческим временем, а переходит уже в план вечности, перед которой все остальные – преходящие. Этим и объясняется то, что “Кристоф не считает больше убегающих дней” (6, 197). Он не только объективно существующего времени, но и течения собственных дней не замечает. “Герою цепь его дней покажется одним только днем”, – говорится в прологе к “Грядущему дню” (6, 196). Пребывание в бесконечном подчеркнуто новым звучанием темы вечного и нетленного искусства, музыки, природы. И разрыв между “лирическим” временем героя и его “календарным” временем, а также и объективным временем повествователя увеличивается еще больше.

Чем ближе к концу, тем яснее становится, что убыстрение “календарного” времени художественно оправдано. “Убыстрение действия, – пишет Д.С. Лихачев, – может быть использовано как своего рода подытоживание. Убыстрение действия в эпилоге романа – как в выдохе. Оно создает концовку”<sup>71</sup>. Роллану надо было в finale свести воедино два плана (герой и общество), при всем их противоречии, в единой концовке. Поэтому на последних страницах книги к ускоренному темпу авторского комментария и “календарного” сюжетного времени добавляется новая разработка в быстром темпе “лирического” времени героя. Оно тоже убыстряется, в лихорадочном темпе обозреваются все прошлые этапы творческой жизни Кристофа, одни видения сменяют другие. Финал дает возможность ретроспективного взгляда на все произведение в целом, на взаимоотношения всех предваряющих этот финал элементов. То, что все временные планы начинают звучать в одном ритме, придает завершенность лирической структуре произведения.

<sup>71</sup> Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 239.

“Эпическая незавершенность”, которую усматривает в романе Г.Г. Цвенгрош<sup>72</sup>, действительно заключена в образе младенца – “Грядущего дня”, но связана в основном с идейной направленностью финала. Само же произведение, как цельная художественная система, оказывается вполне завершенным, ибо с эпической незавершенностью соединяется лирическая завершенность. Объединенные драматической экспрессией финала, они дают удивительный синтез, к которому и стремился автор. Не случайно лирическое отступление десятой книги – гимн творческому процессу – Роллан заканчивает следующими словами, характеризующими последний взмах руки художника: “Взор мастера охватывает весь ансамбль в целом, и рука его завершает гармонию” (6, 337).

Мы уже говорили об этом синтетическом характере финала, сближающем его с поэмой, симфонией и притчей. В связи с этим следует отметить, что в современном литературоведении придается большое значение функциям концовки. Литературная концовка, как считает Б. Смит, “предвещает и оправдывает отсутствие дальнейшего развития, она усиливает ощущение финальности, полноты и композиционной слаженности, которое мы ценим в любом произведении искусства”<sup>73</sup>. По мнению американской исследовательницы, особенно важна эта завершающая функция для структуры поэтического произведения.

Специфика “романа-поэмы” как раз и проявляется в том необычайном значении, которое Роллан придает концовкам и началам книг, частей, эпизодов, абзацев на протяжении всего романа. Можно говорить о “кадровости” романа. В нем нет деления на главы. Роллан монтирует определенные эпизоды, “кадры”, абзацы, подчеркивая их пространственные границы и временные отношения не только своеобразной графической цезурой – пробелом на листе типографского текста, но и особой поэтикой эпиграфов, прологов и концовок, которые то подхватываются в следующем абзаце, то звучат как эхо, как выдох, то снова возникают в различных вариациях.

Лирико-музыкальная сторона романа связана с поэтикой начал и концовок. Недаром сам Роллан, говоря о художественной специфике своего произведения, просил обратить внимание на “прелюды, постлюды и коды” (письмо к Л. Жилле от 30 июля 1913 г. – Cah. 2, 263). Американский ученый Д. Алден отмечает, что «каждая часть “Жан-Кристофа” открывается отдельной “поэтической” или “музыкальной увертюрой”»<sup>74</sup>. Исследуя музыкальные восприятия Роллана, Д. Алден приходит к выводу, что Роллан слышит музыку “только тогда, когда развертывает увертюры и финалы своих

<sup>72</sup> Цвенгрош Г. Борьба Р. Роллана за идеальность, народность, действенность литературы и искусства: Автор. дис. ... канд. филол. наук. Львов, 1974. С. 23, 29; см. также: Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Сов. писатель, 1958. С. 16.

<sup>73</sup> Smith B. Poetic closure: a study of poem’s end. Chicago; London, 1968.

<sup>74</sup> Alden D.W. Proustian configuration in Jean-Cristophe // French Review. Baltimore. 1967. Oct. Vol. 41, N 1. P. 268.

литературных композиций". Это, конечно, сказано слишком категорично. Но в увертурах и финалах музыкальность более ощутима. Поэтический и музыкальный ритм романа зависит от этих плавных переходов от одних частей к другим или от их контрастов и резких обрывов действия. И то и другое создается большей частью с помощью "зачинов" и "концовок". Рассмотрим для примера финал "Неопалимой купины" – одну из тех код, на которой специально останавливал внимание сам Роллан. Ритм здесь основан на противоборстве контрастных и варьирующихся тем. Эти вариации можно выделить в тексте.

Кристофф живет в одиноком домике в швейцарских горах. Кругом безбрежный лес. Душа Кристофа опустошена страданиями. Символом ее является лес, тоже замерзший в безмолвии зимы. Впервые появляется *тема уснувшего леса – образ смерти и оцепенения*. Душевная борьба Кристофа раскрывается в символических картинах леса: "Угасшее небо. Исчезнувшая жизнь. Какое-то абстрактное пространство со стертymi очертаниями... Был конец зимы. Запоздалой зимы. Бесконечной зимы" (6, 170). Эпитеты, выражающие отвлеченност, безжизненность, и повторы передают длительность оцепенения. Кажется, нет надежды на воскресение. Но рядом неслышно "растет" вторая тема – *тема весеннего пробуждения природы и обновления души Кристофа*. Пробуждается весна, ранняя, обманчивая. Природа еще скована, но уже начинает жить. Вся образность абзаца подчинена этой мысли. Среди голых деревьев запеваю птицы, вода начинает шуметь под ледяным покровом, земля под тающим снегом дышит. "Возрождается сердце" земли.

Далее обе темы развиваются в постоянном противоборстве, разрабатываются в различных вариациях. Каждый новый эпизод, новая картина природы дают нам новые музыкальные вариации, которые можно проследить в их последовательном развитии.

Первая вариация темы леса – драматическая. Кристофф задумывается над жестокостью мира, над всеобщей борьбой за существование. Он сам переживает внутреннюю борьбу, и ему понятны тайные битвы природы и ее "обманчивый мир". На этот раз лес изображается как целая картина "всеобщего убийства". Деревья похожи на доисторических чудовищ, вступающих в схватку. "Буки-убийцы" душат нежные "розовые тела" сосен (6, 175).

Второй вариации образ леса все более драматизируется. В "трагическом лесу" деревья трещат и ломаются под снегом. Параллелизм "Кристофф – лес" сужается здесь до конкретного примера: Кристофф и дерево в лесу, которое гнется под грузом вновь выпавшего снега, скрипит, но не сдается. Роллан уже заранее подготовил нас к этой параллели в предыдущем отрывке, который начинается эпиграфом из Данте – в молитве Кристофа, где он сравнивает себя с "мертвым деревом" (6, 169). Поэтому без всякого вводного слова и сравнения непосредственно после образа дерева вводится образ борющегося Кристофа. Дли-

тельность борьбы дерева на протяжении нескольких дней и ночей подчеркивается повторением одних и тех же или сходных по смыслу слов и предложений (*la nuit, le jour, la journée nouvelle, et la nuit qui suivit, et les jours et les nuits d'après*). Тот же повтор усиливает впечатление от внутренней борьбы в душе Кристофа.

Il n'avait plus aucune raison de vivre;  
Et il vivait.  
Il n'avait plus aucun motif de lutter  
Et il luttait...  
Il n'attendait rien de la lutte,  
Il n'attendait rien que la fin;  
Et il luttait toujours...

В каждой из этих фраз категорическому, казалось бы, отрицанию противостоит краткое утверждение. Фраза приобретает ритмичность, она, как стих, разделенный на две части цезурой, распадается на враждующие антитезис и тезис – проза уже не может сдержать эмоционального напряжения этой борьбы и переходит в стих. Тема *вторая – жизни и борьбы* – крепчает, обретая силу в повторах, в энергичном утверждении.

Кристоф не в силах выносить эту борьбу, боится сойти с ума. Тема леса в третьей вариации приобретает причудливые фантастические очертания. В бредовых видениях Кристофа лес начинает казаться ему подводным царством. Лишай душат лес. “Точно подводные водоросли с невидимыми щупальцами. А вокруг было безмолвие морских глубин” (6, 180). Роллан нагнетает мрачные образы, чтобы передать зловещую безжизненность, застойность этого “подводного леса” – “чаща, подтачиваемая каким-то таинственным недугом”, “мертвый лес”, “чернеющий туман”, “неподвижность”, “тишина” (там же). По контрасту с этим морем безмолвия вдруг врывается вторая тема – порывы ветра как предвестие чего-то. Это предвестие чего-то важного, и Роллан переходит к абстрактной лексике: “ветер-предвестник” ветер–“предтеча” (6, 181). Простое сравнение (“как мчащийся во весь опор конь”) усиливается новым, более величественным – “так пролетает в смерче бог Микеланджело” (там же). В этот момент Роллан сам дает нам ключ к своей символике – “лес и сердце Кристофа содрогнулись” (там же).

Четвертая вариация выделена пазами, тема леса стихает. Природа кажется “мертвой” (6, 181). Лес спит “в глухой печали”. Воздух неподвижен. Ни звука. Наступающая после порыва ветра тишина усиливается, гнетет, образы природы должны передать мертвенност тишины; тем настойчивее становится ожидание какого-то кризиса.

Вдруг в тишине ночи налетает горячий, гремящий фен. Великолепно передано приближение вихря. Сначала общий далекий гул – “он грохотал, как гром”, “вся гора взревела” (6, 181); затем шум приближается и начинает уже

слагаться из определенных конкретных звуков: мычит скот, скрипит флюгер бьется черепица, падает цветочный горшок, раскрывается окно. Горячий ветер врывается к Кристофору. В победном грохоте входит вторая тема – тема воскресения. Она продолжает звучать в диалоге Кристофа с Богом (6, 182–183). Этот диалог опять построен на контрасте отрицания и утверждения. Силой и энергией полны слова Бога. Каждое утверждение опровергает предшествующее отрицание.

Слабость и неуверенность в своей силе Кристофа выражена в его речи, где антитезис следует за тезисом. Отрицание не уничтожает смысл предыдущего положения, а, напротив, усиливает его:

Je suis vaincu.  
Je ne suis plus bon à rien.  
Je suis seul,  
Je n'ai que moi,  
Et je n'ai pas d'armée.

Вторая тема – тема обновления души – полностью раскрывает себя в диалоге Кристофа с Богом. Целые битвы разворачиваются перед внутренним взором Кристофа: “Как буковый лес яростно сражается среди безмолвия, так среди вечного мира воюет Жизнь” – (6, 184). С одной стороны, оцепенение, бездна, мрак, с другой – “героическая симфония” жизни, творчество, музыка, солнце. Бог Кристофа – это сама жизнь, побеждающая смерть. Безмолвие кончилось. Творческое вдохновение вернулось к Кристофу. В новом звучании возвращается первая тема – начинается *п я т а я* ее вариаций. В окно Кристоф видит воскресший, радостный под ярким небом лес – “вчера мертвый, а теперь кипевший на ветру и солнце и вздымающийся, как море. По хребту деревьев радостной дрожью пробегали волны ветра; и согнутые ветви простирали свои ликующие руки к ослепительному небу. (...) Тот же пейзаж, вчера покоившийся в могиле, воскрес, к нему вернулась жизнь, так же как любовь вернулась в сердце Кристофа” (6, 183–184). Музыка наполняет Кристофа, как весенний дождь. Рождение творческого вдохновения сравнивается с весенним обновлением природы. Мысль Кристофа объемлет всю вселенную. Чувство кровного родства с ней рождается в нем, как у Оленина в “Казаках” Л. Толстого: «Все ему было “ближним”, начиная с травы, которую он попирал ногами и кончая рукой, которую он пожимал». Мир встает перед ним, как пейзаж Ван Гога – “улей ночного неба, гудящий роями солнц” (6, 185).

Финал “Неопалимой купины” – *ш е с т а я* вариация темы леса. Лес после грозы, нарядный, залитый солнцем, вся долина в поясе лесов горит огненными красками – красная земля, золотистое поле, “медно-красные буки, белокурые каштаны, коралловые гроздья рябины, огненные язычки пламенеющих вишневых деревьев, заросли вереска с оранжевыми, лимонными, темно-коричневыми, цвета жженого трута листьями” (6, 190). И над этой пламенной чащей вьется жаворонок. “И душа Кристофа была

как этот жаворонок”. Кристофф выстоял, как этот лес, пройдя через огненную купину страданий, через ледяное безмолвие творческого опустошения. Он еще не раз будет падать, но “снова будет неустанно взлетать ввысь к солнцу” (там же). В борьбе человек победил небытие, жизнь победила смерть, солнце – мрак. Ликование красок леса славит победу солнца над мраком, жизни и творчества – над небытием.

В анализируемой нами концовке Роллан применил “симфонический способ построения” (Cah. 2, 263). Но следует подчеркнуть, что музыкальные вариации находят здесь свое словесное, поэтическое выражение. Поэтому прав Д. Сайзиз, когда, комментируя письмо Роллана к Л. Жилле от 30 июля 1913 г. о музыкальной композиции “Жан-Кристофа”, пишет: “Та же техника существует и в пределах литературы под разными названиями: предисловие или пролог, драматическое развитие, заключение или эпилог. Если даже Роллан определяет то формальное разделение музыкальными терминами, природа создаваемого им произведения вовсе не обязательно нелитературна”<sup>75</sup>. Именно необъятные возможности поэтического слова – его звукопись, цветопись, символическая и аллегорическая образность, ритмическое строение, использование синтаксических параллелизмов, поэтических повторов и антitez, перехода прозы в правильный стих, переплетения варьирующихся тем – создают музыкальную наполненность финала “Непалимой купины”.

Такие проблемы, как ритм и время, музыка и поэзия и их роль в “Жан-Кристофе”, столь тесно переплетены, что мы поневоле возвращаемся к этому сплетению при любом логическом анализе. Выясняя ведущую роль ритма, который вводится в прозу Роллана и путем прямого включения белого или рифмованного стиха, и путем различных синтаксических отношений слов в предложении, и при помощи смены временных планов, и благодаря музыкально-лирической законченности “зачинов” и “концовок”, мы вполне обоснованно можем утверждать правомерность определения Ролланом своего произведения как “романа-поэмы”. В свое время Аллен высоко оценил новаторские поиски Роллана, утверждая, что “ тот, кто размышлял над искусством писать, восхитится, наблюдая, как эта проза, сначала музыкальная лишь по вдохновению, находит наконец свой собственный закон, свою упорядоченность, ибо музыкальная структурная упорядоченность не может быть передана вне музыки” (Cah. 18, 91). Соглашаясь с мнением Алена, мы хотели бы добавить, что “собственная структурная упорядоченность” прозы Роллана состоит прежде всего в законе ритма, который и превращает его роман-эпопею в “роман-поэму”.

---

<sup>75</sup> Sices D. Music and the musician in “Jean-Christophe”: the harmony of contrasts. New Haven; London, 1968. P. 165.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Влияние искусства на поэтику европейского романа значительно усиливается в начале XX в. “Роман-синтез” возникает как единое органическое художественное целое, где каждый элемент взаимно дополняет друг друга.

Широта замысла, обдуманность общего плана произведения, “рассредоточенность композиции” при строгом равновесии отдельных частей и эпизодов, гармония ритма и времени, панорамный обзор “с точки зрения сверху” или издалека, отказ от натуралистического изображения “кусков действительности” и выхватывания разрозненных деталей порождают фресковый и монументальный характер такого рода эпопеи.

Творческое освоение опыта, приемов и образов различных искусств (музыки, живописи, графики, скульптуры) для передачи синестезии различных ощущений, соединение стиха и прозы, музыкальной и литературной техники, живописных реминисценций с реальными жизненными впечатлениями обусловливают синтезизм стиля.

Трансформация устойчивых образов, многочисленные вариации и транскрипции основных тем, использование музыкальных “лейтмотивов” устраниют всякую застойность в изображении людей и окружающего их мира.

В процессе рождения синтетического жанра особенно велика роль “Жан-Кристофа” Ромена Роллана с его свободной и неканонической формой. Традиции этого нового типа романа были продолжены многими французскими писателями – от Роже Мартен дю Гара до Луи Арагона. Поэтика символических и музыкальных образов, типичных для “Жан-Кристофа”, получила дальнейшее развитие в творчестве Анри Барбюса. Высоко оценив мастерство “Огня”, Роллан выделил в нем те моменты, которые были наиболее родственны ему самому: широту охвата событий, космичность образов, симфонизм, контрастность цвета и тьмы. Слитность текста и рисунка в “Маленьком принце” Антуана де Сент-Экзюпери, обычный для певца “Земли людей” взгляд “сверху” заставляют вспомнить о принципах роллановской поэтики.

Повышенное внимание к роли искусства – музыки и живописи – в раскрытии внутренней жизни персонажей, которое проявляется в “Семье Тибо” Р. Мартен дю Гара, в “Орельене” и “Страстной неделе” Л. Арагона, в “Нарциссе и Гольдмунде” и “Игре в бисер” Г. Гессе, в “Хвале и славе” Я. Ивашкевича, также во многом обязано своим происхождением “Жан-Кристофи”.

Романисты XX в. выдвигая новый круг тем, философских обобщений и психологических исследований человеческого характера, выразили свои идеи в оригинальной поэтической форме, широко используя художественный опыт музыкального и изобразительного искусства.

## ЛАТИНСКАЯ ПРИТЧА КАК ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ РОМАНА “ЖАН-КРИСТОФ” Р. РОЛЛАНА

Творчество Ромена Роллана на рубеже XIX–XX вв. является собой удивительный пример гармонического сочетания верности традициям классического искусства с дерзким утверждением идей, чаяний и стиля нового, рождающегося столетия. Наследник философской мысли досократиков, Спинозы и французских просветителей, знаток живописи Возрождения и музыки Бетховена, ученик великих романистов-реалистов XIX в., Роллан одновременно был открывателем новых путей в области драматургического и романного жанра. Советские исследователи уже не раз указывали на то, что в жизни Роллана “решающее значение имела мировая культура, ее богатства, ее творцы и защита ее от многочисленных врагов в XX веке”<sup>1</sup>. Однако еще далеко не изучен во всех его аспектах вопрос об органическом слиянии традиций и новаторства в прозе Роллана. Цель данной статьи – показать на примере обращения Роллана в его эпопее «Жан-Кристоф» к привычным аллегорическим и условным образам европейской литературы, в частности к символике средневековой притчи, – как широки и плодотворны возможности подобного взаимодействия.

В поэтической системе романа «Жан-Кристоф» особое место прежде всего занимают символические образы реки, путника, дороги.

В Предисловии 1909 г. к книге “В доме” Роллан говорил: “Жан-Кристоф всегда представлялся мне рекою”<sup>2</sup>. Образ реки связан у Роллана в первую очередь с природным началом в жизни человека. Он проходит через весь роман и подчеркивает основные этапы жизни героя – рождение, первые мысли о жизненном предназначении, переломный возраст, приход зрелости, смерть. Соответственно и образ Рейна возникает на первой странице романа, затем – в видении маленького Кристофа, в размышлениях героя, едущего попрощаться с умирающей матерью, в сцене смерти Кристофа. Всюду образ конкретной реки получает переносный смысл и становится символом и моделью жизни Кристофа.

С темой вечно развивающейся жизни сливается тема вечно идущего вперед человека. “Человек в пути” становится ключевым образом романа. Он возникает с первых же строк и ощущается уже в эпиграфе из “Божественной комедии” Данте, который соотносит начало человеческой жизни с началом пути – “когда заря была еще светла...”. Вся жизнь героя осмысля-

<sup>1</sup> Гильдина З. Ромен Роллан и мировая культура. Рига, 1966. С. 12; см. также: Евнина Е. Западноевропейский реализм на рубеже XIX–XX веков. М., 1967. С. 243, 250.

<sup>2</sup> Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1956. Т. 5. С. 109. Далее все ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием тома и страницы.

ется как путь через страдание – к радости, от мрака – к свету. Изображение движущегося человека одновременно в конкретном и переносном значениях особенно характерно для второй части “Неопалимой купины” в эпизодах жизни Кристофа в швейцарской Юре.

Кристоф испытывает физическую слабость, но заставляет себя держаться на ногах. Его путь бесцелен, его прогулки бессмысленны. Он теряет дорогу, заблудившись в сумрачном лесу, напоминающем нам дантовский лес в начале “Божественной комедии”: “(...) Он сбился с дороги (...) бродил наугад (...) ему казалось, что он идет прямо, на самом же деле он все кружил под гигантскими паутинами, свисавшими с задушенных елей” (6, 180). Это хождение по кругу, это “внутреннее” хождение по мукам – выражение тяжелейшего душевного кризиса. Полубезумный, преследуемый собственными мыслями, Кристоф не может вырваться из заколдованного круга своих личных терзаний, забывая об окружающем мире, о жизни, ощущая себя бредущим то по бесплодной пустыне, то по жестокому лесу. Вся эта образность вполне конкретна и в то же время имеет скрытый символический смысл. Герой в тупике, пока не отказывается от эгоистического самоанализа, чтобы вернуться к служению своему предназначению, своему творчеству.

Проблема свободы и несвободы – творческой энергии и фатальности – обусловливает логический переход от образа путника к образу “предтечи”. Кристоф-мальчик уже угадывает свое предназначение. Тема судьбы здесь, как в Пятой симфонии Бетховена, постоянно стучится в дверь. В трактовке судьбы у Роллана очень заметно влияние любимых их древнегреческих мыслителей. С одной стороны, как у Платона, Плотина и Прокла, жизнь отождествляется с мудро поставленной пьесой, с комедией, с трагикомедией, в которой каждый сыграл свою роль. Но в эту стройную систему универсума постоянно вмешивается случай, “злой мировой хаос” враждебен человеку. Поэтому, с другой стороны, жизнь понимается по Гераклиту как всеобщая война. Путник похож на воина, “не выпускающего из рук оружия”, бодрствующего, чтобы не стать “добычей врага” (5, 110), “опрокинутого, истоптанного копытами коней”, но упорно стремящегося к победе (6, 357); его “спутник”, товарищ по оружию, соратник по борьбе также идет навстречу врагам, швыряющим ему “под ноги камни” (6, 317).

Роллан не раз в романе и в своих воспоминаниях говорит о пуританизме и аскетизме Кристофа, понимая их не как жалкую ограниченность, а как необходимое чувство долга: “Благородная натура умеет преодолеть себя, если судьба возложила на нее священную миссию, которую она обязана выполнить”<sup>3</sup>. Жизненная мудрость Кристофа заключается в том, что он “стремится выполнить волю Владыки в той области, которую он нам предначертал” (6, 357). Роллан уточняет, что Бог Кристофа, его Владыка – не равнодушный создатель, а “сама Жизнь”, т.е. сама жизнь предстает как некое органи-

<sup>3</sup> Роллан Р. Воспоминания. М., 1966. С. 176.

зованное целое, имеющее свои непреложные законы, подчиняющее себе отдельную личность, требующее для своего развития лепты и вкладов, выпадающих на долю этой личности.

Образ предшественника, предтечи, то сливается с образом реки (жизни природной) и человека в пути (жизни человеческой), то выступает наружу в таких книгах, как “В доме”, “Неопалимая купина” и особенно в “Грядущем дне”. В книге “В доме” Кристофу предназначено стать центром малой вселенной и предтечей всеобщего мира и единства людей и душ, к которому в идеале стремится Роллан. Во второй части “Неопалимой купины” ему предназначено пройти через костер страстей, в “Грядущем дне” – осуществить в своей музыке прообраз грядущей мировой гармонии.

Тема предназначения определяет образ Кристофа, придает ему цельность, несмотря на постоянное внутреннее развитие и изменение героя. Исклучительность героя заключается именно в предопределенности его роли. Здесь образ переходит в символический план.

В обстановке общей реакции после разгрома революции 1905–1907 гг. Роллан отказался от задуманного им первоначально тома о революционном действии<sup>4</sup>. Жизнь идет, новые варианты “Ярмарки” продолжают существовать, но герой уже не здесь, не в этой конкретной действительности, так как ему ясно, что здесь его идеалы, не могут быть реализованы, – он весь в будущем, в “грядущем дне”. Из “прекрасного далека” он осознается как его предшественник.

В свете этого становится понятен латинский девиз о Христофоре, который сначала, по замыслу Роллана, должен был стоять в конце каждой части не очень бросаясь в глаза, а затем воплотился в финале, в притче о св. Христофоре, чтобы стать еще ясней. На пути от “Зари” до “Новой Зари”<sup>5</sup> Кристоф выступает как проводник, покровитель и спутник людей всех наций, к которым обращена книга, как предтеча того братства народов, о котором мечтает автор.

Образ дороги у Роллана исполнен высокого пафоса. Это порождает особую систему аллегорий: “Жизнь в целом”, “Ансамбль жизни”, состоящий из ряда ступеней; буржуазное общество как “круги ада”; конец пути как вершина, библейская “гора Нэбо” (6, 319), с которой можно увидеть будущее – “Обетованную землю” (6, 318); путь Кристофа, понятый как паломничество (“Препояшьтесь бедра свои. Пусть ноги ваши будут обуты. И посох в руке” – 5, 251), паломничество, полное опасностей и невзгод, по зыбучим пескам и скалистым утесам, по городам и весям, по шумным торжищам (“Ярмарка на площади”) и тихим приютам (“В доме”) к “Обетованной земле” (“Грядущий день”); библейские образы: Бог Саваоф (6, 327), Иаков, борющийся с ангелом (6, 357), Неопалимая купина; цитаты из книги Иова, которую читает Кристоф.

<sup>4</sup> См.: Балахонов В.Е. Ромен Роллан и его время. “Жан-Кристоф”. Л., 1968. С. 63.

<sup>5</sup> Так Роллан первоначально хотел озаглавить последнюю книгу своей эпопеи.

Вся эта символика очень многообразна, она включает в себя и дантовские аллегории, и библейские и евангельские образы, и религиозную притчу о святом Христофоре, в которой сливаются все темы – жизни как реки, как пути с преодолением препятствий, как движения от мрака к свету, Кристофа как предтечи.

«Романтическая абстрактность многих страниц “Жан-Кристофа”» противоречит, по мнению некоторых критиков, общему характеру реалистической социальной эпопеи<sup>6</sup>. Однако, хотя Роллан свободно владел искусством конкретного бытового описания, он намеренно провел через весь роман линию аллегорической образности. Следовательно, в этом заключался “стиль, отвечающий теме”. «Недостатком лирической драмы может быть наклонность к символизму и аллегории, в чем более или менее справедливо упрекают вторую часть “Фауста”», – говорит Белинский<sup>7</sup>. Но Белинский называет “Фауста” также и “лирической поэмой в драматической форме”<sup>8</sup>, так что указанный недостаток мог бы быть отнесен и к поэме. Однако вспомним в связи с этим оценку Белинским раннего Шиллера: «(...) на “Разбойников” Шиллера должно смотреть не как на драму (...), но как на лирическую поэму в форме драмы (...) Вследствие такого взгляда, мне кажется, должны исчезнуть все фразы в этом произведении Шиллера и уступить место истинной поэзии»<sup>9</sup>. По мысли Белинского, то, что считается недостатком в драме, перестает быть им в поэме. Не дает ли нам это права заключить, что те же тенденции, являясь недостатком в реалистическом романе, оказываются на своем месте в лирической поэме? И не следует ли вспомнить, что Роллан называл свое произведение “романом-поэмой”? Тогда все его абстрактные образы наполняются лирическим и философским звучанием, исчезнет риторика и останется высокая поэзия.

Тогда станет очевидно родство “Жан-Кристофа” с поэмой Данте (образы леса, ничтожных из третьей песни “Ада”, кругов ада, подруги, верных спутников – Вергилия и Данте, вершины горы как чистилища, предстоящего рая как грядущего дня). Ведь, как известно, первоначальный замысел романа даже должен был называться “Божественной комедией”<sup>10</sup>. В то же время, как философская поэма о человеке, она напоминает “Фауста”. Отсюда общие с поэмой Гёте черты – решение всех проблем в космическом плане, предопределенность пути (ср. у Гёте: “Сажая деревцо, садовник уже знает, какой цветок и плод с него получит он”); библейские и евангельские образы (кстати, текст из Книги Иова предваряет знакомство Кристофа с “Ярмаркой” и определяет его поэзию по отношению к ней; из этой же Книги был взят Гёте сюжет “Пролога на небесах”, организующий всю поэму); влияние греческих философов; поэтические символы (незрячий Фауст, для

<sup>6</sup> См.: История французской литературы. М., 1959. Т. 3. С. 556.

<sup>7</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 2. С. 30.

<sup>8</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. / Под ред. В.С. Спиридонова. М.; Л., 1948. Т. 13. С. 99.

<sup>9</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 111.

<sup>10</sup> См.: Robichez I. Romain Rolland. Р., 1961. Р. 147.

которого “во тьме ярче свет горит”, и Кристофф -“старый филин”, который умеет “видеть в ночи”, тот и другой в финале выступают как предтечи грядущих поколений).

Совершенно очевидна близость “Жан-Кристофа” к философско-символической поэме революционного романтизма с ее “универсальной” образностью, лирическим символизмом и одновременно – к романтической сатирической поэме – фреске<sup>11</sup>. Отсюда не бытвая, а психологическая реальность, перевод образов в область аллегории и притчи, поэтика которой исключает описательность.

“Роман-поэму” Роллана вполне можно назвать и философским “романом-притчей”. Образ паломника, “взыскиующего Града”, впервые в нравоучительной средневековой аллегорической литературе появился у французского поэта XIII в. Рауля де Удана в его “Дороге в рай” и “Сне об аде”. «Это то направление ума, те интеллектуальные приемы и привычка к рассуждению, которые породят “Божественную комедию”: не хватает только души и искусства Данте», – говорит Г. Лансон об этих притчах Удана<sup>12</sup>. “Паломничество человеческой жизни” и “Паломничество души”, написанные Гильомом де Дигюльвиль (XIV в.), “многими считались за источник Бёниановых аллегорий”<sup>13</sup>. В свою очередь, Джон Беньян с его “Путем паломника”, продолжая традиции средневековой нравоучительной литературы, одновременно оказался предшественником социально-бытового романа XVIII в. Нити от Беньяна тянутся и далее, чем к роману XVIII в., – к Теккерею<sup>14</sup> и – через него – к “Ярмарке на площади” Роллана.

При этом и Данте, и Беньян доходят до Роллана в опосредствованном виде. На “Божественную комедию” накладывается “Человеческая комедия” Бальзака, на “Путь паломника” – “Ярмарка тщеславия” Теккерея. Долго оставаться в мире абстракций Роллан не мог. Притча лишь моделировала закономерности действительности.

В интеллектуальной стороне “Жан-Кристофа” особенно явственно проявляется связь Роллана с французской национальной литературно-философской традицией. Образ Гурона, чужака, его “остраненность” (буквальная или “внутренняя”) по отношению к существующему обществу характерны для французской литературы, начиная с экзотических персов у Монтескье и вплоть до Мерсо в “Постороннем” А. Камю или героя сказки А. Сент-Экзюпери “Маленький принц”. Французский философский роман многими чертами близок моралистической прозе XVII–XVIII вв.

Следование моральной философии Монтеня и Паскаля, выражющееся не столько в жанровой форме и стиле, сколько в обращенности к личности как к “мыслящему тростнику”, также заметно у Роллана.

<sup>11</sup> См.: Неупокоева И. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971. С. 445.

<sup>12</sup> Lanson G. Histoire de la littérature française. Р., 1909. Р. 123.

<sup>13</sup> Дауден Э. История французской литературы. СПб., 1902. С. 30.

<sup>14</sup> См.: Аникст А. История английской литературы. М., 1956. С. 138.

В продолжение национальной традиции интеллектуальной литературы смыкаются Флобер и Золя, Роллан и Франс, несмотря на все различия в их философско-эстетических концепциях. И. Фрадкин, относя Роллана к этой старой традиции, резко ограничивает его от нового “интеллектуального” романа, который, по его мнению, появился лишь после Первой мировой войны в творчестве Т. Манна (“Волшебная гора”, 1924)<sup>15</sup>. Такое противопоставление излишне. Если до 1924 г. не существовало термина “интеллектуальный роман”, то существовал практический опыт мировой “литературы идей”, без которого невозможен был бы и сам Т. Манн.

Роллан воспринял просветительскую мысль с ее стремлением к моральному перевоспитанию читателя и гражданским пафосом. Но специфически камерная замкнутость многих произведений французской интеллектуальной литературы с ее скептической иронией, игрой идей, некоторым интеллектуальным эстетизмом (например, у Ренана и Франса) была ему чужда. “Интеллектуальный климат” первой эпохи Роллана был более родствен русскому роману Л. Толстого и Ф. Достоевского, у которых идея не отделялась от героя, не перерастала его, а становилась движущей силой его развития. Влияние русского реализма, страстное желание гармонически сочетать идею и образ уберегли Роллана от зашифрованности, от интеллектуального “герметизма”, который чем дальше, тем больше развивается в европейской литературе XX в. В то же время определенная доля условности в организации вполне реального материала сближает “Жан-Кристофа” не только с классической, но и с современной литературой – с интеллектуальным романом Т. Манна, с романами-притчами Г. Гессе и А. Камю, с драмами Брехта. Эмоциональная взлопнованность, лирический подъем “Жан-Кристофа” отнюдь не мешают ему быть романом идей. Именно для жанра притчи характерно объединение этих противоположных качеств. “Притча интеллектуалистична и экспрессивна: ее художественные возможности лежат не в полноте изображения, а в непосредственности выражения, не в стройности форм, а в проникновенности интонаций”<sup>16</sup>. Законы жанра определяют стиль романа.

В послевоенных статьях о Роллане Л. Арагон, определив “Жан-Кристофа” как “роман об идеях”, отметил в нем “абстрактную форму повествования, которая отличает его от современных наших романов”<sup>17</sup>. Дальнейшее развитие романного жанра XX в. показало, что эта особенность роллановского произведения, напротив, не отличает, а сближает его с современным романом. Тяготение к условным, метафорическим формам, параболистическим построениям не обделяет современный роман критического реализма,

<sup>15</sup> Фрадкин И. О жанрово-структурных особенностях немецкого интеллектуального романа // Художественная форма в литературе социалистических стран: Очерки. М., 1969. С. 242.

<sup>16</sup> Аверинцев С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6.

<sup>17</sup> Арагон Л. Ромен Роллан и современность // Арагон Л. Литература и искусство: Избр. статьи и речи. М.: ГИХЛ, 1957 С. 70.

а усиливает его философско-обобщающее звучание. Этот же процесс наблюдается и в “Жан-Кристофе”.

Для примера остановимся на том, какова организующая роль в романе притчи о святом Христофоре, помещенной в его finale.

Б. Дюшатле в чрезвычайно богатой новыми фактами работе о творческой истории “Жан-Кристофа” отмечает, что в первоначальных черновиках романа 1896 г. герой называется то Ж. (Жан), то Крафт: “Если фамилия символична, то имя отнюдь не является таковым”<sup>18</sup>. В ноябре 1897 г. романист опять думает об имени и фамилии героя и решает отбросить “Крафт”, но оставить, хотя бы предварительно, двойное имя Жан-Кристоф. Как указывает Б. Дюшатле, это сделано “совсем не из-за символического значения, которое он придаст имени впоследствии”, а по причине, которую Роллан называет сам в своих неопубликованных заметках: “Потому, что оно одновременно и энергично и характерно для определенного типа старонемецких артистов”<sup>19</sup>.

В 90-е годы и в начале 900-х годов замысел романа был еще более камерным, обращенным к истории одинокого художника: «Лишь по мере того, как писался роман, к истории одного человека добавлялась “трагедия поколения” (...»<sup>20</sup>. Б. Дюшатле на основании анализа черновых материалов и архивного “досье” “Жан-Кристофа” приходит к выводу, что такой перелом в творческой истории “Жан-Кристофа” относится к концу 1905 – началу 1906 г. Несомненно, что под влиянием острого кризиса империализма на Западе, первой русской революции на Востоке, растущего рабочего движения, противостоявшего нагнетанию милитаристских настроений во Франции и Германии, Роллан все более поворачивал своего героя к социальной и политической действительности современной Европы. Но мысль о том, что герой не должен быть изолированным индивидуумом, уже и раньше настойчиво давала о себе знать.

Необходимость изображения героя не просто одиноким гением, но человеком, глубоко ощущающим свое единство со всем окружающим миром, становится ясной Роллану уже в момент первой публикации романа в “Cahiers” в начале 1904 г. Именно с этим связаны его письма к Ш. Пеги в феврале 1904 г., где он сообщает о желании снабдить каждую часть романа в конце латинским девизом – “в уголке страницы, не на виду, а, напротив, незаметно, чтобы большинство читателей даже не подумало обратить на него внимание”<sup>21</sup>. Девиз этот – “Christophe sancte, speciem quicunque tuetur, ista nempe die non morte mala morietur” (“О, святой Христофор, всякий, кто созер-

<sup>18</sup> Duchatelet B. La Genése de “Jean-Christophe” // Annales de Bretagne. 1973, sept.–déc. T. 80, N 3–4. P. 582.

<sup>19</sup> Ibid. P. 593.

<sup>20</sup> Ibid. P. 598.

<sup>21</sup> Pour l’honneur de l’esprit: Correspondance entre Ch. Péguy et R. Rolland (1898–1914). P., 1973. Cah. 22. P. 99–100.

цает твой образ, в этот день не умрет дурной смертью") – Роллан сопровождает следующим примечанием в письме Пеги: "Вы знаете, что это: это средневековая народная надпись, которую помещали под статуей святого Христофора. Такая статуя была в каждой церкви. Считалось, что, если ее увидишь, в тот день не умрешь"<sup>22</sup>. Приоткрывая понятную пока лишь ему одному символику, автор говорит: "Эта надпись должна находиться в конце каждой тетради и быть как бы девизом всей работы, но она получит свой смысл, только когда можно будет охватить в целом произведение, которое должно через мрак, горести, сомнения, постоянно, все более, а в конце с совершенной ясностью дать почувствовать (...) живую бесконечность, которая есть в нас" (Cah. 99–100).

В 1903 г., в момент подготовки к изданию двух первых книг ("Зари" и "Утра"), имя героя получает все более широкое, обобщенно-символическое значение, ассоциируясь с именем святого Христофора, и это, в свою очередь, предвещает расширение горизонтов романа.

Чем же, собственно, привлек внимание Роллана образ Христофора, а не какого-либо другого святого? Не только тождеством имен героя и святого, но и гуманистическим содержанием самой старинной легенды.

Легенда о святом Христофоре была очень популярна на Западе еще в Средние века. Христофор-мученик, родом из Ликии, казненный при гонениях на христиан императора Деция около 250 г.<sup>23</sup>, являлся в легенде прежде всего носителем гуманистической идеи. Он представлял как могучий гигант, защитник слабых, охраняющий от болезней и несчастий. Поэтому принято было изображать его в колосальных пропорциях на порталах и витражах церквей и даже на стенах домов. Его скульптуры, как уже указывалось, сопровождались латинским девизом, подчеркивающим роль его как проводника и покровителя путников. Образ святого Христофора можно встретить в средневековой деревянной резьбе, на гравюре А. Дюрера, в триптихе Г. Мемлинга, на полотнах И. Босха и Тинторетто, на картинах многих испанских, итальянских и французских художников<sup>24</sup>. Чаще всего святой изображался пересекающим реку и несущим на плече младенца Христа с державой в руках. Притча о Христофоре и младенце – главный эпизод легенды, который и дал имя святому: *Christophorus* – несущий Христа.

С житием святого Христофора Роллан мог познакомиться по книге "Золотая легенда", которую он неоднократно держал в руках и хорошо знал. Книга эта имелась в библиотеке матери Роллана, по ней он сверял латинский девиз к роману. В письме к Пеги Роллан сам указывает на

<sup>22</sup> Далее все ссылки на эту серию "Тетрадей Ромена Роллана" даются в тексте в скобках с указанием номера тетради и страницы, например (Cah. 22, 99).

<sup>23</sup> См.: *Becherelle M. Dictionnaire National*. P., 1869. Vol. 1 ("Christophe St.").

<sup>24</sup> См., например, о картине Яна де Кока "Святой Христофор" в кн.: *Бенеш О. Искусство Северного Возрождения*. М., 1973. С. 130, а также в энциклопедии: *Larousse du XX siècle: En 6 vol.* P., 1929. Vol. 2 ("Christophe St.").

это издание: “Légende Dorée (trad. J.D.M. Roze, chez Rouveyre, 2-e partie” (Cah. 22, 99)<sup>25</sup>.

“Золотая легенда” под латинским названием “Legenda aurea” была одной из самых известных в Средние века книг. Это нечто вроде житийного сборника и одновременно церковного календаря. По жанру она напоминает православные Четыи-Минеи: в ней расписаны по месяцам и дням все церковные праздники с соответствующими им житиями святых. Автор ее – некий Джакопо да Вараззе (Jacopo da Varazze), родившийся в местечке Вараззе, близ Генуи, между 1225–1230 гг., доминиканский монах-теолог, с 1292 г. – епископ генуэзский, умерший в 1298 г. Известен был под латинизированным именем Иакова Ворагинского (Jacques de Voragine). Оживление клерикальных и мистических настроений во Франции 80-х годов XIX в. усилило интерес к его книге. Связанная с ней эстетизация религии проявилась в романе Э. Золя “Мечта” (1888), что вызвало критический отзыв А. Франса (статья “Невинность господина Золя”). В противоположность Золя А. Франс в романе “Преступление Сильвестра Бонара” (1881) «делает “Легенду” объектом научного исследования интеллектуала, чуждого мистике», и, таким образом, “утверждает гуманистическую и культурную ценность”<sup>26</sup> этого старинного памятника клерикальной литературы. Позиция Роллана в отношении “Легенды” близка французской. Для Роллана, как и для большинства светских читателей XX в., эта книга была уже не столько религиозным памятником, сколько насыщенным справочным изданием. Известный французский писатель и искусствовед Теодор де Визева в 1907 г. писал, что ни один критик искусства не может понять без нее картин художников Средних веков и Возрождения, ибо все эти художники были иллюстраторами “Золотой легенды”<sup>27</sup>.

В “Золотой легенде” житие святого Христофора содержится целиком. Во вступлении говорится, что до крещения будущий святой звался Отщепенцем, Отверженным, а затем уже Христофором и что он “был родом из страны Ханаанской, гигантского роста, ужасного вида, двенадцати локтей высоты”<sup>28</sup>. Легенда рисует Христофора обуянным гордыней: он соглашается быть в подчинении лишь у самого сильного владыки в мире. Поэтому он испытал свои силы на службе у царя Ханаанского, затем у самого дьявола, но и они показались ему слабыми, не всемогущими. Тогда он решил служить Христу, но так как не знал молитв и не творил поста, то славил его по-своему – добрыми делами. Построив хижину у трудного перехода через реку,

25 Книга эта в переводе на современный французский язык аббата Роза неоднократно издавалась в 90-е и 900-е годы. Издание 1902 г. – второе. В настоящее время существуют новые издания в том же переводе: *Voragine J. de. La Légende dorée*. Р., 1967. Vol. 1, 2.

26 Камаева Е. Проблема интеллектуального героя в романах А. Франса: Дис. ... канд. филол. наук. Львов, 1970. С. 64.

27 *Wyzewa Th. de. Les maîtres italiens d'autrefois*. Р., 1907. P. 64–66.

28 *Varazze J. de. La Légende dorée / Nouvellement trad. en française avec introduction, notices, notes et recherches sur les sources par l'abbé J.-B. M. Roze*: En 3 vol. Р., 1902. Vol. 2. P. 283.

он, опираясь на огромную дубину, переводил людей вброд, никому никогда не отказывая.

В центре легенды – эпизод о Христофоре и ребенке, который призывает его на помощь однажды ночью. “Христофор поднял дитя на плечи, взял свою дубину и вошел в реку, чтобы ее пересечь. И вот вода в реке стала понемногу прибывать, ребенок давил его, как свинцовый груз. Он продвигался вперед, а вода все поднималась, и младенец давил на плечи Христофора все больше и больше невыносимой тяжестью так, что тоска охватила его и боялся он погибнуть. Едва избег он гибели. Когда перешел реку, поставил он младенца на берег и сказал ему: “Дитя, ты подверг меня большой опасности, ты так придавил меня, будто я нес на себе целый мир – никогда не нес я ничего более тяжелого”. Младенец ответил: “Не удивляйся, Христофор, нес ты на себе не только целый мир, но и того, кто этот мир создал, потому что я Христос, твой владыка”»<sup>29</sup>.

Что заинтересовало Роллана в житии святого Христофора? Не служба у царя и дьявола, не чудо, которое произошло, когда посох Христофора покрылся плодами и листьями, не столкновение его с жестоким самосским властителем, не мученичество и казнь Христофора, а только эпизод с младенцем. Здесь для роллановской символики достаточно материала. Могучая фигура гиганта, считающего себя самым сильным и склоняющегося перед могуществом младенца. Борьба со всем призывающим потоком и стремление достичь желанного берега. Диалог с младенцем, символизирующим всю тяжесть мира, которую Христофор выносит на своих плечах. Самоотречение и подвижничество ради других, готовность к борьбе и воля к преодолению препятствий.

Т. Мотылева указывает как на один из возможных источников символики образа Жан-Кристофа на картину художника XV в. – “сиенского фра Анжелико” – Сано ди Пьетро (1406–1481) “Св. Христофор”, которую молодой Роллан мог видеть в картинной галерее Сиены, где он побывал еще до приезда в Рим<sup>30</sup>. Действительно, в письмах к матери из Сиены в ноябре 1889 г. Роллан упоминает имя Сано ди Пьетро при характеристике местных художников (Cah. 6, 29). “Св. Христофор” – не самостоятельное произведение, а часть известного полиптиха Сано ди Пьетро “Успение Богородицы” (1479), хранящегося в Академии изящных искусств в Сиене. Кроме центральной картины здесь содержится еще шесть небольших сюжетов. Один из них изображает человека, несущего через реку младенца. Эта картина в каталоге музея обозначена: “Св. Христофор переносит через реку младенца Иисуса”.

В монографии о Сано ди Пьетро французский искусствовед Э. Гайяр ставит под сомнение указанное название<sup>31</sup>. Он говорит, что иконографиче-

<sup>29</sup> Ibid. P. 268–287.

<sup>30</sup> Мотылева Т. Ромен Роллан. М., 1969. С. 97–98.

<sup>31</sup> Gaillard I.E. Un peintre siennois au XV-e siècle. Sano di Pietro. Chambéry, 1923. P. 111.

ская традиция требовала обязательного изображения державы в руках младенца и нимба над его головой, чего нет в картине Сано. Кроме того, почему на берегу сидит еще один ребенок, которого подстерегает волк, а на другом берегу путников поджидает лев? Все эти дополнительные атрибуты заставляют Гаяяра отнести эту картину к совсем другому сюжету – легенде о св. Евстафии, которую также можно обнаружить у Иакова Ворагинского<sup>32</sup>. Св. Евстафий во время бегства в Египет должен перенести двух своих сыновей через реку. С одним из них он достигает противоположного берега, но тут видит, что оставленного младенца уносит волк. Евстафий бросается к нему, но в это время второго сына на другом берегу хватает лев. Этот момент и изображен, по мнению Гаяяра, на картине Сано.

Роллан как знаток живописи итальянского Ренессанса должен был бы обратить внимание на такие детали, если бы они были для него существенны. Но, хотя Роллан едва ли прошел мимо картины Сано в галерее Сиены, она не стала для него предметом специального исследования. То ли потому, что в тот момент для молодого Роллана фигура св. Христофора еще не имела значения символа, то ли потому, что Сано не отвечал художественным склонностям Роллана. Роллан называл его “вульгарной душой”, “провинциальным кюре”, непригодным для тоги, “чтобы писать фрески и заниматься искусством” (Cah. 6, 29). О сиенских художниках у Роллана вообще складывается нелестное мнение – они не умеют любить и ненавидеть: “Они неспособны к бурным порывам. Они все полны мягкой снисходительности” (Cah. 6, 29).

Литературный источник – “Золотая легенда” – в этом отношении выгодно отличается от несколько статичной живописи Сано. В наивно-безыскусственном повествовании жития содержится сильный драматический элемент, нужный для роллановского героя.

Симфония жизни Жан-Кристофа заканчивается тремя мощными аккордами. Обратимся к последним страницам романа, которые вмещают в себя смерть героя и эпилог. Они четко распадаются на три картины. Первая (6, 357–361) – жизнь человека как постоянное восхождение, как цепь побед и поражений. Человек пробивается к вершинам сквозь пламя, сквозь “дикий очищающий огонь”. Жизнь, объятая пламенем Неопалимой купины – так иллюстрирует эту страницу романа Ф. Мазерель, в вихре пламени проносятся дорогие герою лица и мелькает сам Кристофф в разных обличиях – от младенца до старика.

В Ветхом Завете образ купины символизировал творческое, личное начало, индивидуальное божество<sup>33</sup>. С этим образом связан лирический эле-

<sup>32</sup> Varazze J. de. Op. cit. Vol. 3. P. 235–246.

<sup>33</sup> В Библии (Исх 3, 2) “Неопалимая купина” – горящий, но чудом не сгоревший куст, из которого Бог говорил с Моисеем (Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1956. Т. 5; под сл. “Неопалимая купина”). В Средние века этот образ толковался как знак о будущем рождении Христа (см.: Полный церковно-славянский словарь / Сост. Г. Дьяченко. М., 1900; под сл. “Купина”; см. также: Walter B., Fulghum Jr. A Dictionnaire of Biblical allusions in English literature. N.Y.; L., 1965. P. 36 (“Burning Bush”). Образ купины был символом

мент “Жан-Кристофа”. Христофор предстает перед нами в своих человеческих усилиях как отдельный индивид, со своими страданиями, стремлениями, разочарованиями, любовью. Эмоционально-лирическая атмосфера этого фрагмента очевидна.

Вторая картина (6, 361–365) – в размышления Кристофа врываются звуки некоего космического оркестра, который он не может переспорить. Звуки эти сливаются с рокотом волн – торжественным ритмом реки, несущей свои воды в Океан. Здесь все образы приобретают философскую окраску. Индивидуальное начало сталкивается с космическим, личное – с безличным, пантеистическим, лирическое – с эпическим.

Роллану необходимо теперь преодолеть эту антitezу космического и человеческого, пантеизма и монотеизма, эпоса и лирики, ему нужно слить воедино космическое и индивидуальное, и для этого ему недостаточно эпического и лирического начал, ему нужен элемент драматический, экспрессивный, который он и находит в житии св. Христофора. Превращая житие в притчу, где непосредственность изображения сочетается с высокой символикой, и ставя ее эпилогом к роману, Роллан свободно обращается с религиозным сюжетом, так как преследует цели не религиозные, а художественно-стилевые. Чтобы показать силу человека, творческую мощь в самом общем виде, придать больший простор своей “фреске”, он контаминирует несколько сказаний (о Христофоре, об Иоанне Предтече; возможно, и о св. Евстафии). Он сохраняет огромные размеры фигуры из агиографической традиции, чтобы подчеркнуть значение человеческого подвига Кристофа.

В легенде Христофор несет на себе космическую и надкосмическую тяжесть – уже завершенный мир и его Творца. У Роллана груз Христофора – это мир, еще находящийся в процессе становления, в младенчестве, это мир будущего, которое предшественники выносят на своих плечах. От этого задача не становится менее тяжкой. И все же путь в неведомое, к дальним берегам, освещается оптимистической перспективой грядущего, лучшего дня, встающего солнца, новой Зари.

Фигура могучего, полного сил богатыря, который одолевает стихии и переносит младенца на другой берег, вольно и мощно переходя от одного этапа к другому, воплощает идею человеческой солидарности, и всеобщую мысль и творчество, и саму жизнь в ее беспрерывном развитии, “живую бесконечность, которая есть в нас” (Cah. 22, 99–100). Она становится мощным символом, отвечающим начальному замыслу 1904 г., получает “свой смысл лишь тогда, когда можно будет охватить произведение в целом” (там же).

---

Девы Марии, “женственной чистоты мира”. См.: Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: В 3 т. СПб., 1893. Т. 1; под сл. “Купина”). Был также “символом присутствия Бога” (*Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symbols*, Р., 1973 – “Buisson”). Во всех этих толкованиях образ “Неопалимой купины” как символ творчества, вечного горения, рождающего будущее, был тесно связан с образом грядущего, что облегчило Роллану, использовавшему библейскую символику, естественный переход от “Неопалимой купины” к “Грядущему дню”.

Многозначная символика эпилога сливает воедино сложное целое романа, завершает все его жанровые и стилевые тенденции. Первая картина финала подчеркивает личное, лирическое начало, вторая – эпически величаво заключает тему пантеизма и, наконец, в третьей – драматическом борении предстает сама жизнь как непрестанная смена поколений. Высокая патетика библейских образов служит здесь полному стилевому выражению той всеохватывающей и глубоко гуманистической идеи активного единства человека с миром и окружающими людьми, о котором Роллан мечтал еще на первых подступах к роману. И если интеллектуально и философски насыщенный, символически-возвышенный образ героя в некоторых моментах кажется стоящим “над” действительностью, то причина этому – не условность притчи, которая, напротив, очень напряженно выражает жизненно важный смысл романа, а то представление об общественных силах, которое складывалось у автора “Жан-Кристофа” на пороге Первой мировой войны.

Раскрывая символический смысл романа, Роллан писал: “Сами имена героя: Крафт – сила природы, Кристофор – Христофор, гигант – богоносец и Жан-Иоанн Предтеча, – достаточно ясно говорили о могуществе воли. Они говорили также о желании идти вперед, напролом, сквозь зловонные потоки обреченного общества, столетия, канувшего в вечность”<sup>34</sup>.

Подобное авторское толкование дает возможность сравнить героя Роллана также с образом скульптуры О. Родена “Иоанн Креститель” (1879–1881). В этой фигуре специалисты прежде всего отмечали движение вперед, “шаг в вечность”, “этот его великолепный шаг, энергичный, удивительный и так верно схваченный. Шаг первооткрывателя и освободителя”<sup>35</sup>. Р.М. Рильке, восхищавшийся “крупными шагающими образами Родена”, также особо выделял в образе Иоанна стремление к будущему: “Иоанн – с великой поступью того, кто чувствует, как идет за ним другой...”<sup>36</sup>.

В символике перекликающихся образов двух больших французских художников выразилось веление времени, неудовлетворенность своей эпохой, желание вырваться за ее рамки, твердая вера в то, что смутное еще будущее будет больше отвечать идеалам гуманизма и справедливости, несовместимым с мещанским духом буржуазного мира. Эта вера одушевляет абстрактно-символические образы Роллана, наделяет их жизнью, делает их человечными и отвечающими общей эмоциональной направленности стиля Роллана.

В резкой противопоставленности героя своему времени как бы предугадывались смелые слова Б. Брехта “Другой герой? А если мир другой?” Но силы, способные изменить мир, были неясны Роллану. Понятнее было то, что следовало отрицать. Контраст положительного героя и отрицаемой современности – одна из основных особенностей этого необычного романа: романа-эпопеи, романа-симфонии, романа-притчи.

<sup>34</sup> Роллан Р. Воспоминания. С. 177.

<sup>35</sup> Вейс Д. Роден. М., 1969. С. 275.

<sup>36</sup> Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. М., 1969. С. 104.

## II

# Р. РОЛЛАН В ЗЕРКАЛЕ РУССКОГО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА<sup>1</sup>

Ф. Степун

РОМЕН РОЛЛАН. ЖАН-КРИСТОФ

*Современный роман. Т. I–III. Заря, Утро, Юность.  
M., 1911–1912<sup>2</sup>*

Этот многотомный роман французского писателя принадлежит по своему типу к серии тех классических романов XIX в., которые все указывают на гётеевского Вильгельма Мейстера как на свой идеальный прообраз<sup>3</sup>. Удачно сочетая свое человеческое участие к герою романа с обязательной безучастностью эпической формы повествования, Ромен Роллан медленно, обстоятельно и спокойно, с вдумчивой заботливостью микрокосмического построения, развертывает перед читателем длинную историю тяжелого восхождения одинокой человеческой жизни к ее подлинному назначению музыканта-художника. Свое повествование автор начинает с младенческих дней героя, не отступая даже и перед задачею психологического анализа души новорожденного. Затем он переходит к детству маленького Кристофа, развертывая его слагающуюся душу в целом ряде картин дома, церкви и леса и соответствующих им проблем. Он интересно следит за пробуждением и угасанием религиозного чувства в ребенке и за первыми ударами внешней жизни, раскалывающими все человечество на две половины – приказывающих и подчиняющихся; описывает смутное возникновение первых творческих порывов и замыслов художника и их упорную борьбу с корыстными видами отца Кристофа. Далее идут страницы, посвященные артистическому успеху первого публичного выступления и первым мукам непосильно тяжелой борьбы за существование, большим, жестоким впечатлениям смерти и возмущению против воли Всевышнего; юной дружбе, нежной, как первая любовь, но более бескорыстной, и первым радостям и разочарованиям любви. Два женских портрета Сабины и Ады заканчивают третий том.

<sup>1</sup> Все статьи публикуются с учетом правил современной орфографии и пунктуации. Библиографические сноски оформлены согласно принятым стандартам. Имена собственные даны в современном написании. (*Прим. отв. редактора.*)

<sup>2</sup> Рус. мысль. 1912. № 10. С. 358–359.

<sup>3</sup> Ср. о романах Ромена Роллана статью Н. Костылева “Современная Франция в изображении романиста-мыслителя” в “Русской мысли” (1910. кн. X. С. 96–128).

Все эти события автор искусно и талантливо группирует вокруг одной проблемы: анализа внутреннего облика Кристофа, — богато одаренной, правдивой, страстной, мучительно самолюбивой, крутой и неуклюжей души. Очень удачен также в романе Ромена Роллана и тот фон, на котором развивается тяжелая судьба Жан-Кристофа. Маленький прирейнский городок, тихая красота окружающей его природы, царящие в нем сплетни и мелочности и какой-то своеобразный уют; двор герцога; его миниатюрный стиль и его патриархально-фамильярные нравы; дед Кристофа, старик несокрушимого здоровья, искренне любящий музыку и стакан хорошего вина, шумный, крутой, взбалмошный, но чем-то трогательный; беспомощный, как ребенок, отец Кристофа, бездарный музыкант, сентиментальный позер, жестокий и хвастливый, впоследствии окончательно спивающийся; тихая, кроткая, обездоленная, обезличенная мать; ее брат, коробейник Готфрид; рыхлый барчук Отто и длинный ряд других фигур, мужчин и женщин, — все выписано автором тщательно и выступает перед читателем отчетливо.

В целом “Жан-Кристоф”, вне всякого сомнения, выдающееся литературное произведение, и мы не будем упрекать автора за несомненные длины романа и неизбежные слабые места. Однако в романе есть один большой и существенный недостаток. При чтении его все время чувствуется, что создавшая его индивидуальность как бы недостаточно “иррациональна”, недостаточно неразложима в чисто художественном смысле. Художник Ромен Роллан как бы составлен из определенного мироизмерения, большого жизненного опыта, безусловного художественного дарования, хорошего литературного вкуса и зрелого писательского мастерства. Оттого отдельные главы романа часто заканчиваются теоретической формулировкой их смысла, оттого от психологии ребенка временами веет экспериментальной психологией, оттого наследственность трех поколений как-то слишком логично и конструктивно прослеживается автором, оттого, наконец, о людях Ромена Роллана очень интересно читать, но с ними вряд ли можно жить.

### З. Венгерова

## НОВЫЙ ИДЕАЛИЗМ ВО ФРАНЦИИ (РОМЕН РОЛЛАН)\*

Во французской литературе больше “течений”, чем писателей-одиночек. Поэты и прозаики выступают караванами, создают группы, центры, из которых волнами расходятся идеи, порождая и новые формы их воплощения. Был романтизм и сменился натурализмом, потом нахлынула волна символизма и т.д. В настоящее время от минувших течений крепче всего удер-

\* Заветы. 1913. № 8. С. 47—70. (Примеч. отв. редактора.)

жался скептицизм, или, как его называли во времена Ренана, "дилетантизм". Главу современной французской литературы, Анатоля Франса, иначе и назвать нельзя, как новым Ренаном. Он довел до вершины художественного совершенства всепринимающую или, что то же самое, всеотрицающую скептическую улыбку своего предшественника. Октав Мирбо такой же скептик и всеразрушитель, но угрюмый, без улыбки, без гримасы всепримирения. А молодое поколение еще более определенно ставит безверие, отсутствие не только идеалов, но даже идей в основу художественного творчества. Одно сотворило себе кумир из формы и блаженствует в отрицании всяких целей. Возведенная в принцип бездельность создала литературных героев, умеющих обосновать свой цинизм метафизическими доводами, как это делает, например, непобедимая в своей логичности героиня Поля Адана, Кларисса. Таковы также холодно-эротические, насмешливые герои Анри Ренье. Все молодое во Франции если и создает новые и новые формы, разрушающие вчерашние, то это творчество по существу своему не творческое: оно плется за караваном, двинувшимся в путь без созидательного порыва, с усмешкой недоверия, сменившей творческий пафос. Этот караван скептиков силен лишь своим эстетическим наследием, своим вкусом. Вкус их мог создать и создал литературу прекрасных форм, плод едко-разрушительного ума. Но того плодотворно-идейного значения, которое французская литература имела в своем героическом периоде, современное поколение эстетов иметь не может.

Наряду с караваном, отвечающим потребностям и вкусам современности, во Франции выдвинулся за последние годы писатель, мысли, так же как художественная манера, которого составляют полную противоположность господствующим течениям. В современной литературе пафос вытеснен скептической улыбкой; он же строит жизнь исключительно на пафосе и в пафосе видит источник обновления национальной жизни. Современная литература давно покончила с вопросами морали и превознесла творческую силу порока над бескрылостью добродетели; для него смысл жизни в служении идее добра. Современная французская литература возвела вкус в основной критерий жизни, считает прегрешение против вкуса величайшим преступлением, а служение ему единственным и достаточным оправданием всякой жизни. Он же, увлеченный исканием пафоса в жизни, сам иногда грешит против вкуса и не видит в этом преграды для своей цели.

Этот писатель-одиночка, идущий против своего времени, – Ромен Роллан, и его произведение, являющееся как бы вызовом всей современной Франции, – эпопея из десяти книг под общим названием "Жан-Кристоф". Уже внешним образом замысел этой эпопеи, жизнеописание героя в десяти внутренне связанных романах, противоречит современному французскому вкусу с его стремлением к острой и краткой законченности, занимательному стилю, к афористическому обтациванию мысли. "Жан-Кристоф" написан длинно, как пишут в германских странах, где читают Библию, где есть привычка к вдумчивому чтению без приманки пестрой фабулы.

Английские поэты-философы: Мильтон, Шелли, Броунинг, так же как идеолог английского быта Мередит, Жан Поль Рихтер в Германии – вот духовная семья Ромена Роллана, нарушающего все традиции французского вкуса в своем внимательном, неспешном, вдумчивом и пламенном жизнеописании музыканта Жан-Кристофа Крафта от первого дня его рождения в маленьком прирейнском городке (первый роман “Заря”) до дня его смерти, когда, свершив свой жизненный путь, достигнув признания, он передает свое духовное наследие носителям грядущего дня (последний роман серии – “Новый день”).

В своей эпопее Ромен Роллан выступает с проповедью героического идеализма. Он отбрасывает скептицизм, вошедший в кровь и плоть современных французов, и беспощадно творит суд над современностью, не отождествляя себя с нею, наподобие самолюбующихся эстетов. Он говорит о новых началах жизни, о перерождении, о возрождении – все совершенно новые или, вернее, давно забытые героические слова. Прежде чем воплотить это свое миросозерцание в “Жан-Кристофе”, Ромен Роллан написал своего рода идейное предисловие, небольшую книгу под заглавием “Жизнь Бетховена”. Учение о героическом идеализме Ромен Роллан освещает в ней на примере Бетховена, которого считает полным воплощением всего, что является назначением человека, назначением нации. Ромен Роллан сам теоретик музыки, и музыка ему не менее близка, чем литература. Сочетая в себе музыканта с художником слова, – редкий, почти исключительный пример в литературе, – он усматривает связь между мыслию и гармонией и видит высшее проявление духовного величия в творце глубочайших гармоний. Бетховен для Ромена Роллана не только великий музыкант, но и герой духа, воплощение основных творческих сил в душе человека, великий пример “героической души”. Геройство же Ромен Роллан понимает не как внешнее торжество воли, а как внутреннюю победу самоотверженного сердца, и героический идеал обусловливается для него глубиной испытаний, энергией и сознанием, что жизнь наиболее плодотворна в борьбе. Цель, достигаемая на пути к геройству, в том, чтобы идти к радости путем страданий, причем и радость, и страдание понимается не аскетически, не в смысле отречения и покорности, а в смысле действенной любви и творческой борьбы. Воплощение всех этих элементов геройства Ромен Роллан видит в жизни Бетховена, ибо рост его гения сопровождался трагическими жизненными обстоятельствами, среди которых он сохранил неизменно живым инстинкт духовной радости и преподал его миру, противополагая светлую волю трагической судьбе. «Бетховен, – говорит Ромен Роллан, подводя итоги биографии великого музыканта, – несчастный, больной, одинокий человек, воплощение скорби в образе человеческом; тот, кому мир отказал в радости, сам же и создал радость и дал ее миру. Он достиг радости путем страданий, выковал радость своим собственным несчастием, как он сам сказал словами, определяющими всю его жизнь: “Dutch Leiden Freude” – через страдание к радости. Слова эти могли бы стать девизом всякой героической души».

Казалось бы, странно, что проповедь героического идеализма, то есть активного подвига жизни, связана с личностью художника, творца гармоний, создавшего свой мир отдельно от мира действительного, уходившего от жизни в отвлеченнейшее музыкальное творчество. Но для Ромена Роллана Бетховен прежде всего певец гимна радости, то есть тот, кто претворил трагизм мира в апофеоз живой блаженной любви к миру. В этом он видит миссию Бетховена, и основная его мысль в том, что миссия эта должна быть продолжена в наше время, наиболее нуждающееся в героическом идеализме. Обосновав свое учение теоретически и до некоторой степени исторически в “Жизни Бетховена”, Ромен Роллан переносит его в художественном воплощении в свою эпопею, избрав героем тоже музыканта с героической душой. Жан-Кристофф тот же Бетховен в условиях современной нам действительности. История его детства и юности – почти полное повторение биографии Бетховена, а вся дальнейшая жизнь его – история того, как жила бы героическая душа, подобная душе Бетховена, в условиях современной жизни и как бы она отнеслась к буржуазному строю, а также к тем карикатурам на идеализм, которые намечаются в разных общественных течениях. Являя собой современного Бетховена, Жан-Кристофф вносит в современность недостающее ей начало геройства, пафоса. Культурное человечество пассивно; оно приемлет страдание, не противополагая ему героического желания счастья, радостного искания цели. Против этого Ромен Роллан восстает устами своего героя не во имя ницшеанского сверхчеловечества, питающего свое “я” презрением к людям и готового принести весь мир в жертву собственному возвеличению, а во имя противоположного начала героической любви к жизни. В современной жизни отсутствует пафос, и нужны героические души, чтобы внести его в мир, чтобы осветить культуру его светом, согреть его пламенем. Такая героическая душа – Жан-Кристофф по замыслу Ромена Роллана, и его задача – обогатить обнищавший мир творческим пафосом.

Эпопея “Жан-Кристофф” состоит из трех частей. В первой рассказаны детство и юность Жан-Кристофа, во второй – его жизнь в Париже и его критика французской жизни, в третьей – завершение его деятельности тогда, когда его жизненные задачи сменяются новыми требованиями поколения, поспешно приходящего ему на смену. В четырех повестях, составляющих первую часть “Жан-Кристофа” (“Заря”, “Утро”, “Юность”, “Мятеж”), влияние первоисточника – биографии Бетховена – оказывается в постоянном противоположении трагизма жизни пробуждающемуся идеализму Жан-Кристофа. Герой Ромена Роллана призван стать тем, кто воскресит пафос жизни, и – так же как жизни Бетховена – жажда счастья и духовных побед растет и развивается в нем с малых лет путем борьбы.

В манере, которой написана первая часть “Жан-Кристофа”, чувствуется влияние Толстого. Ромен Роллан написал книгу о Толстом и при всяком случае отмечает свое духовное родство с Толстым, а романы его свидетельствуют о близком изучении художественного творчества Толстого. Он изображает в толстовской манере простых людей, живущих в маленьком горо-

де, и показывает, в чем заключается пафос каждого человека, какой внутренней силой живет его душа. Этую внутреннюю силу он видит преимущественно в людях более простых, чуждых ухищрений культуры.

Первый роман серии, "Заря" ("L'aube"), противополагает жизнь и приносимые ею страдания духу, который верит в счастье, стремится к нему и инстинктом знает, что оно приходит через боль. Страдания Жан-Кристофа начинаются с колыбели, и детство его протекает среди лишений. Жан-Кристоф, как Бетховен, – музыкант и сын музыканта, который женился на простой служанке. Благородство его натуры не взлеяно гармоничными впечатлениями, а пробуждается под влиянием возмущившейся гордости: при нем оскорбляют его мать, и рыцарское желание заступиться за нее тоже подвергается надруганию: приниженная жизнью, мать сама становится на сторону притеснителей против своего сына. Детская душа Жан-Кристофа пламенеет от гнева. Он глубоко страдает от несправедливости. В нем растут мятежные чувства вместе с сознанием своего одиночества. Обстоятельства жизни усиливают в нем эти чувства, противопоставляя грубую, уродливую действительность его чистым и нежным желаниям. Но параллельно горечи, вызываемой в нем столкновениями с жизнью, отношениями к пьянице отцу и к забитой матери, в душе Жан-Кристофа зарождаются, вопреки злу мира, проблески идеализма, того, что его делает впоследствии современным Бетховеном. Его геройская душа верит в счастье вопреки наглядной правде страданий и сохраняется светлой среди окружающего мрака. Его природные пуританские наклонности – тоже Бетховенская черта – развиваются в Жан-Кристофе под благотворным влиянием единственного близкого ему в родной семье человека – его дедушки. Старик воспитывает в нем любовь к природе, а также учит его с детства, что "нет ничего более прекрасного, чем честный человек", и что "главное в жизни – исполнять свой долг". Обычные мелкие представления о честности и о долге Жан-Кристоф отбрасывает потом в своем мятеже против среды, против всякой узости понятий, но чувство долга в нем растет, преображенное свободным пониманием истинно должного. В пламенности нравственного долга Ромен Роллан видит источник силы Бетховена, и в этом же заключается сила Жан-Кристофа.

Вера Ромена Роллана в победу светлых сил души над темной властью жизни сказывается во всей истории детства Жан-Кристофа. Отличительной чертой духовной жизни мальчика изображен инстинкт радости. Все питает его жажду счастья: влияние идеалиста-дедушки, общение с природой и открывшийся ему с детства мир музыкальных звуков. Когда он касается кла-вишней неопытной, но уже музыкальной рукой, звуки кажутся ему какими-то волшебными существами, духами, то послушными его воле, то непокорными. Особенно приводят его в изумление и упоение аккорды неожиданностью своих сочетаний, то гневных, то радостных. Но среди блаженства свободных звуков обучение музыке становится властью темных сил, ибо семья насилиет вдохновения мальчика и старается извлечь практическую пользу из его таланта, превращает его в вундеркинда и торжествует, когда после

его первого публичного выступления герцог назначает его придворным музыкантом. Во внутреннем мире мальчика эти успехи отзываются болью и враждой с миром. Он счастлив, лишь когда может непосредственно отдаваться музыкальным впечатлениям, тогда, например, когда посещает оперу. Описание оперного представления сильно напоминает насмешки Толстого, но для психологии мальчика все, происходящее на сцене, имеет особое значение, ибо к тому условному, что разыгрывается перед ним на сцене, он представляет фабулу, созданную его собственной фантазией. Но в его детски-наивное и благоговейное отношение к искусству грубо врываются родные, отец командует им, как куклой, во имя личного тщеславия и корысти, и в мальчике растет мятеж. Он жаждет света, жаждет сердечного участия и расцветает, когда успех его на концерте вызывает ласковое внимание к нему герцогской семьи. Но за минутой радости следует тяжелое разочарование, тяжелая сцена с родителями, и первый день торжества завершается для Жан-Кристофа слезами. С самого детства, таким образом, жажда счастья становится в душе Жан-Кристофа героической. Она вооружает против него мир в образе его родителей, ополчающихся против него за самобытность ощущений и переживаний, за нежелание подчиниться шаблону.

Таково детство “героя” в изображении Ромена Роллана – трагическое во всем, что ему дает мир, идеалистически-радостное в том, что он сам вносит в жизнь, в упновании на счастье. Свет внутри нас, мрак перед нами, и необходимо пробиться сквозь него. Верный отчасти этой идее Толстого и целостно воплощая свое учение о героическом идеализме, Ромен Роллан твердо намечает свой путь в этом первом романе, где есть все элементы дальнейших. В художественном отношении роман очень яркий, особенно в описании отношений между Жан-Кристофом и его дедушкой, в нежных картинах природы, в изображении всей тихой жизни маленького городка. В дальнейших романах серии тон становится более обостренным, в них больше гнева против темных сил жизни, больше полемического задора в критике современности, и поэзия тихо-вдумчивого сосредоточенно-изобразительного начала эпопеи исчезает, сменяясь другими задачами и другой манерой изложения.

В романах, следующих за “Зарей”, в “Утре” (“Le Matin”) и в “Юности” (“L’adolescence”), основная тема остается та же: с одной стороны, печаль, которую приносит жизнь, с другой – жажда счастья и героическая вера в достижение цели. Все, что кажется благополучием и что радует окружающих Жан-Кристофа, для него самого превращается в проклятие. Звание придворного музыканта, которым гордится его семья, унижает его в собственных глазах, ибо оно сопряжено с обязанностью забавлять герцога и его приближенных, мало понимающих музыку. Подчиненность его искусства к призам герцога, покровительствующего ему, доставляет Жан-Кристофе глубокие страдания. В нем развивается чувство отчужденности к родному дому, он враждует с братьями, разделяющими мещанские взгляды родителей. Он дружен только с братом матери, бродячим торговцем, человеком со странностями и с нежной, мистической душой, расцветающей в природе.

По-прежнему длится и его нежная привязанность к деду, но она же становится источником первого непоправимого горя Жан-Кристофа. Смерть девушки вызывает в мальчике религиозный кризис, невозможность примириться с Богом, создавшим непостижимые страдания. Мятеж свой он переживает очень тяжело. В то же время житейские темные силы подступают все ближе. Жан-Кристофу приходится, как старшему в семье, бороться против пьянства отца, разоряющего семью, и бороться также против своей жалости к вечно раскаивающемуся пьянице. Обстоятельства заставляют его так же в четырнадцать лет, как Бетховена, взять на себя материальные заботы о младших братьях и работать на них, давая уроки, играя в оркестре, исполняя труд, лишенный всякого вдохновения. Жизнь Жан-Кристофа окутывают долгие будни, но среди нравственных страданий его дух все более крепнет. Мечты его окрыляются в тесных условиях жизни, и при всей печали его одиночества среди семьи, при своей постоянной болезненности – тоже черта из жизни Бетховена – он верит в свою победу. Ему кажется, что самое настоящее в нем не то, что он есть, а то, чем он станет завтра. И это завтра мнится ему несомненным.

Духовный рост Жан-Кристофа среди столь неблагоприятных и тяжелых жизненных обстоятельств объясняется его внутренней жизнью, богатством душевных переживаний, связанных у него с каждой новой встречей в жизни. В истории жизни Жан-Кристофа, на всем ее протяжении, большую роль играют его дружеские и любовные привязанности, и чрезвычайно любопытны те контрасты, в которые Ромен Роллан ставит эти привязанности своего героя, резко разделяющиеся на земные и небесные. Те и другие, одинаково нужные для пафоса его героической души, одинаково оттеняют трагическую сторону идеалистического замысла – разлад между тем, что высоко настроенная душа дает миру, и [тем], что мир дает ей. Во всех своих недостойных привязанностях Жан-Кристоф на высоте своей душевной щедрости, отдающей пламень сердца без разбора; во всех своих идеальных отношениях Жан-Кристоф тоже на высоте – на высоте чистых страданий. Проповедь героического идеализма очень ярко выступает в изображении любовных переживаний Жан-Кристофа, в свете этих контрастов земного и идеального.

Уже его первая дружба, полудетская дружба, полна всех этих противоположений. Он привязывается к сверстнику, под внешней восторженностью которого скрывается мелкая, мещанская натура. Но подлинный лиризм самого Жан-Кристофа как бы восполняет душевную пустоту друга, и письма Жан-Кристофа к нему хотя и пропитаны смешной сентиментальностью, но в них начало грядущей духовной победы Жан-Кристофа: в этих письмах он начинает отдавать людям чистые и драгоценные дары своего сердца и этим возвышает, даже пересоздает их.

Первая дружба кончается печально. Жизнь врывается в нежность проснувшихся полудетских чувств. Дружбу Жан-Кристофа оскорбляют грязными намеками, и его пуританское чувство страдает. Он охлаждает к другу и расходится с ним.

Точно так же и первое чувственное влечение, любовь к хорошенъкой ученице, оканчивается разочарованием. В борьбе между инстинктом счастья и противодействующей ему жизнью победа на стороне жизни. Практическая мещаночка отталкивает Жан-Кристофа ради более выгодного жениха. Детские годы Жан-Кристофа заканчиваются переходом к юности уже с разочарованиями в душе, с поруганными жизнью первыми порывами, но с неугасающей жаждой счастья.

В повести, носящей заглавие “Юность”, рассказаны переживания Жан-Кристофа в возрасте пятнадцати-шестнадцати лет, и параллель судьбы и духа, даров жизни и влечений его души доведена здесь до последней остроты. Все, что дает жизнь, мертвят душу, все, что создает душа, враждебно жизни. После смерти отца ему приходится жить с матерью среди уродливой, шумной обстановки; он окружен шумной, буржуазной семьей, у которой они поселились, – таковы дары жизни. Душа его жаждет противоположного, жаждет нежности, – и тогда его первая суетная любовь к пустой мещаночке сменяется любовью к молодой женщине с чистой прекрасной душой. Но любовь эта печальная и оставляет навсегда в душе Жан-Кристофа чистую мечту о несбыточном как противовес земным достижениям. На этом и зиждется в нем гармония творческих сил.

Кристоф и Сабина чувствуют влечение друг к другу, но оба не умеют в своей чистоте быть настойчивыми. Те случаи, которые могут благоприятствовать их любви, они пропускают, всякое свидание, к которому они стремятся, отправляется присутствием посторонних, и оба они боятся высказать свои чувства и желания. Всякий случай, который должен был бы сблизить их, ведет, напротив того, к разлуке, и когда наконец Жан-Кристоф, твердо решив отвоевать свое счастье у судьбы, возвращается из путешествия, горя желанием увидеть Сабину и открыть ей свое сердце, его встречает известие об ее смерти.

Первой чистой любви Жан-Кристофа противоставляется новое чувственное увлечение легкомысленной Адой, которая отдается ему в первый же день их знакомства, но потом с той же легкостью переходит и к его брату, поручая своей подруге утешить его. Для Жан-Кристофа ее измена – тяжелая катастрофа, разочаровывающая его в людях, в любви. Жизнь как будто в самом начале одержала верх над духом. Но не это хочет доказать Ромен Роллан на примере своего героя. Напротив того, его задача в том, чтобы показать, как зреет дух на пути разочарований и опыта. Разбитую первой бурей душу Жан-Кристофа вновь призывает к жизни его безумный дядя Готфрид, который учит его относиться благоговейно ко всякому наступающему дню и не думать ни о чем, что должно прийти, не отдаваться никаким теориям, а жить каждым отдельным днем, не насилия жизни, не желая невозможного, а делая то, на что хватает сил. С этим лозунгом посильного служения жизни Жан-Кристоф проходит победно через первый кризис молодости. В нем вновь пробуждается энергия и непобедимая вера в счастье. Освобожденный от ига первых страстей, дух юноши становится творческим; корен-

ной его закон отныне – мятеж против жизни инертной и лживой. В этом мятеже складывается его героизм, который он призван преподать миру примером своей жизни.

Поход Жан-Кристофа против среды его изображен в книге, завершающей первую часть эпопеи, под заглавием “Мятеж” (“La Revolte”).

Зрелость идеализма Жан-Кристофа сказывается в его суровой критике и самого себя, и других. Его собственные музыкальные произведения кажутся ему не только детскими, но главным образом лживыми. Мысль о лжи преследует его во всем. Первый личный опыт открыл ему глаза на правду, и он жаждет искренности в жизни и искусстве. Он живет в природе, провевляет свои грезы впечатлениями от природы, понимает, что опыт вырыл раз навсегда пропасть между его детским прошлым и его возмужальным сознанием. Он строит бесконечные планы, знает, что прежде всего нужна искренность, но понимает, что она самое трудное в искусстве. Его томит тревога, подобная буре в природе, и, наблюдая природу, он видит, как всякое волнение в ней побеждается появлением солнца. Ему становится ясным, что для души человека творчество есть то же, что для природы солнце. “Горе тому, кто бесплоден”, – говорит Жан-Кристофф и видит спасение в своих творческих порывах; сочетание в них подлинного с призрачным кажется ему знаком его духовной жизнеспособности, и, как ни беспощадна его критика по отношению к самому себе, он чувствует бесконечные зарождения в душе и верит в истинность своего призыва.

Устами своего созревшего героя Ромен Роллан критикует в “Мятеже” все современное искусство во имя недостающего ему пафоса. Жан-Кристофф вырос в Германии, и потому его критическое чутье прежде всего восприняло смешные и слабые стороны немецкого искусства. Он подвергает критике свои музыкальные представления, все свои прежние увлечения и все свои мнения о великих немецких композиторах. В его юношеском уме свершается анархическое разрушение всего ранее признаваемого. Не отрицая величия немецкой музыки, прославляя ее пуританскую чистоту, Ромен Роллан высказывает от имени Жан-Кристофа необычайно резкие суждения о самых прославленных мастерах немецкой музыки. Он говорит о пустозвонстве и сухости Бебера, называет Листа цирковым наездником, и виртуозность его кажется ему отвратительной. Даже Баха он считает приторно-сладким; стиль Баха, по его мнению, рококо. Особенно достается от него “ложному идеализму” Вагнера. В “Нибелунгах” Жан-Кристоффу все кажется ложью: и идеализм, и христианство, и готика, и легенда. Революционное творчество Вагнера он объявляет крайне условным и презирает поддавшуюся обману Германию за ее пристрастие к этому “стариковскому и вместе с тем детскому творчеству”, годному для “разнуданных зверей или сентиментальных девочек”. Чтобы не произносить этих слишком резко уничтожающих суждений самому, Ромен Роллан вкладывает их в уста Жан-Кристофа, переживающего острый кризис разочарования. Молодость должна резко рвать с прошлым, это признак душевного здоровья – так Ромен Роллан объясняет

мятежные слова своего героя. Но там, где Ромен Роллан не впадает в намеренные парадоксы, его суждения о свойствах немецкого духа, отражающих-ся и в музыке, очень любопытны и верны. Ромен Роллан интересно подме-чает немецкую сентиментальность в искусстве. Оригинален целый каталог сентиментальных названий немецких песен, которые он приводит, разных Leider, Liedchen, Liedlein, под названиями Sehnsucht, Heimweh, Aufschwung, Frage, Warum, Frühlingsnacht, Frühlingslust, Frühlingsgruss, Frühlingsfart, Frühlingsnacht, Blumenlied, Blumenbrief, Blumengruss и т.д. до бесконечности – “целый потоп пресной нежности, пресного волнения, пресной грусти, прес-ной поэзии... созданный немецкой привычкой обнажать сердце на людях и шумно изливать свои чувства...” С этими меткими определениями нельзя не согласиться. Особенно возмущает Жан-Кристофа воспевание любви в не-немецкой музыке, бесконечные любовные песни вперемежку с застольными. Пресыщение ложным идеализмом немецкого искусства вызывает в Жан-Кристофе реакцию в том смысле, что он предпочитает грубый реализм как большое соответствие правде. В самом же Жан-Кристофе, под влиянием его немецкой последовательности и природной многоречивости, жажда творчест-ва сказывается сначала в чрезмерной плодовитости. Но при всех коренных недостатках его первых произведений о его творческом даровании говорит проникающая все, что он пишет, радость жизни, полнота надежд – тот пафос, который на его примере проповедует Ромен Роллан старой культуре.

Чем сильнее Жан-Кристоф жаждет нового содержания жизни, тем бо-лее он одинок и тем более над ним смеются и люди, и жизнь. Своему кругу посредственных музыкантов с банальными вкусами Жан-Кристоф с его сме-лыми парадоксами кажется чудаком, “total verrückt”, и его враги пользуются его житейской наивностью, чтобы устраивать ему заранее подготовленные провалы, побуждая его выступать на эстраде со своими новаторскими про-изведениями. Потом он как будто обретает друга в одном еврее-журналисте, но тот относится к Жан-Кристофе скорее с интеллигентским любопытст-вом, нежели с сочувствием. Их отношения кончаются полным разрывом, когда Жан-Кристоф, после неудачного выступления в роли музыкального критика, убеждается в полном неуважении к своим святым убеждениям со стороны журналиста. С семьей своего коварного друга Жан-Кристоф разо-шелся уже ранее, разочаровавшись в сестре его, увлекшей его сначала кра-савице Юдифи. По поводу отношений Жан-Кристофа к этой семье выясня-ются интересные взгляды Ромена Роллана на евреев. Он много говорит о ев-рейском элементе французского общества и в “Мятеже”, и в дальнейших книгах, и у него намечается определенное окристаллизовавшееся мнение, которое он применяет в каждом отдельном случае, то есть к характеристи-ке положительных и отрицательных типов в еврействе. Во всех своих суж-дениях Ромен Роллан резко разграничивает евреев как расу и еврея как индивидуальную личность. Основной чертой европейской расы он считает ин-теллектуальность, благодаря которой евреи острее чувствуют все смешное и все гнилое в разлагающемся общественном строе. Но еврей как личность

кажется ему лишенным душевной свободы, вследствие чего евреи часто пользуются своим интеллектуальным превосходством не для созидательных целей, не для борьбы со злом, а для целей практических, для своей выгоды. Вместо того чтобы противопоставить свое духовное превосходство менее высоко стоящему большинству, они, напротив того, стараются слиться с окружающей их средой: немецкие евреи и главным образом еврейки более проникнуты немецким национализмом и немецкими предрассудками, чем сами немцы. Точно так же еврейки парижских салонов изысканнее самых подлинных парижанок. Насколько поэту евреи как нация близки Ромену Роллану своей интеллектуальностью, своей культурностью, настолько в индивидуальности каждого еврея, с которым [он] сталкивается, Жан-Кристофф осуждает отсутствие внутренней свободы, стушевывание своей личности из какого-то коренного оппортунизма. В “Прекрасной Юдифи” Жан-Кристофф инстинктивно больше всего любит ее глаза, а они в ней наименее индивидуальны. Это глаза еврейского народа, отражающие печальную душу Израиля, пламенные и скорбные. Но при всей своей интеллектуальности и своей исключительной любви к интеллектуальному Юдифи разочаровывает Жан-Кристофа всем, что он видит в ней не общенационального, а что относится к ее характеру. Она тоже внутренне несвободный человек – и тем самым не может быть близка Жан-Кристофу, геройски идущему к своей обособленной от всех цели в борьбе, не знающей компромиссов. Так же как Юдифь, разочаровывают его потом в Париже его приятель Кона и те единоплеменники Кона, в салоны которых он вводит Жан-Кристофа. Еврейскую национальность Жан-Кристофф, то есть его устами Ромен Роллан, ставит высоко в смысле ее культурных задач. Но в личных же сношениях с теми евреями, с которыми сталкивается Жан-Кристофф, его с его геройской миссией отталкивает инертность в характере евреев, то, что они – из целей эгоистических – бездейственно примыкают к иноплеменной культуре, глубоко понимая ее слабости; другими словами, Ромен Роллан судит евреев за то, что каждый из них в отдельности не общественный реформатор, хотя бы мог им быть. Этот упрек понятен со стороны проповедника всевозрождающего пафоса, и отношение Ромена Роллана к еврейскому элементу французского общества всегда такое, идейное, как и его суд над французской и немецкой жизнью. Никакого пристрастия в ту или другую сторону нет в рассуждениях Ромена Роллана о евреях, причем эта тема часто затрагивается в Жан-Кристофе.

В “Мятеже” завершается подготовительный период жизни Жан-Кристофа. Его одиночество становится полным. Лишенный всякой опоры, он пробивается вместе с матерью жалкими уроками и с отвращением глядит на посредственность окружающей его жизни. Под такую посредственность интересов подделяется даже, как с горечью убеждается Жан-Кристофф, репертуар знаменитой французской tragedienne, очевидно Сары Бернар; она приезжает на гастроли с такими пьесами, как “La Tosca”, или же для пикантности играет Гамлета в travesti.

Жан-Кристоф ищет поддержки, где только может. Он едет в Берлин, к знаменитому музыканту Гаслеру, его кумиру в детстве, но встречает лишь равнодушные в ответ на свои горячие молодые чувства и возвращается с глубоким отчаянием в душе.

Ему становится тесно на родине, но его удерживает дома жалость к старухе матери. Тогда судьба, точно сжалившись над ним, но действуя, как всегда в его жизни, трагическими средствами, принуждает его выполнить свою внутреннюю волю. Он мечтал о том, чтобы уехать, а ему приходится бежать. Он присутствует при драке в деревенском кабаке, заступается за девушку, и во время драки убит солдат; вина падает на Жан-Кристофа, погавшего повод к драке и убийству. Он должен спасаться бегством; через несколько дней он уже в Париже, о котором так мечтал, но куда попадает жалким и нищим изгнаником.

Героический путь Жан-Кристофа, на котором он обрел свой идеализм, свершен, озаренный лишь немногими улыбками судьбы – встречами с чистыми женщинами, с Сабиной и еще с одной, с молодой француженкой Антуанеттой; она прошла совсем вдали от него, но бросила печально-нежный отсвет на его жизнь. Он только раз случайно провел с Антуанеттой, – не зная, кто она, – вечер на представлении французской знаменитой артистки. Он предложил ей, жаждавшей попасть на спектакль, свободное место в доставшейся ему одному ложе. Занятый своими впечатлениями, он с нею и не говорил. Но неведомо для Жан-Кристофа Антуанетта становится первой, на ком осуществляется героическая миссия Жан-Кристофа. Из-за него ей отказывают от места в немецкой семье, где она служит гувернанткой, и только еще два раза Жан-Кристоф и Антуанетта мимолетно видят друг друга: раз – во время стоянки один против другого поездов, мчавших их в противоположные стороны, а в другой – в Париже, в толпе, которая их тотчас же отталкивает в разные стороны. Но вся дальнейшая короткая жизнь Антуанетты, ее геройские заботы о брате ее, Оливье, ее болезнь и смерть от чахотки проникнуты пафосом, озарены героической красотой под влиянием того, что в ее пламенной душе живет образ Жан-Кристофа. Ее идеальная любовь оживает для Жан-Кристофа уже после ее смерти в Оливье, его друге на всю жизнь, тоже героически им любимом. Встретив в глазах Оливье при первой их встрече отражение чего-то дорогого, но не оставшегося в сознании, он узнает потом от друга историю так идеально любившей его девушки, и образ умершей оживает для него. Он любит ее память, не успев полюбить ее в жизни, и Антуанетта становится в его жизни ее героической улыбкой.

Жизни Жан-Кристофа в Париже посвящены три книги: “Ярмарка на площади” (“La Foire sur la Place”), “Антуанетта” и “В доме” (“Dans la Maison”).

В эпизодической до некоторой степени книге “Антуанетта” изображены печальное детство и юность Антуанетты и ее брата Оливье, заботы сестры о воспитании брата, лишения, которым она подвергает себя, и рассказ ее апофеоз в геройском духе Жан-Кристофа, то есть ее любовь к нему и ее

светлая смерть. Остальные две книги, центральные в эпопее, посвящены всесторонней критике французской жизни, на фоне которой осуществляется героический идеализм Жан-Кристофа в его влиянии на людей. Критическая идея Ромена Роллана, сказывающаяся в этих книгах, заключается в беспощадной критике всего, что составляет Францию в глазах всего мира, всего шумного и яркого в ней; такой Франции противопоставлена Франция скрытая, Франция невиданных в своем внутреннем мире людей, и этой Франции и отдает предпочтение Ромен Роллан.

В “Ярмарке на площади” происходит разгром всех устоев французской жизни. Книга даже начинается символически с описания Парижа, причем, наперекор традициям, Париж изображен не волшебным современным Вавилоном, а таким, каким он действительно представляется путешественнику со скучными средствами, такому, как Жан-Кристоф, то есть отвратительно грязным, лишенным самых элементарных удобств, с гостиницами, оскорбляющими человеческое достоинство своей чудовищной запущенностью, с отвратительной грязью мелких кафе. Верность картины покажется несомненной вся кому, кто видел в Париже не только большие бульвары. Личная судьба не беспокоит Жан-Кристофа на первых порах, хотя ему и приходится круто без денег и без связей. Он сразу говорит о себе, что нужно испробовать все пути, прежде чем “помереть с голода”. “Et je ne crèverai pas”, – говорит в нем внутренний голос, призывающий его к геройству во имя счастья. Ему не страшны лишения – ему свободно дышать там, где открываются пути для осуществления всего, созревшего в нем. Что с того, что ему приходится переписывать ноты за гроши, давать уроки дочери колбасницы и т.д. Он добивается своего, пробивается со своими произведениями и в конце концов, при непрекращающейся долго нужде, создает себе то положение в музыкальном мире, которое ему подобает, и в то же время достигает другого – влияет на окружающих, внося пафос в их жизнь. А на пути к этому он изучает Францию, видит в ней погоню за прекрасными формами при отсутствии жизненного творчества. Этому он и противополагает свой идеализм, очищенный от немецкой сентиментальной лжи, но сохраняющий свою германскую активность; идеализм Жан-Кристофа пламенеет тем, чего недостает французской красоте, – строительством “плодотворной жизни, таящей в своем лоне грядущие века”.

Все стороны художественной и общественной жизни подвергаются уничтожающей критике Жан-Кристофа, устами которого говорит автор. В музыкальном мире, с которым Жан-Кристоф прежде всего сталкивается, он видит преобладание корысти над интересами искусства, во французской музыке его поражает, при обилии концертов в Париже, скучность программ: пять–шесть немецких знаменитостей, три–четыре французских, а со времени франко-русского союза с полдюжины русских – этим питается вся музыкальная жизнь Парижа. Жан-Кристофу душно в атмосфере официальной французской музыки, но и новаторы, по его мнению, и “независимые” не вносят свежести в затхлую атмосферу; их начинания представляются ему ис-

кусством “умирающей маленькой Греции”. Все убивается формализмом, боязнью сделать усилие, отсутствием жизни. Состояние литературы ему кажется еще более безнадежным. Газеты пестрят описаниями самого чудовищного разврата и преступлений на этой почве, а литература возводит разврат в идеал своими теориями: “La sensualité est le ferment de l’art”, “l’amour sanctifie tout” и т.д. Наряду с распущенностью – возведенной в идеал дилетантизм, “померанцы в кадках” в оранжерее Анатоля Франса, “хрупкие цветы на могиле” Барреса. В театре или “genre gaulois” для толпы, или “modern style” с его смесью чувства и грязи, с его добродетелью, надущенной покровом, с его влюбленными стариками, с построенным, как часовой механизм, пьесами à these (Брие не назван, но явно подразумевается, как и Бернштейн в предшествующей категории), добродетель, преображенная в риторику (Бурже), театр версификаторов, где разврат слит с героизмом (Ростан). В театрах утонченного жанра дилетантская игра со смертью, в светских сопрограммах “moda на религию”, причем темы лекций – или Магдалина, или Пилат, то есть и чистота, и истина под знаком вопроса, – во всем тяготение к бесплодному, к раздражающему нервы. Все это, в противоположность здоровым и плодотворным элементам искусства, ведет к смерти. И во всем преступающий всякие границы интерес к женщине, царящей со своими требованиями и вкусами, к которым все применяется. И критика, когда-то слишком доктринерская, впала в противоположную крайность, заявляя с торжеством, что она ничего не знает и ничему учить не желает.

Переходя от литературы к жизни, Жан-Кристофф наблюдает те же черты всеобщего дилетантизма, самообожания, иронизма в жизни салонов, в политике. Таковы обвинения, которые ставит Жан-Кристофф французской общественности, или, вернее, тем “избранным” во французском обществе, которые создают изысканную французскую культуру. Гнилость этой культуры Ромен Роллан изображает если не более ярко, чем изобличал гнилость буржуазии Золя, то более продуманно. Главное то, что Золя обличал буржуазию, сам примыкая к ней своей идеологией, а Ромен Роллан обличает ее во имя нового жизненного принципа, во имя пафоса, насаждаемого в жизни его героям.

Эта обличительная часть эпопеи, то есть книга “Ярмарка на площади”, очень сильна по аргументации; она определяет в ярких формулах то, что чувствует во французской жизни всякий иностранец, который не может привыкнуть к безыдейности французов, к тому, что все как бы уже “поужинали” идеями и теперь наслаждаются лишь формами, существованиями, и борются за право наслаждаться этими формами, на созидание их обратились все творческие силы страны. Можно только поражаться тому, что в самой Франции раздался голос писателя, не только не исповедующего безыдейность, но постигшего ее и против нее восставшего.

Но если эта обличительная часть эпопеи очень убедительна, то книга, составляющая ей противовес, – “В доме”, – открываяшая и прославляющая скрытую идеалистическую Францию, кажется написанной более произволь-

но. В конце “Ярмарки на площади” Жан-Кристофф начинает как бы замечать какую-то неведомую ему Францию. О ней говорит ему простая женщина, соседка по комнате в мансарде, где он живет. Она ухаживает за Жан-Кристоффом во время его болезни и удивляется тому, что он судит о Франции, зная только богатых и не пожив с народом. Этот новый, неведомый ему мир открывается Жан-Кристоффу, когда, встретив у знакомых Оливье, брата Антуанетты, он сходится с ним и дружба их становится источником восторженной радости для обоих. Сам Оливье, молодой интеллигент, более эмоциональная, чем активная, натура, поэт, тоже страдающий от жизненных препятствий, сам служит для Жан-Кристофа откровением другого рода – избранников духовных, в противоположность оттолкнувших Жан-Кристофа избранников жизни, баловней ее в буржуазном смысле. Оливье показывает Жан-Кристоффу много подобных ему идеалистов, избранников, живущих не для благополучия, а для своей идеи, среди поэтов, музыкантов, главным образом среди ученых, среди отвлеченных мыслителей, свободных от жизни, от ее развращенности, ее мелких целей. Одинокие в искусстве и в науке: Цезарь Франк – “святой в музыке”, Милле – в живописи, Пастер – в науке. Они и подобные им в своем идеализме творцы истинных ценностей, начинатели плодотворных движений в рабочем классе. В противоположность буржуазной затее народных университетов ими созданы рабочие синдикаты. Она, эта “*bonne élite*”, как ее называет Жан-Кристофф, в противоположность обратившей его против себя “*élite malfaisante*”, создала религию свободного человечества; среди нее есть одинокие души, способные на геройство. Это и есть та “скрытая Франция”, которую прославляет Ромен Роллан и на которой он строит возрождение Франции; тем она кажется ему великой, что сумела обратить на пользу духа свое поражение после франко-пруссской войны, то есть почерпнула радость и счастье на глубинах испытаний. Но относительно того, принадлежат ли французские ученые, поэты и музыканты разных *petites revues* к идеяным избранникам, можно весьма спорить. Эта “скрытая Франция” в том виде, как он ее рисует, нужна была Ромену Роллану для построения его идеи, и нет сомнения, что восторженные страницы “*Dans la Maison*” написаны с меньшей искренностью, чем другие книги серии.

Найдя две “*élites*”, хорошую и дурную, Жан-Кристофф спрашивает, где народ, где сознательная часть нации, и получает в ответ, что народ посредине между двумя категориями избранников и что он живет необыкновенно со-средоточенной, стыдливо замкнутой жизнью “*en cultivant chacun son petit jardin*”, не общаясь ни с избранниками, ни промеж себя. Жан-Кристофф в этом убеждается, знакомясь с населением дома, в котором он живет вместе с Оливье и который, по составу обитателей, представляет собой целую Францию в миниатюре. Все эти люди, живущие по разным квартирам, инертны и предпочитают тесную жизнь дома возможностям, открывающимся им вдали. Они пугливо сторонятся друг друга, в то время как общение и согласные усилия озарили бы новой радостью их серые существования. На них обра-

щается реформаторское рвение Жан-Кристофа, и то, что ему удается перестроить жизнь дома, становится символом его значения в мире. Благодаря ему падают перегородки, рождается любовь, желание оказывать помощь друг другу и действовать в единении с другими. Жан-Кристоф не проповедует, а создает живое дело – и, к его радости, когда умирает одинокий старик в доме, живший в одной из квартир с маленькой приемной дочкой, девочка сейчас же находит приемную мать в одинокой вдове, потерявшей dochь и с тех пор чуждавшейся детей, пока Жан-Кристоф не внес света любви в ее душу. Весь дом оживает, как должен ожить мир, проникнувшись пафосом, и хотя книга заканчивается грустной нотой – смертью матери Жан-Кристофа и его скорбью, все же основной тон ее торжествующий. Жан-Кристоф победил. Его страдания дали ему самому пафос счастья и в творчестве и в жизни, и миссия его в мире исполняется: жизнь тех, которые общаются с ним, становится светлой.

Третья, заключительная серия “Жан-Кристофа” состоит из трех книг: “Подруги”, “Неопалимая купина” и “Новый день”. Они все посвящены личной судьбе Жан-Кристофа, и драматизм их более сосредоточенный. Художественные качества этих книг настолько велики, что заслоняют идеиный замысел, тем более что идеиное построение всей эпопеи выясняется в предыдущих книгах. В “Подругах” выведена целая галерея женщин, нежных и обаятельных, обаятельных и разбивающих жизнь. Все эти женские образы проникнуты подлинной поэзией. Над судьбой Жан-Кристофа опять носится далекое женское влияние идеально любящей его подруги. Это Грация, которую он знал девочкой, но не замечал, дружа со старшой ее кузиной. Она полюбила его с детства, и эта любовь внесла в ее жизнь красоту; живя потом собственной жизнью любящей жены и матери, она старается издали влиять благотворно на его жизнь, устранивая разные трудности на его пути. Жан-Кристоф встречается с ней накануне ее отъезда навсегда из Парижа, и любовь к ней пробуждается в нем в облаке грусти. Повесть их чистой любви заканчивается в осенней атмосфере, когда, спустя много лет, они вновь встречаются (“Новый день”): она – овдовевшая, Жан-Кристоф – после всех жизненных бурь. Но любовь их как началась, так и завершается в области идеальной, – и Грация вместе с Сабиной и Антуанеттой живут чистыми тенями в памяти Жан-Кристофа. Грацию поглощают обязанности “грядущего дня”, то есть ее сын, больной и ревнивый мальчик, вытесняющий Жан-Кристофа из ее жизни. Потом, после смерти мальчика, Жан-Кристоф, последней любовью полюбивший Грацию, сопровождает ее всюду, окружая ее атмосферой любви; но се чувство стало тихой дружбой; она умирает, и он доживает жизнь, озаренный ее чистой памятью.

Наряду с Грацией в “Подругах” есть другие женщины: есть смелая и умная Франсуаза, актриса, ставшая для Жан-Кристофа еще больше другом, чем любовницей, есть привлекающая его своей здоровой душой музыкантша Пецилия, и есть еще другие мимолетные образы нежных, чутких женщин, жизненно прекрасных и точно выхваченных художником из какой-то

преображенной действительности. Мрачнее женщины, влияющие на судьбу Оливье, полюбившая его Жаклина, которая становится его женой и вносит на время охлаждение между мужем и Жан-Кристофом. Брак с Жаклиной у Оливье несчастный; первое увлечение сменяется скучой и раздорами, и Жаклина уходит от мужа, оставив ему маленького сына, которого немедленно берет на воспитание одна из многих женщин, окружающих Жан-Кристофа и охваченных под его влиянием пафосом любви. “Подруги” – одна из самых поэтических книг всей серии по той вдумчивой нежности, с которой обрисованы в ней все эти женщины в жизни Жан-Кристофа и Оливье.

“Неопалимая купина”, предпоследний роман всей серии, показывает в художественном воплощении тот пафос, который проповедует Ромен Роллан устами Жан-Кристофа. Перед последним смирением в сознании завершенной жизни тут, в этом романе, изображено последнее испытание Жан-Кристофа, последний сжигающий его огонь отчаяния. В этой книге, не имеющей равной себе в современной французской литературе, два раза изображено отчаяние в высочайшем своем напряжении, в своем пафосе: отчаяние в дружбе и отчаяние в страсти. Первая часть книги рассказывает о подготовляющейся в Париже вспышке революционного движения, и перед читателем проходит ряд типов; среди них есть немногих искренних революционеров, много других, случайных, есть интересно очерченные фигуры революционера из робости – *par timidité* – и других. Подготовления заканчиваются действительной вспышкой, к которой Жан-Кристоф относится лишь с любопытством и, конечно, с критикой. Он шутливо выходит с Оливье на улицу, но в силу роковых обстоятельств, не сознавая, что делает, шутя, оказывается вместе с Оливье в гуще схватки с вооруженной полицией. Раздаются выстрелы. Жан-Кристоф еле выбирается, и друзья моментально отправляют его на поезде в Швейцарию, понимая опасность его положения как иностранца, которого обвинят в подстрекательстве. Жан-Кристоф, не опомнившись, уезжает, потому что ему говорят, что Оливье приедет следующим поездом. От него скрывают, что Оливье убит. Отчаяние его, когда он узнает правду и бесцельно бродит по дорогам, переживая настоящее пламя отчаяния, описано Роменом Ролланом с жуткой силой. Он умеет осознательно передать безысходность отчаяния, надолго убивающего душу Жан-Кристофа. А приходит он в себя для нового огненного испытания – отчаяния в страсти.

Блуждая по Швейцарии, Жан-Кристоф попадает к старому приятелю Брауну, ограниченному, но доброму человеку, который призревает Жан-Кристофа и старается возвратить его к жизни, ухаживая за ним нежно и ненавязчиво. У Брауна есть жена, молчаливая, некрасивая, точно мертвая женщина, которая раздражает Жан-Кристофа своим присутствием. Но в этой женщине оказывается скрытый огонь, и под влиянием музыки огонь этот разгорается. Жену Брауна зовут Анной, и мне думается, что так она названа по имени Анны Карениной, ибо ни с чем, кроме Анны Карениной,

нельзя сравнить те страницы в романе, где описаны муки отчаяния Анны и Жан-Кристофа, когда они сознают ужас своей лжи и безысходность их положения относительно мужа Анны. Узел чувств, сплетенный из страсти, ненависти и жалости, создает безвыходность положения трагических любовников. И во всем своем ужасе он и изображен на страницах романа: “Анна дрожала от бешенства и муки. Она смертельно ненавидела его. Жан-Кристоф в ужасе молчал. Среди молчания Анна услышала его сдавленное дыхание. Она порывисто обернулась к нему и обвила руками его шею.

– Бедный Жан-Кристоф! – сказала она. – Как ты страдаешь из-за меня.

В первый раз в ее голосе была жалость к нему.

– Прости меня! – сказала она.

Он сказал:

– Простим друг другу!

Она поднялась так, точно не могла больше дышать. Сидя в постели, стибая спину, уничтоженная, она сказала:

– Я погибла... Так Бог хотел. Он предал меня... Я против него беспомощна...

Она долго сидела, потом опять легла и не двигалась. Бледный свет возвестил о заре. В полусвете он увидел скорбное лицо, касавшееся его лица. Он пробормотал:

– Уже день.

Она не двигалась.

Он сказал:

– Ну что ж. Пусть.

Она открыла глаза, встала с постели с выражением смертельной усталости. Сидя на краю постели, она смотрела в пол.

Совершенно бесцветным голосом она сказала:

– Я сегодня ночью хотела его убить.

Он вскочил в ужасе.

– Анна! – сказал он.

Она мрачным взглядом глядела в сторону окна.

– Анна! – повторил он. – Ради Господа!.. Не его... Он лучший...

Она повторила:

– Не его. Да.

Они глядели друг на друга. Они уже это давно знали. Они знали, что это единственный исход”.

С какой трагической силой воссоздан в этой сцене ужас смерти, сплетенный с рабством страсти. Отчаяние трагических любовников кажется охватывающим мир своей безысходностью.

Ромен Роллан, однако, не разрешает проблемы страсти, а лишь проводит Жан-Кристофа сквозь последнее испытание. Жан-Кристоф собирает остаток сил и уезжает от Анны.

Эпопея доведена в “Новом дне” до смерти Жан-Кристофа, просветлевшего после всех бурь и передающего все совершенное им грядущему дню –

новому поколению. Оно воплощено для него в молодой чете, близкой его сердцу. Сын Оливье, Жорж, баловень Жан-Кристофа, женится на дочери Грации, Авроре. В эгоизме молодого счастья они при всей любви невнимательны к больному, умирающему Жан-Кристофу. У них свои дела, свои задачи; то, что волнует Жан-Кристофа, для них уже старое, усвоенное. Они должны создать свое, новое на созданной им основе. Жан-Кристоф этим и утешен. Героический идеализм его поколения привел к чему-то, ему уже неизвестному, и он умирает, слыша в предсмертном бреду новые для него звуки оркестра, которым он управляет, но который продолжает играть дальше без него... Он умирает под звуки стихий, поющих в его душе в предсмертный час, и поет славу Создателю: “Осанна жизни! Осанна смерти!”

С таким лирическим подъемом заканчивается эпопея “Жан-Кристоф”, столь сложная и столь ясно объединенная основной мыслью, проповедью героического идеализма. Станет ли внимать благой вести Жан-Кристофа ослепленное торжеством культуры новое поколение? Ромену Роллану кажется, что он услышан, и потому закат его героя свершается среди ликующих звуков новой жизни.

*Ю. Айхенвальд*

## РЕЙН И СЕНА (РОМЕН РОЛЛАН: “ЖАН-КРИСТОФ КРАФТ”)\*

В начале войны, когда несколько очнулись люди от разразившейся катастрофы и стали выяснять отношение к ней лучших представителей европейского сознания, не раз произносили имя Ромена Роллана по поводу его письма к Гауптману – письма, с горечью направленного против нынешней Германии. И потом тоже внимательно прислушивались к его откликам на войну, к его призыву стать “au dessus de la mêlée” и сохранить беспристрастие перед кровавой тяжбой Франции и Германии.

Но и без того интересующиеся художественным словом давно уже отмечали одно из самых ярких и глубоких произведений современной литературы – Одиссею художника, эпопею о музыканте Жан-Кристофе Крафте.

Ромен Роллан вообще представляет скромно держащую себя, но высоко замечательную личность. Он не так известен, как иные его французские товарищи по перу романиста, блестящие кумиры читателей, и многие признали бы старомодной не столько манеру его письма, сколько его общее серьезное отношение к жизни, его неисправимый идеализм, над которым саркастически, “красным смехом” смеется наша действительность, его ува-

\* Библиотека народной свободы № 15, издательство “1917 год”. Москва. Тот же текст вошел в издание “Жан-Кристофа” 1918 г. Т. 1. Пг. С. 3–31. (Прим. отв. редактора.)

жительное приятие божеских и человеческих ценностей. Но именно потому, что в противоположность дилетантам чувства и мысли, вроде Анатоля Франса и Мориса Барреса, чьи произведения кажутся нашему автору маленькими апельсиновыми деревьями в кадках, выхоленными питомцами умственной оранжереи, или тонкими цветами на кладбище изнеженной души, именно потому, что Ромен Роллан – писатель догматов, носитель убеждений, богомолец идеалов, – все больше и больше выдвигается из тени его фигура и голосу его обеспечены сочувствующие отголоски. На фоне всеобщей иронии, неверия и недоверия, смеха без силы, среди всяческого атеизма, одинаково отрицающего Бога, и человека, – так своеобразно и привлекательно выступает крупный художник, утонченный, образованный, отдавший от всех, самых изысканных чаш искусства и культуры и все-таки сохранивший святую простоту, высшую наивность и какое-то пленительное благочестие. Недавно профессор Сорбонны по кафедре истории музыки, он, может быть, от нее, от любимой музыки своей, научился воспринимать мир как героическую симфонию; и тонкий слух его сердца больше всего направлен именно в сторону жизненного героизма. Как новый Плутарх, он пишет биографии великих людей, наших избранников и представителей, собирает их в духовный парламент человечества, и верующее перо его, кисть новейшего иконописца, уже начертало образы Бетховена, Микеланджело Буонарроти и нашего Толстого, чье влияние он на себе проникновенно испытал. Но культ героизма, характерный для Роллана, состоит не только в этом почитании отдельных личностей и не в том, чтобы далеко возносить их над остальными людьми, а в том, чтобы и среди обыкновенных и заурядных, в песках повседневности, отыскивать золотые крупицы душевного величия. Роллан – поклонник героичности в том смысле, что жизнь он освещает изнутри, начинает сначала; жизнь – постоянная новь; и вечную новь эту он подымает не поверхностью сохой, а глубоко забирающим плугом. У него есть способность благоговения, и он ее не стыдится; он позволяет себе быть чувствительным, у него звучит лирика морали, старое для него не устарело, свежи для него скрижали завета, десять заповедей как будто написаны Божьей рукою только вчера, и так он воспроизводит, казалось бы, общие места жизни и души, что они загораются новой и оригинальной значительностью (седьмую заповедь, например, он облекает в такую форму: “брак – это вызов природе; кто бросил ей эту перчатку, должен быть рыцарем до конца”). Ромен Роллан не устал жить, ничего не ощущает как шаблон, ни к чему не привык мертвенностю привычки. Далекий от скептического безразличия, он любуется и любит, негодует и умиляется, ни в чем не разочаровался. Жизнь для него – таинство, мистерия, и когда по длинной дороге, в десяти томах своего романа, он провожает своего героя от колыбели и до смертного одра, то весь этот естественный цикл, весь этот путь земной рисуется нам в освещении важном и строгом, и каждый этап его предстает в своей моральной и религиозной сути. “Женщина, которая носит в себе дитя, человеческое растение, женщина, которая рожает, равна тебе, о Боже!.. но

ты не знаешь радости, подобной ее, ибо ты не страдал". И вот родилось дитя, и жизнь начинает медлительно развертываться, точно некий торжественный свиток, точно древнееврейская Тора. У Роллана – философия всех возрастов, и как постоянные категории показаны события и настроения человеческих дней. От первых проблесков сознания и до последних проходит на наших глазах, в толпе других людей, музыкант Крафт; и так как он – именно музыкант, так как он, по замыслу автора, щедрее других одарен душою талантливой и творческой, то биография его получает особый интерес, и перед нами – человек по преимуществу, человек усиленный. Это еще больше дает Роллану любезную для него возможность, как на органе или фисгармонии, чисто разыгрывать каннаты своего романа и повышать иногда тон своего повествования.

Но отсюда не следует, чтобы Ромен Роллан искусственно держал нас все время в приподнятом настроении и злоупотреблял пафосом и торжественностью; нет, она у него больше внутренняя, чем внешняя, и в общем он прост и реалистичен, его легко воспринимать, за ним приятно следовать, и рассказывает он о житейском и будничном, потому что будничное, по его собственному сравнению, врывается к нам в самые высокие минуты духа, словно кормилица Джульетты, вспоминающая прозаические подробности из детства своей влюбленной и прелестной питомицы. Грозившую страницам Роллана опасность некоторой пресноты он, за немногими исключениями, счастливо преодолевает, так как вовсе не уклоняется от острого и жгучего, не боится ядов сатиры и далеко не лишен юмора. У него сентиментальное, у него и пикантное. Живой темперамент и чуткая нервность придают его книгам трепет и одушевление.

И вообще надо сказать, что как героя своего он переселяет из Германии во Францию и Жан-Кристоф, идеалист-варвар, большой медведь, из тевтонских лесов прибредший в аристократический Париж, олицетворяет собою духовную встречу обоих стран, соединение обеих культур, – так и сам автор в своей литературной манере, да и в своей писательской личности целиком, обнаруживает сочетание двух национальных стихий, двух элементов, – мы сказали бы, Рейна и Сены, старого Рейна и "сероглазой Сены в зелено-желтом одеянии".

А национальности наш романист придает большое значение, и на лице каждого отдельного человека он видит явный отпечаток его народа, его родины: так "морская раковина таит в себе вечное эхо океана". С восторгом говорит Роллан, что со своими соотечественниками привыкли мы читать одну и ту же книгу неба и земли; и родина – это гигантское дерево, которого мы – листья и плоды; и родина – это сверхчеловеческая фигура Матери, которая была до нас и будет после нас, и возвышается она как горная вершина, "подобно Византийской Мадонне, у подножия которой молятся человеческие сонмы".

Две родины, две реки сливаются в знаменитом романе. Первые четыре тома его переносят действие в прирейнскую Германию, – по-видимому, в го-

род Бонн, и Рейн, отец-Рейн, река живописных развалин и поэтических легенд, убежище золотокудрой Лорелей, имеет свою мистическую долю в судьбе своего уроженца, немецкого музыканта Жан-Кристофа. Стальные воды Рейна были свидетельницами его детских игр, и в свои начальные композиции претворял он шум этих струй, шепот Ундины, упенно вызывал его из-под клавиш дедовского рояля; и те же рейнские волны, аккомпанемент всей жизни, убаюкивали сон его первой увенчанной любви, сладостные часы с девушкой Адой; и когда умирал Жан-Кристоф Крафт и последняя свершалась мистерия — смерть музыканта, в его угасавшем воображении опять слышались призывы родной реки.

Но недаром покинул он ее зеленые берега и, повинуясь инстинкту перелетных птиц, затосковал по чужбине. Не могла быть законченной и цельной его моральная личность, пока он не отряхнул от ног своих прах маленьского городка, пыль его мелочности и сплетен и не соприкоснулся тем духовным просторам, которые раскрылись перед ним на мировых берегах Сены, в городе живой и нервной, тонкой и вольной мысли, в столице столиц, там, где больше, чем во всем остальном свете, побежден всякий провинциализм духа и грациозно, в бодрящем воздухе свободы, играет и сверкает, как иглы и искры шампанского вина, изящный французский ум. В Германии, утверждает Роллан, нет недостатка в художниках; но для художников там недостаток свежего воздуха. И сам император сочиняет бессталанные гимны Эгиру, воздвигает нелепые Аллеи Побед, и высочайшее безвкусие его хочет повелевать чужому вкусу. А в Париже периодически над искусством веют великие ветры коллективных страстей, общественные бури; там зажжен свето-зарный маяк искусства, и не одна немецкая душа, как птица, заблудившаяся в ночи, прилетала на этот далекий светоч, невиноватая, неответственная за все преступления политики.

Так вот, мы отметили, и сам Роллан совмещает в себе многое от Рейна и многое от Сены, и в этом заключается одна из примет его своеобразия. Француз, который героем своим выбрал немца, нового Бетховена, перенесенного в современные условия, мог отважиться на эту трудную задачу только потому, что он ощущал в себе симпатическую причастность к душе обеих стран. И от Рейна, от Гёте, от старого немецкого идеализма, который презрели теперь сами немцы и о котором сохранилось лишь одно воспоминание, у Роллана — его глубокомысление, его нравственная серьезность и поэтичность, задушевный тон, иногда звучащий сентиментально, теплый колорит меланхолии и тот общий дух благочестия, который, как мы уже видели, разлит по его книгам. А от Сены идет у него замечательная подвижность многостороннего и заинтересованного ума, блеск и остроумие афоризмов, которыми он обильно инкрустирует свои страницы и из которых можно было бы составить изящную антологию мудрости, насмешливая и страстная критика новейшей цивилизации, по крайней мере — ее “livrei”, и особенно поразительное чувство современности. Музыкант музыканта, Роллан — и сознательный участник своей эпохи; он как никто ощущает при-

существие в мире именно в данную минуту истории; идеальный современник, он чутко прислушивается к духу и голосу времени и свою умственную ладью пускает по волнам текущего момента. Но так понимая и переживая сегодняшний день, его изменчивую окраску, его прерывистый пульс, Роллан вместе с тем воспринимает этот день непременно *subspecie aeternitatis*, как одну из граней вечности. Он не прикован к истории, точно Прометей к своей скале, он общается с нею добровольно и свободно, так что никогда не застилаются пред его глазами бесконечные дали надисторического. И в этом сплетеении временного и вечного тоже можно видеть духовное слияние вод Сены и Рейна.

Такому сочетанию тем легче было осуществиться в произведении Роллана, что оно очень пространно и напоминает собою книгу-дом или даже книгу-город: столько в нем людей, так велико его население, столько человеческих биографий! Неутомимо любопытство писателя, ловца человеков, и нужно их ему все больше и больше. И хотя в фокусе находится Жан-Кристоф Крафт, но через его призму преломляются очень многие – все спутники и попутчики, все прохожие и соседи, каких только он встречает на своей жизненной дороге, – а она гибкой лентой выется по Германии и Франции, по Италии и Швейцарии. Здесь – представители знати, буржуазии и народа, банкиры и рабочие, изысканные художники и крестьяне, великосветские дамы, актрисы, девушки-труженицы, старики и дети. И все это, и все эти сменяются перед нами неутомительной чередой, может быть – без архитектурной стройности и необходимости, иногда эпизодично, игрою теней на экране длинного романа, но в общем ткut собою, своими живыми нитями, единую ткань жизни. Сплетая ее, неторопливая летопись Ромена Роллана показывает рост души художника, его борьбу за свое назначение, за самого себя, за свою гениальность; “млеком двух добрых кормилиц – любовью и бедностью” питался он в течение своих трудных дней, и вот развертывается перед нами их суровая хартия.

Что Жан-Кристоф – гений, в этом читатели должны поверить автору на слово, потому что музыканта надо слышать, а мы его не слышим, и мало помогают делу те крошечные кусочки из партитур героя, те отрывки нот, которыми так оригинально свои буквы кое-где перемежает автор. Но ведь есть какая-то естественная гениальность, и всякий человек – гений, поскольку всякая душа – художница и поскольку художественность обязательна для всех; разве, в самом деле, не все обязаны и способны творчески вбирать в себя мир и на него отвечать, его воспроизводить? “Горе бесплодной, не беременной душе! – восклицает Роллан, – не беременной жизнью и любовью”. Так вот, эта прирожденная человеческая гениальность олицетворена в Жан-Кристофе очень выразительно, и даже помимо его специфического дарования явственна для нас его могучая и стихийная фигура, эта глубокая организация, вдохновлявшаяся миром и из хаотических материалов мира возводившая стройные колоннады звуков. “Красноречивые” пальцы виртуоза из звучащей массы лепили чудные создания. И скульптор звуков, Жан-

Кристоф Крафт был в то же время своим собственным ваятелем, создавал статую своей духовной личности. И хотя Ромен Роллан порою входит в излишние, специальные подробности о музыке, но сам герой, сам музыкант задуман и осуществлен им не как специалист, а как художник, живущий всей полнотою жизни, дышащий всей своей вольной душой. Жан-Кристофф исповедует религию музыки, погружает свою душу в ее духовное море; он молится Матери-Музыке, Alma Mater, Пречистой Деве, святой Цецилии с ясными очами, которая слушает небо, которую слушает небо; он благоговейно и страстно обращается к ней, в энтузиазме поет ей свои восхищенные акафисты: “Целую твои чистые уста и свои воспаленные вежды прислоняю к нежной теплоте твоих рук”; лунный свет музыки ласкает взволнованное сердце, и оно отдыхает в ней, как утомленные глаза отдыхают на зрелище небесных светил, там, где “сияющими бороздами изборождены безмолвные нивыочных пространств и уверенная рука какого-то невидимого пахаря ведет свои серебряные плуги”. Но музыка не заглушает для Крафта других искусств, и он остается верен слову: “что бы ни говорили, музыка не есть универсальный язык: необходим лук слов, для того чтобы стрела звуков могла проникнуть в сердце любое”.

Еще важнее то, что музыка не заглушает для него жизни. Жан-Кристофф – музыкант, но им больше, чем музыку, желает выразить автор. Правда, это находится в связи с тем недостатком романа, что писателю его герой нужен здесь не только сам по себе, но и как доверенный его собственных мыслей и слов. И Ромен Роллан хочет сказать все, все свои заветные идеи, свою философию и публицистику, свою мораль и политику; это очень усложняет главную фигуру, не всегда убедительно и правдоподобно, вносит в нее и в читательское восприятие значительное раздвоение. Но как бы то ни было, очевиден и в значительной мере осуществлен тот авторский замысел, в силу которого художник насыщает себя действительностью, берет у нее и опять дает ей еще и еще. В пылающий горн сердца нужно бросать весь металл жизни, все расплавлять: и дружеские и враждебные силы, утверждение и отрицание, веру и скепсис. Ничем не следует брезгать. По Эмпедоклу, в мире царят любовь и ненависть, – так обеими властительницами, не только любовью, но и ненавистью, правится путь художника. Как орел – свою добычу, так надо схватывать жизнь. Художник – хищник. Вспомните царицу амazonок Пентезилею, которая терзала тех, кого лобзала. Не бойтесь жестокости. “Необходимо полюбить твою улыбку, о Джоконда!” Гуманность не высшая доблесть: надо быть не человечным, а человеком. “Если бы в мире не было камней, мир распался бы в грязь”. Вместе с жизнью растет художник, вместе с нею обновляется, и так как метемпсихоза происходит в пределах одной и той же телесной оболочки, а не то чтобы только из одной в другую непременно переселялся дух, то, окончив всякий раз свое очередное творение, говорил себе Жан-Кристофф: “прощай, моя прошлая душа! я отбрасываю тебя, как пустой конверт”.

Жизненные шлаки он очищает в горниле своего духа, на огне красоты; но самый поток жизни зовет его к себе, и как раз в него, в этот бурливый по-

ток, вливаются музыкальные ручьи его композиций. Он строго различает суетную злобу дня от настойчивых запросов эпохи; он различает жизнь большую и жизнь малую – и от последней отворачивается, но первую, большую, любит. Отказываясь запрягать Пегаса в телегу утилитаризма и обескрыливать искусство, он думает, что “художник – это компас, который во время бури продолжает указывать на север”, то есть сквозь шум и волнение мимолетных целей ведет к обетованной земле вечного идеала, неизменной красоты. Но, осуществляя свое эстетическое призвание, этим самым – чувствует Жан-Кристоф – он служит и гражданская служба. И нам рассказывает Ромен Роллан, что сначала к социальному движению Франции настроенный недоверчиво, его герой потом силою своей увлекающейся натуры был в него неодолимо ввергнут. И примечателен его взгляд на народную массу как на истинную ценительницу искусства. Буржуазия пресыщена. Только девственная душа народа относится к искусству серьезно, и потому, духовно алчущая, она достойна пытаться “освященным хлебом музыки”. Естественный и прирожденный друг работников, художник своей аудиторией избирает человечество простое; художнику родственно и необходимо святое простодушие деревни, хотя бы и такой, которая внешне переселилась в город, на гулкие тротуары Парижа. И вообще, по всему роману, как оазисы среди культуры, там и здесь разбросаны бедные островки природы; и какая-нибудь трава, робко пробивающаяся между камней города, пыльное дерево и эти последние следы фауны, когда-то населявшей мир, – собака, кошка, рой мошек, – всё напоминает музыканту о космосе, о мировой первооснове; мистическое впечатление производит на него уснувший Париж лунной ночью, когда убраны все декорации культуры и воочию созерцаешь самое природу; и все возвращается мысль, что только в связи с природой ценно искусство; и недаром дядя Жан-Кристофа бедный разносчик Готфрид пел свои песни только под открытым небом и музыку в комнате считал такой же невозможной, как солнце в комнате.

И в связи с этой близостью к природе и к народу художник, по мысли Роллана, непрерывно беден. Богатство – своеобразная болезнь (должно быть, впрочем, весьма приятная...), как жемчуг – болезнь улитки. Богатый ненормален: он – исключение из мирового закона, из космического правила всеобщей напряженности и труда. Богатство отделяет от природы, от земли. Чтобы чувствовать землю, надо идти по ней пешком, – тогда только ощутишь ее, как мать, ощутишь свое происхождение от ее материнских недр. Богатство разрывает связи с землей и взаимную связь сынов земли. А художник – это голос земли, первенец стихии.

Но Ромен Роллан недаром испытал на себе могучее влияние Толстого: он в лице своего героя усомнился было в моральной ценности искусства (кроме того, доброго и общедоступного искусства, которое Толстой признавал и которое Роллан тоже всегда любил, как изображение простой жизни простых людей, – ведь в каждом простом человеке находится бесконечность). Жан-Кристоф предавался тревожным размышлением на эту тему.

В прежнюю ясность и спокойствие духа пришел он тогда, когда уяснил себе глубокую связь между искусством и страданием, – страдание же природы и человека, мука мира, вообще тревожили его сердце. Боль и борьба – “ позвоночный столб вселенной”; несчастье – пробный камень всех ценностей. Об искусстве, как и обо всем остальном на свете, можно судить лишь тому, кто страдал. Все измеряется страданием, величайшей реальностью мира. Ничто так не подлинно, как боль. Знаменитое изречение Декарта можно видоизменить: “я страдаю, – следовательно, я существую”. Как говорил Оскар Уайльд, “безболезненно не проходит ни рождение ребенка, ни рождение звезды”. И вот звезда искусства тоже ведет свое происхождение от недр страдающего духа; а если так, то уж одно это придает ему характер какого-то строгого и морального явления, свидетельствует о том, что здесь перед нами не пустая забава, не легкомысленная потеха, а серьезное дело. И Кристофф брезгливо относится к тем подёнкам мнимоэстетического творчества, которые нечисты и безнравственны; он презирает эти “ядовитые мухоморы, вырастающие у гнилого пня современности”. Он стоит за высокое искусство и сравнивает его с кометой, пущенной в лоно бесконечности; и в своем движении, на огненных путях своих, оно освещаеточные пространства миров. “Служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво”. Когда-то радикальностью своих эстетических оценок и переоценок ужасал юный Крафт обитателей своего маленького городка, и свои музыкальные рецензии он печатал даже на страницах социал-демократического журнала (не имея, впрочем, с его духом ничего общего), так что называли его “товарищ Крафт”, а владетельный герцог, рассердившись на него, обозвал его музыкальным Бебелем... Но потом, в зрелые годы, Жан-Кристофф изысканным сторонникам одной только художественной формы казался дикарем, так как он считал, что только те поэты велики, которые остаются великими, даже если их перевести на прозу, хотя бы и на прозу чужого языка, и что слова не имеют другой ценности, кроме ценности той души, какую они выражают. “Le style c'est l'âme”, – утверждал он, и в среде умственных эпурейцев все это звучало так наивно; но прекрасной и здоровой наивностью, свежей чистотою души как раз и наделил своего героя Ромен Роллан.

Тем больше имел Жан-Кристофф простора для выявления своей клокочущей жизненности, своей широкой натуры, тем более не должен был он замыкаться в какую бы то ни было ограничивающую специальность, даже художническую, что, как мы уже знаем, в его лице хотел показать автор стремление к синтезу двух начал, не только национально-исторических, но и психологических – все тех же Рейна и Сены. Взяв от Германии ее хорошее и движением своих неуклюжих плечбросив с себя то, чем она стесняла, наш музыкант был очарован теми зовами умственной свободы, какие на слишком тихих берегах Рейна послышались ему со страниц французских книг. Веял от них опьяняющий и терпкий запах французских революций, тянул к себе магнит романской цивилизации, ее ясность и яркость. Так понравился юноше, выросшему в тисках традиций, дух непочтительности, иронии,

галльского смеха, и светлым откровением был для него Мольер, пробудивший у него неудержимый смех и тем освободивший его душу. Жан-Кристофф наслаждался той французской фривольностью, от которой далеки тяжелый на подъем ум немецкий и чуждая оттенков трудная немецкая душа.

И так как вообще Жан-Кристофф, платя дань родной немецкой сентиментальности, чрезмерно склонен к дружбе, и дружеские союзы заключал с детства, и переживал их как романы, то для него, как и для автора, не случайный, а внутренний смысл имеет то обстоятельство, что главный и самый длительный, и самый сердечный роман его дружбы был заключен с французом – Оливье Жаненом.

Оливье – брат Антуанетты, девушки, судьбе которой посвятил Ромен Роллан особый, трогательный том своей эпопеи. Грустная книга! Девушка из богатой семьи, после самоубийства разорившегося отца брошенная в водоворот суровой жизни, скоро потеряла и мать. Путем невероятных самопожертвований она поставила на ноги своего брата, сама же безвременно умерла, не обласканная, не согретая ни одним лучом счастья. В скитальчестве своей короткой жизни была она закинута судьбою в тот немецкий городок, где жил в юности Жан-Кристофф. Он не был с нею знаком, но роковая случайность сделала его нечаянным виновником того, что пошлая буржуазная семья, где Антуанетта жила в качестве учительницы французского языка, отказалась ей от места. У вагонного окна во встречном поезде промелькнула она перед Жаном, уезжая из Бонна (а он возвращался туда после временной отлучки), и встретились их глаза, и встретились их души, – но в разные стороны умчали их разные поезда. Впоследствии Крафт, одиноко, с тоскою в сердце бродя по Парижу, опять увидел ее, родную незнакомку, и с любовью протянул к ней руки, но в это же мгновенье невозвратимо отделила его от нее бурлящая толпа Парижа, – и больше они не виделись в жизни. Умерла Антуанетта. Но есть в Бретани поверье, что умершие молодыми оставляют родным в наследство свою душу, и чистая, “краснеющая” душа Антуанетты продолжала жить в ее брате Оливье и осеняла покровом своих белоснежных крыл его дружбу с Жан-Кристоффом. И Жан, любя Оливье, любил в нем Антуанетту.

Фигура Оливье Жанена как индивидуальность вышла у Ромена Роллана бледной, но все-таки явственно проступает в ней вся тонкость и духовная аристократичность романской цивилизации. И этот союз Крафта и Жанена, разорванный только смертью последнего, убитого во время народного волнения в Париже, служит лишь символом той сокровенной идеи, той заветной мечты автора, в силу которых он две национальности, представленные Кристоффом и Оливье, называет двумя крылами запада. Бессознательные усилия Жан-Кристофа в том и состояли, чтобы сохранить равновесие обоих крыл, – ибо стоит разбить одно из них, как сейчас же будет парализовано другое и наступит оцепенение. Только в союзе двух искусств, в контакте двух душ, в гармоническом слиянии двух миров будет осуществлена вся полнота идеала. Жан-Кристофф и является такой живой артерией, назначение

которой – пройти через враждующие народы и их примирить. Он негодовал на своих соплеменников за их культ и канонизацию силы, за то, что профессор подобострастно уступает всяческую дорогу лейтенанту, за то, что у них – бескрылая мысль и грубый реализм, и главенствуют люди в касках, и царит Марс-коммивояжер. Боги милитаризма и меркантилизма овладели немецкой душой. Уже давно Гегель обожествил государство, и философия санкционировала казармы. После франко-пруссской войны, после Седана Германия взяла на себя великое моральное обязательство, потому что победитель всегда обязуется перед побежденным, то есть он должен оправдать свою победу, оказаться внутренне достойным ее. Но Германия своего обязательства не выполнила. Какой свет проливала она с тех пор на Европу? Разве – вспышки орудийных выстрелов... но ими света в темный мир не внесешь. Кому многое дано, с того многое и спрашивается: Германия этому закону не верна, Германия несет на себе наиболее тяжкое бремя грехов Европы.

Так устами своего героя утверждал Роллан еще до войны. И душно было Крафту у себя на родине, и в душевном изнеможении видел он, как серая пелена мещанства окутывает его соплеменников. Живя, например, среди немецких учителей, он убеждался, что они не только не люди, но даже не книги, а лишь примечания к книгам, не текст живой, а комментарий. И повсюду – безнадежная бесцветность.

Но, с другой стороны, в маленьком городе Тюрингии доживает свой век Петер Шульц, семидесятипятилетний больной старик, профессор эстетики, и в молчании своей одинокой жизни он слышит музыку прошлого и настоящего. Как будто очарованный лес вокруг него, лес, в ветвях которого реют волшебные певчие птицы, прилетевшие издалека, из глубины веков; и столько в старице благостной веры в искусство и людей, столько серьезности и трогательной доброты, что, думая о нем, не верит Жан-Кристофф, будто иссяк окончательно родник родного идеализма: нет, он существует, и не идеализм сам по себе виноват, если в душах плоских он превращается в лицемерие и слащавость. Слепая немецкая девушка Модеста, построившая себе, своей душою, особый мир в мире, светлая среди темноты, – разве она не проникнута высокой идеалистической настроенностью?

И, во всяком случае, нет ничего более международного, чем глупость. Она живет не в одной Германии. Еще до войны хотел быть беспристрастным Ромен Роллан, подняться над грядущей распреи на высоту объективности; и, француз, он навлек на себя осуждение многих французов за тот обличительный том своей эпопеи, который посвящен Парижу и называется “Базарная площадь” – ярмарка, рынок житейской суety.

Когда скверные вагоны, эти “движущиеся саркофаги”, впервые привезли Жан-Кристофа в Париж, он, растерянный, оглушенный, чувствуя себя одиноким сиротою, плакал на его улицах.

Но, постепенно вживаясь в Париж, он усваивал себе яркую и поучительную картину его умственных, политических и художественных движений.

В ней было много такого, что питало в свежем пришельце глубокое разочарование. Он содрогался перед больной и пустой утонченностью избранных слоев, его удручили дилетантизм и скептицизм вождей; и например, талантливый социалист-депутат разыгрывал себя, как на театре, был эффектным Мунэ-Сюлли социализма. Светская изощренность заменяла внутреннюю серьезность; каждый представлял собою живой атом, разобщенный от других, никто ни во что не верил, всякий, как современный Пилат, умывал руки. Царила красивая пустота. Даже лучшие из образованных парижан говорили: “как собеседники Декамерона, будем вдыхать в себя ароматический воздух садов мысли, в то время как за оградой цветущих холмов Флоренция объята моровой язвой”. Француз – “едок слов”, любовник фразы. Слишком интеллигентный, с умом улыбающимся, он, казалось, имел в себе мало жизни, мало силы, – более или менее изящная жертва неврастении. Чрезмерна была над этими изнеженными существами власть женщины, но не столько самый текст любви привлекал их, сколько примечания – эротика слов...

В литературе – тяготение не к Шекспиру, а к Ростану; культ формы; техника искусства, но не само искусство в своей строгой цельности. В перчатках брали как искусство, так и жизнь. Искусственное искусство, искусственная жизнь!

И больше отрицали, чем утверждали. Это естественно: “легче уронить камень, чем подбросить его кверху”. Червь чрезмерного анализа и переутонченной критики точил душевное здоровье. “Как византийская императрица с слабым и бескровным телом, убранным в богатые ткани и драгоценности, литература окружена была евнухами-сnobами, то есть эстетами и критиками”. Вообще, горе современной Европы в том, что, обильная беспорядочным расцветом индивидуального лиризма, она не имеет общей книги, – не имеет ни поэмы, ни молитвы, ни веры, которая соединяла бы всех у одного алтаря.

И так существовала Франция – маленькая Эллада, ожидающая своего победителя. Да, предсказывал Роллан: пока в салонах спорят о человечестве и об отечестве, спорят гуманисты и патриоты, – придет враг, который уничтожит и человечество, и отечество...

Искренний,уважительный, серьезный, недоумевал и страдал Жан-Кристофф на берегах легкомысленной Сены. И утешала его “еврейская Илиада”, Библия отцов, спутница протестантской семьи; он вечерами читал ее, напитанную чистейшим мозгом львов, и ею омывал свою душу от чада, дыма и копоти Парижа.

Но все это – именно чад, и копоть, и дым. Это не настоящая Франция: где же она? Жан-Кристофф нашел ее в недрах народных масс – там, где возышается некая Афина с голубыми глазами, богиня рабочих. Он понял, что, хотя и аналитики, “французы не грызуны, а бобры”, что они вооружены какою-то железной арматурой, логикой расы, что бодрствует над ними святая Женевьеве или новая Жанна д’Арк. Через несколько лет после своих первых впечатлений от Парижа он на вершинах французской культуры заме-

тил, правда, уже другой недуг: усталость мысли; эту мысль клонило ко сну, и она, как ребенок, утомленный после долгого дня, прежде чем заснуть, шептала молитвы. Разум просил религию о недоуздке; в души вялые и томные вливались теософия, мистика, оккультизм; заслушивались Бергсона и в определенные каналы хотели ввести абсолютное. Но ни поверхностный дилетантизм, ни поверхностный поэтизм, как убедился герой Роллана, не испортили в глубинах нации ее здорового ядра. И вот почему Жан-Кристофф верил в возрождение Франции. Вот почему он верил, что когда наступит война, то братская связь между ним и Оливье Жаненом не нарушится. Есть такая ступень развития, на которой все народы рассматриваешь как своих духовных соседей. Нельзя драться, не чувствуя ненависти, — а не мог, не умел ненавидеть Кристофф французов, друзей своего друга, и отворачивался он от призрака войны.

А первые раскаты надвигавшейся грозы уже слышались в напряженном воздухе. Насыщен электричеством был этот воздух Европы. На востоке — прелюдия будущей войны, ее авангард — столкновение России с Японией. Над ярыми даже пацифистами тяготело чувство неизбежности. Мир затаился, мир ждал — задыхались. Так вот во что, в колossalную войну, должно вылиться физическое и моральное одушевление Запада! И в этой будущей войне — пророчил наш писатель — эпидемия великих страстей разыгрывается во всей своей грозной мощи; эти страсти даже не дадут себе труда подавить индивидуальные влечения: страсти их утилизируют, и, быть может, первые, кто откроет огонь, будут именно интернационалисты и пацифисты, убежденные, что это — ко благу народов и к торжеству мира.

Италия тоже мечтала о военной славе: тешили ее воображение и славолюбие римские орлы, которые летают над пустынями Ливии.

Авиация подымала свои крылья. Быть может, благодаря ей впервые после Великой Революции столько глаз устремились вверх, столько людей вспомнили о небе...

Безумие войны все больше и больше стало гнездиться в сердцах — и в сердце Франции тоже. В Европе накоплялся горючий материал: славили силу мускулов и лень ума; железные сети плели империалисты, враги чужеземцев, враги демократии; в кузницах народного чванства Вулкан ковал молоты битв.

И вскоре после того как Ромен Роллан поставил точку последнему тому своего романа, грянул неслыханный гром, от которого и до сих пор сотрясается вселенная, и вспыхнул мировой пожар, и мир превратился в ад. Уже не дружно, а яростно встретились волны Рейна и Сены.

Но в душевной жизни самого героя, вдохновенного музыканта, обе культуры нашли все-таки свой синтез; сказалось это в том, что, по мере того как развивался свиток его личной биографии, Жан-Кристофф становился все мягче, и новые струны обогащали его душевный инструмент. Шли годы. Жан страдал и любил, и романы его любви всегда были серьезны и оригинальны. В любви, как и в искусстве, не следует цитировать, не следует “вычитывать

и повторять то, что сказали другие; надо говорить то, что чувствуешь, и кто торопится говорить, не имея что сказать, сильно рискует не сказать ничего". Он имел что сказать, наш прекрасный музыкант; но и смерть, и жизнь уносили от него любимых и любящих женщин. И был он одинок. Он боролся за свою душу, за свое призвание и признание, — его замалчивали. Тяжелый плащ молчания и одиночества опускался на него, и точно засыпал его какой-то пепел.

Но в сущности художник никогда не бывает одинок: есть особое притяжение гениальности, и около гения всегда образуется, хотя бы и невидимый, Млечный Путь разных душ, спутники и спутницы живой планеты. Художник-музыкант, "владетель жужжащего улья золотых пчел", особенно счастлив в этом отношении, потому что звук — это зов. Музыкант сзывает свою духовную семью, и души-сестры окружают его, как ангелы-хранители.

Это испытал на себе и Жан-Кристоф; в самом уединении своем чувствовал он незримые нити, которые соединяли его с миром. И в буйную душу, громкую и резкую, все больше и больше проникали элементы примиренности. Под влиянием французского искусства, скульптуры и живописи, которые пленили Жана тонкой ритмичностью и ясностью линий, его собственное творчество сильнее и сильнее склонялось к укрощению строптивой, к укрощению строптивых страстей, и страсти выливались в просветленные и гармонические формы. А ветер смерти (смерти Грации, его последней чистой любви) свеял с него, дыханием светлой печали, последние туманы пессимизма. Итальянкой была Грация, — и ради нее в Италии жил Жан-Кристоф, и там еще больше приобщился он к исповеданию света. В Италии свет, эта "кровь мира", течет в пространстве как река жизни; там пленительна музыка живых красок, и всё поет — природа и люди. Там в божественной ясности предстал музыканту Рафаэль, юный принц итальянского Возрождения, и там сошло на него великое спокойствие. Когда читаешь об этом у Роллана, думаешь о том, что, действительно, для художника Италия — это заключение, это — возвращение потерянного рая; опять восходит солнце-детство. Не Людовик XIV, а Италия — вот кто король-солнце. Но в душе, которая так много испытала, не может уже сиять жгучее солнце: там — спокойная красота заката, безмолвный вечер горных вершин. Расстилается небо, и взор его чист, как глаза, омытые слезами, и тихо проносятся белые облака, эти молчаливые ладьи мечты. На дело, на композиции своей жизни оглядывается Жан-Кристоф, и здесь — аналогия с творчеством Бога: Бог осматривает свое творение, — нет, оно еще не совсем хорошо, не "добро зело"; но вот испытующий взор мастера охватывает совокупность всего сотворенного, и все готово, все хорошо, и воздвигнут купол жизненного собора. "Ныне отпущаеши раба Твоего". Грустно в утомленном сердце. Луч меланхолии, луч осеннего меда, как говорил Роллан, пронизывает сердце старого, — да, уже старого — музыканта. Он глядит на детей, на дочь Грации, на сына Оливье: о, эти ужасные дети, которые разрастаются кругом вас, как лианы! Сила природы торопится, гонит, — и как они уже далеки от нас, эти родные

отпрыски наши! как быстро уплывает она, эта лодка, которая увлекает от нас наших детей! Но подождите, подождите: наступит день, и мы опять встретимся в общей пристани... Всегда убивали стариков, – так или иначе: и это справедливо; но в наши бегущие дни, с их лихорадочным темпом, с их аэропланами и беспроволочными телеграфами, слишком скоро зачисляют нас в инвалидные кадры стариков...

Прежде чем умереть, прежде чем закончить кругооборот жизни, надо вернуться на родину, надо еще раз увидеть свой маленький город у реки. О, как он разросся! И стал из него большой промышленный центр. И эта очень полная, обрюзгшая дама в коляске, жена самодовольного мужа и самодовольная мать детей, – неужели это Минна; прежняя тоненькая белокурая Минна? Какая грусть! Но необходимо завершить ликвидацию жизни; на вечной бронзе души, которая не умирает, поспешим начертать, словно художественной иглою гравера, образы прошлого, – унесем своих пенатов, искру священного огня, живую душу прошлого, пока неотвратимое пламя не сожгло Приамова дворца, пока не свершилось пророчество: “древний погибнет Пергам и народ копьеносца-Приама”...

Капля за каплей иссякает жизнь, и вот настали последние дни, финал жизненной пьесы, – возвышенные страницы в романе, в европейской литературе вообще! Жан-Кристоф умирает в полном одиночестве и бедности, всеми оставленный и забытый, и перед глазами его вереницей сладостных и тягостных воспоминаний проходят молчаливые тени прошлого. Свиваются клубки жизненного дыма, туманные очертания милых лиц, и всё течет и течет Рейн жизни, и уносит свои волны в сияющий океан бесконечности. Ее не страшится Жан-Кристоф. Он видит перед собой блаженные вершины, где, точно три грации в прекрасном хороводе, держатся за руки прошедшее, настоящее и будущее – единая гармония успокоенного духа. Но в эти же часы физических мук и нравственных просветлений ирония жизни решила, чтобы за стеной умирающего какая-то маленькая, глупая женщина все наигрывала и наигрывала грубыми ударами бездушных пальцев одни и те же гаммы и бездушные фразы; кто любит звуки, не любит шума, и несказанно страдал великий музыкант. И думал он тогда: сама музыка не шум ли, который заглушает собою голос Бога, и вообще искусство не убежище ли для слабых душ, которые боятся узреть Иегову, стать лицом к лицу с самой природой, сфинксом великих загадок? Может быть, искусство – тень человека, откинутая на природу?

Но нет, он был слишком музыкант, он не мог отречься от своей жизненной спутницы, он упрекал себя в неблагодарности. И до последних мгновений продолжал Жан-Кристоф Крафт писать ноты, священные иероглифы, и с партитурой и карандашом в руке встретил он смерть: “мы уйдем вместе”, – говорил он музыке. И в прекрасный бессолнечный день, по слову Бальзака похожий на красавицу, которая слепа, ему слышался какой-то невидимый фантастический оркестр. О, если бы только не бред, не жар, не этот кашель, который не дает ему слушать: “Тело, животное, – молчи, не

мешай!” Дивная импровизация незримого оркестра. Звуки нарастают. Не он ли сам управляет оркестром, или дирижерская палочка – в руке у Бога? “Вы говорите, что это – музыка Жан-Кристофа Крафта? Какие глупости! Я его знал”. И слушает, слушает свою последнюю музыку Жан-Кристоф; и опять виднеются ему родные поля, родная река, и жизнь течет как Рейн, вся жизнь, все его жизни: дед, мать, друзья, любимые женщины, Минна, Ада, Сабина, Анна, Грация – разные облики единой Беатриче, которая осеняет каждого Данте, каждого поэта и человека. И слышит он рокочущий шум океана, и стелются перед ним вереницы новых далей, бесконечные анфилады миров, поприща неведомых жизней. О, какая радость раствориться в блаженном покое Бога, которому ты всю свою жизнь старался служить!

И для читателя этих волнующих страниц точно звучат хоралы мирового органа, все торжественнее и торжественнее, и величавые звуки наполняют вселенную. И кажется, что к Богу, верховному слушателю земных музыкантов, в последние минуты свои обращается Жан-Кристоф Крафт: “я тот, кто играл на земле... доволен ли ты, Господи, моей игрою? я сделал так мало, я не мог сделать больше... я боролся, я страдал, я заблуждался, я творил”. И Бог отвечает ему: “Ты воскреснешь. Нет конца. Нет начала. Все едино. Ночь – родительница солнц”.

На развалинах своей трудной жизни художник утвердил свою творческую волю, сбросил с себя ветхого Адама, ветхого Кристофа, и “эмигрировал в Бога”. Человеческая душа оказывается огненным кустом, неопалимой купиною: она горит, но никогда не сгорает, вечное пламя обновлений. Рожденная в огненной купели, она, зажженная в одной точке, вспыхивает вся, и бессмертно дыхание души, и нельзя погасить неугасимой лампады. Осанна жизни! Осанна смерти! Ибо смерти нет, – есть вечное Завтра, великое Завтра, вечно грядущий день!

В наши безмерно ужасные, в наши черные дни, когда так много смерти, может быть, странно звучат эти слова о бессмертии творческого духа. Но Роллан произносил их до войны, когда он еще надеялся на мир мира, – в частности, на сочетание категорий Рейна и Сены; впрочем, он не отказался бы от своих слов и теперь. Мы знаем, что и в этот час, удалившись на островок швейцарских кантонов, он не поколебал устоев своей религии. “А все-таки вертится”, – утверждает этот упрямый Галилей духа. Он устоял против современного морального светопреставления, против нравственного землетрясения, когда все рушится, все гибнет и в бездну падают человеческие упования. Велика заслуга его непоколебимой веры. Вот почему от его страниц на тех, кто еще не сметен вихрем смерти, веющим и на кровавых полях войны, и на площадях русских городов, идут какие-то целительные токи, и в усталом, истерзанном, плачущем сердце обновляется возможность жизни. Горит неопалимая купина души, не замолчала музыка; по-прежнему Жан-Кристоф или его преемник, в часы вдохновения склонившись над клавишами рояля, осененный благословениями искусства, играет свои патетические сонаты, возвышенную симфонию идеализма...

## ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ ФРАНЦИИ. НАРОДНЫЙ ТЕАТР Р. РОЛЛАНА

(Romain Rolland "Théâtre de la Révolution". I. "Le 14 juillet". II. "Danton". III. "Les Loups". Librairie Hachette. P., 1909; Romain Rolland "Le Théâtre du peuple". Librairie Fischbacher. P., 1904)<sup>1</sup>

### I

Лет десять тому назад во Франции оживился интерес к народному театру. Возникло несколько обществ, ставивших себе целью создать народный театр во Франции; основано было, в Париже и в провинции, несколько театров с самыми доступными входными ценами; одним журналом объявлена была премия за лучшее сочинение по народному театру. Видным деятелем этого движения был и Ромен Роллан. Он напечатал и поставил на сцене несколько своих драм, назначавшихся им для самых широких кругов зрителей, и издал теоретическое рассуждение о "театре для народа", "Le Théâtre du peuple". За самое последнее время вопрос этот как-то заглох, но теперь новое издание драм Р. Роллана, сделанное такой популярной фирмой, как Hachette, вновь выдвигает его на очередь.

Трудно сказать что-либо новое по вопросу о театре для народа, то есть по вопросу о всенародном искусстве. И взгляды Р. Роллана замечательны не столько своей новизной, сколько своей крайностью. Р. Роллан прежде всего утверждает, что для истинного народного театра совершенно не существует репертуара, что создания всех великих и не великих драматургов всех стран и времен не пригодны и не нужны для театра, открытого для всего народа. Пересматривая в ряде глав театр Мольера, театр классической трагедии (то есть Расина и Корнеля), романтической драмы, буржуазной комедии и иностранный (для французов) репертуар, то есть драмы Софокла, Кальдерона, Шекспира, Шиллера, Клейста, Толстого, Гауптмана, Анценгрубера, Горького и др., – Р. Роллан приходит к выводу, что все это или искусство для немногих, для узкого круга ценителей, или нездоровая, ядовитая пища для народа.

Любопытны некоторые отдельные замечания Р. Роллана. Мольер, по его мнению, может только научить народ хорошему языку, но ничего не даст ни его уму, ни сердцу. Расин народу совершенно чужд. "Это, – прибавляет Р. Роллан, – не говорит ни против народа, ни против Расина; просто это два разных мира, и нет никакой надобности сближать их". У Корнеля прежде всего темный и непонятный язык, переполненный отвлечеными понятиями; его метафоры, выросшие в атмосфере двора, непонятны народу. Кро-

<sup>1</sup> Русская мысль. 1909. № 5. С. 147–158. (Прим. отв. редактора.)

ме того, трагедии Корнеля не “занимательны”: в них мало действующих лиц, мало действия, неинтересная *mise-en-scène*. Романтическая драма обманывает громкими словами, смешивает страсть с гримасой; в ней поддельные разбойники и поддельные мятежники; оглушая анархическими декламациями, эти драмы склоняют к инертности. От театра Шекспира нас отделяют века и расы; стиль Шекспира, бывший для своего времени прозрачным покрывалом, для народа – густой и пестрый, совсем непроницаемый покров, за которым характеры героев исчезают. Современная драма создана для публики легкомысленной и выродившейся; неопределенно колеблясь между слашивостью и порнографией, она может только загрязнить душу народа и т.д., и т.д.

Решительно восстает Р. Роллан против мысли, что драмы, непригодные для народного театра в их настоящем виде, можно для него приспособить путем каких-либо переделок или изменений. Произведения нехудожественные, каковы, наприм[ер], многие драмы современного репертуара, не могут быть превращены в художественные никакими второстепенными поправками. Передельвать же произведения истинно прекрасные, лишь недоступные народу, было бы профанацией искусства. “Предприятие гибельное, святотатственное, – восклицает Р. Роллан по поводу проекта переложить язык Шекспира на современные обороты речи. – Позорно принаршивливать великого человека к уровню массы. Да это и было бы бесплодно. Пришлось бы идти дальше, рубить, укорачивать, подпиливать в характеристах, в действиях, везде”. В другом месте он говорит: “Если популяризовать – значит вульгаризировать, мы решительно восстаем против такой демократизации прекрасного”.

Таким образом, по мнению Р. Роллана, остается только одно: создать для народного театра совершенно новую драму.

Каков же должен быть ее характер?

Р. Роллан указывает три главных требования для народной драмы: во-первых, она не должна утомлять, должна разливать радость, а не грусть. У народа есть свои горести, и бесполезно увеличивать их число. Если же мы предложим народу спектакли, которые только будут его мучить, он с правом повернется к нам спиной и пойдет искать утешения в кабак. Во-вторых, народная драма должна быть источником энергии, поддерживать и возбуждать душу. Для существа простого нет радости без действия, и театр должен давать зрелище высоких подвигов, побуждающее зрителей на новые подвиги народного героизма. В-третьих, наконец, народная драма должна учить, возбуждать мысль, приучать ее работать и давать ей пищу для такой работы.

Как на лучший сюжет для народной драмы Р. Роллан указывает на народную историю. Обыкновенно пытаются учить народ, давая ему с театральных подмосток разрешение разных проблем современности. Но не говоря уже о том, что у таких проблем большую часть нет современного решения, – вряд ли целесообразно давать народу те или другие готовые ре-

шения. Между тем история развивает ум, приучая его наблюдать и размышлять. Кроме того, зрелище событий, действительно бывших, производит всегда большее впечатление, нежели – вымыщленных; в действительности есть магнетическая сила примера. Из зрелища действия должно возникнуть действие. Те, кто вооружен величием прошлого, сумеют работать над созданием нового человека, новой морали, новой истины.

Заканчивает свою книгу о народном театре Р. Роллан восторженными словами: «Мы не можем жаловаться на нашу судьбу... Счастливы эпохи, подобные нашей, перед которыми великое дело. Счастлив каждый, кто падает, раздавленный величеством предприятия. Это – лучше, чем быть раздавленным унынием бездействия... Мы не скажем, как меланхолический автор “Характеров”: Все сказано, и мы пришли слишком поздно. Ничто еще не сказано для нового общества. Все предстоит еще сказать. Все предстоит еще сделать. За дело!».

## II

Остановимся сначала на этих теоретических положениях Р. Роллана.

Нет сомнения, что мысль его несколько двоится. То он говорит о деле, хотя и очень важном, но все же сравнительно скромном: об устройстве театра, который был бы наиболее пригоден для современного “простого” человека, преимущественно для рабочего, который после трудового дня хочет отдохнуть, повеселиться и поучиться. То вдруг эта задача подменяется другой, грандиозной: созданием нового искусства, которое можно было бы противопоставить всем тысячелетиям прошлого и которое могло бы способствовать возникновению новой истины, новой морали, нового человека. Легко согласиться с тем, что народный театр нужен и полезен; но странно делать из этого вывод, что народный театр должен заменить собой все театры мира.

С нашей точки зрения, нет искусства для какой-либо части общества, для народа или для не народа. Художник творит для всего человечества, как для своих современников, так и для всех бесчисленных следующих поколений. Создания искусства имеют такую же жизнь, как найденные научные истины. Разве можно сказать, что законы Кеплера пригодны для избранного круга мыслителей, но не пригодны для народа? Точно так же “Отелло”, раз он создан, остается художественным созданием и для “старого” общества, и для “нового”, и для всякого, какое только будет состоять из людей, в груди которых бьется сердце. Можно не понимать научной истины, можно не уметь ценить “Отелло”, но нельзя их ни отменить, ни заменить.

В одном подстрочном примечании Р. Роллан приводит слова Мориса Поттеше (Pottecher), одного из пионеров народного театра, о драмах Корнеля и Расина: “Это – аристократические формы искусства”. И во многих рассуждениях самого Р. Роллана слышится отголосок этих слов: он постоянно противополагает театр прошлого новому, “демократическому” театру.

Но искусство, в своей сущности, не может быть ни “аристократическим”, ни “демократическим”. Задачи искусства – интуитивно постигать вселенную в ее отношениях к человеку, проникать в глубины человеческой психики, запечатлевать движения души – задачи, равно важные для плебея и для аристократа. Происхождение художника, его эпоха, та среда, в которой он живет, могут иметь влияние только на форму его произведений (понимая слово “форма” в самом широком смысле). Так, автор “Илиады” писал по-гречески, потому что был грек, изображал жизнь царей, потому что вращался в кругу знатных, славил выше всего воинскую доблесть, потому что таково было воззрение века. Но художественная ценность “Илиады” не в этом, а в правде воссозданных в ней типов – быстроногого Ахиллеса, доблестного Диомеда, многоопытного Нестора и всех других, доныне живущих среди нас<sup>2</sup>. Искусство без формы немыслимо. А форма всегда – темная оболочка, “густой и пестрый покров”, смотреть сквозь который надо учиться. Искусства все-понятного, понятного для всех, не существует и не может существовать, пока люди различаются один от другого по языку, по расе, по местожительству, по роду занятий, по степени образования и умственных способностей. Предположим, что завтра гениальный поэт создаст драму, вполне удовлетворяющую всем требованиям Р. Роллана, хотя бы, например, из эпохи французской революции. Будет ли эта драма понятна для любого человека? Конечно, нет! Чтобы понимать ее, надо знать французский язык, на котором она написана, получить некоторое образование, иметь понятие о революции, слышать раньше имена ее деятелей. А через каких-нибудь сто лет к этим требованиям прибавится еще одно: знакомство с нашей эпохой, потому что она непременно отразится на форме драмы, на ее языке, на ее логике, на ее понимании революции.

Художественное произведение понятно без всякого комментария, безо всякой образовательной подготовки только для очень узкого круга лиц, живущих одной жизнью с художником. Между тем истинно значительных художников не так уж много, чтобы можно было требовать особого искусства для каждой эпохи, для каждой группы общества. Если собрать все истинно прекрасное, созданное в искусстве за три тысячелетия, этого едва будет достаточно, чтобы удовлетворить эстетическим потребностям одного человека в течение всей его жизни. Можно ли при таких условиях беспощадно отметать все прошлое искусство только на том основании, что для восприятия его должно учиться! Можно ли легкомысленно мечтать, что для “нового общества” подобает создать и новое искусство, которое заменит такие единственные создания, как Библию, Гомера, Эсхила и Софокла, Вергилия и Горация, Данте, Шекспира, Кальдерона, Гёте! “Новое” общество только тогда получит право на это громкое имя, когда пой-

<sup>2</sup> Автор этой статьи, конечно, не имеет притязания в нескольких строках опровергнуть целую определенную эстетическую теорию, но только желает указать на свою позицию в этом вопросе.

мет всю необходимость воспринять в свою душу эти великие заветы прошлого. “Новое” способно расти только из “старого”, иначе оно обречено на погибель.

Все эти рассуждения, конечно, неприменимы к частному, конкретному вопросу: какие пьесы можно и следует ставить в современном народном театре? Чтобы ответить на этот вопрос, приходится действительно принять в расчет соображения, выставленные Р. Ролланом. Но даже и тут, кажется нам, крайне опасно ставить поэту, драматургу, столь определенные условия, как этого хочет Р. Роллан. Истинно художественное произведение возникает лишь тогда, когда художник отправляется от чисто художественной идеи: всякая тенденция, предвзятое намерение не может не отразиться на его творчестве губительно. Гораздо безопаснее, представляется нам, – предложить народу истинно художественное создание, которое останется ему непонятным, чем произведение, вполне доступное, но нехудожественное. В первом случае мы только заставим зрителей скучать; во втором – мы исказим, извратим их чувство прекрасного.

Но как бы мы ни решали вопрос о репертуаре современного народного театра, мы должны помнить, что это решение временное. Может быть, и неуместно сейчас предлагать широким кругам Шекспира и Шиллера, Ибсена и Верхарна; может быть, и должно сейчас писать особые “народные” пьесы, приспособленные к уровню понимания масс, – но это только печальная необходимость. Идеал, к которому стоит стремиться, это не – театр, отвечающий потребностям народа, но – народ, для которого доступны все создания театра, составляющие гордость человечества. Искусство станет всенародным не тогда, когда оно приспособится к народу, но когда весь народ будет в силах причащаться его спасительной евхаристии.

### III

Перейдем теперь к драмам Р. Роллана.

Сборнику предпослано предисловие, в котором автор напоминает два декрета Комитета Общественного Спасения 1794 года.

Первый декрет, 20 вентоза, объявляет об учреждении, в здании бывшего Théâtre Française, “народного” театра, на спектакли которого должны допускаться зрители не за деньги, а по особым маркам, бесплатно раздаваемым всем истинным “патриотам”. Второй декрет, 27 флореала, обращен к “поэтам” и “гражданам, работающим в литературе”. Комитет приглашает их “прославить важнейшие события французской революции”. Комитет Общественного Просвещения, развивавший эти проекты, призывал в своем декрете, 5 мессидора, поэтов – “освободить театр от обломков старого режима... освободить сцену, чтобы разум мог говорить с нею языком свободы, мог бросать цветы на могилу ее мучеников, воспевать героизм и доблесть, учить любви к законам и к родине”.

Как известно, падение Робеспьера не позволило осуществиться всем этим замыслам. Р. Роллан своим предисловием хочет сказать, что его работа является запоздалым ответом на этот призыв, обращенный к поэтам больше ста лет назад. “Когда молодые писатели, – говорит он, – взяли на себя почин основать народный театр в Париже, они только возобновляли прерванную традицию революции”. А в предисловии к отдельному изданию своей драмы “14 июля”, совершенно в духе декретов Комитета 1794 года, он утверждает, что его прямая цель – “оживить в зрителях волю к действию, снова зажечь на пламени республиканской эпопеи героизм и веру нации, чтобы дело, прерванное в 1794 году, было снова поднято и завершено народом более зрелым и яснее сознающим свою судьбу”.

Таким образом, Р. Роллан с самого начала ставит себе цель не чисто художественную, но воспитательную, и это роковым образом отражается на всех трех его драмах.

Прежде всего слишком явно стремится Р. Роллан наставлять своих зрителей и сообщать им как можно больше сведений. Почти все его действующие лица – исторические личности, и он не только заставляет их непременно произносить все их знаменитые изречения, переданные нам историками-анекдотистами, но даже влагает им в уста целые тирады из их сочинений (К. Дюмулену – страницы из его журнала). Гораздо больше, чем драматизм положений, интересует Р. Роллана точное воспроизведение исторических фактов. В “Дантоне” инсценирован суд над “дантонистами”, воспроизводятся их речи, все подробности процесса и т.д. В “14 июля” несколько сцен только для того и существуют, чтобы действующие лица могли рассказать о делах того времени. Вообще, заботясь о том, чтобы зрители все узнали и о ходе событий, и о характерах действующих лиц, Р. Роллан делает своих героев излишне разговорчивыми. Забывая свои слова, что “для существа простого нет радости без действия”, он на каждом шагу изображение революции подменяет рассуждениями о революции и рассказами о ее ходе.

В то же время Р. Роллан постоянно хлопочет и о том, чтобы “из зрелища действия возникло действие”. Но, опять забывая собственные слова, что опасно приходить к народу с “готовыми решениями”, постоянно влагает в уста своих героев готовые формулы и самые формальные призывы к действию. Это лишает многие сцены, многие реплики всякого правдоподобия. Чувствуется, что такие-то слова вложены в уста такого-то лица не потому, что он должен был их произнести при этих условиях, а потому, что автору хочется “зажечь на пламени республиканской эпопеи героизм и веру” своих зрителей. Так, наприм[ер], под стенами Бастилии, штурмуемой народом, у Р. Роллана происходит такой диалог между Маратом и Гошем:

“*Marat*: Удивляюсь, что вы так надрываетесь, чтобы освободить несколько аристократов. Разве вы забыли, что там только люди богатые? Это – тюрьма роскошная, сделанная только для них. Пусть они сами между собой устраивают свои дела! Это вас не касается.

*Гош:* Всякая несправедливость касается нас. Наша революция не семейное дело. Мы не так богаты, чтобы иметь родственников в Бастилии, но достаточно богаты, чтобы усыновить тех богачей, которые несчастны, как мы. Каждый человек, страдающий несправедливо, – наш брат.

*Марат:* Ты – прав”.

Не менее неестественна заключительная сцена “14 июля”, где все действующие лица не говорят между собой, но произносят речи, обращенные к зрителям:

“*К. Дюмулен:* Завершите наше дело! Бастилия взята, но остались другие Бастилии! На приступ! На приступ лжи! На приступ мрака. Разум победит силу. Прошлое сокрушено. Смерть мертвa.

*Гош:* Будь спокойна, Свобода, под защитою наших рук... О, дочь парижского народа! Твои светлые глаза заблистают для угнетенных народов. По всей вселенной провлечем мы грозный уровень Равенства. Твою колесницу мы повезем, среди сражений, силою сабель и пушек, к Любви, к Братству человеческого рода. – Братья! Все братья! Все свободные! Идем освобождать мир!”

Такие криклиевые тирады никак не могут считаться изображением революции. К этому ложному пафосу вполне применимы слова, которыми сам Р. Роллан клеймит романтическую драму: “оглушила декламацией, она склоняет к инертности”. Вводя в свои драмы шумиху пустой риторики, Р. Роллан совершает тяжелый грех против народного театра: возводит на его подмостки лжеискусство, создания нехудожественные.

Но есть в драмах Р. Роллана, может быть, больший грех. Они не только местами нехудожественны, они часто – тенденциозны. Автору исторических драм еще можно простить промахи против художественного вкуса, но непростительно, если он историческую правду приспособляет к собственным взглядам и убеждениям. Р. Роллан ни на миг не забывает призыва декретов 1794 г.: “воспевать героизм и доблесть мучеников революции”. В драмах Р. Роллана две борющиеся стороны изображены не с одинаковым беспристрастием: все симпатии автора явно на стороне республиканцев. Правда, он воздержался от изображения карикатурных аристократов, но единственныe хорошие качества, которые он оставил им, это – гордость и остроумие. Между тем у него все революционеры – люди чести и долга, люди идеальные, почти безукоризненные. Даже те из них, к деятельности которых автор относится отрицательно, как, например, Робеспьер, изображены фанатиками идеи, и их приходится обвинять только в излишней последовательности. Р. Роллан не умеет возвыситься до высшей справедливости художника, который “спокойно зрит на правых и виновных”, и в область искусства Р. Роллан переносит свои политические и общественные пристрастия.

“Драма должна обращаться не столько к разуму, сколько к природе человека, к его инстинктам”, – говорит в одном месте Р. Роллан. В своих драмах он постоянно нарушает это свое правило.

Однако, несмотря на все свои недостатки, драмы Р. Роллана все же явление в литературе примечательное.

В своей книге о театре он проговаривается в одном месте: “Мы ищем не только блага народа, но и блага искусства, величия человеческого духа”. Слова эти, как и некоторые другие в книге, решительно идут вразрез с ее окончательными выводами. Но нам совершенно непонятно, почему Р. Роллан говорит их: потому что он истинно любит и чувствует искусство, потому что в нем живет художник, хотя он сам пытается принести его в жертву теории.

Эти две заботы о “благе народа” и о “благе искусства” борются в душе Р. Роллана. Когда одолевает первая, он пишет скучные и ненужные страницы, имеющие целью наставлять, поучать и утешать зрителей (хотя, как кажется, скорее всего наведут они на них скуку). Когда же торжествует вторая, он умеет живо и четко рисовать образы лиц, ставить своих героев в положения истинно драматические, воздавать на сцене живое действие. У Р. Роллана нет ни одной драмы прекрасной целиком, но в каждой есть прекрасные и истинно художественные сцены.

Слабее других нам кажется “14 июля”. В этой пьесе, горделиво посвященной “парижскому народу”, – “au peuple de Paris”, – все слишком уж подогнано под определенную тенденцию. Почти к каждой реплике можно сделать ссылку на определенное наставление из книги о “народном театре”. Так и видишь, что здесь автор имел в виду “научить”, здесь “возбудить энергию”, здесь “развеселить” усталого рабочего-зрителя. Достаточно сказать, что к пьесе приложен особый вариант конца, по которому третий акт может завершаться особого рода празднеством, в котором революционная риторика, образчик которой мы приводили, должна чередоваться с патриотической музыкой, маршами и пением республиканских гимнов. Р. Роллан высказывает при этом пожелание, чтобы в празднестве, изображаемом на сцене, приняли участие и зрители.

Однако в “14 июля” есть удачные сцены. В их числе мы считаем первую: сцену в саду Пале-Рояля, где перед зрителями проходят все типы революционной Франции, схваченные в их характерных чертах. “Чтобы изобразить бурю, нет надобности вырисовывать волну, – говорит Р. Роллан, – довольно нарисовать вздувшееся море”. В этой первой сцене ему удалось нарисовать вздувшееся море. К сожалению, сцена непомерно растянута и в представлении должна в конце концов утомлять. Удачным считаем мы также тип маркиза Вентимилля; он немного шаржирован, немного условен, но в его шутках есть острота, его презрительные замечания о революции несколько резче оттеняют ее смысл и значение, бросая свою тень на бесцветную риторику ее панегиристов.

В “Дантоне” целый ряд решительно прекрасных сцен. Хорошо и живо почти все первое действие, в доме К. Дюмуленя, где он и его друзья, в том

числе Дантон, обсуждают события своего времени и деятельность Робеспьера. Внезапно приходит Робеспьер, приходит как будто затем, чтобы в последний раз предупредить своих бывших друзей, а может быть, и затем, чтобы насладиться тем впечатлением, какое произведут на них его темные намеки и угрозы... В этой сцене есть настоящий драматизм, вытекающий из характеров действующих лиц. Есть счастливые места и во второй сцене, в доме Робеспьера, где сделана попытка вникнуть в интимную психологию террористов. Совсем зато неудачно третье действие: суд над Дантоном и его приверженцами.

Характеристики действующих лиц в “Дантоне” оставляют желать много-го. Р. Роллан не сумел или не захотел возвыситься над шаблоном, над обычным, ходячим представлением о деятелях революции. Его Дантон – смел, прямодушен, горяч; Робеспьер – холoden, сух, немного ханжа, немного сектант; К. Дюмулен – наивен, легко увлекается, “афинянин среди варваров”; Сен-Жюст – отважен, уверен в себе, непоколебим в убеждениях и т.д. Все это уже перешло в школьные учебники, а история давно указывает на иного Дантона и иного Робеспьера. Держать народ на уровне легенды о революции едва ли достойно; мы полагаем, что и народ имеет право знать правду о своих героях.

Лучшей драмой нам кажется последняя из вошедших в книгу: “Волки”, хотя она и была написана раньше двух других, а может быть, именно поэтому. В “Волках” больше художественной свободы, и из трех драм эта последняя меньше всех соответствует теоретическим требованиям Р. Роллана. Она даже прямо противоречит одному из его основных заветов: разливать в зрительном зале радость. Несмотря на все оговорки, вложенные в уста действующих лиц, драма должна оставлять в зрителях впечатление тягостное, подавляющее. Мало того, самая революция выставлена в ней скорее со своей мрачной стороны, чем со стороны блестящей, праздничной, торжественной.

Действие драмы разыгрывается в 1793 году, в Майнце, занятом республиканскими войсками, в среде офицеров. Большинство из них – плебеи, которых только революция выдвинула на первые места в армии: тот – бывший колбасник, этот – конюх, третий – писец и т.д. Но среди них есть один бывший аристократ, д’Уарон, перешедший из личной мести к брату, с которым у него было соперничество в любви, на сторону республиканцев и пытающийся служить им своими знаниями и своим военным опытом. Д’Уарон на основании перехваченного письма обвинен в сношениях с неприятелем, приговорен к гильотине и ждет казни. В его виновность все поверили тем легче, что и раньше его ненавидели и подозревали и охотно приписывали его тайным проискам все свои военные неудачи.

Между тем случай доставляет в руки одного из офицеров, Телье, доказательства полной невиновности д’Уарона: письмо было подложное, написанное с полной целью – поселить в лагере революционеров раздор. Мало того, Телье убеждается, что невиновность д’Уарона была известна другому офицеру, Верру, одному из лучших и талантливейших командиров, который

скрыл свои сведения, считая погибель д'Уарона полезной для армии. Как человек безукоризненной честности, Телье, который раньше упорнее всех высказывал свои подозрения против д'Уарона, теперь требует, чтобы немедленно был созван новый военный совет и дело д'Уарона было пересмотрено. Но с его моральными требованиями сталкиваются требования политические, которые высказывает ему Кенель, комиссар Конвента.

«— Веришь ли ты, что д'Уарон невиновен? — спрашивает Телье Кенеля, представив ему все доказательства.

— Я боюсь, что это так, — отвечает Кенель.

— Итак, ты его спасешь?

— Не знаю.

Телье поражен этим ответом, но Кенель объясняет ему свои слова:

— Спасти д'Уарона — значит осудить Верра. Я так и поступил бы во дни мира: но здесь я не смею уменьшать наши силы. Оправданный д'Уарон остается под подозрением. Осуждение Верра разливает сомнение по всей армии. Да, наконец, мы и не можем обойтись без Верра. Он нам нужен. Без Верра у нас нет половины армии... Кроме того, Верра прислан к нам якобинцами. Он друг Фуке и Геберта; за него «Журнал Горы» и все крикуны клуба.

— Подави эти недостойные соображения, — восклицает Телье. — Когда знаешь, где справедливость, заставляешь все решения подчиняться ей.

— Я люблю родину больше, чем справедливость, — возражает Кенель».

В конце концов Телье настаивает на созыве военного совета. Телье приводит все свои доказательства невиновности д'Уарона и обвиняет Верра в сокрытии этих доказательств. Но тут появляется сам Верра, только что возвратившийся из удачной военной экспедиции. Он разбил пруссаков и отбросил их от Майнца. Ему сообщают об обвинении. Вместо ответа он разражается ругательствами, говорит о своих победах и показывает свою волосатую грудь, залитую кровью, своей и вражеской. Тщетны все логические доводы Телье. Офицеры не хотят его слушать, осыпают оскорблениеми и кричат восторженные приветствия победителю — Верра. А под окнами тем временем строят эшафот для невиновного.

Достаточно одного слова Кенеля, который знает истину, но он не произносит его. Верра оправдан, а Телье обвинен в недобросовестном доносе, отрешен от должности и должен будет предстать на суд Комитета Общественного Спасения. Когда на дворе раздаются звуки барабана, возвещающие минуту казни, все покидают зал. На время вновь остаются вдвоем Телье и Кенель.

“Кенель: Прощай, Телье. Я тебя предупреждал. Ты сам нанес себе удар.

Телье (гордо и презрительно): Нет, меня не жалей. Я предпочитаю быть на своем месте, чем на твоем.

Кенель: Пусть будет покрыто позором мое имя, но только бы была спасена родина!”

У этой небольшой драмы есть лучшее достоинство, какое только может быть у драматического произведения: в ней нет виноватых.

Подводя итоги всему сказанному, надо прийти к выводу, что нет никаких причин считать драмы Р. Роллана – “народными”. Они не более народны, чем любая драма из родной истории, чем, например, исторические драмы нашего Островского. Остроты психологического анализа у Р. Роллана нет, его герои часто – условные типы, а не живые индивидуальности; в этом отношении его драмы отстоят неизмеримо далеко от своего несомненного образца: от хроник Шекспира. Сильно вредят драмам Р. Роллана дидактичность и тенденциозность. В них слишком много разговоров и проповедей в ущерб богатству действия. Но, с другой стороны, в этих драмах чувствуется глубокое знание изображаемой эпохи, серьезность мысли, серьезность и сознательность поставленных себе автором задач. Некоторые сцены исполнены истинного драматизма; другие очень живо воспроизводят исторические события или общие картины жизни того времени. Наконец, самые сюжеты, выбранные автором, столь значительны, что до некоторой степени искупают недостатки драм: в событиях великой революции, даже независимо от того, как они изображены, есть особое очарование, особая притягательная сила.

Все три драмы были поставлены на сцене<sup>3</sup>, шли не без успеха, но в репертуаре не удержались. Не кажется сценичной только третья драма, “Волки”. Отметим при этом, что она была поставлена театром “Оеувг”, самым живым из французских театров, под режиссерством знаменитого Люнье-По.

*B. Брюсов*

НОВЫЕ ПЬЕСЫ.  
ЛИЛЮЛИ, ДРАМА РОМЕНА РОЛЛАНА

*Romain Rolland. Liluli Librairie Ollendorf. Paris\**

Ромен Роллан среди современных французских писателей занял едва ли первое место. Освободившись от несколько тяжелой манеры, стеснявшей серию его романов “Жан-Кристофф”, Ромен Роллан проявил себя в годы войны как блестящий публицист, эссеист и памфлетист. Таким предстал он в длинном ряде исключительно сильных статей, опубликованных им за 1915–1919 гг. Преимущественно в Швейцарии и отчасти собранных в двух книгах “Над смятением” и “Предшественники”, в сатирической повести “Кола Брюньон”, наконец, в сатирической драме “Лилюли”, таким остается в своих новых статьях и манифестах, печатаемых в парижских изданиях и за-

<sup>3</sup> “14 июля” было поставлено в 1902 г., “Дантон” – в 1900 г., “Волки” – в 1898 г.

\* Культура театра. 1921. № 3. С. 55–56. (Прим. отв. редактора.)

границей. Ромен Роллан определенно примкнул к мировому движению коммунизма, вел беспощадную антиимпериалистическую пропаганду и свою книгу о “Предшественниках” (где есть статьи о Л. Толстом и М. Горьком) посвятил “Памяти мучеников за новую веру человеческого интернационала, Жану Жоресу, Карлу Либкнехту, Розе Люксембург, Карлу Эйзнеру, Густаву Ландауэру, жертвам жестокой глупости и лживого смертоубийства, освободителям тех людей, которые их умертвили”. Само собой разумеется, что такие взгляды вызвали яростное гонение на писателя, и он до сих пор подвергается нападкам со стороны буржуазной прессы Франции.

“Лилюли” написана в конце 1918 года, то есть еще до окончания европейской войны, и это лишило драму того завершения, которое автор, может быть, сумел бы дать своему произведению, заканчивал он его в наши дни. Драма символически изображает войну двух народов и, в сущности, ничем не разрешается, в чем ее главный недостаток. Зато все основные пружины борьбы, вся нелепость человеческих отношений в условиях капиталистического строя жизни изображены с поразительной яркостью и непобедимой иронией, в немногих, но строго и метко выбранных картинах и аллегорических фигурах. Автор сам говорит, что место и время действия – фантастичны; на сцене – только известные типы, взятые из всевозможных эпох и стран: здесь Полишинель, “всем хорошо знакомый”, Алтайр, юноша из времен итальянского Ренессанса, Жано, французский крестьянин, Гансо, немецкий крестьянин, Полоний, великий Хан, великий Дервиш и т.д., а рядом богиня Лlop-их (общественное мнение), в образе индусского идола, фантастический зверь Дюрера, олицетворения Свободы, Равенства, Братства, Истины, видение Лилюли (Иллюзия), наконец, сам Господь Бог, одетый странствующим арабским торговцем, и т.д. Но всем этим фигурам придана живая индивидуальность, так же как и оживлены и группы Рабочих, Сытых, Голодных, Учителей, Дипломатов, вообще, Толпа, играющая большую роль в драме.

Излагать сюжет “Лилюли” не столько трудно, сколько бесполезно. В драме Ромена Роллана дело не в фабуле, а в остроумии отдельных положений, смелости диалога, в неподражаемой остроте реплик – во всем тоне произведения, высмеивающем все то, что обычно почитается священным и неприкосновенным.

Сцена изображает (в драме только одно действие) равнину, перерезанную глубоким рвом (намек на Рейн). По двум сторонам этого рва встречаются две толпы – Галлипупетов (намек на французов) и Юрлюберлюшев (намек на немцев). В толпе появляются различные символические фигуры: Свобода, ведущая скованных людей, Равенство, подрезающее все, выходящее из ряда, Братство, занимающееся людоедством. Жизнь без головы, слепой Разум и т.д. Появляется переодетым Господь Бог, продающий по дешевым ценам маленьких божков и идолов; с ним – его содержанка Истина, прикрывающаяся разными пестрыми одеяниями и готовая броситься на шею первому встречному. Рабочие навели было через ров мост, но вмешиваются

Дипломаты и объясняют, что переходить через мост нельзя, пока не будут произнесены соответствующие речи, пока не будут по нему предварительно перевезены пушки, пока вообще не будут установлены правила перехода на основании бумаг за подписями и печатями. Алтаир и Ангарес, два товарища из двух противоположных толп, Галлипулетов и Юрлюберлюшев, хотят подать друг другу руки, но Лилюли (Иллюзия) заставляет их драться между собой, и оба падают мертвыми. Два крестьянина, французский и немецкий, Жано и Гансо, встретившись на мосту, намерены мирно разъехаться, но их подстрекают Интеллигенты, и оба валятся в ров. Господь Бог, в конце концов, перебегает к Юрлюберлюшам, заявляя, что он “Нетт Gott”, и предъявляя свой паспорт; Юрлюберлюши находят паспорт исправным и принимают к себе Бога, который обнимается с Великим Ханом (Вильгельмом?), при чем раздаются обоюдные возгласы: “О, мой сын! – о, мой брат! – о, мой дядя! – о, мой кузен!” И т.п., и т.п.

Приведенные примеры – только небольшая часть тех жестоких сарказмов и острых шуток, которыми переполнена драма Ромена Роллана. Она вся пропитана чисто французской, “галльской” веселостью, при философской глубине содержания, остро ставящего наиболее жгучие социальные и общественные вопросы. Написана драма великолепным, выпуклым языком, приближающимся к стихам (в репликах много рифм), не брезгующих никакими элементами речи, вплоть до словечек бульварного арго. В современном театральном репертуаре “Лилюли” должна занять выдающееся место. С некоторым видоизменением конца, драма может иметь огромное значение и на наших русских сценах, в том числе – просветительное и агитационное.

*Вяч. Иванов*

ПРЕДИСЛОВИЕ.  
[РОМЕН РОЛЛАН. НАРОДНЫЙ ТЕАТР]\*

Статьи Ромена Ролана о народном театре в полной мере заслуживают внимания широких кругов. Не все его предложения равно приемлемы, не все приговоры неоспоримы; но каждая строка будит волю и зовет к действию. Высокий душевный строй автора, его благородный энтузиазм, вера в народ, честность мысли и жизненность подхода к решению одной из важнейших задач истинно демократической культуры – еще увеличивают ценность этой прямодушной и мужественной книги.

И все же общее отношение талантливого писателя к огромной проблеме, им изучаемой, не может быть ныне признано ни цельным и радикальным, ни вполне отвечающим духу переживаемой нами революционной эпохи.

\* Роллан Р. Народный театр. Пг.; М., 1919. С. VII–XIV. (Прим. отв. редактора.)

Цельным оно не может быть признано – несмотря на всю отважность расценок прошлого и гаданий о будущем – потому, что автор выводит свои требования нового театра из собственных, тонких и любовных, но по необходимости односторонних наблюдений народной психологии и представлений о благе народном, а не из внутренних условий театра как искусства, по своей природе искони тяготеющего к всенародности, – и самые требования по существу ограничивает вопросом репертуара. Драма, нравственно оздоравливающая личность и вливающая бодрость в борца, – драма, воспитывающая в зрителях свободу мысли и расширяющая их умственный кругозор, драма преимущественно социальная и героическая по содержанию, свободолюбивая и жизнелюбивая по настроению – вот что деятели народного театра должны, по мысли Роллана, предлагать народу, вот что, в непредвидимых формах и в завершительной полноте, осуществит со временем через своих художников сам народ.

Но современное искусство для народа и грядущее всенародное искусство суть вещи разные по самой своей сущности: в разных плоскостях лежат они, и последнее никак не может быть продолжением первого. С другой стороны, драматургия – только часть театра, понимаемого как целостное единство, и часть эта существенно зависит от целого. Драматургия такова, каков театр; театр же таков, какова общественность.

Театр наших дней внутренне “буржуазен”, потому что не может и, поскольку сознает свою немощность, даже не ищет преобразить собравшуюся на зрелище нестройную толпу в единомысленную и объятую единым восторгом общину, в одно многоликое душевное тело. Внутренне “буржуазен” он потому, что соборное событие такого слияния в нем не осуществляется, испытываемое зрителями испытывается ими, хотя бы и глубоко, ноoporознь, – раздельно и обособленно, – и обособленными, а не соединенными расходятся, как сошлись, собравшиеся, унося каждый то, чем он успел обогатиться, в тесный дом свой, ревниво и бесплодно для целого тая пережитое про себя. Всепроникающая сила художественного творчества побеждает сопротивление повседневной житейской замкнутости и загражденности от мира живых откровений искусства; но сила эта оказывается недостаточной, чтобы преодолеть всю непроницаемость преград, отделяющих личность от личности, эгоизм от эгоизма. Общественная структура парализует творческое действие и не позволяет театру развить изначала ему присущую и настойательно ищущую свободного проявления, собирательную, единящую и плавящую множество хоровую энергию.

Вовсе не ставя проблемы театра как совместного действия, Р. Роллан естественно довольствуется рассмотрением условий наибольшей и для народа наиболее плодотворной действенности театра, взятого в его наличных формах, – театра, как предлагаемого зрителям зрелища или являемого им марева идеальной жизни. Каково же должно быть воздействие на них такого зрелища? Не нравоучительным, правда, надлежит ему быть, по мысли автора, но все же, в более широком смысле, – воспитательным. С этим пред-

ложением принужденно соглашаешься, но только наполовину: в душе остается сомнение, удобно ли оно и для художника, вообще не годящегося в воспитатели, и для народа, приметно выходящего из возраста, когда воспитание необходимо.

Р. Роллан все еще держится стадиона освободительных идей восемнадцатого века о театре, являющем исторические образцы гражданской доблести и нравственного величия, — и как бы не замечает или не хочет видеть свойственного тогдашним мечтаниям и декламациям напыщенно-риторического и ложноклассического пошиба, который так бросается в глаза у художника и идеолога Революции — Давида. Он удивляется, что столь возвышенный призыв не возбудил ответного творчества, сколько-нибудь значительного, и полагает, что обновлением интереса к народному театру люди девятнадцатого столетия обязаны восторженному Мишле, тогда как в действительности идея всенародного действия прорастала через германский романтизм и музыкальную драму Вагнера.

Р. Роллан не различает принципиально опытов театра, устраиваемого для народа, предлагаемого ему с просветительными целями, от наблюдавших в Южной Баварии, Швейцарии и Тироле остатков (как мистерии в Обер-Аммергau) и новых побегов (как швейцарские празднества) стародавнего народного представления. Под общим наименованием “народного театра” объединяет он и современную драму, пытающуюся говорить за народ, и отдаленные перспективы большого искусства, которое сам народ сотворит в будущем. Для этого грядущего искусства, в которое автор верит, но свойств и особенностей которого предугадать, естественно, не может, предлагает он, преждевременно и опрометчиво, — с тем презрением к истории, которое отличало революционеров восемнадцатого века, — пожертвовать всем великим искусством былого.

Здесь он явно расходится с духом современного социалистического движения, стремящегося сохранить и оживить для обновленного человечества все высшие достижения прежней культуры. По всему видно, что взгляды автора слагались в эпоху, когда интеллигентское народничество ставило себе задачу опекать народ и в то же время, к нему приспособляясь, самоотверженно отрекалось от своих умственных пристрастий, запросов и на выков. Чем, как не таким излишеством усердия, объясняется столь неубедительное в устах Р. Роллана, столь ему душевно несвойственное отрицание бессмертия гениальных творений? Справедливое суждение о лжи этого увлечения находим в предисловии к первому русскому изданию книги “Народный театр”:

“В рассуждениях Р. Роллана о том драматическом наследии, которое оставили пролетариату прошлые культуры, мы замечаем своеобразную, быть может, чисто французскую узость. Конечно, пониманию Софокла, Шекспира или Гёте препятствуют кое-какие своеобразные формы, непривычные для демократа наших дней. Но это препятствие легко побеждается необходимо растущим знакомством народа с историей культуры вообще и

литературы в частности. Пролетариат ни в каком случае не будет равнодушен к прошлому человечества, которое бессмертно. Антиисторизм, проявляемый в данном случае автором, идет вразрез с теми возвышенными и верными мыслями относительно истории и ее значения, которые он сам же высказывает в главе об исторической эпопее.

Этот антиисторизм с особенной силой выражается в самом конце книги. Автор спрашивает: отчего бы Шекспиру и Данте не умереть, как умирает все? – Ответ прост: Шекспир и Данте не умрут, как не умер в течение трех тысяч лет Гомер, как не умерли древнейшие народные мифы, сказки и песни. В царстве искусства, истинного искусства – нет смерти. Прошлое только еще сильнее воскреснет с торжеством нового общественного уклада, которое сбросит с плеч человечества чрезмерную тягость материальных забот и даст больше места красоте и истинно человеческому самосознанию”.

Справедливо и нижеследующее замечание того же автора:

“Равным образом соглашаясь вполне с тем огромным значением празднеств, которое автор выдвигает вслед за Руссо, мы отнюдь не согласны с ним, когда он противопоставляет их как жизнь – театру как искусству. Не говоря уже о том, что празднество есть такое же искусство и что жизнь и искусство вообще сливаются, мы верим скорее в тот синтез театра и празднства, о котором говорит автор по поводу народных спектаклей в Швейцарии.

Во всяком случае, мы горячо рекомендуем настоящую книгу, которая достойна и изучения и обсуждения и представляет собою одно из лучших свидетельств жизненности и культурной силы новой, истинно народной Франции”.

Настоящее сокращенное издание сделано по первому и полному русскому изданию книги Ромена Роллана (тov. “Знание”, 1910 г., стр. 149 + V).

Нам казалось, что книга, загроможденная в подлиннике подробностями и отступлениями, отчасти представляющими интерес только для французского читателя, отчасти злободневными, переполненная к тому же цитатами из журнальных статей, – выиграет как в выдержанности и строгости, так и в общедоступности при допущении некоторых сокращений. В связи с последними мы разрешили себе легкие изменения в переводе И. Гольденберга, вообще живом и удобочитаемом; за эту вынужденную вольность извиняемся перед отсутствующим товарищем.

## РОМЕН РОЛЛАН. МИКЕЛАНДЖЕЛО

Перевод с французского А. Заржевской под редакцией П. Юшкевича.  
С многочисленными иллюстрациями. Петроград. Издание М.И. Семенова.  
1915...\*

Я думаю, что эта книга вызовет некоторое недоумение в русском читателе, и я совершенно не уверен в том, будет ли она иметь хоть какой-нибудь успех в России. Ромен Роллан – автор величественного, прекрасного, но местами неуклюжего романа “Жан-Кристоф” – написал три книги, посвященные великим именам – Бетховену, Толстому и Микеланджело, и все три являются если не этапами духовного развития Роллана, то, во всяком случае, тремя наиболее характерными моментами его нравственного облика. Проповедь высокого подвига жизни в творчестве – вот, в сущности, содержание этих книг, и в частности “Микеланджело”. Я допускаю, что в Париже, где жизнь почти целиком приняла формы, очень напоминающие эпикуреизм, с налетом, правда, романской грации, своеобразной прелести и остроты старой расы, такая книга может родить желания более полные и страсти более глубокие, но для нас, знающих весь соблазн бездны и всю силу неба, для нас, я думаю, Ромен Роллан только... писатель. Во всяком случае, его “Микеланджело” не покажется, пожалуй, нам таким большим откровением уже потому, что самая идея книги – обнаружить слабость и героизм гения – слишком “латинская” идея, лишенная к тому же крови и плоти, так как нравственный опыт ее носителя сравнительно невелик. Есть религия ума, и есть религия сердца, – их апостолы не поймут друг друга. Ромен Роллан – апостол первой из этих религий. Его вера, рожденная – пусть даже среди отчаяния одиноких скитаний – сопоставлением идей, останется навсегда чуждой русской душе. Ромен Роллан – не мистик, его религия лишена чувства... И тем не менее его слова – достойные слова, а его мораль – настоящая и глубокая мораль большого человека. Конечно, от Блуа, Гелло или Гюисманса Ромен Роллан отделен целой пропастью; он обладает по сравнению с ними более гибкой и холодной совестью, он также не Толстой и не Достоевский...

“Микеланджело” отмечен целиком духовным своеобразием автора; об этой книге, как и вообще обо всех книгах Роллана, можно сказать все, что только можно сказать о самом Роллане. В своих отдельных фразах она кажется банальной, – в целом она горит, как пламя, несущее в небо зубцы своей короны, и она зажигает целые вихри идей, – но только идей, а не чувств, – внезапных и могучих. Эту книгу стоит прочесть; ее надо прочесть хотя бы для того, чтобы понять, как просто и как легко сходит к людям Бог, если в их душе красота богаче истины. И хотя мы никогда не поймем ее до конца,

\* Аполлон. 1915. № 10. С. 74–75. (Прим. отв. редактора.)

но зато, может быть, увидим, что можно любить искусство немножко больше, чем это мы привыкли делать.

Издана книга плохо, при удовлетворительном переводе. Иллюстрации настолько неудачны, что говорить о них бесполезно. Больше внимания к хорошим книгам и поменьше спекуляции на прославленных именах!

*M. Алданов*

## ТОЛСТОЙ И РОЛЛАН<sup>1</sup>

### I

...Гениальным людям мало свойственна добродетель терпения и далеко не всякий из них способен повторить гордые слова Шопенгауэра: “мои книги могут подождать: им предстоит долгая жизнь”.

Эти нетерпеливые люди могли бы утешаться, глядя на необычное явление, произошедшее на наших глазах в литературной жизни Франции. Я говорю об исключительной карьере Ромена Роллана, яркая звезда которого ныне затмевает собой блеск старых светил французской литературы.

Ром. Роллан родился в 1866 году; он, следовательно, еще молодой человек, особенно по западноевропейским понятиям о возрасте. Всемогущий аппарат парижской рекламы не сыграл в его славе никакой роли. Роллан никогда не занимал собой светской хроники газет, не дирижировал балами, не читал докладов о танго, не дрался на дуэлях, не дезертировал, не печатал сенсационных интервью с самим собой, не отбивал жен у знаменитых мужей. Он живет в стороне от парижской суеты, в одном из тихих кварталов города, значительную часть года проводит за границей, в тех уголках Италии и Швейцарии, которые до сих пор забывала капризная мода туристов. До последнего времени он читал в Сорbonne лекции по истории музыки, но года два тому назад оставил преподавание, всецело посвятив себя литературной деятельности. Не было у Роллана и крестных отцов среди влиятельных писателей Франции. Славу д’Аннуцио, как известно, в свое время создала статья Мельхиора де Богюэ; Мориса Барреса вывел в люди Поль Бурже; Метерлинка открыл Октав Мирбо, вообще специалист по открыванию талантов. Ром. Роллана никто в отдельности не открывал, и никто ему не покровительствовал. Мало обязан он и “читателю-другу”, который так популярен у нас в России. Успех произведений Роллана на книжном рынке выразился, правда, приличным числом изданий; однако если позволительно судить о симпатиях читателя по данным книжного рынка, то Р. Роллану придется отвести место рядом с каким-нибудь Анри Бордо и, во всяком случае,

<sup>1</sup> Алданов М. Толстой и Роллан. Пг., 1915. Т. 1. С. 5–130. (Прим. отв. редактора.)

далеко ниже Жоржа Онэ, чей “Горнозаводчик” приближается, кажется, к пятисотому изданию. Но Бордо и Онэ никогда не подымутся выше той ступени известности, которая у французов дает право на титул “éminent”, тогда как Ром. Роллан уже теперь – *célèbre*, а скоро будет *illustre*. По мнению Мэри Робинсон, «сам Гёте мог бы держать перо, которым написаны страницы “Жан-Кристофа”». Вернон Ли и Энрико Товез отводят книгам Роллана место рядом с творениями Толстого. Почти столь же восторженно отнеслась к счастливому писателю французская критика. Эрнест Шарль видит в “Жан-Кристофе” “самое значительное, смелое и многостороннее произведение современной литературы романа”. И даже такой академический критик, как Гюстав Лансон, находит возможным утверждать, что десятитомная серия “Жан-Кристофа” представляет собой “одно из самых высоких и прекрасных произведений литературы нашего времени”. Нет недостатка и в других знаках признания выдающихся достоинств Ром. Роллана. В 1913 г. два журнала (“Ombres et formes” и “Flamderge”) устроили о нем специальные анкеты. А в том же году консервативная Французская академия присудила Роллану свой большой приз литературы. В парижских журнальных кругах поговаривают, что ему будет присуждена одна из ближайших премий Нобелля. Наконец, признаком внимания, возбуждаемого Ролланом, является недавно вышедшая в свет монография, посвященная этому писателю, написанная его восторженным поклонником Полем Сейпелем<sup>2</sup>. Вся эта слава создалась с большой быстротой: еще каких-нибудь десять лет назад имя Роллана было весьма мало известно. Успех его начался с первых книг серии “Жан-Кристофа” и шел *crescendo* от одного тома к другому. <...>

Большое художественное дарование автора “Жан-Кристофа” не является единственной причиной успеха его произведений. Крупными талантами французская литература и теперь, как сто, двести, триста лет тому назад, богаче, чем какая бы то ни было другая. Среди современных писателей Франции нетрудно было бы указать несколько человек, превосходящих Роллана чисто художественным дарованием. Но их академическая слава точно сияет ультрафиолетовым светом, который разрушает живую ткань, неестественно светя и никого не согревая. Р. Роллан не идет по их следам. Он очень счастливо избежал двойной опасности, грозящей молодым авторам: не старался написать книгу, как нельзя более похожую на книги знаменитых писателей, и не стремился явно к тому, чтобы произвести полный переворот в существующих литературных формах. И если поклонники Ром. Роллана в один голос говорят, что он создал произведение, не похожее ни на что другое из доныне известного литературе, то к этому утверждению следует относиться весьма осторожно. Конечно, французскую критику не могло не ошараширить то обстоятельство, что главным и любимым героем Роллана

<sup>2</sup> Seippel P. Romain Rolland, l’homme et l’oeuvre / Librairie Ollendorf. P., 1913. Из этой очень добросовестно составленной книги мною заимствованы биографические и отчасти библиографические материалы, относящиеся к Ром. Роллану.

явился немец Жан-Кристоф Крафт и что действие первых четырех томов серии происходит в провинциальном германском городке. Немало удивили ее и необычайные размеры “Жан-Кристофа”: десятитомный роман – явление, встречающееся нечасто; это – подвиг, требующий немалого мужества от автора и предполагающий не меньшее в читателе, особенно по нашим временам, когда четырехактные сценические пьесы, как непосильно длинные, должны были уступить место трехактным. Однако, “Les Misérables” не короче “Кристофа”, а серия “Ругон-Маккарор” или “Человеческой комедии” гораздо длиннее. Самый жанр – художественная биография, охватывающая огромный кусок жизни одного человека, – тоже имеет образцы и во французской, и в других литературах. К этой категории произведений искусства относятся, например, “Jacques Vingrass” Валлеса, “Les trois villes” Золя, “Götz Krafft” Штильгебауера, английские романы Гьюса и Троллопа (не говоря о старинных), а в русской литературе, кроме “Детства, Отрочества и Юности”, чудесная, все еще недостаточно оцененная критикой тетralогия Гарина-Михайловского. Можно вообще сказать с уверенностью, что Ром. Роллан привлек к себе внимание не особенностями формы, а внутренним содержанием своих произведений. (...)

В этой-то утонченной литературе утонченнейшего народа, среди struggle-for-life'ов мирового города, неожиданно появляется писатель, который, по-видимому, так же мало гонится за новизной, как за шумом рекламы. Печатается он на страницах “Cahiers de la quinzaine”, которые читаются слабо; пишет он какую-то длинную историю о немецком городке; из этого мальчика [Жан-Кристофа] выходит гениальный музыкант; его история разрастается, страшно сказать, в десять компактных томов. Автор последовательно переносит своего героя из города в город, из страны в страну, и когда дело доходит до Парижа, последний оказывается не земным раем, а шумной “ярмаркой на площади”, где ничтожные люди успевают, а гениальные – мрут с голода<sup>3</sup>. И вся эта длинная история рассказывается в тоне, непривычном для нынешнего французского читателя: вместе торжественном, страстном и простом; такое сочетание встречается чрезвычайно редко. По-видимому, автор, вопреки установившемуся обычаю и началам хорошего тона, увлечен своими идеями и верит в их воздействие на читателя. С необычайной смелостью Ром. Роллан взялся за темы, которые молчаливо признавались давно известными и разработанными. Единственный, кажется, из писателей нынешней Франции, он не заражен суеверием новизны во что бы то ни стало. Любитель парадоксов мог бы, пожалуй, сказать, что в литературе, где все основано на погоне за утонченностью, самым оригинальным кажется тот, кто начнет развивать общие места. Так, княгиня Мягкая, говорившая всегда самые простые, обыкновенные вещи, приобрела прочную

<sup>3</sup> Этого тома серии французы не прощают Р. Роллану. Да и мы, иностранцы, скажем, что автор “La Foire sur la Place” несправедлив к великому городу, который при всех своих недостатках все же лучший, самый цивилизованный и свободный из населенных уголов мира. (...)

репутацию оригиналки в салоне Бетси Тверской. Но это, конечно, парадокс: на общих местах далеко не уедешь. Р. Роллан сумел, однако, так заговорить о вещах, которые стари, как мир, что в его старине всем послышалась новизна. Нескончаемую историю жизни немецкого музыканта Жан-Кристофа он осветил светом какого-то непривычного и – что всегда импонирует – очень уверенного в себе мировоззрения. Французы вообще недолюбливают тяжелое немецкое слово “*Weltanschauung*”. В их языке даже нет соответствующего выражения: “philosophie”, “conception du monde” имеют несколько иной оттенок. К тому же Анатоль Франс уверяет, что всякий человек должен иметь два или три мировоззрения (*deux ou trois philosophies*)<sup>4</sup>. Почти все французские писатели чувствуют инстинктивную антипатию к тому, что Карлейль называл бушующим хаосом формул (*the ever-whirling chaos of formulas*). Тем не менее изменчивая формула “Жан-Кристофа” их, по-видимому, заинтересовала. Между тем восторженный поклонник Роллана Сейпель дает ей определенное и не новое название:

Le tolstoïsme.

«Я глубоко любил и никогда не переставал любить Толстого. Два или три года я жил окруженный атмосферой его мысли и был, конечно, лучше знаком (*plus familier*) с его творениями, с “Войной и миром”, “Анной Карениной” и “Смертью Ивана Ильича”, чем с каким-либо из великих произведений французской литературы. Доброта, ум, абсолютная правдивость (*vérité*) этого великого человека делали его для меня самым надежным руководителем в моральной анархии нашего времени»<sup>5</sup>. (...)

Что же мы видим теперь? “Первый лепет” толстовской философии смущил покой большого французского писателя. Один из критиков Роллана ставит ему в заслугу то, что он взял у автора “Войны и мира” лишь животворный сок реализма и сумел избежать губительного влияния толстовской “фразеологии”<sup>6</sup>. Это утверждение несколько странно. Р. Роллан вряд ли может быть отнесен к числу чистых реалистов, и, как художник, он вообще обязан Толстому не очень многим. Напротив, он категорически говорит, что жил, “окруженный атмосферой мысли” “тульского апостола”, видел в нем “самого надежного руководителя в моральной анархии нашего времени”. (...) Даёт ли все это право причислить Ром. Роллана к толстовцам, конечно, другой вопрос. Сейпель, склоняющийся к утвердительному ответу, перечис-

<sup>4</sup> Когда у нас г. Шестов высказал ту же самую мысль почти в тех же выражениях (“Начала и концы”. СПб., 1908. С. 99), она показалась возмутительно дерзкой многим, в том числе, кажется, и самому автору. Этот талантливый писатель имеет одну слабость: он убежден, что пишет “*nur für Schwindelfreie*”. А во Франции на мысль Анатоля Франса никто не обратил никакого внимания. Она давно успела войти в умственный обиход парижанина.

<sup>5</sup> Rolland R. Une lettre inédite de Tolstoï // Cahiers de la quinzaine. 3-me série. Cahier 9. Письмо, о котором здесь идет речь, помещается в собраниях сочинений Толстого под названием “О ручном труде (письмо к французу)”. Этот француз – не кто иной, как Ром. Роллан, тогда никому еще не известный студент.

<sup>6</sup> Bertaut J. Les Romanciers du nouveau siècle. P., 1912. P. 192.

ляет в своей книге принципы, которыми Роллан обязан русскому мыслителю. Но этот перечень вызывает некоторое недоумение. Сюда относится, например, и то, что художник должен служить истине, не заботясь о материальных выгодах, которые в нынешнем обществе приносит ему искусство. Это, конечно, святая истина, но с ней, по крайней мере теоретически, согласны все. Ведь на тему об “*aure sacra fames*” еще Вергилий писал, да и тогда это было не очень ново. Пусть вопрос этот имеет особо жгучий интерес в современном обществе, где даже к славе путь идет через богатство, где Бетховен умирает с голоду, а либреттист “Гейши” наживает миллионы, но все-таки несколько странно основывать на подобных признаках принадлежность писателя к толстовскому направлению.

Замечу тут же, что не сходство мировоззрений Толстого и Роллана побудило меня поставить их имена рядом в заглавии настоящего исследования: очень часто взгляды обоих мыслителей совершенно расходятся, а местами философия Ром. Роллана представляется прямой антитезой толстовства. К тому же самые понятия толстовства и ролландизма (этот новый “изм” несомненно имеет будущее) заключают в себе много условного элемента: законно ли изучать статически то, что по природе своей динамично? Мысль Толстого и Роллана чрезвычайно трудно отливается в строго определенную форму. Она не мирится ни с какой системой, и в этом факте, быть может, кроется симптом переживаемого нами времени: уж не приходит ли что другое на смену прежним идеяным блокам?

Мы толстовство привыкли считать блоком. В нашем представлении оно тесно ассоциировалось с христианством, с трудовой жизнью, с любовью к ближним, с “любите ненавидящих вас” и с целым рядом менее важных моментов, вроде вегетарианства, грубой одежды, обязательной ручной работы и т.п. Но иногда бывает так, что из-под сурового контроля авторской цензуры внезапно выскальзывает мысль, почти равносильная самоубийству. (...)

Однако если динамичность мысли Толстого и Роллана затрудняет сопоставление их систем, то внутренняя духовная связь обоих писателей совершенно очевидна. Исходя из общих принципов, они нередко приходят к противоположным результатам; тем не менее Ром. Роллан непонятен без Толстого. В настоящем исследовании мы коснемся некоторых настроений, свойственных этим писателям, разумеется нисколько не претендую на полноту критической оценки даже одних только смежных уголков их мышления. Искрить Толстого невозможно; счастлив тот, кто рассмотрел хоть две-три грани в бесценном Кохиноре мировой литературы. Что же касается Роллана, то для настоящей оценки этого выдающегося писателя, конечно, еще не пришло время. Критик обязан быть нескромным, и он не имеет на это никакого права, когда речь идет о живом человеке. Критик нуждается в услугах биографа, а у живых людей нет биографии, ибо “*der Tod ist das Résumé des Lebens*”.

Краткие сведения о частной жизни Ром. Роллана, сообщенные в книге его друга Сейпеля, дают, однако, возможность утверждать, что и здесь он

имеет с Л.Н. Толстым общую существенную черту. Сходство сказывается в их стремлении и умении жить отдельно от мира – *an und für sich*. Толстой прожил долгую жизнь в своем великолепном уединении, почти дойдя под конец до атараксии Пиррона; доступ к нему был открыт только тем, кто являлся без своего багажа: чужих мыслей Толстой упорно не принимал, хотя охотно каждого наделял своими, хорошо зная, что они долго не держатся почти ни у кого. В последние годы своей жизни Толстой выработал в себе совершенно своеобразный интерес к внешнему миру: он читал газеты, как мы читаем Геродота или даже “Жизнь животных” Брэма. То, что делалось в Туле, Петербурге, Австралии, было, конечно, интересно и в некоторых случаях полезно знать, но все это так же далеко отстояло от его внутреннего мира, как от нас андрофаги и савроматы Геродота или брэмовские птицезвери. Иногда Толстого прорывало, но ненадолго: он скоро вновь погружался в свой летаргический экстаз. Ром. Роллан еще не стар, но он сделал нечто не менее трудное и редкое: в самом центре “Ярмарки на площади” он построил шалаш с гордой надписью: *my house – my castle*, делает в нем свое дело и не выходит даже тогда, когда на ярмарке горит пожар или творится землетрясение. Грозной бурей пронеслось над Францией дело Дрейфуса; но, к негодованию своих друзей, Р. Роллан только крепче затянул полог шалаша, объявив им сквозь щель: “вы все помешались, мне нечего делать с людьми, впавшими в безумие”<sup>7</sup>. Много лет спустя он писал об этой буре Сейпелю: “я видел вблизи величие и гадость, одинаково невыразимые, обеих боровшихся партий” (“*j’ai vu de près la grandeur et la vilenie également indicibles de deux partis en lutte*”)... Толстой, вероятно, поступил бы точно так же.

Как бы ни относиться к этой манере жить *an und für sich*, должно признать, что она требует от человека, одаренного большим темпераментом борца, значительной силы воли, – конечно, если манера эта неподдельна и не сводится к ловко разыгрываемой комедии. (...) Но если есть писатели, которым совершенно чужда указанная потребность, то это Толстой и Ром. Роллан. Они оба – воплощенная искренность, и каждый мог бы, подобно Ницше, назвать себя *ego ipsissimus*.

Ром. Роллан подчеркнул свое невмешательство в дело Дрейфуса. Мы не вправе, конечно, требовать от писателя, чтобы он принимал непосредственное участие в политической борьбе. Вообще говоря, мы и вовсе не должны навязывать ему наш политический аршин. Писатель имеет право стоять в стороне от политики. Но он становится смешон, когда хочет поместиться где-то над ней. К тому же и то, и другое чрезвычайно трудно. Политика так

<sup>7</sup> Я должен сказать, что эта фраза Роллана, которую мне приходилось слышать от осведомленных французов, не встречается в печатных его произведениях. Но в менее решительной форме та же мысль выражается в них неоднократно. О равнодушном отношении автора “Жан-Кристофа” к делу Дрейфуса говорит вскользь и Сейпель. Впрочем, у Роллана можно найти и совсем другие настроения.

прососала всю современную жизнь, что не только к писателям, но и к художникам, музыкантам, естествоиспытателям мы, где только есть малая возможность, прилагаем политическую мерку. (...)

Молчаливая дань культуре оказывается в том отпущении политических грехов, которое после долгой борьбы мы даем писателям противоположного лагеря, получившим общепризнанный диплом на гениальность. Да и то не всегда. (...) Мы стараемся проходить мимо подобных фактов и говорим, утешая себя, что надо уважать чужое искреннее мнение, каково бы оно ни было. Почему это надо, кажется, не вполне выяснено, но все равно так принято. В отношении Р. Роллана нам порою придется прибегать к тому же слабому утешению. Этот писатель занял в своем шалаше своеобразную политическую позицию. Он не консерватор, не радикал, не монархист, не социалист; но он предлагает оригинальный синтез различных политических взглядов. Впоследствии мы будем говорить подробнее об этой попытке, которая нам представляется совершенно неудачной. Пока заметим лишь, что крайностей Гоголя или Достоевского мы все-таки не найдем в произведениях французского писателя. Для этого он слишком учен и слишком европеец. Ром. Роллан может издеваться над сутолокой парижской ярмарки. Он сам все же парижанин в лучшем смысле этого слова. Он – блестящий universitaire, питомец знаменитой Нормальной школы, доктор и приват-доцент Сорбонны, представитель расы тонких эрудитов, созданной одной из величайших исторических цивилизаций – тысячелетней культурой Франции. С большим, разносторонним талантом Ром. Роллан соединяет большое, разностороннее знание; боязнь “западной гнили” не приведет его ни к плечику откупщика Муразова, ни под благословение старца Зосимы. (...)

В своем местами очень равнодушном отношении к фонетической стороне литературы Р. Роллан идет по стопам Толстого. (...) Ромен Роллан порвал с традицией фразы Флобера лишь наполовину. (...)

Его [Флобера] стиль – непрерывная мелодия, к которой не придерется самый строгий ценитель<sup>8</sup>. Ром. Роллан за этим нисколько не гонится, но при желании умеет создавать великолепные эффекты слова. Сам превосходный музыкант и глубокий ценитель музыки<sup>9</sup>, он, по-видимому, держится того взгляда, что литература нуждается в приемах музыкального творчества не всегда, а только в определенные моменты. Фраза, которой он пишет, обычно проста, обрывиста и не имеет никаких претензий на гармонию. Я не поручусь, что Ром. Роллан читает себе вслух все то, что выливается из-под его пера. Но когда музыка должна прийти на помощь мысли, он обнаруживает выдающееся дарование стилиста. Всякие дрязги, претерпеваемые Жан-Кристофором, Роллан описывает языком репортажного отчета. Однако сто-

<sup>8</sup> Эмиль Фаге, впрочем, и у Флобера отыскал дюжину неправильных выражений.

<sup>9</sup> Ему принадлежит, кроме книги о Бетховене и Генделе, докторская диссертация под названием “История европейской оперы до Люли и Скарлатти” и целый ряд статей по вопросам музыки, собранных в две книги: “Musiciens d’aujourd’hui” и “Musiciens d’autrefois”.

ит прочесть вступительный гимн “Нового дня” или предсмертные видения Жан-Кристофа, чтобы увидеть, какой высоты вдохновения достигает местами стиль Ром. Роллана. Изредка встречаются у него прекрасные чеканные изречения, которые с честью могли бы занять место в сборнике афоризмов любого классического писателя Франции. Укажу для примера хотя бы такую фразу: “*L’artiste est la boussole qui, pendant la tempête, marque toujours le Nord*”<sup>10</sup>.

Как стилист Ром. Роллан mestami напоминает Д.С. Мережковского. У этого последнего также, рядом с потоком периодов, безразличных с точки зрения музыкальной гармонии, внезапно попадаются удивительные страницы<sup>11</sup>. Как и г. Мережковскому, не чужда Ром. Роллану, особенно в последних томах серии “Жан-Кристофа”, некоторая аффективность стиля. Так, например, Д.С. Мережковский свой последний роман “Александр I” написал почему-то без подлежащих (Любил. Молчал. Села); соответственно этому у Роллана можно найти целые страницы, в которых ни разу не встречается сказуемое<sup>12</sup>. Зато Р. Роллан не грешит снобизмом ученого слога. От этой болезни не вполне исцелились величайшие стилисты нашего времени... <...>

## II

Я не стану излагать подробно содержание “Жан-Кристофа”<sup>13</sup>. Это история жизни гениального музыканта, начинающаяся с момента рождения и доведенная до смерти героя. В первых четырех томах серии действие происходит в прирейнской Германии; город не называется, но он очень точнописан с Бонна, хорошо знакомого Ром. Роллану. Затем Жан-Кристоф переезжает во Францию, и в последних томах местом действия является по преимуществу Париж. Роллан хотел, говорят, изобразить в своем произведении Бетховена, перенесенного в условия современной жизни. Однако склад характера Жан-Кристофа Крафта мало напоминает исторического Бетховена, о котором Ром. Роллан написал специальную, очень хорошую книгу.

---

10 “Le Buisson ardent”. Р. 64.

11 Вот, например, образчик исключительно красивой фразы: “К старому, презренному сосуду, в котором заключается драгоценная влага, прикоснулся он (Достоевский. – М.А.) с любовью: и на огонь его любви ответным огнем закипела казавшаяся мертвою влага; стеклянные стенки сосуда задрожали, зазвенели; тысячетелняя плесень вдруг отпала от них, как чешуя, – и снова сделались они прозрачными: мертвые, мертвящие догматы снова сделались живыми, живящими символами” (Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. СПб., 1902. Т. 2. С. 242–243).

12 См., например, вычурно-красивый отрывок на с. 155 в “L’Adolescent”.

13 Вся серия Роллана распадается на три отдела: “Жан-Кристоф”, “Жан-Кристоф в Париже” и “Конец пути”. Первый отдел заключает в себе четыре тома, носящие названия: “Заря”, “Утро”, “Отрок”, “Бунт”. В состав второго отдела входят: “Ярмарка на площади”, “Антуанетта” и “В доме”. Наконец, последний отдел состоит из следующих трех томов: “Подруги”, “Огненный куст” и “Новый день”.

По внешней форме “Жан-Кристоф” лишь с трудом может быть назван романом. В нем почти отсутствует тот элемент, который Тургенев называл “выдумкой”, вследствие чего читать один за другим все томы огромной серии несколько утомительно. “Les meilleurs auteurs parlent trop”, – жаловался когда-то Вовенарг, и в общем он был прав. Декарт, не имевший недостатка в мыслях, по собственным словам, писал с таким расчетом, чтобы его книгу можно было прочесть в промежуток между обедом и сном; в художественном произведении богатство внутреннего содержания, разумеется, еще менее выкупает чрезмерные длинноты при полном отсутствии “выдумки”. Но Ром. Роллан мало заботится о привычках читателя и не боится озадачить его необычайной формой своей серии. В этом отношении он верен заветам Л.Н. Толстого. «Начиная от Мертвых душ Гоголя, – говорил Толстой, – и до Мертвого дома Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести (...) “Война и мир” не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» (Л.Н. Толстой). Несколько слов по поводу книги “Война и мир”). Это тяжелое, неуклюжее и все-таки выразительное определение вполне подходит к “Жан-Кристофи”, хотя в других отношениях серия Роллана мало сходна с “Войной и миром” (не говоря уже о размерах художественного дарования обоих писателей). В великой эпопее Толстого “выдумки” много; ее интрига развита с таким мастерством, которому мог бы позавидовать Александр Дюма (Лев Николаевич, кстати сказать, очень любил автора “Трех мушкетеров” и находил, что его должен знать сердцем всякий романист). Но Ром. Роллан перенял у русского писателя совершенную свободу творческой формы. Толстой в “Анне Карениной” позволяет себе роскошь двух параллельных и почти независимых друг от друга интриг (Флобер или Мопассан, наверное, выделили бы Левина в отдельный роман). Ром. Роллан вставляет в серию “Жан-Кристофа” том, посвященный грустной повести Антуанетты и не имеющей почти никакого отношения к самому Кристофи. Толстой включает в “Войну и мир” трактат по философии истории. Ром. Роллан отводит десятки, а в общем счете сотни страниц своей серии публицистике, театру, теории искусства, музыкальной критике. В сущности, автор “Войны и мира” наметил роману программу, создающую новый род искусства, самый свободный из всех доныне известных. Это не философский роман Вольтера, в котором основная идея выезжает верхом на грубом шарже, а действительность принесена в жертву блеску французского остроумия. Это и не аллегория философских драм Ренана, где действующие лица имеют лишь значение мнемонических приемов, сокращенно выражаящих десяток доктрин, в которых se plaisait логическая похоть автора “Le prêtre de Nîmes”. Это и не диалог вроде “Белого камня”, принявшего полубеллетристическую форму, кажется, только потому, что Анатолию Франсу было совестно отшлифовывать в свою алмазную фра-

зу философско-политический трактат. Это новый род художественного творчества, и серия Роллана является одним из первых его образцов.

“Жан-Кристоф” – в полном смысле слова огромное произведение искусства. В нем смешаны все стили, все художественные жанры, которыми автор владеет с почти одинаковым искусством; описываются – и как хорошо! – четыре страны: Германия, Франция, Италия, Швейцария; выводятся люди всех национальностей, всех социальных рангов. Эта книга представляет собой гениальный конспект или, вернее, revue почти всех умственных течений, занимавших западноевропейскую мысль на рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий. “Жан-Кристоф” писался восемь лет (1904–1912), а обдумывался больше пятнадцати. Какое другое из современных произведений искусства отмечено подобной продолжительностью творческих родов? Серия Ром. Роллана напоминает константинопольский храм Айи-Софии, который строился веками и за свою долгую историю переменил крест на полумесяц, отразил полдюжины архитектурных стилей. При этом должно заметить, что в своем пренебрежении к законам литературного строительства Роллан заходит слишком далеко. И Толстого многие (в том числе сам Тургенев) упрекали в неудачной конструкции больших романов: “Благодаря отсутствию всякого плана, – говорит, например, несчастный Пятковский, – и всякой логической концепции между рассказываемыми событиями, роман Толстого можно разогнать не на четыре, а на двадцать четыре тома. Хватит ли только у публики терпения дождаться конца? А гр. Толстой, кажется, не намерен церемониться и, как слышно, написал уже пятый том”. Отзывы, похожие на это, независимо от их формы, которая теперь действует только увеселяющим образом, непостижимы и по существу. Из “Войны и мира” (не говоря о философско-исторической теории) нельзя выкинуть ни одной страницы без ущерба для художественного достоинства романа. Каждый штрих, каждая сцена логически обоснованы и необходимы. В эпопее Толстого найдутся пропуски, частью случайные, но нет ничего лишнего, о чем, впрочем, скорее следует пожалеть, так как к “лишним” художественным сценам Толстого можно бы отнести слова маленькой Лили Облонской: “please some more”<sup>14</sup>. В серии Ром. Роллана, напротив, не только есть много ненужного, но и то, что нужно, втиснуто в рамки романа довольно неловко. Читатель беспорядочно и беспомощно бродит по дебрям “Жан-Кристофа”, как турист в незнакомом городе. Задача Р. Роллана заключалась в том, чтобы создать возможно полную картину современной жизни, проводя читателя по самым различным общественным слоям. Аналогичную задачу поставил себе Золя в “Париже”, Толстой в “Воскресении”, но выполнили ее в смысле конструкции несравненно удачнее. У Золя Пьер Фроман не механически, а в силу естественного развития интриги романа вводится последовательно в светские салоны, в кулуары парламента, в мансарды бедняков,

<sup>14</sup> Лучшим подтверждением этому служат те сцены “1805 года”, которые Толстой считал полезным выпустить, издавая свою поэму (в 1868 г.) под названием “Война и мир”.

в кружки анархистов, в мир духовенства, в лаборатории ученых. Точно так же Толстой искусно пользуется интригой “Воскресения”, чтобы вести князя Нехлюдова по коридорам суда, по салонам аристократии, по камерам тюрьмы; от сенаторов Нехлюдов незаметно и естественно переходит к политическим преступникам, от проституток – к сибирским каторжникам. Р. Роллан прибегает к гораздо более примитивному приему: он чисто механически перебрасывает своего героя из страны в страну, из одной общественной группы в другую, не имея возможности использовать вялую пружину интриги “Жан-Кристофа”. Конечно, таким образом достигается тот же результат – картина создается огромная, – но этот технический прием несколько напоминает систему Бедекера.

\* \* \*

Художественная манера Р. Роллана, в общем, обнаженнее, грубее толстовской. Стоит взять хотя бы то свойство таланта французского писателя, которое критика вменяет ему в особое достоинство и которое он сам выше всего ценит в гении Толстого – гуманность<sup>15</sup>. Эта черта у Р. Роллана выражена гораздо резче, чем у автора “Крейцеровой сонаты”. Его манера сочувствовать человеческому роду гораздо больше напоминает Диккенса или Достоевского “Бедных людей” и “Униженных и оскорбленных”. В “Анне Карениной” вы еще не сразу разберетесь, за кого, собственно, воюет автор, – может быть, не разберетесь и вовсе. С одной стороны, “Мне отмщение и Аз воздам”, но с другой – незаметно для самого себя художник принял все меры к тому, чтобы оправдать жизнь и смерть Анны Карениной: она все-таки вышла не должником, а моральным кредитором окружающего ее мира. А Каренин? А Вронский? А Иван Ильич? Толстой безмолвствует в своих романах, как в Пушкинском “Борисе” народ, допустивший убийство невинных людей, безмолвствует грозный и непонятный. Спросите его, кто прав, кто виноват, он хмуро ответит, как в “Севастопольских рассказах”: “все хороши и все дурны”. Толстой своим героям не грозный судья и не ласковый отец, даже не то и другое вместе. Он стоит высоко над ними, точно сливааясь головой с тем высоким, вечным небом, о котором на Аустерлицком поле грезил князь Андрей Болконский и всю жизнь думал сам Л.Н. Толстой.

Р. Роллан не таков. Он пристает к читателю за милостыней жалости к своим любимцам и доходит в этом до нищенских приемов: проливает слезы и сыпляет эффектами, рассчитанными на добное сердце. Стоит прочесть том серии, в котором рассказывается повесть Антуанетты. Бедная девушка, созданная для наслаждения жизнью, внезапно подвергается целому ря-

<sup>15</sup> В приведенной мною на стр. 28 цитате из достоинств великого русского писателя доброта указывается Ролланом раньше, чем ум и правдивость.

ду всевозможных несчастий. Отец ее разоряется и кончает самоубийством (в литературе это, наверное, тысяча первое самоубийство разорившегося отца порядочной девушки). Жестокость кредиторов изгоняет из родного города вдову и малых детей. Они обращаются за помощью к богатым родственникам-парижанам, которые подвергают их множеству мелких унижений, а затем во всем холодно отказывают. Последние сбережения крадет на улице карманщик. Мать умирает с горя. Несчастная Антуанетта, чтобы прокормить маленького брата, поступает гувернанткой к чужим, бессердечным людям. По злополучному стечению обстоятельств ее честь, без всякой вины, оказывается скомпрометированной. Ее изгоняют с позором. Наконец, простудившись на улице, она схватывает скоротечную чахотку и умирает... Не подумайте, однако, что это нечто вроде мелодрамы из старого "Ambigu", рассчитанной на слезливость парижских модисток: в своем романе Р. Роллан обнаруживает массу наблюдательности, картины французской провинции блещут художественной правдой, отдельные страницы исполнены ума и тонкого вкуса<sup>16</sup>. Да и сам сюжет, как он ни элементарен, во всяком случае не может быть назван фантастическим. Все это бывает. Я думаю, однако, что Толстой никак бы не решился взяться за подобную тему, ибо она похожа не то на "ma pauvre mère" мадмуазель Бурье, не то на мытарства Карла Ивановича, который "был нешаслив ишо во чрева матери". Эта тема не для Толстого; она точно зародилась в фантазии Диккенса: бедная Антуанетта – родная сестра Нелли и Крошки Доррит. Скопление несчастий, в котором автор доходит до готовности воспользоваться услугами карманщика, напоминает также манеру автора "Бедных людей". Впрочем, подпольный гений Достоевского, вероятно, на этом бы не остановился; он уготовил бы несчастной девушке еще участь Сони Мармеладовой. Но Толстой не нуждался в таком художественном арсенале. Когда ему было нужно, он сумел без банкротств и карманщиков, без простуды и скоротечной чахотки довести до самоубийства Анну Каренину. Он взял ее из самого высшего общества, которое Бетси Тверская называет по-французски "сливками сливок", – наградил ее красотой, богатством, прекрасными детьми, любовью блестящего человека и, почти ничего в сущности у нее не отняв, подвез в элегантной коляске к колесам рокового поезда. На всем протяжении огромного романа нет ни одного случайного несчастья вроде тех, которыми для гуманных целей так широко пользуется Ром. Роллан. Но драма растет грозно, развивается с такой жизненной правдой, до которой никогда, ни разу не подымались ни Роллан, ни Диккенс, ни даже Достоевский. Как природа без шума и треска одновременно сеет жизнь и смерть, горе и радость, начало и разрушение, так, точно сливаясь с ее силами, творил Лев Толстой. Как природа, Толстой-художник не отдает морального отчета тем, кто задает ему вопросы гейневского дурака. А у Ром.

<sup>16</sup> В общем, это, однако, один из слабейших томов серии, хотя Сейпель особенно щедр на похвалы по отношению именно к этому тому.

Роллана все совершенно ясно: была прекрасная девушка, рожденная для счастья (для какого счастья?), но вот, случись же, банкротство, злые кредиторы, злая сестра, злой карманщик, — “люди, проклятые люди, вы это сделали, вы!” Толстой терпеть не мог африканских страстей, а у Ром. Роллана сострадание именно африканское. Роль моралиста во что бы то ни стало, которую вменяют Роллану в особую заслугу, скорее вредит, на мой взгляд, этому талантливому писателю.

Подобно большинству французских авторов, Ром. Роллан не очень удачно справляется с трогательным. У французов слишком много *esprit* и *éloquence*, и они слишком дорожат этими своими историческими свойствами для того, чтобы трогательное могло им удаваться. Они не любят копаться в оттенках эмоционального. Недаром “священный” и “проклятый” на их языке передаются одним словом “*sacré*”; недаром создателем чувствительного жанра во французской литературе был швейцарец Руссо. (...)

Чрезмерное сострадание в своем роде не менее оскорбительно для человеческого достоинства, чем самая злая насмешка; а если оно сверх того носит явный, преднамеренный и систематический характер, то неизбежно натыкается на читательскую контрапрекцию, секрет которой так хорошо выразил Толстой в своем замечании о Леониде Андрееве: он пугает, а мне не страшно. Я боюсь, что Р. Роллан местами впадает в ту же ошибку: он льет слезы, а нам не жалко.

Когда Ром. Роллан в “Утре” описывает идиллию влюбленной дружбы пятнадцатилетних Жан-Кристофа и Отто Динера, это выходит очень мило, трогательно и забавно. Если бы герои Роллана носили французские, английские или русские имена, описание это, быть может, звучало бы легким диссонансом. Но сентиментальность – классическое немецкое свойство, и в отношении немецких мальчиков идиллия, нарисованная Ролланом, вполне допустима и художественно правдоподобна. Однако французский писатель счел нужным дать второе издание той же идиллии: в седьмом томе серии не менее трогательно описана дружба взрослого Жан-Кристофа с взрослым Оливье Жанненом. Сходство лирических описаний обеих дружб местами доходит до совпадения выражений, как можно видеть из следующих фраз: «*Christophe revint seul dans la nuit. Son coeur chantait: "J'ai un ami, j'ai un ami!" Il ne voyait rien. Il n'entendait rien. Il ne pensait à rien autre... Amis! Quel mot délicieux! Se peut-il que j'ai enfin un ami?.. Aime-moi bien, mon âme, aime-moi comme je t'aime!*»<sup>17</sup>.

“*J'ai un ami! Loin de moi, près de moi, toujours en moi. Je l'ai, je suis à lui. Mon ami m'aime. Mon ami m'a. L'amour a nos âmes en une âme mêléeés*”<sup>18</sup>.

Конечно, никакая теория не может указать, где в искусстве кончается трогательное и где начинается смешное. Это вопрос субъективного восприя-

17 “Le Matin” [“Утро”]. Р. 79–84.

18 “Dans la Maison” [“В доме”]. Р. 2.

тия. Но талантливый художник должен, как князь Андрей Болконский, больше всего на свете бояться того, что французы называют “le ridicule”. Тонкость художественного вкуса сильнее всего оказывается именно в этом умении избегать самых ничтожных следов смешного. Л.Н. Толстой и здесь недосягаемый образец: ни в одном из его художественных произведений ни один читатель не найдет ни единой строчки неверного или даже сомнительного тона. Напротив, утонченная sensibilité Ром. Роллана местами, как в описании дружбы Кристофа и Оливье, рискует перейти в старую русскую чувствительность, отзывающуюся даже не “Новой Элоизой”, а “Бедной Лизой” и “Душенькой”. Если французам надоели многочисленные и нередко бездарные вариации на темы, заданные Ренаном, то из этого не следует, что возвращение к допотопной наивности будет означать великий прогресс в искусстве. То, что приводило в умиление французских маркиз 18-го века и русских барынь, почитательниц Грандиссона, может смело оставаться в литературном архиве. Времена Бернарден де Сен-Пьера миновали безвозвратно – и слава Богу.

### III

При всем этом Ром. Роллан бесспорно большой мастер психологического анализа. Этим тонким оружием он владеет искусно и очень своеобразно: как психолог, он менее подвластен чарам Л.Н. Толстого, чем большинство современных писателей. (...)

Перед Ром. Ролланом открывался выбор между “беспощадным”, “вылизывающим изнутри” искусством Толстого и классическим искусством Тургенева, которое заливает мягким светом наружные покровы человека. Р. Роллан искусно пользуется то тем, то другим методом. Я скажу даже, что он пользуется ими слишком искусно: он снисходителен, когда ему удобно быть снисходительным, и беспощаден, когда ему выгодно быть беспощадным (впрочем, в решительный момент “жалость” обязательно выступает на сцену). Толстой, всегда равный самому себе, никогда не опускался до фаворитизма в отношении своих героев. Конечно, любимцы есть и у него, но он стоит на равной высоте над всеми. Ром. Роллан, напротив, очень проницателен и строг по отношению к одним и снисходителен к другим. Как многие профессиональные гуманисты, он гораздо искуснее изображает плевелы, чем пшеницу. В этом отношении он близится к Достоевскому. Не подлежит ведь сомнению, что из трех братьев Карамазовых Алеша наименее удачен в художественном отношении; равным образом Федор Павлович, Свидригайлов, подпольный человек как художественные образы стоят выше, чем старец Зосима или Макар Иванович. У Ром. Роллана деление людей на два разряда проводится не менее определенно, чем у Достоевского, и распознаются обе категории почти так же легко, но по другому внешнему признаку: Достоевский не любил ставить себя в поло-

жение судьи козлищ – Свидригайлова или подпольного человека, но овцу у него всегда очень легко узнать по особо умиленному, благоговейному тону, который весьма ясно чувствуется при каждом появлении старца Зосимы или Алеши Карамазова. Р. Роллан, напротив, редко становится на колени перед своими любимцами (исключение составляет сам Жан-Кристоф), но зато занимает вполне определенную позицию по отношению к козлищам: они с первого же появления буквально засыпаются ядовитыми стрелами иронии. Этим оружием французский писатель владеет с удивительным мастерством. Явно антипатичные Роллану Леви-Керы, Гужары, Гамильтоны удались ему в художественном отношении превосходно; их имена могли бы стать и, быть может, станут нарицательными<sup>19</sup>. Напротив, овцы, как Антуанетта или Оливье, часто оказываются весьма бледными, особенно овцы интеллигентные: простые люди вообще удаются Роллану превосходно, и некоторые из них, как дед Жан-Кристофа, старик Михель Крафт, принадлежат к перлам художественного творчества. Количественно овцы преобладают у Роллана над козлищами даже в интеллигентном мире (к которому французский писатель, как и Толстой, мало благосклонен). Но это достигается довольно простым приемом. Сплошь и рядом автор берет козлище, израненное до полусмерти его ироническими стрелами, и объявляет читателям, что это, собственно говоря, не козлище, а овца. В таких случаях Р. Роллан обыкновенно дарит данному действующему лицу свойство музыкальной восприимчивости, что для Жан-Кристофа и его автора означает нечто в роде ордена.

Психологические приемы Ром. Роллана сильно отличаются от толстовских. В произведениях французского романиста почти отсутствуют введенные Толстым элементы психофизического описания, в которых Д.С. Мережковский (на мой взгляд, неправильно) видит главный или даже единственный дар Толстого как психолога. Роллан почти не прибегает и к системе характерного мысленного монолога, которым так мастерски пользовался Толстой для освещения внутреннего мира Андрея Болконского, Безухова, Левина. Он вообще предпочитает сам говорить за своих героев, предпосыпая большинству из них короткие вводные характеристики. В этом последнем жанре никто из современных писателей не достигает такого мастерства, как Ром. Роллан. На двух-трех страницах он создает удивительные портреты, которые в смысле яркости художественного впечатления гораздо более ценные, чем то, что делают, думают и говорят сами действующие лица. Делают они, в общем, довольно мало, но думают и в особенности

<sup>19</sup> Отметим, что парижская молва называет настоящие имена людей, с которых будто бы списаны некоторые из отрицательных образов "Жан-Кристофа". Быть может, молва иногда и заблуждается, но Ром. Роллан бесспорно имеет склонность выводить в своих книгах действительно существующих и всем известных людей. Так, например, в "Бунте" довольно прозрачно изображена (и отнюдь не в выгодном освещении) знаменитая французская артистка.

говорят много и очень красиво, как никогда не бывает с людьми в подлинной, неприкрашенной жизни. Здесь опять Р. Роллан резко порывает с традициями толстовского творчества. Толстой все приносил в жертву своему “настоящему герою – правде”. У него разговоры действующих лиц отнюдь не блещут особой красотой мысли или неизменным остроумием. В споре Левина с Кознышевым (о народном образовании) он заставляет первого говорить заведомый вздор (но вздор левинский), заносит даже его случайные обмолвки: ведь и в жизни умные люди весьма часто говорят глупости и, естественно, подвержены обмолвкам. Напротив, Ром. Роллан верен здесь французской традиции, которая в очевидный ущерб правдоподобности выдвигает на первый план живость и остроумие диалога. Благодаря этому многочисленные и длинные разговоры его героев, в особенности Кристофа и Оливье, читаются с неизменным, неослабевающим интересом, но зато художественные образы сильно теряют в рельефности: автор пользуется в качестве своего *porte-parole* то Кристофором, то Оливье, и очень часто, без всякого ущерба для цельности впечатления, речи одного из них можно было бы переложить в уста другого. Может быть, поэтому ярче всего вышли у Ром. Роллана те действующие лица, которые говорят сравнительно мало, – потому ли, что вообще принимают небольшое участие в романе, или оттого, что за отсутствием образовательного ценза не могут выражать мыслей автора. Напротив, Оливье Жаннен, после Кристофа главный герой серии, вышел весьма бледным: это безличный фонограф богатой мысли Ром. Роллана.

Обе манеры имеют, конечно, свои достоинства и недостатки. Во всяком случае, бледность многих действующих лиц “Жан-Кристофа” никак не следует относить на счет слабости художественного дарования автора. Изобразительный талант Роллана не может, разумеется, быть сравниваем с толстовским, но он все же велик и чрезвычайно разнообразен. Чтобы дать о нем представление, я приведу несколько бытовых картинок, заимствованных почти наудачу из колossalного полотна “Жан-Кристофа”. Вот, например, портрет Колет Стивенс, восемнадцатилетней светской барышни, которой Кристофор в Париже дает уроки музыки. (...)

Ром. Роллан (...) спокойно ведет Кристофа своей дорогой, а Колет банальнейшим образом выдает замуж за автомобильного фабриканта. Для обоих эпизод исповеди проходит совершенно бесследно. В выигрыше остается только читатель. На каком-нибудь десятке страниц перед ним изображается тот самый женский мирок того самого космополитического мира, о котором сорок томов написал Поль Бурже и сорок тысяч – его многочисленные подражатели. Но к прелестным картинкам, умещающимся на этом десятке страниц, можно прибавить очень немного.

А вот небольшой портрет солидного тактичного швейцарского пастора, который заходит к своей прихожанке Анне Браун, подозреваемой в греховной связи с Кристофором, для того чтобы незаметно и осторожно наставить ее на путь истины: “Это был представительный благодушного

вида и цветущего здоровья человека, отличавшийся приветливостью и тем непоколебимым спокойствием, которое свойственно людям, совершенно убежденным в том, что им принадлежит истина, вся истина. Он заботливо осведомился о здоровье своей прихожанки, вежливо и рассеянно выслушал ее извинение (в двукратном непосещении храма), которого он и не требовал, согласился выпить чашку чая, приятно пошутил, высказал по поводу напитков мнение, что вино, упоминаемое в Священном Писании, не содержало в себе алкоголя, привел несколько цитат, рассказал анекдот и перед самым уходом запутанно намекнул на опасность дурного общества, известных прогулок, нечестивого образа мыслей, сомнительных танцев и нечистых вожделений. Он, казалось, обращался не к Анне, а к веку вообще. Затем он помолчал, кашлянул, поднялся с места, передал церемонный привет господину Брауну, сказал латинскую шутку, раскланялся и ушел<sup>20</sup>. Только несколько строчек, а перед нами встает весь человек, как живой, и с ним целое мировоззрение.

Приведу, наконец, еще забавное и чрезвычайно верное описание квартиры, которую в провинциальном городке Германии занимает счастливая молодая чета [Райнгартов] (...).

Эта маленькая картина может свидетельствовать о том, как хорошо знаком автору немецкий провинциальный быт. Но Ром. Роллан вносит такую же осведомленность во все, о чем он пишет. Он чувствует себя так же дома в Бонне или Риме, как в Париже. Мир немецких крестьян и мелких Beamte, богатая еврейская буржуазия, чопорное кальвинистское общество Швейцарии, революционные кружки, светский tout Paris, наполовину состоящий из иностранцев, – все это одинаково знакомо Ром. Роллану<sup>21</sup>. Ни один другой из современных писателей не может похвастаться столь широкой осведомленностью, не признающей национальных границ. (...)

Последние два тома серии несомненно представляют собой мастерский этюд по психологии великого человека. А между тем изобразительный талант Ром. Роллана не увеличился; в “Заре”, “Отроке” и “Ярмарке на площади” есть картины, которые в чисто художественном отношении стоят даже выше, чем последние два тома серии. Но изменился общий стиль мысли; он достигает поразительной высоты благородства – не условной и шаблонной nobless Поля Бурже, а особой возвышенности, составляющей удел очень немногих людей. Кристофу, говорит Ром. Роллан, явился Бог в грозном видении вихря. История пушкинского “Пророка”, однако, не повторилась. Пророком Кристофф не стал. Он не обходит ни морей, ни земель, да и раньше, до того как “Бога глас к нему возвзвал”, он не лежал трупом в пустыне. Но великая идея творения, составляющая истинный смысл символики

<sup>20</sup> “Le Buisson ardent” [“Неопалимая купина”]. Р. 263.

<sup>21</sup> Если у него иногда (очень редко) попадаются промахи, то они в большинстве случаев сознательны: правдоподобие приносится в жертву “жалости”.

Эмиль Роллан,  
отец писателя



Мари Роллан,  
мать писателя



Ромен Роллан за пианино. 1899

Ron Rolland

Dimanche 24 Janvier 1897

Cher et grand ami lointain, dont  
l'exemple et les fortes paroles m'ont  
donné si souvent du courage à vivre,  
vous ne vous souvenez certainement pas  
qu'il y a -

(j'étais en

recours à  
cette mo-  
répondre

Il a dû  
sentir  
et de lui  
moi, &

C'est plaisir.

J'ai reçu votre promesse de l'E.P. Elle  
m'a touché le cœur. Je sais que  
les larmes sont utiles. Voulez-vous éta-  
ber d'un récit, mais je n'en ai  
pas au ce temps? J'aurai plaisir  
à autre la difficulté que j'aurais  
à écrire en français il m'aurait  
fallu écrire très longuement pour  
répondre à vos quelques questions  
et je suppose que basées sur un  
nouvel entretien. Vous demandez que  
je vous dise comment j'arrive à faire  
l'œuvre dans lequel je travaille  
à nous avons une telle grande force  
d'entraînement. C'est pourquoi je suis  
intelligible. Mais aussi à la fois je  
crois que je parviens malheureusement  
avec le travail manuel. Si ces  
questions s'ajoutent comme je  
peux au grand le livre intitulé  
"Le siècle" qui a été qu'en n'a  
été a été traduit en français.  
Si je vous parais envierage le "Manuel"  
manuel comme un bijou que je n'  
encore n'a pas comme un bijou.  
Le "Manuel" est l'un des  
meilleurs manuels de cette nature que  
je connais. Il est écrit avec une grande  
sagesse et de grande valeur. Il est écrit avec une grande

Письмо Р. Роллана к Л.Н. Толстому 1897 г.  
и черновик ответа Л.Н. Толстого



Мальвида фон Мейзенбуг.  
Рисунок Ф. фон Ленбаха. 1885



Ф. фон Ленбах. Портрет Софии  
Бертолини Герьери-Гонзага.  
Прототип Грации  
в романе “Жан-Кристофф”



Гераклит Эфесский



Бенедикт Спиноза



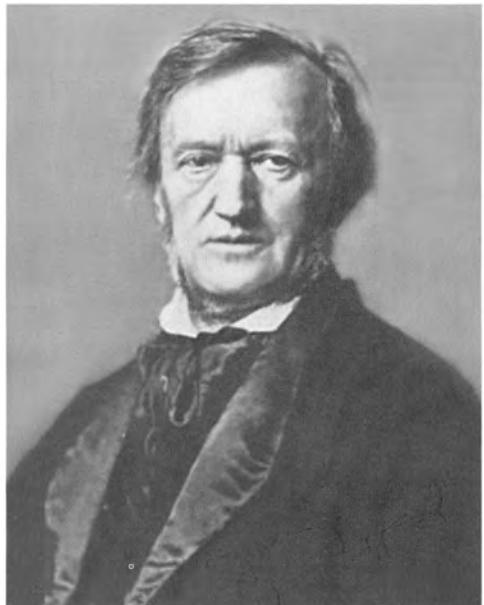
Кантен де Латур. Портрет Ж.Ж. Руссо



Новалис



К. Штилер.  
Портрет Ф.В. Шеллинга. 1833



Рихард Вагнер



Людвиг ван Бетховен. Посмертная маска



Св. Христофор

Ф. Мазерель. Иллюстрация  
к роману “Жан-Кристоф”



Р. Роллан на балконе своей квартиры  
на улице Буассонад. 1914





Ф.А. Степун



З.А. Венгерова



Ю.И. Айхенвальд



К.А. Сомов.  
Портрет Вяч. Иванова. 1906



Б.Я. Брюсов в первые  
послереvolutionные годы



Н.Н. Пунин. 1918–1919



М.А. Алданов



О.Э. Мандельштам. 1920-е гг.



Мария Павловна Кудашева, будущая жена Р. Роллана. 1929



Р. Роллан с женой  
Марией Павловной



Мари Ромен Роллан  
и Илья Эренбург.  
1966

CAHIERS ROMAIN ROLLAND

Обложка десятого тома серии  
“Тетради Ромена Роллана”. 1959

# CHÈRE SOFIA

*Choix de lettres de*

ROMAIN ROLLAND

à

SOFIA BERTOLINI GUERRIERI-GONZAGA

\*  
(1901-1908)

*Preface de*

UMBERTO ZANOTTI-BIANCO

*CAHIER*

10

ÉDITIONS  
ALBIN MICHEL  
22, rue Huyghens, 22  
PARIS

Pour Mouninat Taxo-Godi  
bien amicalement

Marie-Romain Rolland

Paris, Janvier 1960

CHÈRE SOFIA

Дарственная надпись  
мадам М. Ромен Роллан  
М.А. Тахо-Годи на десятом томе  
“Тетрадей Ромена Роллана”

Bulletin N°s 95-96-97-98

Année 1971

UNIVERSITÉ DE PARIS  
**FONDS ROMAIN ROLLAND**



ASSOCIATION

**DES AMIS DU FONDS  
ROMAIN ROLLAND**



SECRÉTARIAT :

**89, Boulevard Montparnasse  
PARIS (VI<sup>e</sup>)**

Téléphone : 222-18-76



VINGT-SIXIÈME ANNÉE

**Marie Romain Rolland**

80, Bd. du Montparnasse, Paris (6<sup>e</sup>)  
Tél. BAB. 18-76  
99

Paris, le 29 janvier 1975

Madame M. Takho - Godi

Chère Amie,

Un petit mot rapide ~~(je suis submergée)~~ pour vous remercier de l'envoi de votre livre "quelques questions..." qui vient de m'arriver. Ces jours-ci je n'aurai pas le ~~je n'en~~ temps de lire votre article, mais je le ferai dès que ~~je n'en~~ aurai un peu de temps. - En tout cas nous en parlerons dans notre Bulletin pour l'année 1974 (qui, j'espère, paraîtra avant Pâques).

— En attendant je vais vous faire expédier, en colis remcommandé, 4 exemplaires du Bulletin pour l'année 1973, paru terriblement en retard - 8 décembre 1974!

Je profite de ce petit mot pour vous envoyer mes meilleurs voeux de Nouvel-An  
Bien cordialement.

*Marie Romain Rolland*

J'ai été si bousculée toute l'année dernière que je ne me souviens pas ~~si~~ les 3 exemplaires de votre article paru dans "le Nouvelliste du MGOU". \* Et je n'ai pas le temps de faire cette vérification maintenant. Mais il n'y a pas de raison pour que votre envoi ne ~~me~~ soit pas ~~parvenu~~, et cela a certainement été noté quelque part! ~~arrive~~

*Attendre les corrections, j'ai été 3 fois interrompu en dictant cette feuille!*

Письмо мадам М. Ромен Роллан к М.А. Тахо-Годи. 29 января 1975 г.

“Le Buisson ardent”, залила новым, красивым и ярким светом всю жизнь Жан-Кристофа. Мы будем во втором томе настоящего исследования говорить подробней о значении этого замечательного символа.

Любопытно, что в “Le Buisson ardent” Ром. Роллан заставляет Кристофа совершать поступки, которые строго караются догмами общепринятой нравственности. Может быть, именно это делает его более живым и человечным. В “Les Amis” в Кристофа влюбляется жена его лучшего друга Оливье. Он отталкивает ее и бежит, как Иосиф из дома Пентефрия. В “Le Buisson ardent” повторяется то же положение. Кристофф, вынужденный удаляться из Парижа в Швейцарию, находит приют в доме своего друга доктора Брауна. Жена последнего, Анна, влюбляется в него, но на этот раз результат выходит иной: после непродолжительной, но тяжкой борьбы Кристофф становится любовником Анны Браун. Он похищает честь и счастье у приютившего его простодушного человека. Казалось бы, что можно придумать отвратительнее этого вероломства? Однако любовь Кристофа и Анны проникнута в описании Роллана такой примиряющей психологической правдой, так ясно виден в ней грозный закон жизни, что Кристофф скорее возвышается, чем падает, в глазах читателя: из гениальной, добродетельной, могучей куклы он становится живым человеком, которому не чуждо ничто человеческое, вплоть до слабости, переходящей в вероломство. Больше того: в “Le Buisson ardent” Кристофф становится убийцей. Он убивает полицейского, правда, убивает на баррикаде, во время уличной демонстрации; но в цель демонстрации он не верит, на баррикаду попадает совершенно случайно и, следовательно, не имеет права убивать даже с точки зрения тех, кто допускает в известных обстоятельствах моральную законность убийства. Но и здесь Кристофа спасает психологическая правда сцены. Пока он при всяком удобном и неудобном случае колотил или чаще хотел колотить Вальдгауза, генерала Леви-Кера, он был смешон и несимпатичен. Когда он совершает убийство, читатель, быть может, напротив своей воли, оказывается на его стороне.

Французы говорят, что тон делает музыку. А тон в последних двух томах серии много лучше, чем в “La Révolte” или “Dans la Maison”, и его перемена отражается решительно на всем. Кристофф, как и можно было думать, переживает в своей жизни много любовных романов. По установившемуся мнению, эта черта вообще свойственна гениальным людям (она, впрочем, свойственна и двум-трем негениальным); в частности, об увлечениях Жан-Кристофа можно сказать, что они весьма разнообразны и дают высокий процент платонических. Большинство этих романов удалось Ром. Роллану, что красноречиво свидетельствует о его таланте: не очень ведь легко современному писателю по-новому изображать любовь, а Роллан несомненно сумел внести свое в эту старейшую из старых тем, которая является для художников и пробным камнем, и камнем преткновения. Но лучший из всех романов Кристофа – его последний роман, героиней которого является итальянка Грация, Монна Лиза Ром. Роллана. Этот поэтический эпизод, на-

писанный чрезвычайно тонкими, нежными красками<sup>22</sup>, мог бы сделать честь Тургеневу.

Заканчивая эти неполные, отрывочные замечания о художественных достоинствах и недостатках серии Ром. Роллана, я позволю себе привести отрывок из ее поистине грандиозного финала – сцену смерти Жан-Кристофа. Он умирает, как Бетховен, в полном одиночестве, в нищете, всеми забытый, оставленный, но с карандашом и партитурой в руках, при звуках фантастического оркестра. Эта удивительная глава, на мой взгляд, лучшее из всего, написанного Ролланом; да и в литературе французской немного найдется страниц, которые превосходили бы ее поэтической красотой. Я привожу конец главы почти целиком, оговариваясь, что мой дурной перевод далеко не дает настоящего представления о художественном достоинстве подлинника, не уступающего самым прекрасным страницам Ламартена и лучшим стихотворениям в прозе Тургенева. Глава эта предпоследняя в серии Ром. Роллана. Вслед за ней помещен небольшой эпилог, который несколько напоминает загробный финал “Фауста”. Он написан не то в мистико-символическом, не то в католическом духе и скорее ослабляет впечатление, производимое настоящим финалом – смертью Жан-Кристофа. (...)

Философско-исторические драмы Р. Роллана значительно уступают “Жан-Кристофи” по художественным достоинствам. Они составляют две книги, из которых первая называется “Трагедия веры”, а вторая “Театр революций”. (...)

Наиболее интересной из исторических пьес Роллана представляется мне драма “Волки”. Она принадлежит к той категории произведений, которые у французов носят название “Les drams de conscience”. (...)

Может быть, самая идея пьесы, звучащая диссонансом в общем цикле восторженных драм Роллана, сводится именно к тому, что все тонкое, все лучшее неизбежно гибнет даже в самые светлые периоды человеческой истории. (...)

Нам остается сказать несколько слов о монографиях, посвященных Ролланом великим людям: *Vies des hommes illustres*. В эту серию пока вошли “Бетховен”, “Микеланджело”, “Толстой”<sup>23</sup>; кажется, задуман еще “Гёте” (кстати сказать, ни одного француза!). Я сожалею, что не могу воспроизвести целиком предисловие Роллана к “Бетховену”, – оно для этого слишком длинно. В нем очень красиво выражена задача, которую поставил себе автор в своих превосходных книгах.

“L’air est lourd autour de nous. La vieille Europe s’engourdit dans une atmosphère pesante et viciée. Un matérialisme sans grandeur pèse sur la pensée, et entrave

<sup>22</sup> Досадн[ой] клякс[ой] на этой красивой картине кажется мне случайно вдруг проявляющаяся, а вообще не свойственная Ром. Роллану, погоня за особой изысканностью чувства. Читателю преподносят в двух-трех местах какие-то раритеты психологии; так, например, Жан-Кристофф просит на память у стареющей женщины, которую любит, один из ее седых волос! отчего не гнилой зуб?

<sup>23</sup> Прекрасная книга Роллана о Толстом в России к продаже недопущена.

l'action des gouvernements et des individus. Le monde meurt d'asphyxie dans son égoïsme prudent et vil. Le monde étouffe. – Rouvrons les fenêtres. Faisons rentrer l'air libre. Respirons le souffle des héros”<sup>24</sup>.

Из этих слов уже ясно, что настоящей биографии героев мы не найдем в книгах Роллана. Жорес в “*Histoire socialiste*” поставил себе задачей объединить Мишле, Платона и Маркса, то есть красоту, мораль долга и правду-истину. Программа Р. Роллана не совсем такова. Если в описании жизни Бетховена и Толстого он мог не бояться вторжения правды-истины, то над Микеланджело ему понадобилось произвести старательную работу украшения: не с фотографической и даже не с портретной точностью изображен в этой книге Роллана один из самых безнравственных людей не славившегося строгой моралью века. “Я называю героями только тех, кто был велик сердцем”, – говорит Роллан в том же предисловии к Бетховену. Исторический Микеланджело не мог бы претендовать на включение в число таких героев: *le coeur ne l'étouffait pas*. Впрочем, Пушкин давно отмежевал безнравственность гения от обыкновенной человеческой подлости: “он и мал и мерзок не так, как вы, – иначе”... Эта точка зрения, бесспорно, очень удобна для великих людей, но она все же несколько рискованна. Обыкновенному человеку как-никак трудно отделаться от мысли, что подлость-то едина, что нет особой подлости для употребления гениев, что перед судом нравственного закона, как перед судом закона юридического, все люди равны. А потому, может быть, лучше “щеголять одною лицевою стороною жизни”<sup>25</sup>. Н.Н. Страхов, у которого я заимствовал это выражение, мог написать хвалебную биографию Достоевского, хотя, как теперь выяснилось, чувствовал к нему отвращение, считал его “злым, завистливым, развратным, жалким, животно-сладострастным”. На это, конечно, немногие способны, и Роллан не из числа немногих. Но у него есть свой выход, отличный от выходов Пушкина и Страхова. Он просто не верит тому, что рассказывают дурного о великих людях. “*Les injures des Arétins – (il y en a toujours) – ne peuvent atteindre un Michel-Ange*”, – говорит он о человеке, который позволил себе дать непочтительное толкование любви великого скульптора к Томмазо деи Кавальери. “*Nulle âme ne fut plus pure que Michel-Ange*”, – декретирует Ром. Роллан. Это, быть может, наивно, но в конце концов не так важно. Кому нужна тьма низких истин, тот не обратится ни к Мишле, ни к Платону, ни к Роллану. “*Vies des hommes illustres*” имеют большую ценность как яркие, вдохновенные картины того, что было истинно прекрасного в великих людях. Это современный Платон, освобожденный гуманизмом от солдатской добродетели Рима, ищущий героев там, где они понятны и дороги людям двадцатого столетия.

<sup>24</sup> Rolland R. *Vie de Beethoven*. P., 1913. P. V.

<sup>25</sup> Страхов Н.Н. Письмо к Л.Н. Толстому от 28 ноября 1883 г. // Толстовский Музей. СПб., 1914. Т. 2. С. 307–309.

O. Мандельштам

## КОНЕЦ РОМАНА\*

Отличие романа от повести, хроники, мемуаров или другой прозаической формы заключается в том, что роман – композиционное, замкнутое, протяженное и законченное в себе повествование о судьбе одного лица или целой группы лиц. Жития святых, при всей разработанности фабулы, не были романами, потому что в них отсутствовал светский интерес к судьбе персонажей, а иллюстрировалась общая идея; но греческая повесть “Дафнис и Хлоя” считается первым европейским романом, так как эта заинтересованность впервые в ней появляется самостоятельной, движущей силой. На протяжении огромного промежутка времени форма романа совершенствовалась и крепла как искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц, причем это искусство совершенствуется в двух направлениях: композиционная техника превращает биографию в фабулу, то есть диалектически осмысленное повествование. Одновременно с фабулой крепнет другая сторона романа, вспомогательная по существу, – искусство психологической мотивировки. Рассказчики кватроченто и “Cent nouvelles nouvelles” в своей мотивировке ограничивались сопоставлением внешних положений, что придавало рассказам исключительную сухость, изящную легкость и занимательность. Романисты-психологи, вроде Флобера и Гонкуров, за счет фабулы уделяли все внимание психологическому обоснованию и блестящее спрашивались с этой задачей, превратив вспомогательный прием в самодовлеющее искусство.

Вплоть до последних дней роман был центральной насущной необходимостью и организованной формой европейского искусства. “Манон Леско”, “Вертер”, “Анна Каренина”, “Давид Копперфильд”, “Красное и черное”, “Шагреневая кожа”, “Мадам Бовари” были столько же художественными событиями, сколько событиями в общественной жизни. Происходило массовое самоопознание современников, глядевшихся в зеркало романа, и массовое подражание, приспособление современников к типическим образам романа. Роман воспитывал целые поколения, он был эпидемией, общественной модой, школой и религией. В эпоху наполеоновских войн вокруг биографии Наполеона образовался целый вихрь подражательных маленьких биографий, воспроизведивших судьбу центральной исторической фигуры, не доводя ее, конечно, до конца, а варьируя на разные лады. Стендаль в “Rouge et Noir” рассказал одну из этих подражательных вихревых биографий.

Если первоначально действующие лица романа были люди необыкновенные, одаренные, то на склоне европейского романа наблюдается обрат-

\* Альманах “Паруса”. М., 1922. № 1. С. 27–32. (Прим. отв. редактора.)

ное явление: героем романа становится заурядный человек, и центр тяжести переносится на социальную мотивировку, то есть настоящим, действующим лицом является уже общество, как, например, у Бальзака или у Золя.

Все это наводит на догадку о связи, которая существует между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории; здесь не приходится говорить о действительных колебаниях роли личности в истории, а лишь о распространенном ходячем решении этого вопроса в данную минуту постольку оно воспитывает и образует умы современников.

Расцвет романа в XIX веке следует поставить в прямую зависимость от наполеоновской эпопеи, чрезвычайно повысившей акции личности в истории и через Бальзака и Стендالя утучнившей почву для всего французского и европейского романа. Типическая биография захватчика и удачника Бонапарта распылилась у Бальзака в десятки так называемых “романов удачи” (*roman de réussite*), где основная движущая сила – не любовь, а карьера, то есть стремление пробиться из низших и средних социальных слоев в верхние.

Ясно, что, когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы. Мера романа – человеческая биография или система биографий. С первых же шагов новый романист почувствовал, что отдельной судьбы не существует, и старался нужное ему социальное растение вырвать из почвы со всеми корнями, со всеми спутниками и атрибутами; таким образом, роман всегда предлагает нам систему явлений, управляемую биографической связью, измеряемую биографической мерой, и лишь постольку держится роман композитивно, поскольку в нем живет центробежная тяга планетной системы, поскольку центростремительная тяга, тяга от центра к периферии, не возобладала окончательно над центробежной.

Последним примером центробежного биографического европейского романа можно считать “Жан-Кристофа” Ромена Роллана, эту лебединую песнь европейской биографии, величавой плавностью и благородством синтетических приемов приводящую на память “Вильгельма Мейстера” Гёте. “Жан-Кристоф” замыкает круг романа; при всей своей современности это – старомодное произведение; в нем собран старинный центробежный мед германской и латинской расы. Для того чтобы создать последний роман, понадобились две расы, сочетавшиеся в личности Ромена Роллана, но этого было все-таки мало. “Жан-Кристоф” приводится в движение тем же мощным толчком наполеоновского революционного удара, как и весь европейский роман, – через бетховенскую биографию Кристофа, через соприкосновение с мощной фигурой музыкального мифа, рожденного тем же наполеоновским половодьем в истории.

Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования, даже больше, чем распыления, – катастрофической гибели биографии.

Чувство времени, принадлежащее человеку для того, чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить, – это чувство времени составляло основной тон в звучании европейского романа, ибо еще раз повторяю: композиционная мера романа – человеческая биография. Человеческая жизнь еще не есть биография и не дает позвоночника роману. Человек, действующий во времени старого европейского романа, является как бы стержнем целой системы явлений, группирующихся вокруг него.

Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из биллиардных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на биллиардном поле, управляет один

принцип: угол падения равен углу отражения. Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе – фабуле и всему, что ей сопутствует. Кроме того, интерес к психологической мотивировке, – куда так искусно спасался упадочный роман, уже предчувствуя свою гибель, – в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой.

Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий.

### III

## ПИСЬМА МАДАМ МАРИ РОМЕН РОЛЛАН К М.А. ТАХО-ГОДИ (1961–1976)

№ 1

Париж, 16 июня 1961<sup>1</sup>

Дорогая мадмуазель,

Простите, что только сегодня благодарю Вас за Ваше январское письмо. У меня все больше и больше работы.

Два дня назад я отправила Вам Тетрадь Тагор – Ромен Роллан, надеюсь, что она дойдет до Вас.

Вы сообщаете мне о том, что прочитали в Вашем Институте доклад о Роллане и Толстом и надеетесь на его публикацию. Если он будет опубликован, пришлите мне его для наших Архивов.

На днях получила письмо от госпожи З. Гильдиной, о которой Вы упоминаете. Она сообщает, что в ее Университете ведутся интересные исследования, посвященные Ромену Роллану.

Вы писали о Ваших планах побывать в феврале в Ленинграде. Думаю, что там Вы смогли встретиться с нашим общим другом (который, если не ошибаюсь, был Вашим профессором) Е.В. Балахоновым. Уже долгое время у меня нет от него вестей, надеюсь, что он в добром здравии.

Вы пишете, что у Вас нет второго тома *Дорогой Софии*<sup>2</sup>. Как только получу сообщение о том, что Вы получили [Тетрадь] Тагор – Р(омен) Р(оллан), я Вам его вышлю. (Я отправила бандероль не заказную, потому немного беспокоюсь.)

С сердечным приветом

Мари Ромен Роллан

P.S. В нашем последнем бюллетене, 55(-м), мы не смогли упомянуть о Вашем письме, потому что оно куда-то запропастилось и было найдено мною только на днях. Но в 56(-м) Вы сможете увидеть свое имя.

<sup>1</sup> Написать мадам Мари Ромен Роллан мне посоветовал проф. Е.В. Балахонов, оппонент моих кандидатской, а затем и докторской диссертаций. Указанные в письмах адреса при публикации всюду опущены. (Здесь и далее примечания М.А. Тахо-Годи.)

<sup>2</sup> Речь идет о переписке Р. Роллана с Софией Бертолини Герьери-Гонзага.

Париж, 6 октября 1961

Дорогая мадам,

Ваше письмо от 20 сентября я получила около недели назад и немедленно отправила Вам *заказным* Тетрадь Тагора<sup>3</sup>. Буду очень Вам признательна, если Вы сообщите мне, получили ли Вы бандероль, чтобы в случае если этот экземпляр также затеряется в пути, я смогла бы сделать рекламацию на почте.

Да, я очень хорошо помню Коктебель, очень люблю его. Думаю, что из всех мест, где я побывала, там самый красивый пейзаж, цвет неба и моря, самый замечательный воздух, ветер. Думаю, что само место, бывшее в пору моего пребывания там диким, с тех пор сильно изменилось.

Совершенно не помню сборник, выпущенный в Феодосии в 1920 году, и совершенно не представляю себе, какие стихи там были опубликованы. Не могли бы вы, если вспомните, сообщить мне, какие там были стихотворения?\*

С дружеским приветом и спасибо заранее  
Мари Ромен Роллан

\* или просто сказать, о чем там шла речь!

Париж, 17 января 1962

Дорогая мадам,

Простите, что только сегодня отвечаю на ваше письмо от 19 октября. В последние месяцы у меня было больше, чем обычно, работы. Завтра я уезжаю на две недели за границу, поэтому сегодня могу написать лишь краткое письмо.

С интересом жду получения обещанной Вами бандероли (журнал “Дружба народов” с переводом нескольких писем Р(омена) Р(оллана) С. Бертолини, которые Вы подобрали).

Мне все же хотелось бы знать, какое же из моих стихотворений было опубликовано в “Ковчеге” в 1920 году. – Может быть, проще всего было бы, если бы вы сообщили мне имя и адрес того человека из Ленинграда, у кого есть этот журнал. Надеюсь, что он сообщит мне, о чем конкретно идет речь.

Я не получала книги Е. Эткинда, о которой Вы пишете. Не могли бы Вы сообщить мне его адрес, чтобы я смогла попросить его выслать мне ее.

Посыпала ли я Вам новое издание *Спутников*? Если Вы не получили его, сообщите мне об этом.

Надеюсь, что у Вас все благополучно, и я шлю, дорогая мадам, самые дружеские пожелания.

Мари Ромен Роллан.

<sup>3</sup> Речь идет о переписке Р. Роллана с Р. Тагором

Париж, 16 марта 1962

Дорогая мадам и друг,

Простите, что только сегодня отвечаю на Ваши письма и бандероли, полученные в январе и феврале, за которые я благодарю Вас от всего сердца.

В последнем письме Вы пишете, что отправили мне книгу Лидина и статью Вашей студентки Гуриной<sup>4</sup>. Я получила книгу, а статью не получила. – Вы обещали мне послать еще что-то (“на днях”). – Эта посылка также еще не приходила.

Получила обещанную книгу Эткинда. Спасибо за Ваше обещание присыпать мне все, что найдете по Р(омену) Р(оллану).

Передайте мою благодарность профессору А.Л. Григорьеву за его обещание подарить мне “Ковчег”, когда я приеду в Москву или Ленинград... – Очень хотелось бы приехать, однако вряд ли это произойдет раньше чем через 2 или 3 года. Прежде мне нужно исполнить целый ряд сложных и трудоемких задач, сделать которые, кроме меня, никто не может, а я должна приложить усилия, чтобы успеть их завершить при жизни.

(Я совсем не помнила о своих стихах, опубликованных в Ковчеге, должна признаться, что они плохи.) (Чтобы не огорчать Вас таким суждением, добавлю, что у меня есть и получше, так что, если Вам это интересно, могу прислать как-нибудь некоторые из них.)

Исследование, которое Вы ведете по Жан-Кристофи, меня очень интересует. – Черновики и заметки для этой книги были переданы Р(оменом) Р(олланом) в Королевскую Библиотеку в Стокгольме (в благодарность за Нобелевскую премию по литературе). – Но несколько лет назад, когда я попросила Библиотеку прислать мне их в микрофильме для Фонда Ромена Роллана, оттуда мне прислали сами оригиналы. При этом уточнили, что речь не идет о “дарении”, а о “депонировании” (что означает, что упомянутые документы будут храниться в Фонде Р(омена) Р(оллана) в Библиотеке Св. Женевьевы, оставаясь при этом собственностью Стокгольмской библиотеки).

Года два или три назад мы начали было перепечатывать эти заметки и черновики, но мы настолько завалены делами, что были вынуждены приостановить эту работу и вряд ли сможем вернуться к ней до конца года. – Что касается заказа микрофильма, то, к сожалению, мы не располагаем средствами, позволяющими нам подобные затраты...

Надо сказать, что я лишь наскоро просмотрела эти документы, но мне кажется, что там нет упоминаний об эмиграции Кристофа в Лондон.

На следующей неделе отправляюсь на неделю в Германию, а до этого должна закончить целый ряд небольших срочных дел. – Так что извините за то, что писала это письмо в спешке.

С самыми дружескими чувствами и еще раз спасибо

Мари Ромен Роллан

<sup>4</sup> Татьяна Львовна Гурина была аспиранткой проф. А.Л. Григорьева.

Париж, 1 сентября 1962

Дорогая мадам,

Прошу прощения за то, что только сегодня отвечаю на Ваше письмо от 22. 4, но в последнее время я была очень занята созданием Центра Жан-Кристофа в Везеле (он должен стать местом международных встреч студентов – в это лето там был один русский из Ленинграда, он уже вернулся домой), а это требовало от меня различных хлопот, времени, нервов, поездок в Везеле по два-три раза в неделю, из-за чего я вынуждена была отложить почти всю текущую работу в Фонде. Даже выход наших бюллетеней задерживается уже на 10 месяцев...

Так и получилось, что отвечаю на Ваше письмо только сегодня.

Вы пишете, что снова собираетесь заниматься Жан-Кристофором, и жалеете, что не можете получить копии заметок, которые шведы депонировали в мои Архивы. Увы, есть только один способ работать с ними: получить стажировку на несколько месяцев для работы в Париже.

Я с интересом ожидаю номер журнала, который заказал Вам что-то по последним Тетрадям. – Тот, что мы только что подготовили и который обязательно выйдет в октябре, будет посвящен отношениям между Роменом Ролланом и неким Альфонсом Сеше. Как только он выйдет, я вышлю Вам экземпляр.

Вы сообщили мне также о номере *Социалистической Осетии* со статьей.

Вы спрашиваете мое мнение о книге Эткинда, но я успела только просмотреть ее из-за недостатка времени... Когда я избавлюсь от срочных дел, я более внимательно просмотрю все книги и статьи, которые получила в этом году, бывшем одним из самых трудных с тех пор, как я занялась Фондом Ромена Роллана.

С дружескими чувствами

Мари Ромен Роллан

Париж, 15 ноября 1962

Дорогая мадам,

Простите, что только сегодня отвечаю на Ваше письмо от 22 апреля: я изнемогаю под тяжестью самых разнообразных дел, справляясь с которыми просто не успеваю.

Наши бюллетени 59 и 60 вышли (в объединенном выпуске в 40 страниц вместо 16 в каждом отдельном бюллетене) всего несколько недель назад. Все экземпляры, предназначенные для распространения в СССР, только что отправлены в Москву одной посылкой г-же Маргарите Рудомино, директору Государственной библиотеки иностранной литературы. Я попросила ее распространить экземпляры по тому списку, который я приложила и в котором указано Ваше имя. Если через две недели Вы не получите бюллетени, прошу Вас спросить их у госпожи Рудомино.

Сегодня я отправила Вам новую Тетрадь Ромена Роллана заказной бандеролью. Была бы очень вам призательна, если бы Вы прислали мне все, что Вы публикуете о Ромене Роллане.

Не сердитесь на меня за столь краткое письмо: я ужасно утомлена и по-прежнему изнемогаю под тяжестью забот.

С сердечным приветом

Мари Ромен Роллан

№ 7

Париж, 17 декабря 1962

Дорогая мадам,

Ваше письмо от 10-го пришло только сегодня утром, за которое я Вас благодарю.

Да, я получила недавно номер "Известий". Но, просматривая внимательно публикуемый текст, я заметила, что подпись по-русски имени Ромена Роллана сделана рукой Максима Горького... – И вот тогда я вспомнила, что Горький просил Ромена Роллана сотрудничать в создании серии биографий великих людей, и мне кажется, что я читала ответ Ромена Роллана на это предложение (к сожалению, я живу теперь в такой спешке и в таком беспорядке, что так и не смогла найти то самое письмо. Но уверена, что оно существует).

Предполагаю, что произошло следующее: получив ответ Ромена Роллана на свое предложение написать биографию Бетховена или Сократа, Горький попросил перевести письмо Ромена Роллана на русский язык, подписал его именем Ромена Роллана по-русски и передал его Тихонову, который, скорей всего, состоял в руководстве или редакции издательства, которая выпускала серию биографий, – либо самой этой серии. – Таким образом, речь не идет о неком неизвестном письме! Оригинал должен быть в Архивах Горького. – Насколько я знаю, Ромен Роллан никогда не переписывался с Тихоновым.

Тем не менее благодарю Вас за номер "Известий", который станет "куризным экспонатом" в наших Архивах.

Примите заверения, дорогая мадам, в моих лучших чувствах. – С Новым годом!

Мари Ромен Роллан

№ 8

Париж, 13 марта 1964

Дорогая мадам,

Получила Ваше письмо от 18 января, но прежде чем ответить, я хотела получить те две книги, о которых Вы писали в письме. На днях пришла первая – том IV Истории французской литературы, за который я сердечно Вас благодарю. А вот вторая (История иностранной литературы 20-го века) еще не пришла.

Сообщаю, что отправила Вам через Издательство Альбэн Мишель том XIV Тетрадей Ромена Роллана.

Два последних Бюллетеня (65 и 66) за 1963 год задерживаются. Первый еще в печати и будет разослан сразу же после Пасхи. В номере 66, как и в каждом Бюллетене конца года, новостей не будет, а будут только тексты самого Ромена Роллана и ему посвященные, а выпуск будет распространяться одновременно с номером 67, первым в 1964 году, в нем-то и будет опубликована выдержка из Вашего январского письма.

Вы спрашиваете меня о том, что есть в заметках Ромена Роллана о русских поэтах. – Мне кажется, что я не встречала имена Пушкина или Лермонтова в его Дневнике или письмах, но после Пасхи уточню (до Пасхи я очень занята, особенно много времени отнимает Центр Жан-Кристофа, где я должна провести две недели).

Во всяком случае, если Вы не будете иметь от меня вестей до конца апреля, напомните мне об этом.

Сердечно Ваша

Мари Ромен Роллан

№ 9

Париж, 7 мая 1966

Дорогая мадам,

Все эти последние месяцы (почти целый год) я так загружена делами, что мне все представляется каким-то хаосом, так что подчас я что-то важное забываю, теряю. Так что я даже не помню, ответила ли я на Ваше письмо от 12 октября 1965 года. Если не ответила, то простите меня великодушно.

У меня было столько забот, что только недавно нам удалось закончить 2 последних Бюллетеня за 1965 год, которые выйдут в едином сдвоенном выпуске. Столько раз начинали, откладывали, возвращались к отдельным разделам, что могли пропустить важные вещи. В конце концов, мы были вынуждены сократить рубрику новостей. Так что Вы не удивляйтесь, что в этом Бюллетене я очень кратко упоминаю о СССР.

Мы начали работу над следующим Бюллетенем – первым в 1966 году, – и я надеюсь, что сможем закончить его через неделю, там мы представим обзор того, что уже сделано по 100-летию<sup>5</sup>, и того, что будет сделано как во Франции, так и за рубежом.

Я была бы очень Вам признательна, если бы Вы сообщили мне новости – если такие имеются, – что делается у Вас, на Кавказе.

Получили ли Вы Тетрадь Ж.Р. Блока и следующую (Ромен Роллан и итальянское движение ля Воче)?

Вы пишете о телепередаче, в подготовке которой принимаете участие, и просите прислать фотографии – мою и Центра Жан-Кристофа... Увы, сей-

<sup>5</sup> Речь идет о подготовке к празднованию 100-летия Р. Роллана.

час, вероятно, уже поздно! – Но во Франции – и в некоторых других странах празднование 100-летия проходит в течение всего года, так что, может быть, что-то еще можно будет сделать и осенью? В таком случае я вышлю Вам не две фотографии, а больше. Кроме того, на французском телевидении готовится фильм, который выйдет в конце мая или начале июня. Не знаю, можно ли будет “займствовать” этот фильм для других стран, во всяком случае, я наведу справки. Напишите, интересно ли это Вам.

Спасибо за все, что Вы сообщили мне в Вашем письме. Примите заверения, дорогая мадам и друг, в моих самых сердечных чувствах.

Мари Р. Роллан

## № 10

Париж, 19 ноября 1966

Дорогая мадам и друг,

Простите, что только сегодня отвечаю на Ваше письмо от 20 мая (кажется, я не ответила и на Ваше письмо от 12 октября 1965 года): я просто изнемогаю под тяжестью работы и страдаю от усталости. Мне бы надо отдохнуть несколько месяцев, но прежде я должна многое наверстать: прежде всего ряд дел, касающихся 100-летия (будет еще несколько мероприятий в 1967 году как во Франции, так и за границей); кроме того, мы еще не выпустили ни одного Бюллетея в текущем году; наконец, Тетрадь Р(омена) Р(оллана) (номер 17), которая должна была выйти в октябре 1966 года, до сих пор не подготовлена и выйдет только весной 1967 года!

Один из бюллетеев нынешнего года будет посвящен 100-летию Р(омена) Р(оллана). Там мы представим отрывки из двух Ваших последних писем. – Если у Вас есть еще новости, присылайте мне немедля.

Г-жа Т.Л. Мотылева находится сейчас в Париже и работает в наших Архивах. Она уезжает в понедельник, жалко, что она не может остаться дольше, но она надеется, что приедет еще раз.

Еще раз сердечно благодарю Вас

MPP (Мари Ромен Роллан)

## № 11<sup>6</sup>

Париж 22 августа 1971

Дорогая М. Тахо-Годи (дайте мне Ваше имя и отчество!).

Получила В(аше) письмо от 16-го июня. Спасибо. Также за книги (перевод Воспоминаний Роллана, сборник статей Исбаха, о Ж.Кристофе Дюшена и 82-ой том Лит. Наследства. Жду обещанные статьи (“Л(енин) и Р(оллан)” и “Л(енин), Л(уначарский) и Р(оллан)”).

<sup>6</sup> Это письмо написано по-русски.

Не знаю, есть ли в Архиве Р~~оллан~~а книга Гюйо. И нет возможности проверить (все книги в страшном беспорядке, из-за всяких причин – надо их распределить в трех-четырех местах, и нет времени заняться этим). И не знаю, интересовался ли Р~~оллан~~ им. – Если Вы что-нибудь напишете о “соответствии” их взглядов, очень прошу прислать нам Вашу статью.

Не знаю, посыпала ли я Вам последнюю “Тетрадь Р~~омена~~ Р~~оллана~~” – 20-ю? Если нет, напишите, и пришлю.

Извините, что пишу кратко: очень устала, работы уйма, мало помощи, и мало осталось времени и сил (я перевалила за 76 лет).

Всего хорошего

М.Р. Роллан

Спасибо тоже за номер газеты с упоминанием об опере Коля Брюньон.

## № 12

Париж, 26 октября 1972

Дорогой друг,

Извините меня, что я не поблагодарила Вас до сих пор за посылку двух “оттисков” Ваших двух статей о Р~~омене~~ Р~~оллане~~ (*Ленин и Р~~омен~~ Р~~оллан~~*) и *Ленин, Роллан и Луначарский*). Я уже прочла вторую и на полях поставила много вопросительных знаков, указывающих на то, что я намеревалась задать Вам вопросы и сделать Вам несколько “замечаний”.

К несчастью, я в данный момент обременена накопившимися делами, которые я не имею времени сделать теперь. Поэтому я откладываю большое письмо, которое я Вам напишу позднее. И, если Вы придаете значение получению этого письма (если оно Вам как-то будет полезно), ответьте мне до начала 1973(-го), чтобы мне о нем напомнить. Я заново перечту статью (и я также прочту другую) и напишу Вам все, что я думаю.

А пока шлю Вам приветы и желаю Вам доброго здоровья и хорошего настроения.

Мари Ромен Ролан

## № 13

Париж, 10 января 1973

Дорогая мадам и друг,

Простите, что только сегодня отвечаю на Ваше письмо от 9 июля. У меня было так много работы, впрочем, у меня всегда ее много, много и теперь, но вот наконец-то я закончила ряд дел с годовым опозданием.

Я вышлю Вам Тетрадь XX вместе с Тетрадью XXII, корректуру которой я только что получила, надеюсь, что она выйдет через несколько недель.

Вы пишете, что выслали мне сборник (точнее, 2 отдельных оттиска из 2 сборников) с Вашиими статьями по случаю 100-летия Ленина. Уже не помню, получила ли я их, но попрошу проверить это одну из моих секретарш,

которая собирает документы такого характера. – Во всяком случае, если г-жа Мотылева посоветовала Вам прислать эти экземпляры Жану Перюсу, надо это сделать, а он напишет об этом в *Ревю Эроп*, я думаю, что Вам это будет полезно.

Вы пишете, что все больше и больше интересуетесь произведениями Ромена Роллана, созданными до первой мировой войны, в частности *Жан-Кристофором*. Вы сообщаете также, что Издательство Московского университета приняло 2 Ваших статьи о “Природе в *Жан-Кристофе*”. Надеюсь, что, как только они выйдут, Вы их пришлете мне.

Получаете ли Вы Бюллетень регулярно? В выпусках последних лет (думаю, что с 1968 года) почти всегда речь идет о неком профессоре Бернаре Дюшатле, который готовит диссертацию (докторскую: *История создания Жан-Кристофа*). Он тщательно изучил многие неизданные материалы, и я считаю, что он один из 3(-х) или 4(-х) французов, которые способны сделать действительно серьезное исследование. Не пишу в деталях, так как Вы найдете подробности в Бюллетенях.

Я распоряжусь отправить Вам, на Ваше имя и Ваш адрес (но только сообщите, на какой адрес – в Орджоникидзе или в Москву (Вы мне писали в июле, что собираетесь провести четыре месяца в *Московском государственном университете*. У Вас, однако, вероятно, будет адрес помимо университетского?)), посылку 40 экземпляров нашего последнего Бюллетеня. Из них Вы возьмете себе один или два экземпляра, один или два для Вашего университета, а остальные распространите среди коллег или студентов, которые интересуются творчеством Ромена Роллана.

*И напишите мне, имеете ли Вы предыдущие Бюллетени; если они у Вас отсутствуют, я постараюсь достать для Вас нужный номер: сообщите мне, какие Вы хотите.*

Вы писали мне об опере Кабалевского. Я приложила неимоверные усилия, чтобы получить несколько программок и афишу, а только что узнала, что в Художественном театре в Москве идет Кола Брюньон “в драматическом варианте”. Один знакомый прислал мне программки. Считаю, что это именно тот Театр, где должны были сделать это. Я похлопочу, чтобы мне выслали хотя бы афишу и несколько фотографий. Если Вы сейчас в Москве и если мое письмо застанет Вас там, может быть, Вы тоже обратитесь к руководителям Театра и скажете им, что существует Фонд Ромена Роллана, Архивы, где я собираю все сведения о том, что происходит за рубежом. Скоро у нас будет музей в Кламси, где мы посвятим отдельный зал Кола Брюньону, так что хотелось бы видеть там все, что касается Кола в СССР. Вы согласны?

Надеюсь, что Вашей дочурке уже лучше. Желаю Вам и Вашим близким всего наилучшего в наступившем году.

Мари Ромен Роллан

Париж, 27 июля 1973

Дорогая мадам и друг,

Я получила Ваше письмо от 9 марта, на которое не смогла ответить, на-  
верстывая текущую работу. Затем письмо от 7 июня.

Так что отвечаю на оба письма сразу.

1) Я получила от м'адам Балашовой 7 великолепных фотографий спек-  
такля *Коля Брюньон* во МХАТе. Благодарю Вас за предпринятые хлопоты.

2) Получила книгу Балахонова.

3) Госпожа Альтман меня не посетила.

4) Вы писали мне о своей статье, посвященной пейзажу в *Жан-Кристо-  
фе*, которая должна была выйти в мартовском номере Журнала Филологи-  
ческих Наук, а также о семинаре, который Вы должны были провести по 4  
“элементам” в *Жан-Кристофе*.

5) Перехожу ко второму письму, где Вы сообщаете мне о том, что Жур-  
нал вышел и что Вы вышлете мне его в августе, несколько оттисков. Вы  
сообщили мне также, что сделали в Московском университете доклад об  
“элементах”, который был горячо принят слушателями. Если текст его  
опубликован, не забудьте прислать несколько экземпляров.

6) В том же письме Вы пишете о прекрасном издании *Жан-Кристофа*,  
выпущенном в Женеве (Вы пишете: “последнее полное издание Жан-Кри-  
стофа”! *(Будто предыдущие были неполными!)*)

К сожалению, я не располагаю экземплярами этого издания, мне нужно  
будет купить его, заплатив швейцарской валютой, которой у меня нет.  
(Замечу, что в этом году я сильно “обеднела”, так что едва свожу концы с  
концами.)

Я высылаю Вам издание (“полное”) в карманном издании (3 тома).

Увы, я пересекла рубеж 77 лет и уже не могу работать так, как прежде,  
даже так, как работала, когда мне было 67 лет. До сих пор мне не удалось  
добиться помощи хотя бы от одного из Министерств нашего правительства  
(народного образования, культуры или иностранных дел), так что должна  
биться сама вместе со старой подругой, которая помогает мне на доброволь-  
ных началах, а еще с двадцатилетней девушкой, которая не является специа-  
листом ни в области архивов, ни в области библиотечного дела.

Сердечно и с наилучшими пожеланиями

Мари Ромен Роллан

Это письмо отослано только 28-го августа! – Извините!<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Постскриптум вписан от руки по-русски.

№ 15

29 января 1975

Дорогой друг,

Несколько слов второпях (я утопаю в делах), чтобы поблагодарить Вас за посылку Вашей книги "Несколько вопросов...", которую я получила. Этими днями я не имела времени прочесть Вашу статью, но я сделаю это, как только смогу. – Во всяком случае, мы скажем о ней в нашем Бюллетеине за 1974 год (который, я надеюсь, выйдет в свет перед Пасхой).

Тем временем я отправила Вам, заказной посылкой, 4 экземпляра Бюллетеина за 1973 *(год)*, вышедший со страшным опозданием – 5 декабря 1974 *(-го)!*

Пользуюсь возможностью, чтобы в этом маленьком письме послать Вам мои поздравления с Новым годом.

С сердечным приветом

Мари Ромен Роллан

Из-за суеты всего минувшего года я не помню, дошли ли до меня 3 экземпляра Вашей статьи, вышедшей в "Вестнике МГУ". И я не имею времени проверить это сейчас. Но это не значит, что Ваша посылка не дошла, и она, конечно, где-то лежит.

Извините за исправления, меня трижды прервали за время диктовки этого письма!

№ 16

Париж, 15 октября 1975

Дорогая Муминат Алибековна,

В настоящее время я занимаюсь классификацией материалов и полностью погружена в работу над "советским" разделом.

В нем я нашла Ваше письмо *без даты* (нужно всегда датировать письма!) – поскольку я завалена работой, бывает, что я не сразу отвечаю на письма, а только позже – особенно если письмо без указания даты! – и тогда я не знаю, отвешала ли данному корреспонденту.

Так что я не знаю, от какого числа Ваше письмо и ответила ли я Вам на него.

В нем Вы пишете, что "Огонек" готовится опубликовать в 1974 году избранные произведения Ромена Роллана (с тех пор я уже получила экземпляры!).

Из чего предполагаю: Ваше письмо было послано в 1973 году? В нем Вы также рассказываете о постановке Гончарова Коля Брюньона на телевидении.

В завершение Вы пишете мне о том, что переписка Ромена Роллана с Пеги была для Вас очень полезной и что "летом" (1973?) Вы начали писать статью "Французская критика о стиле Ромена Роллана". Если эта статья вышла, пришлите ее мне!

Вы пишете также, что принятая тема Вашей докторской диссертации (это значит “теза”?), посвященной стилю Жан-Кристофа, и что Вы примитесь за нее, как только получите творческий отпуск.

Сообщите мне о Ваших новостях, на каком Вы этапе, и в том, что касается статьи, и в том, что касается “диссертации”.

С сердечным приветом

Мари Ромен Роллан

№ 17

Париж 17 сентября 1976

Дорогой друг,

После месяцев напряженных трудов и недель болезни я смогла ознакомиться с корреспонденцией, пришедшей за это время, и обнаружила два Ваших письма: одно за 20 ноября и другое за 8 декабря 1975. В первом письме Вы пишете мне о докторской диссертации по Р(омену) Р(оллану) и сообщаете, что Ваш Северо-Осетинский университет публикует Вашу книгу, которая, как Вы надеетесь, скоро может выйти. Вы сообщаете также, что в 1975 году Вы опубликовали три статьи (которые я должна была получить, но у меня нет их под руками. Во всяком случае, я благодарю Вас за все, что Вы сделали. (И что обязательно сделаете еще!)

Конечно, я упомяну все интересное, о чем Вы сообщили, в нашем Бюллетене за 1975 год (который должен был выйти в марте, но выйдет только через два или три месяца!)

Не помню уже, сообщила ли я профессору Бернару Дюшатле, что Вы читали его “Историю создания Жан-Кристофа” и что Вы хотели бы иметь другие его труды. Только не говорите, что ему неинтересны Ваши работы: он интересуется всем, что связано с Р(оменом) Р(олланом) во всем мире. Но, как Вы и предполагаете, он не знает русского языка. – Вам следовало бы попросить г-жу Мотылеву представить Вас какому-нибудь французскому журналу, где она время от времени публикуется.

Заканчиваю о Вашем первом письме (от 20 ноября 75): посыпала ли я Вам том 23 серии Тетрадей Р(омена) Р(оллана) (О независимости духа) – Гуэнно–Р(омен) Р(оллан)? Если я не сделала этого, напишите мне, я вышлю его тут же по получении Вашего письма. – Переходя к Вашему письму от 8 декабря 1975, с удивлением замечаю (я только что перечитала его), что в нем Вы пишете, что закончили работу, посвященную Жан-Кристофи, а теперь занимаетесь правкой рукописи. Вы пишете также о том, что отправили мне книгу Гачева. Спасибо.

Примите заверения в самых дружеских чувствах

Мари Ромен Роллан

Перевод с французского Т.А. Шутовой

# СПИСОК РАБОТ ПРОФ. М.А. ТАХО-ГОДИ К 75-летию со дня рождения

1. Проблема народности искусства у Роллана и ее решение под влиянием идей Великой Октябрьской социалистической революции // Учен. зап. Северо-Осетинского гос. пед. ин-та. Орджоникидзе, 1957. Т. 22, вып. 3 (сер. общ. наук). 1 печ. л.
2. Творческая история романа Р. Роллана “Кола Брюньон” // Учен. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена / Ист.-фил. фак. Л., 1957. Т. 150, вып. 2. 2 печ. л.
3. “Кола Брюньон” в СССР // Учен. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена / Кафедра зарубежной литературы. Л., 1958. Т. 158. 3 печ. л.
4. Некоторые вопросы художественного мастерства в “Кола Брюньоне” Р. Роллана // Учен. зап. СОГПИ. Орджоникидзе, 1958. Т. 23, вып. 3. 1 печ. л.
5. Роман Р. Роллана “Кола Брюньон”: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1958. 1 печ. л. *На правах рукописи.*
6. “Кола Брюньон” в СССР // Дагестан. Махачкала, 1959. 1 печ. л.
7. Ромен Роллан о Л.Н. Толстом и России 900-х гг. // Тезисы докладов на научной сессии Северо-Кавказского Совета по гуманитарным наукам. (окт. 1962). Ростов н/Д., 1962. 0,25 печ. л.
8. Анри Барбюс // Писатели Франции. М.: Просвещение, 1964. 1 печ. л.
9. Ромен Роллан // Писатели Франции. М.: Просвещение, 1964. 2 печ. л.
10. Переводчик – прежде всего поэт // Дружба народов. 1964. № 11. – Рец. на кн.: Эткинд Е. Поэзия и перевод: Сб. статьй. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. 0,3 печ. л.
11. Ромен Роллан о Л.Н. Толстом и России 900-х годов: (К вопросу формирования демократической эстетики Роллана) // Изв. Северо-Осетинского НИИ. Орджоникидзе, 1966. Т. 26. 1,5 печ. л.
12. Ромен Роллан – художник // Мах дуг (Орджоникидзе, на осет. яз.). 1966. № 1. 0,25 печ. л.
13. Чертцы романтического стиля в “Жан-Кристофе” Р. Роллана // Тезисы доклада Х научно-теоретической и методической конференции МГПИ им. В.И. Ленина. М., 1967. 0,25 печ. л.
14. Эмиль Верхарн под запретом царской цензуры // Сборник научных сообщений (филология) / РИСО Дагест. гос. ун-та. Махачкала, 1969. 0,4 печ. л.
15. В.И. Ленин и Р. Роллан: (О публицистической направленности Роллана) // Изв. Северо-Осетинского НИИ. Орджоникидзе, 1971. Т. 29. 1,5 печ. л.
16. Ленин, Роллан и Луначарский: (Формирование демократической эстетики Роллана) // Ленинизм и развитие национальных республик. Орджоникидзе, 1971. 1 печ. л.
17. Ромен Роллан о жанре и стиле “Жан-Кристофа”: Тез. доклада // Конференция по итогам научно-исследовательской работы за 1973 г. Аннотации докладов и сообщений. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1973. 0,25 печ. л.
18. Стилевые функции пейзажа в “Жан Кристофе” Р. Роллана // Филол. науки. 1973. № 3. 1 печ. л.
19. Первичные модели природных стихий и их стилевые функции в романе “Жан-Кристофор” Р. Роллана // Некоторые вопросы зарубежной филологии и методики преподавания иностранных языков. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1974. 1 печ. л.
20. Природа и ее стилевые функции в романе Ромена Роллана “Жан-Кристофор” // Вестн. МГУ. Сер. Филология. 1974. № 3. 1 печ. л.
21. “Жан-Кристофор” Р. Роллана как интеллектуальный роман: Тез. доклада // Конференция по итогам научно-исследовательской работы за 1974 г. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1975. 0,25 печ. л.

22. Портрет в романе “Жан-Кристоф” Р. Роллана (Анна Браун) // Филол. науки. 1976. № 4. 0,75 печ. л.
23. Поэтика романа “Жан-Кристоф” Р. Роллана: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М.: Изд-во МГУ, 1976. 2 печ. л.
24. Проблемы национального и интернационального в романе “Жан-Кристоф” Р. Роллана // Проблемы взаимосвязей литературы: Межвуз. сб. статей. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1976. 1 печ. л.
25. Стиль и жанр романа “Жан-Кристоф” Р. Роллана в оценке автора и критики // Проблемы литературы и эстетики: Сб. статей, посвященный памяти проф. Л.П. Семенова. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1976. 2 печ. л.
26. Латинская притча как один из источников романа “Жан-Кристоф” Р. Роллана // Традиция в истории культуры. М.: Наука, 1978. 1 печ. л.
27. Поэтика группового портрета в романе “Жан-Кристоф” Р. Роллана // Проблемы литературы и эстетики: Межвуз. сб. статей. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1979. 1 печ. л.
28. “Жан-Кристоф” Р. Роллана и французская живопись // Поэтика жанра: Межвуз. сб. статей. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1980. 1 печ. л.
29. Искусство и зарубежный роман: Учеб. пособие. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1981. 5 печ. л. (См. рецензию на эту кн.: Кирнозе З.И. Поэтика Ромена Роллана // Вопр. лит. 1984. № 7. С. 234–242).
30. Литература и живопись в романе Р. Роллана “Жан-Кристоф” // Литература и живопись: Сб. статей. Л.: Наука, 1982. 1 печ. л.
31. Ромен Роллан и Данте Алигьери // Дантовские чтения. 1982 / Под ред. И. Бэлзы. М.: Наука, 1982. 1,5 печ. л.
32. Предисловие к повести Э. Хемингуэя “Старик и море” / Сер. “Школьная биб-ка”. Орджоникидзе: Изд-во ИР, 1983. 0,25 печ. л.
33. Стилевые функции устойчивых образов в прозе Р. Роллана // Краткое содержание докладов и сообщений на Всесоюзном координационном совещании “Стили языка и стили речи”. Орджоникидзе, 1983. 0,25 печ. л.
34. “Из сердца Франции...” // Вопр. лит. 1984. № 1. – Рец. на кн.: Балашова Т.В. Французская поэзия XX в. М.: Наука, 1982. – 392 с. 0,3 печ. л.
35. Античные модели в поэтическом мышлении Р. Роллана // Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985. 1 печ. л.
36. Поиск исследователя // Мах дуг (Орджоникидзе, на осет. яз.). 1985. № 3. – Рец. на кн.: Салагаева З. От Нузальской надписи к роману. 0,3 печ. л.
37. Введение; Глава 1 “Творческий путь Л.П. Семенова” // Л.П. Семенов – историк и критик русской литературы: Учеб. пособие / Под ред. М.А. Тахо-Годи. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1986. 1,6 печ. л.
38. Из истории изучения проблемы литературных жанров на Северном Кавказе // Роль русской классики в развитии и взаимообогащении литературных жанров. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1986. 0,5 печ. л.
39. “Крейцерова соната” Л. Толстого и жанр “музыкального романа” во Франции // Роль русской классики в развитии и взаимообогащении литературных жанров. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1986. 0,5 печ. л.
40. Поэтика портрета главного героя в романе “Жан-Кристоф” Ромена Роллана // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв.: Межвуз. сб. науч. трудов. Пермь, 1987. 0,5 печ. л.
41. Реализм Л. Толстого в литературном наследии Р. Роллана // Писатели-критики: Материалы научно-теоретической конференции “Проблемы писательской критики”. Душанбе, 1987. 0,3 печ. л.
42. Л.П. Семенов – ученый интернационалист // Научное наследие Л.П. Семенова и проблемы комплексного изучения литературы и культуры Северного Кавказа / Под ред. М.А. Тахо-Годи. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1988. 0,3 печ. л.

43. Актуальность изучения проблемы синтеза искусств // Роль искусства в поэтике литературного произведения: Сб. науч. трудов / Под ред. М.А. Тахо-Годи. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1989. 0,2 печ. л.
44. Ромен Роллан о культуре предвоенной Франции // Северо-Кавказские чтения. Ростов н/Д., 1992. Вып. 2: Литература и культура. 0,2 печ. л.
45. Владикавказ о Пушкине // Владикавказские Пушкинские чтения / Под ред. М.А. Тахо-Годи. Владикавказ: Изд-во СОГУ, 1993. Вып. 1. 0,5 печ. л.
46. Ксавье де Местр и возникновение мотива о “кавказском пленнике” // М.Ю. Лермонтов: Тез. межвуз. науч. конф., посвященной 180-летию со дня рождения поэта. Ставрополь, 1994. 0,2 печ. л.
47. А.Ф. Лосев об эстетике природы у Ж.-Ж. Руссо // А.Ф. Лосев: Философия, филология, культура. М.: Изд-во МГУ, 1996. 0,5 печ. л.
48. История возникновения мотива о “кавказском пленнике”: (К. де Местр и русская литература) // Проблемы изучения и преподавания: Сб. науч. трудов. Ставрополь, 1996. 0,5 печ. л.
49. Р. Роллан – критик живописи // Проблема смежных искусств в литературе и критике: Сб. науч. трудов / Под ред. проф. М.А. Тахо-Годи. Владикавказ: Изд-во СОГУ, 1996. 0,5 печ. л.
50. Философский смысл драматической поэмы К. Случевского “Элоа” и одноименной поэмы А. де Виньи // Русская стихотворная драма XVIII – начала XX в.: Межвуз. сб. науч. трудов. Самара, 1996. 1 печ. л.
51. О французском переводе стихотворения М.Ю. Лермонтова “Листок” // М.Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания: Сб. науч. трудов. Ставрополь, 1997. 1 печ. л.
52. Кавказские страницы в творчестве К. де Местра // Эхо. Владикавказ. 1998. Август. 0,5 печ. л.
53. Л.П. Семенов: (Штрихи к портрету ученого) // Научная мысль Кавказа. Ростов н/Д. 1998. № 2. 1 печ. л.
54. “Царство человека”: (Рихард Вагнер: слово и музыка) // Александровский проспект. Владикавказ, 1998. № 3. 0,5 печ. л.
55. Владикавказ о Пушкине // Антология к 200-летию А.С. Пушкина. Владикавказ, 1999. 0,5 печ. л.
56. “В надежде славы и добра...” // Дарьял. Владикавказ. 1999. № 3. 0,5 печ. л.
57. Замысел античной виньетки у Пушкина // Пушкин и мир античности: Материалы чтений в “Доме Лосева”. М.: Диалог-МГУ, 1999. 1 печ. л. (в соавт. с Е.А. Тахо-Годи).
58. К. де Местр и Кавказ // Вестн. СОГУ. Гуманитарные науки. Владикавказ, 1999. № 1. 1,5 печ. л.
59. Лосевская концепция второй части “Фауста” Гёте // Лосевские чтения: Образ мира – структура и целое. М., 1999. 0,4 печ. л.
60. Старший современник Пушкина – Ксавье де Местр // Владикавказские пушкинские чтения. Владикавказ: Изд-во СОГУ, 1999. Вып. 2. 0,5 печ. л.
61. Кавказ и “кавказские пленники” глазами путешественников начала XIX в.: (К. де Местр и Ф. Фрейганг) // Дарьял. Владикавказ, 2001. № 1. 1 печ. л.
62. Проблема художественного синтеза в творчестве К. де Местра // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы Второй науч.-практ. конф., посвященной памяти А.Ф. Лосева. М., 2002. 0,4 печ. л.
63. “Капитанская дочка” Пушкина и “Молодая сибирячка” Ксавье де Местра // Дарьял. Владикавказ, 2004. № 4. 1 печ. л.

## ОТВЕТСТВЕННОЕ РЕДАКТИРОВАНИЕ

64. Л.П. Семенов – историк и критик русской литературы: Учеб. пособие. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1986. – 100 с.
65. Роль русской классики в развитии и взаимообогащении литературных жанров. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1986. – 180 с.
66. Научное наследие Л.П. Семенова и проблемы комплексного изучения литературы и культуры Северного Кавказа: Сб. науч. трудов. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1988. – 152 с.
67. Роль искусства в поэтике литературного произведения: Сб. науч. трудов. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1989. – 192 с.
68. Владикавказские Пушкинские чтения. Владикавказ: Изд-во СОГУ, 1993. Вып. 1. – 160 с.
69. Проблема смежных искусств в литературе и критике: Сб. науч. трудов. Владикавказ: Изд-во СОГУ, 1996. – 92 с.

## ПЕРЕВОДЫ

70. Зелинский Ф.Ф. Иванов Вячеслав, Дионис и прадионисийство: Пер. с польского // Вячеслав Иванов ~ творчество и судьба. М.: Наука, 2002. С. 246–248.
71. Зелинский Ф.Ф. [Рецензия] // Русско-итальянский архив. Salerno, 2002. Вып. 2. С. 257–259. – Рец. на кн.: Вячеслав Иванов ~ творчество и судьба. М.: Наука, 2002. – 349 с.

Публикации в газетах в настоящем списке не указаны.

## В КНИГУ ВКЛЮЧЕНЫ ИЛЛЮСТРАЦИИ ИЗ СЛЕДУЮЩИХ ИСТОЧНИКОВ:

- Беленький М. Спиноза. М., 1964.
- Гулыга А. Шеллинг. М., 1972 (сер. ЖЗЛ).
- Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976.
- Роллан Р. Избранное: Пер. с фр. М., 1978.
- Роллан Р. Собрание сочинений: В 20 т. Л., 1932. Т. 12.
- Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989.
- Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997.
- Руссо Ж-Ж. Избранное. М., 1976.
- Chère Sofia. Choix de lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini Guerrieri-Gonzaga. Р., 1959.
- Die goldene Palette: Tausend Jahre Malerei in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Stuttgart; Hamburg, 1968.
- Laloup J. Dictionnaire de littérature grecque et latine. Р., 1968.
- Motylova T. Romain Rolland. М., 1976.
- Pichler R. Romain Rolland. Leipzig, 1962.

*Качество иллюстраций соответствует качеству  
представленных авторами оригиналов.*

*Для оформления переплета использована:  
К.Д. Фридрих. Меловые скалы Рюгена.*

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие ( <i>M.A. Taxo-Годи</i> ) .....	5
Введение .....	8
Опыт определения понятия художественного стиля .....	14
Французская критика о стиле Р. Роллана .....	39
Стилевые функции пейзажа .....	58
 Природа в целом .....	65
Вступительные замечания .....	65
Природа и народность в связи с предшественниками Роллана в данной области .....	66
Природа как принцип раскрытия человеческой индивидуальности .....	72
Природа и музыка, слияние зрительных и слуховых образов .....	76
Пейзаж, его психологическая и социально-этическая роль .....	80
Природа и ее символическое значение .....	86
Черты космического понимания природы .....	95
Моральная роль природы .....	97
Общий вывод и постановка новой проблемы .....	99
 Природа в ее отдельных элементах и как их всеобщая интеграция .....	103
Количественные данные .....	103
Вода .....	103
Огонь .....	114
Воздух .....	118
Земля .....	120
Космос .....	121
Предварительный итог отношения Роллана к природе .....	125
 Античная модель .....	129
“Мифология” .....	129
Пантеизм .....	130
Метафизика и диалектика .....	131
Эмпедокл .....	133
Гераклит .....	135
Необходимые уточнения .....	136
 Спинозистская модель .....	139
Об отношении Роллана к спинозизму вообще .....	139
Первостепенная важность учения о “вещи мыслящей” и “вещи протяженной” .....	139

Одушевленность и мыслящий характер стихий природы .....	140
Мнение самого Роллана о Спинозе и досократиках .....	140
Природа в “Этике” Спинозы .....	141
Важнейшие категории у Спинозы, необходимые для понимания его учения о природе .....	143
Сущность спинозистской модели .....	145
Модель спинозистская и модель античная .....	145
Ограниченностъ спинозистской модели для Роллана .....	145
Более мягкие, более человеческие и более эстетические черты спинозистской модели природы .....	147
 Руссоистская модель .....	151
Вступительные замечания .....	151
Очерк Роллана о Руссо 1938 г. ....	152
Объективно-картинное изображение природы .....	155
Субъективная стихия .....	157
Эзальтация и разумность .....	160
Склонность к мифологизированию .....	163
Характер религиозной интерпретации природы .....	166
Природа и человек .....	171
Природа и критика цивилизации .....	173
Природа и оправдание цивилизации .....	175
Итог предыдущего .....	178
Роллан и Руссо .....	183
 Романтическая модель .....	186
Художественная эффективность и ярко-красочная эзальтация при изображении картин природы .....	186
Философия природы .....	188
Несколько примеров изображения магически-мифологической природы ...	191
Роллан и романтизм в изображении природы .....	192
 Модернистская модель .....	194
Общий обзор .....	195
Более точная формула модернизма .....	199
Несколько примеров .....	203
Роллан и модернизм .....	207
 Сравнительный обзор изложенных выше моделей природы .....	208
Античная модель .....	208
Спинозистская модель .....	211
Руссоистская модель .....	212
Романтическая модель .....	215
Модернистская модель .....	223
Специфика художественной модели изображений природы у Роллана .....	233

## ПРИЛОЖЕНИЕ

I

### M.A. Taxo-Годи ИСКУССТВО И ЗАРУБЕЖНЫЙ РОМАН

#### *Глава первая*

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА.....	236
---	-----

Стремление к созданию синтетического жанра. “Чувство порога”. Доля участия живописных и музыкальных факторов в литературном развитии. Проблема взаимоотношения искусств в XIX веке. Р. Роллан и М. Пруст. Их отношение к искусству. Мастерство портрета у Р. Роллана и М. Пруста

#### *Глава вторая*

ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ .....	252
-----------------------------	-----

Основные виды взаимосвязей между литературой и изобразительным искусством. Использование реминисценций из области изобразительного искусства. Живописный образ как отправная точка развития сюжета литературного произведения. Идейно-стилевые аналогии. Синестезия. Пейзаж у Р. Роллана и пейзажная живопись XIX века

#### *Глава третья*

ЛИТЕРАТУРА И МУЗЫКА .....	273
---------------------------	-----

Проблема взаимодействия музыки и литературы во Франции начала XX века. А. Керуа и А. Сюарес. Жанр “музыкального романа”. Отличие “Жан-Кристофа” Р. Роллана от “музыкального романа” Э. Дюжардена и Т. де Визева. От “музыкального романа” к социальной эпопее. “Жан-Кристофф” Р. Роллана и “Крейцерова соната” Л. Толстого. Музыка и поэтическое слово

#### *Глава четвертая*

“РОМАН-ПОЭМА” .....	291
---------------------	-----

Музыкальность прозы и ее связи с поэзией. П. Фор и Р. Роллан. “Жан-Кристофф” Р. Роллана как “роман-поэма”. Включение в прозу стиха. Ритм прозы. Ритм и время. Поэтика начал и концовок

ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	311
------------------	-----

M.A. Taxo-Годи. Латинская притча как один из источников романа “Жан-Кристофф” Р. Роллана .....	312
--	-----

II

### Р. РОЛЛАН В ЗЕРКАЛЕ РУССКОГО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Ф. Степун. Ромен Роллан. Жан Кристофф .....	325
---	-----

З. Венгерова. Новый идеализм во Франции (Ромен Роллан) .....	326
--	-----

<i>Ю. Айхенвальд.</i> Рейн и Сена (Ромен Роллан: “Жан-Кристоф Крафт”)	344
<i>В. Брюсов.</i> Литературная жизнь Франции. Народный театр Р. Роллана	359
<i>В. Брюсов.</i> Новые пьесы. Лилюли, драма Ромена Роллана	369
<i>Вяч. Иванов.</i> Предисловие [Ромен Роллан. Народный театр]	371
<i>Н. Пунин.</i> Ромен Роллан. Микеланджело	375
<i>М. Алданов.</i> Толстой и Роллан	376
<i>О. Мандельштам.</i> Конец романа	396
III	
Письма мадам Мари Ромен Роллан к М.А. Тахо-Годи (1961–1976)	399
Список работ проф. М.А. Тахо-Годи	411

Научное издание

**Лосев Алексей Федорович  
Тахо-Годи Муминат Алибековна**

**ЭСТЕТИКА ПРИРОДЫ  
ПРИРОДА  
И ЕЕ СТИЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ  
У РОМЕНА РОЛЛАНА**

*Утверждено к печати  
Научным советом РАН  
“История мировой культуры”*

Зав. редакцией *Е.Ю. Жолудь*

Редактор *В.С. Матюхина*

Художник *В.Ю. Яковлев*

Художественный редактор *Т.В. Болотина*

Технический редактор *М.К. Зарайская*

Корректоры

*З.Д. Алексеева, Г.В. Дубовицкая*

Подписано к печати 20.03.2006

Формат 70 × 90<sup>1/16</sup>. Гарнитура Таймс

Печать офсетная. Усл.печ.л. 31,0 + 1,3 вкл.

Усл.кр.-отт. 32,9. Уч.-изд.л. 30,9

Тираж 750 экз. Тип. зак. 3228

Издательство “Наука”  
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90

E-mail: [secret@naukaran.ru](mailto:secret@naukaran.ru)

[www.naukaran.ru](http://www.naukaran.ru)

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ГУП “Типография “Наука”  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ “НАУКА”  
ГОТОВЯТСЯ К ИЗДАНИЮ:

**Из истории символистской журналистики: “Весы” /**  
отв. ред. И.С. Приходько ; Науч. совет РАН “История  
мировой культуры”. – М. : Наука, 2006. – 12 л. –  
ISBN 5-02-034396-X (в пер.).

Сборник научных статей подготовлен по материалам конференции (21 дек. 2004 г., ИМЛИ), посвященной 100-летию выхода в свет одного из самых влиятельных и популярных журналов русского символизма. Возглавляемый В.Я. Брюсовым журнал стал эстетической и творческой платформой, на которой выступили “младшие” символисты, и прежде всего Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый. Изучение журналистики начала ХХ в. – актуальная проблема современной литературоведческой науки, позволяющей восстановить подлинную картину культурной жизни этого периода.

Для филологов, журналистов и всех интересующихся культурой России начала ХХ в.

Лосевские чтения

А.Ф. Лосев М.А. Тахо-Годи

# ЭСТЕТИКА ПРИРОДЫ

Синтетический роман Ромена Роллана резко порвал с традицией французского аналитического романа и примыкает к синтетическому роману восемнадцатого века, главным образом к «Вильгельму Мейстеру» Гёте, с которым его связывает основной художественный прием. <...> Гёте и Ромен Роллан живописуют психологические ландшафты, ландшафты характеров и душевных состояний...

О. Э. Мандельштам  
«Девятнадцатый век»

ISBN 5-02-033878-8



9 785020 338784

НАУКА