

Ян Парандовский.
Алхимия слова



Jan Parandowski
Alchemia słowa
Warszawa 1965

Издательство «Прогресс»
Москва 1972

Перевод с польского А. Сиповича
Предисловие С. Залыгина
Редактор М. Конева
М., Прогресс, 1972 - 336 стр.

<http://www.iacclub.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

ОБ «АЛХИМИИ СЛОВА» ЯНА ПРАНДОВСКОГО	3
ВВЕДЕНИЕ	7
ПРИЗВАНИЕ	11
ЖИЗНЬ	26
МАСТЕРСКАЯ	49
ВДОХНОВЕНИЕ	64
РАБОТА	69
СЛОВО	84
ТАЙНЫ РЕМЕСЛА	96
МАТЕРИАЛ ЛИТЕРАТУРЫ.....	106
В ЛАБОРАТОРИЯХ ЛИТЕРАТУРЫ	117
СТИЛЬ.....	128
ОТ ПЕРВОЙ ДО ПОСЛЕДНЕЙ МЫСЛИ	147
СКРЫТЫЙ СОЮЗНИК	166
СЛАВА И БЕССМЕРТИЕ	186
ПОЛЬСКИЕ ПИСАТЕЛИ В ЭТОЙ КНИГЕ	203

ОБ «АЛХИМИИ СЛОВА» ЯНА ПРАНДОВСКОГО

Эта книга названа точно: «Алхимия слова».

Может быть, и в самом деле нет более алхимической области, чем область слова, особенно слова художественного. Стоит только задуматься над его происхождением, над влиянием его на нас, над его связью с нашим сознанием и подсознанием, и тут же окажется, что самое время вспомнить о том, с каким упорством алхимики преследовали свою извечную цель: получить благородный металл из простых составляющих.

В этом точном названии отражено все вплоть до неточности того предмета, о котором идет речь. Это не химия, но алхимия слова, то есть некоторое «волшебство», испытание случая, отсутствие твердых правил, а вместо всего этого — присутствие тех поразительных догадок и находок, которые называются вдохновением. И которые могут быть названы еще и алхимией слова.

Тут, конечно, не обходится без некоторого, будем говорить, увлечения, с которым писатель обычно рассуждает о труде писателя, тем более рассуждает письменно. Умея писать, уж где-где, а в этом случае он всегда постарается показать и доказать свое умение, неординарность и самого себя и своей профессии в целом.

Но я все-таки думаю, что изобретатель или конструктор, в общем-то, преодолевает ничуть не меньшие трудности и препятствия, так же как и математик или физик, только никто из них, во-первых, не умеет об этом так же пространно рассуждать и заинтересовать своими рассуждениями широкого читателя, во-вторых, все они чувствуют в такого рода рассуждениях меньшую потребность, а, в-третьих, их творчество, точнее, материал их творчества, еще меньше поддается анализу, чем материал художественной литературы.

Ее материал — это прежде всего непосредственно жизнь, а о жизни мы ведь любим, а иной раз и действительно неплохо умеем поговорить о ней.

Но замечание мое вовсе не в укор писателям, пусть рассуждают друг о друге и о себе, может быть, они привьют любовь к этому и математикам, лишний раз разговаривая с ними по этому вопросу.

Когда же математики, вообще ученые, вообще все люди творческого труда, овладеют таким умением, для них это будет иметь значение даже большее, чем для литературы: вот они-то смогут, пожалуй, создать логику и законы своего творчества, вывести его практически законченные и значительные формулы, отбросить алхимию и приобщиться к подлинной химии.

А тогда литература в этом отношении поменяется местами с наукой, тогда-то ей, застрельщице, придется поучиться у науки.

Конечно, в психологии и законах творчества искусство никогда не будет точно повторять науку, а наука — искусство, у них разные пути от средств к целям, а от целей — к средствам.

Для научного творчества характерно открытие, причем открытие существующего в природе закона или принципа — принципа паровой машины, например, или принципа, на котором возможно конструирование бетатрона, при этом первая паровая машина, как и первый бетатрон, как таковые, очень быстро теряют собственное значение и становятся музейными экспонатами, поскольку они сыграли свою роль:

подтвердили наличие закона или принципа.

Творчество художественное не открывает, а создает, и создает не принцип, а конкретность, конкретное произведение, ценное своей единственностью и неповторимостью.

Существуют законы Ньютона и Менделеева, но нет законов Шекспира и Толстого, хотя и те и другие — творцы, но одни говорят преимущественно об окружающем нас мире, другие — о человеке в этом мире. Лишь только речь заходит о человеке, о его личности, а не о человеческом обществе в целом и не об общем для всех людей анатомическом строении организма, тотчас же законы и обобщения отступают, а на первом плане появляется конкретность, индивидуальность, как таковая, самая сложная и неповторимая в пространстве и времени, и только через нее мы можем воспринимать нечто общее для всех нас.

Причем если для научного закона прежде всего важен результат, а не средства, с помощью которых он был открыт, то для художественного творчества это имеет решающее значение, тут чрезвычайно важно, как и кто.

И Ян Парандовский в своей работе целиком сосредоточен именно на конкретностях, на конкретных писателях, на фактических условиях их существования и творчества, он очень редко делает те или иные общие выводы и заключения в таком роде, например: «Писатель живет в двух временных измерениях одновременно — в том, которое творит он сам, и в том, которому подчиняется при взгляде на стрелки часов...», по большей же части его работа опять-таки представляет свод совершенно конкретных сведений о конкретных писателях.

И его выводы могут быть и подвергнуты сомнению, и сформулированы несколько иначе; то, что он называет двумя временными измерениями, например, я воспринимаю иначе: как способность писателя в своем творчестве деформировать время, соединяя прошлое с настоящим, излагая в течение часа событие, которое тянулось несколько лет, или рассказывая о мгновении в течение часа, а вот конкретность всего произведения, созданного им, непоколебима, и она-то и отвечает более всего духу и существу самого искусства. Она приводит читателя к более глубокому, к более современному и более интересному пониманию того, что же такое искусство, каким образом оно создается.

Обобщения и историзм польского автора несколько иного свойства. Они заключаются в том, что если он говорит о поэтической рифме, так начинает о ней издали, излагает историю рифмы вообще, а затем уже поэзия вписывается у него в эту историю, влияет на нее, определяет дальнейшие пути этой истории.

Парандовский остается верным этому принципу даже тогда, когда рассказывает нам о курящих и некурящих писателях: он и тут сначала проследил историю распространения табака в Европе.

И это существенно, это не отрывает литературу от жизни, а присоединяет ее к ней, к ее общему процессу, так что то или иное высказывание классика литературы, тот или иной случай из его жизни, тот или иной казус вписывается в процесс, бросает какой-то световой блик на его эпоху, не говоря уже о том, что таким образом воссоздается и личность писателя во времени.

Тем более что Парандовский говорит нам не о сегодняшней литературе, а о ее истории, о ее прошлом, о ее памятниках. Не всегда это памятники исключительные, мировые, но все-таки это памятники античные, а затем и европейские нового времени.

Отказавшись от историографии и хронологии, он тем не менее создает работу историческую, широко и умно пользуясь привилегией своей собственной современности, чтобы с ее высоты бросить взгляд на прошлое, удивиться этому прошлому, посмеяться над ним, задуматься по его поводу и тем самым присоединить мысль о нем, о прошлом, к нашему настоящему.

При всем том это еще и художественное произведение, поскольку здесь очень существенно не только что, но и как и кем говорится все то, что говорится.

Это говорит писатель с большим личным опытом, с опытом, который занимает не последнее место в «алхимии слова», который знает, как нужно сказать о предмете, с какой интонацией.

Условия и обстоятельства создания литературных произведений — вот что, скорее всего, рисует перед нами автор, ничуть не скрывая при этом своих симпатий, нагромождая подчас почти статистические ряды фактов, которые, однако, не утомляют нас, потому что это не только любопытно, но еще и значительно, потому что личность автора, не покидая нас ни на минуту, сопровождает нас не только в качестве гида, но и в качестве художника. И тем самым он представляет нам не только историю жизни, но и жизнь в истории. Творческую жизнь.

Из этой воссозданной им жизни еще не возникает каких-то твердых правил, концепций и тем более тех практических приемов, которыми один художник мог бы поделиться с другим, но некоторое приближение к этому чувствуется, угадывается нами, и это тоже тот фактор, который возбуждает и поддерживает в нас непрерывный интерес к книге Яна Парандовского.

Она, эта книга, помимо всего прочего, приобщает нас еще и к собственным современным писателям и поэтам, и прежде всего к тем из них, кто максимально приближает процесс творчества к его результату.

Есть ведь такие писатели, которые, кажется, преднамеренно отчуждают свой творческий процесс от его результата — от стиха или романа, результат — вот он, на виду, смотрите, завидуйте, процесс же его создания никого не касается.

Но есть и другие — Леонид Мартынов, например, который пишет стихотворения, ищет строку и рифму, а мы, если уж не видим, так по крайней мере слышим, как он это делает, слышим его поиск.

Вообще же говоря, одним из необходимых шагов на этом сложном пути должно быть то, что условно можно назвать единением искусства с наукой.

Может быть, искусству поможет математика с ее арсеналом средств, которые позволяют делать выводы из ряда эмпирических и на первый взгляд даже разноречивых величин и фактов, еще вернее, что искусству надо тверже знать общественную историю человечества, на писателя ведь оказывает влияние и грамотность населения, и состояние его здравоохранения, и его технические достижения, и внутренние его противоречия... Все это неперемные условия и обстоятельства человеческой жизни и человеческого искусства, условия, с которыми искусство то сливается почти нераздельно, то всеми силами противостоит им.

Как уже было сказано, у науки и у искусства разные пути творчества. Но и наука, и искусство творят, а это объединяет их, приближает к одной цели, только с разных сторон, поэтому здесь, повторяю, совершенно необходим обмен опытом, «круглый стол». За «круглым столом» наука не стесняется теперь и своего собственного

интуитивного опыта, и то, что ею уже сказано в этом смысле, идет, пожалуй, даже дальше и обладает большей точностью, чем достигнуто в пространных рассуждениях искусства о своей собственной природе.

Ну, например, французский математик Анри Пуанкаре говорит: «Кажется, что в этих случаях присутствуешь при своей собственной бессознательной работе...»

А поэт Поль Валери уже вторит ему: «Для того чтобы изобретать, надо быть в двух лицах. Один образует сочетания, другой выбирает то, что соответствует его желанию и что он считает важным из того, что произвел первый». И та и другая цитаты приводятся из книги Ж. Адамара «Исследование психологии процесса изобретения в области математики».

Адамара и Парандовского мне довелось прочесть одновременно, и тот мысленный «круглый стол», который таким образом состоялся, та двусторонняя встреча, которая произошла на моих глазах, оказалась очень впечатляющей.

Эта же двусторонняя встреча еще раз подтвердила, что книга Яна Парандовского и любопытная, и значительная, что она существенный вклад в решение проблемы, и каждый советский читатель, который не только читает произведения художественной литературы, но еще и думает о литературе, с огромным интересом прочтет ее.

Сергей Залыгин

*Моей жене,
вернейшей помощнице в моих трудах,
которые создаются в согласии с ее сердцем, умом и характером,
в двадцатипятилетие нашего супружества
эту книгу с любовью посвящаю*

ВВЕДЕНИЕ

Ни у одной из моих книг не было столько приключений и столь длинной истории. Все началось четверть века назад со скромной лекции¹. Я был приглашен на один из литературных четвергов в Вильно и находился в затруднении, с чем бы туда поехать, потому что целиком был поглощен редактированием «Паментника варшавского», и у меня ничего подходящего не было под рукой, — и вдруг меня осенила мысль: рассказать на этом литературном вечере о труде писателя.

Буквально осенила. Хорошо помню тот голубой осенний день, когда эта мысль захватила меня и я начал с большим воодушевлением набрасывать на разрозненных листках план всей лекции и отдельные детали. Уже на следующий день я послал в Вильно свое согласие и сообщил тему.

В Вильно я попал лишь в ноябре, уже приближалась зима, и в бывшем базилианском монастыре около Остробрамских ворот под окнами завывал ветер, тот самый ветер, который слышал Мицкевич в своей тюремной камере. Я тоже ночевал в этой келье среди воспоминаний и призраков. Даже освещения у меня не было иного, кроме свечки — той «недоброй свечи», которая тотчас погасла, едва я начал читать стихи из «Импровизации».

Дискуссия после лекции убедила меня в том, насколько удачно я выбрал тему. Жадные к сведениям о труде писателя, слушатели требовали этих сведений больше, нежели я мог дать за время лекции, они заставили меня своими вопросами расширить некоторые темы, затронуть новые. Это же самое в разных вариациях повторялось всякий раз, когда мне приходилось читать лекцию перед новой аудиторией. На обратной стороне текста появлялась масса заметок и записей разговоров со слушателями. У меня возникла мысль более широко разработать эту тему, поскольку ею интересовались очень многие, но тему эту оттеснили другие работы, так что в конце концов могло показаться, что я обо всем позабыл, занявшись сначала своим «Олимпийским диском», а затем «Небом в огне».

Вскоре я поймал себя на том, что непроизвольно делаю заметки о прочитанном или же записываю собственные наблюдения и соображения о труде писателя. В один прекрасный день я начал все это собирать — все эти разрозненные листки, старые конверты, обрывки бумаги — и складывать в специальную папку. За несколько лет папка сильно распухла, это было как раз перед самой войной. Она, разумеется, осталась у меня дома, когда я из него вышел в сентябре 1939 года, и вряд ли кого удивит, если я признаюсь, что в те минуты я не думал ни о каких папках и бумагах. И только в горьком 1941 году мне подвернулась общая тетрадь, в которой я не спеша начал

¹ Введение написано автором в 1955 году ко 2-му изданию книги.

располагать и обрабатывать накопленный материал, уже совершенно определенно помышляя о книге. Мне еще не были ясны ее размеры, но я допускал, что напишу каких-нибудь сто — сто двадцать страниц. К первой черновой тетради прибавилась вторая, и я уже не расставался с ними во время своих странствий в годы оккупации. И они сохранились, а останься они в Варшаве, разделили бы участь всех моих книг и рукописей.

После войны «Алхимия слова» совершила со мной путешествие по Швеции, Норвегии, Франции, не один час провела в Королевской библиотеке в Стокгольме и в Национальной библиотеке в Париже — она росла буквально на глазах. По возвращении в Польшу она прошла своеобразную проверку: используя эти записи, я прочел курс лекций в университете. Это был важный этап для будущей книги. В записях любой вопрос излагался сжато, иногда всего в нескольких словах, в лекции же он разрастался, обрастал деталями и подробностями, они порождали новые вопросы, для меня становилось ясно, чему следует посвятить больше внимания, к некоторым проблемам я возвращался в дискуссиях и на семинарах.

Я уже давно расстался с черновиками, работа была переписана на машинке, сорт и формат бумаги для разных глав попадался разный, точно так же как и форма букв, все это будило воспоминания о странах, городах, улицах: то возникал Вигбюхольм, пахнущий соснами и лавандой, то Сен-Мишель и осенние деревья Люксембургского сада, а то и тихий, заснеженный Люблин.

И вдруг эти листки подхватил весенний ветер. По просьбе разных журналов я подготавливал отдельные фрагменты и поочередно их публиковал — давая каждому название, соответственно «закругляя» его. Через год я уже не узнавал свою книгу. Ни один из первоначальных разделов не сохранил прежнюю композицию; нередко один находил на другой, а иногда какая-нибудь прозорливая часть выедала внутренности раздела, с нею не связанного и отдаленного от нее; не обошлось без включения совершенно новых не то разделов, не то глав, которые в первоначальном плане не были предусмотрены.

Я не знал, что со всем этим делать. Велико было искушение, столь частое в моей писательской практике, сесть и все переписать заново. Но я не мог позволить такой роскоши — книжка через два месяца должна была быть в типографии. Стояло лето, и кипа листков, большей частью состоявшая из газетных вырезок, выехала вместе со мной на каникулы. Небольшой меланхолический городок Устка запечатлелся у меня в памяти вереницей дней, проведенных над сшиванием разрозненных листков — «Алхимии слова». Здесь окончилось длинное странствование этой книги, и спустя несколько месяцев она вышла из печати.

Ее ждали новые приключения. Очень быстро распроданная, она вскоре сделалась библиографической редкостью, своего рода «уникумом», если будет позволено отнести это почтенное прозвище к книге, жизнь которой исчислялась едва несколькими месяцами, а не столетиями. Вокруг нее кружили всевозможные анекдоты, полностью утолявшие авторское тщеславие. Иногда мне самому приходилось принимать участие в погоне за этим неуловимым и все более дорожавшим томом, именно в тех случаях, когда я должен был подарить его кому-нибудь, кто ни за что не хотел верить, что я не скрываю и не сижу на ворохе авторских экземпляров.

Положение писателя, который при жизни становится автором библиографической

редкости, — положение двусмысленное и неприятное. Я избегал книжных магазинов, где меня знали, чтобы не нарываться на вопросы, когда же выйдет новое издание «Алхимии слова», и точно так же испытывал страдание при одной мысли о читателях, которые меня будут атаковать после авторского вечера. Я отговаривался, что у меня нет времени, что я занят другими делами, что, как только покончу с начатыми работами, тотчас же подумаю об «Алхимии». Мои ответы чаще всего воспринимались как отговорки.

Однако это была истинная правда. «Одиссея», «Солнечные часы», «Петрарка» поочередно преграждали мне путь к «Алхимии». А она не выходила у меня из головы и этим скорее превращалась в препятствие, нежели оказывала помощь. Время от времени я всовывал между ее страницами новый листок с заметками или наносил на поля нужные добавления. И тех и других набралось столько, что не могло быть и речи об отправке такого экземпляра в типографию. Все надо было привести в порядок и отдать на перепечатку. Это оказалось возможным лишь нынешним летом, после того как я закончил «Петрарку».

«Алхимия слова» снова разрослась, нет главы, к которой не прибавилось бы нескольких страниц, появились совершенно новые части. И тем не менее я не думаю, чтобы книга уже достигла того предела, после чего ей остается вести спокойное существование законченного произведения. В ближайшем переиздании и даже еще раньше — в корректурах — я уже предвижу не одно место, где ровная череда предложений окажется нарушенной новой вставкой, уже притаившейся в моей записной книжке.

В книгах вроде этой, собственно говоря, никогда не ставятся точки. В них всегда вносят новые наблюдения и размышления, на их широких полях всегда хочется записать новый факт или новую мысль. Тем более когда речь идет о теме, расширяющейся одновременно с опытом автора и его преданностью собственному труду. Есть писатели, которые о своем труде не любят говорить, не выносят общества собратьев по перу, даже не читают книг, однако большинство отнюдь не сторонится ни суждений о других писателях, ни личных признаний. Один высказывается в предисловии к своим сочинениям или в мемуарах; другой в критических статьях, эссе, фельетонах, где получает возможность ставить и решать проблемы писательского искусства на конкретных примерах; даже наиболее сдержанные дают выудить какое-нибудь письмо или интервью, в которых они волей-неволей делают какие-то признания или поучают.

Признаний и поучений в «Алхимии слова» некоторые читатели заметили больше, чем их там имеется на самом деле. Этим читателям угодно было увидеть, что эта книга, во-первых, — повествование о моей собственной писательской работе, замаскированное примерами из практики других писателей, а во-вторых, попытка поучения литераторов, еще не владеющих тайнами ремесла. Действительно, у меня некогда было такое намерение, но я собирался его осуществить совсем иным способом: создать институт под названием «Школа писательского искусства». Мой проект был встречен с удивлением, с раздражением, с неприязнью. Меня упрекали, будто я хочу основать «приготовительную школу литературных гениев», и никто при этом не вспомнил, что введение в писательское искусство нужно не только будущим гениям, но и многим другим, кому в своей профессии приходится сталкиваться со словом, хоть он никогда

не станет писателем, ведь то, что я предлагал для литературы, уже издавна существует в других искусствах: для музыки — консерватории, для живописи и скульптуры — школы изобразительного искусства. И никому не придет в голову насмехаться над этими учебными заведениями.

«Алхимия слова» не имеет никакой связи с тем давно забытым проектом, она не является ни замаскированным дневником, ни учебником писательского искусства, ее цель — познакомить людей, общающихся с книгой, с процессом ее возникновения, с различными сторонами жизни и творчества писателя, о которых, может быть, никто и не задумается, беря в руки творение этого писателя. И разумеется, не будучи исследователем явлений, к которым сам не имею отношения, я вкладывал в трактуемую мною тему столько сердечного жара, сколько можно себе позволить, если говоришь о чем-то любимом, чему посвятил всю жизнь, все мечты и заботы.

Ян Парандовский

ПРИЗВАНИЕ

Как у истоков земледелия, мореходства, торговли, медицины, всех изобретений, ремесел и искусств есть своя мифология, точно так же есть она и у литературы, потому что человеческая мысль не осмеливалась приписать себе открытие всех явлений без участия сверхъестественных сил, а потому и литература некогда искала колыбель свою в мире богов и титанов. Это соответствовало и необычности творческого дара, и покрытому тайной давности искусству слова. Боги отверзали уста своим избранникам. Пророки упоминали об «огненном камне», а Гесиод рассказывал, как Музы учили его песням у подножия Геликона, где он пас отцовских овец. В нескольких эпиграммах мы читаем, как пчелы (божественные мелиссы) приносят мед на губы спящего Платона. В дальнейшем на смену этим образам пришли понятия божьей милости, врожденного дара, призвания.

Осененные свыше становятся пророками и апостолами. Книги Ветхого завета принадлежат к высочайшим взлетам словесного искусства, но никому, однако, не придет в голову, будто Исайя и Иеремия овладевали своим мастерством путем обдумывания писательских приемов, будто они выбрали себе форму выражения, предварительно тщательно взвесив, какое место в литературе эта форма сможет им обеспечить. Точно так же послания апостола Павла, проникновенные по своему стилю, ломающие традиции греческой литературы и отражающие упорную и яростную борьбу мысли с не поддающимся ей словом,— мысли, которая должна быть выражена во что бы то ни стало, пусть даже ценой нарушения азов грамматики. Вот именно это принуждение, столь мощное, что его иначе не объяснишь, как только наитием, осененностью, велением Божиим, — оно-то и есть истинный источник творчества, а само творчество — только отблеск великой души. Какой же силой воздействия должна была обладать такая индивидуальность, когда с ее живым пламенем современники соприкасались непосредственно?..

В равной степени потрясающи сочинения мистиков, где слову надлежит выразить вещи, выражению не поддающиеся, и где оно отдает себя на верную службу таким состояниям души, для каких оно не было создано и какие, собственно, могли бы обойтись и без него. Слово у мистиков выступает иногда в качестве свидетельства несовершенства человеческой природы, неспособной обойтись без слушателей и соучастников. Чары, проникнутые экстазом, восторгом, видениями, отливаются в словах, в которых жар души уже остыл. И единственным шансом для этого остывшего пламени остается соприкосновение с духовной средой, способной его раздуть вновь, иначе говоря с родственной мистической душой. Но такого рода встречи столь же редки, как встреча двух звезд в необъятной Вселенной. В повседневности остаются комментаторы, роющиеся в остывшем пепле.

Религия, человечество, народ, общество, идеи, идеалы — у всех у них есть свои апостолы, готовые отдать за них жизнь, выискивающие средства, как бы их поддержать, возвеличить, освятить. Естественным средством для этого является действие, деятельность, слово же выступает как бы заменителем, а зачастую бывает и результатом отказа от действия. Если обстоятельства не позволяют апостольской душе встать во главе церкви или религиозной секты, получить власть над народом или какой-либо

человеческой общиной, например политической партией, единственным оружием тогда становится слово. Может быть, это некоторое злоупотребление величественным термином, но слово «апостольство» лучше всего определяет данную разновидность писательской деятельности. В последнем ряду таких обездоленных людей действия находятся старые государственные мужи или отставные генералы. Они пишут мемуары, брошюры, памфлеты, и те иной раз оказываются долговечнее деяний их авторов.

Те, кто считает, будто писателем надо родиться, получили бы здесь материал для сомнений. Пророк, апостол, политический деятель, вождь не видят в писательстве ни своей главной цели, ни своего истинного призвания: писательство оказывается одной из форм их деятельности, отнюдь не всегда полезной, нередко компрометирующей, иногда просто нежелательной. Писательство заменило им первоначальное призвание. Его поставили на службу идее, общественному благу, науке, и случалось так, что перо, вместо того чтобы закрепить победу идеала, за который оно боролось, добывало славу только самому себе.

Вот пример Жан-Жака Руссо. В «Исповеди» он рассказывает о своих прогулках между Парижем и Венсенном (две мили), которые он имел обыкновение прерывать по дороге недолгим отдыхом, причем всегда имел при себе что-нибудь для чтения. «Однажды я захватил с собой номер «Меркюр де Франс» и, перелистывая его на ходу, наткнулся на конкурсное задание-вопрос, предложенный Академией в Дижоне: прогресс науки и искусства способствовал ухудшению или улучшению нравов? Едва прочитал я эти слова, как вдруг увидел иной мир и стал иным человеком. В Венсенн я пришел в состоянии возбуждения, близкого к безумию. Дидро это заметил, я сообщил ему причину, и он тут же уговорил меня изложить свои мысли на бумаге и принять участие в конкурсе». В другом месте «Исповеди» Руссо добавляет несколько деталей. «Если и существовало когда-нибудь нечто похожее на внезапное вдохновение, то это было состояние, в какое я впал, прочитав о конкурсе». Руссо говорит о том, как билось у него сердце, как потемнело в глазах, как закружилась голова, признается, что упал под одним из придорожных деревьев и пролежал там с полчаса в диком возбуждении, а когда снова поднялся на ноги, вся жилетка была мокрой от слез. В рассказах Дидро и Мармонтеля событие выглядело иначе. Дидро себе приписывает инициативу, импульс, толкнувший Жан-Жака на головокружительную стезю воинствующего вольнодумца, в этих рассказах Дидро явно ощущается большая доля желчи. Остается факт внезапного осенения и открытия своего пути. Настоящий акт призвания.

Хотя призвал его голос Мысли, а не Искусства, Руссо сделался с тех пор писателем, шел от темы к теме, излагал историю любви, отображал живописную природу, мелодичной прозой поверял тайны собственного сердца. Значит ли это, что эпизод с конкурсной темой был простой случайностью, совпадением? Никоим образом. То было зерно, брошенное в почву, взрыхленную годами мечтаний и первых проб. Правда, до той минуты он мечтал о славе композитора, но у него в папке уже лежали и «Нарцисс» — маленькая комедия в прозе в стиле Мариво, и трагедия «Открытие нового света», и пригоршня миниатюр в стихах. Такой же материал для писателя бывает скрыт и остается не осуществленным у политиков и у вождей. «Анабасис» — дневник военной кампании, но есть у Ксенофонта и педагогический роман (прототип «Эмиля» Руссо), и воспоминания о Сократе, и исторические заметки. Наполеон, до того как

обессмертить свое перо в прокламациях и описаниях собственных походов, в молодости писал чисто литературные произведения. Юлий Цезарь, до того как создать «Комментарии», занимался проблемами стилистики.

Внезапное пробуждение писательских намерений и способностей в человеке является неожиданным для него самого, и долго им вынашивается. Одна и та же общественная, политическая и религиозная страсть может воодушевлять тысячи людей, но только один среди них, *Станислав Ожеховский*², не довольствуясь криком на всяческих сеймах и сеймиках, претворяет все свои негодования, порывы, заботы, ненависть и надежды в великолепную, золотой чеканки прозу. Превышает ли он остальных интеллектом, способностями? Несомненно, но среди этих способностей есть одна, развитая сильнее, чем другие, даже если она долго и не давала о себе знать: способность почувствовать, сколько силы таится в слове и как эту силу можно сделать послушной.

Есть разница между писателем, которого вдохновила идея, и писателем, призванным самим писательским инстинктом. Первый выбирает перо среди нескольких возможных орудий деятельности и, если оно было для него единственной возможностью, откладывает его, как только выполнит свою миссию. Для второго же творчество чаще всего прекращается вместе с жизнью. Как говорил Петрарка: «Scribendi vivendique mihi unus finis erit» («Я перестану писать, когда перестану жить»). Это приводит иногда к столкновениям с обществом, становится причиной мучительных заблуждений и разочарований, иногда даже трагедий или грустных фарсов, если блестящий в прошлом поэт вдруг начинает писать театральные пьесы, рассчитанные на дешевый успех. Примером же разумного самоограничения был Вальтер Скотт. «Уже давно, — говорит он, — я перестал писать стихи. Некогда я одерживал победы в этом искусстве, и мне не хотелось бы дожидаться времени, когда меня превзойдут здесь другие. Рассудок посоветовал мне свернуть паруса перед гением Байрона». И он открыл для себя новую сферу творчества — исторический роман, где не имел соперников.

Нет более жестокого слова о писателе, как то, что он «кончился» или пережил свое творчество. С той минуты он начинает дрожащей рукой разрушать свою былую славу. Сильные личности вовремя откладывали предательское перо. *Мицкевич* был поэтом всего лишь несколько лет, и они дали все — от баллад до «Пана Тадеуша». После этого он жил и действовал как политик, публицист, лектор университета и апостол, закончил жизнь свою солдатом. Но во всех этих своих воплощениях он всегда оставался поэтом, потому что поэтическое творчество состоит не из одних только стихов: им является и вся жизнь истинного поэта. Однако чаще всего происходит так, что писатель не в силах вовремя отказаться от своего дела и тешит себя заблуждением, будто добытое мастерство сможет заменить ему свежесть импульсов и яркость воображения. «Если кто-нибудь просит у меня новых стихов, а я их уже больше не пишу, — признавался старый Сюлли Прюдом, — я открываю ящик стола и вынимаю наугад первый попавшийся незаконченный отрывок. Тотчас же давнишние рифмы возвращают мне состояние духа, некогда их породившее. Откликается молодость, и прежние чувства согревают сердце, снова бьет иссякший родник».

² Комментарии о писателях, имена которых выделены курсивом, см. в конце книги.

Был день, когда этот родник забил впервые — самый прекрасный день в жизни каждого поэта. Удивительно, до чего трудно отыскать этот день в памяти, вспомнить его место в календаре. Редко кому удается воссоздать обстоятельства, при каких состоялось это посвящение в поэты. А между тем рождение писателя — великое, ошеломляющее событие. Могучее переживание, захватывающее, как первая любовь, и иногда, особенно у поэтов, с нею связанное. Поэзия нисходит на душу, как весна. Мир внезапно предстает обновленным, голубым. Поэты расцветают рано, иногда до тридцатилетнего возраста они дают все, что могли дать, как, например, Шелли, умерший тридцати лет, Байрон — двумя годами старше, а Рембо перестал творить, выйдя из отроческого возраста. Огромная работа *Словацкого* вся вместились в сорокалетней жизни чахоточного больного. Не перешагнул сорока лет и Лукреций, примечательный еще и тем, что создал философскую поэму, насытив ее своей страстной, безумной молодостью. Молодыми угадали *Яницкий*, *Семп-Шажиньский*; двадцать два года было Кернеру, когда он пал на поле битвы; двадцать семь Лермонтову, когда он погиб на дуэли. Сотнями исчисляется перечень поэтических душ, сгоревших в ярком пламени поэзии.

Поэзия открывается в том периоде жизни, когда чувства еще свежи, очарование миром всего сильнее, когда все представляется новым и необычным. Молодость субъективно лирична, она игнорирует существование других индивидов, считает мир своей ни с кем не разделенной собственностью. Иное дело проза: она требует зрелости. Недостаточно воздыханий, восторгов, метафор. Надо вникнуть в жизнь, научиться многому, и прежде всего самому искусству прозы.

Если не принимать в расчет несколько наивных концепций Гердера, нет ни одной мало-мальски серьезной гипотезы о том, будто бы вначале человечество разговаривало стихами, и тем не менее история каждой литературы начинается не с прозы, а с поэзии. Ибо то, что первым возвысилось над обиходной речью, было стихом, и часто он уже достигал совершенства задолго до того, как были сложены первые несмелые фразы художественной прозы. Ее тонкий механизм вырабатывался очень медленно, и один и тот же процесс созревания прозы — разумеется, в довольно сжатом виде — повторяется у всех писателей. Почти все, как бы для подтверждения законов эволюции, начинают со стихов, иногда долго не осознают своего прямого назначения и, прежде чем посвятить себя всецело прозе, выпускают томики стихов, каких позже стыдятся. Но и здесь, как и повсюду, существуют поразительные исключения. Анатолий Франс но отрекся от молодости, проведенной на Парнасе. Некоторые одинаково служат поэзии и прозе, как Поль Валери, до какой-то степени Жюль Ромен, время от времени заявляющий о себе стихами, у нас в Польше — *Ивашкевич*.

Говоря о поэзии как о подарке весны жизни, не будем забывать и о поэзии, принадлежащей зрелому возрасту. Зрелый возраст — пора философской лирики, драмы, эпоса. Последний, то есть эпос, очень редко бывает плодом творчества в молодые годы. Данте не мог бы написать «Божественную комедию» в период создания своих канцон и сонетов, «Пан Тадеуш» не мог бы возникнуть в период баллад. Таким поэмам посвящается жизнь, знание мира, размышления, зрелая и отстоявшаяся культура интеллекта. Подобным же образом постепенно находят свой истинный путь мастера прозы. Стендалю было уже за тридцать, когда он дебютировал жалким плагиатом о Гайдне, Джозеф Конрад начал писать на тридцать восьмом году жизни,

Бернард Шоу лишь в возрасте сорока лет отважился на свою первую комедию, Кнут Гамсун прошел через многие превратности судьбы, прежде чем его «Голод» принес ему кусок хлеба. Редким исключением был только Томас Манн, написавший «Будденброков» в возрасте двадцати пяти лет.

«Дневники» *Жеромского* являются волнующим повествованием о пробуждении и становлении писателя начиная с ранней молодости, в жесточайших условиях, в голоде и холоде, среди лишений и разочарований. Пожалуй, трудно найти в литературе другой такой документ, столь полно запечатлевающий череду дней и часов, написанный с такой искренностью. Нигде, как здесь, не найти упорной, героической борьбы, какую молодой человек, поглощенный своим призванием, ведет наперекор всему и всем, помышляя лишь о писательском труде и о славе, созидая свой собственный мир, добывая нужные ему знания, отказываясь от обеда ради театра или выставки картин, которые он позже в своей ледяной камерке опишет окоченевшими от холода пальцами, — он, для кого искусство важнее хлеба.

Что же за сила, что за непреодолимый импульс приводит писателя к этой профессии? В поисках источников такого импульса нужно обратиться к одной из черт человеческой природы, присущей всем людям, это крайне необходимо сделать, ибо не следует творцов, владеющих искусством слова, выделять из общей массы людей как какие-то особенные явления, редкие феномены или психологические ребусы.

Этой чертой, присущей всем людям, является потребность выразить в слове всякое явление жизни и тесно связанную с этим потребность выразить самого себя. Она почти физиологична, а ослабление или полное исчезновение ее — что случается лишь у очень редких индивидов — противоречит самой человеческой природе. Люди малоразговорчивые или молчаливые вызывают беспокойство или смех, смех — как разновидность беспокойства в форме самообороны. Все люди по природе своей болтливы. Разговаривают неустанно: о своей работе, о том, что делается на белом свете, о своих близких, а больше всего о себе самих. Рассказать о себе другим — это значит выбраться из самого себя, разорвать хотя бы на краткий миг путы собственного бытия, избавиться от мучительного одиночества, в котором мы от колыбели до могилы пребываем среди наших восприятий, мыслей, снов, страданий, радостей, опасений, надежд, поделиться, наконец, с другими своей удивительностью.

Да, удивительностью, ибо все люди удивительны. Все переживают поразительные приключения, в каждой душе мир преломляется в тысячецветных радугах чудесного блеска. Каждый, по крайней мере в определенные моменты, отдает себе в этом отчет, но у большинства не хватает отваги признаться в этом даже себе. Люди в огромном их большинстве — существа робкие. Иногда нужны очень сильные потрясения, мучительные или радостные, чтобы сорвать с их уст печать молчания, и тогда даже с уст самых неразговорчивых падают слова откровений. Излияния, признания, исповеди, душевные беседы — вот наиболее обычные их формы. Уже значительно реже дневники или мемуары, которые писались втайне и как человеческий документ, слабее, потому что нанесение слов на бумагу лишает мысли, не привыкшие к такого рода усилиям, непосредственности, а литературный шаблон иногда их окончательно обесценивает. Но эти личные записи уже являются литературным произведением в зачатке и, может быть, писались с затаенной надеждой, что у них окажется читатель, пусть даже нежелательный, — такое предположение никогда не чуждо пишущему.

Опубликованные до войны воспоминания крестьян, рабочих, эмигрантов предоставили прямо-таки сенсационный материал, показав, сколько тоски, неудовлетворенных стремлений, а иногда и недюжинных писательских дарований дремлет в обычной людской массе. Если стимулы к выявлению этого богатства мыслей, чувств, плодов жизненного опыта долго оказывались слишком слабыми, то достаточно было грозных и потрясающих событий, чтобы пробудить импульс к творчеству. Именно так произошло в послевоенные годы: жестокость и ужас войны вынудили людей во многих странах взяться за перо и описать пережитое. Кто прошел сквозь ад, не мог уже вновь замкнуться в обычном кругу молчания. Даже дети и те брались за перо, как это сделала четырнадцатилетняя Анна Франк, чей потрясающий дневник о годах ужаса в Голландии переведен на многие языки, обошел весь мир и свидетельствует о большом писательском таланте девочки. У нас в Польше жалкие тетрадки, в которых маленький *Давид Рубинович* старательно записывал хронику страшных дней оккупации, явились еще более потрясающим свидетельством и как бы стали голосом миллионов, затоптанных в немое забвение.

Писатель воплощает всеобщее стремление, выражает себя и свой мир, и в этом он подчиняется природному импульсу человеческой природы, а вместе с тем как бы становится выразителем тех, кто не может и не умеет высказаться сам. Кто много пережил, скажет, как популярный современный американский писатель Эрскин Колдуэлл: «Я пишу потому, что видел людей и вещи, о которых мне хочется рассказать. Я даже думаю, что обязан об этом рассказать». Миллионы читателей утвердили его в правильности этих убеждений, которые, может статься, читатели будущих поколений и не захотят разделить. Но проходящие через всю историю литературы трепеты восторга сигнализируют о тех особенных мгновениях, когда люди в слово писателя находят себя, находят в этом слове свои собственные мысли, выразить которые они сами не сумели бы. В большей или в меньшей степени это относится к каждому литературному произведению, будь то даже стихи в воскресном номере газеты.

Иногда создается впечатление, будто весь мир поддерживает писателя в его призвании, прося вымолвить слово, которое увековечит и вещи и людей. Литература предназначена для задержания времени в его всеуничтожающем беге. Это она запечатлевает в вечном настоящем все, что когда-либо происходило. Тадеуш все еще глядит на покачивающуюся калитку сада; все еще длится в стихе Гёте минута вечерней тишины; карета, везущая мадам Бовари, будет греметь по улицам Руана, пока существует творение Флобера, в подобным же образом выполняют свое дело скромные предметы, обладанием которыми не может похвалиться ни один музей в мире, — замки и задвижки из «Одиссеи», воспроизведенные с такой вдохновенной точностью, словно поэт и впрямь чувствовал себя обязанным обеспечить им бессмертие.

Склонность к самовысказыванию, свойственная всем людям, у писателя обретает особую силу, кажется, что она является необходимым приложением к его жизни и как бы усиливает ее. Стремление увековечить явления в какой-то миг увенчивается небывалым триумфом: создаются новые ценности. Вовсе не обязательно, чтобы такой новой ценностью оказались новая философская концепция, ценное научное открытие, ведущая идея, ею может быть любая строка стихотворения, любая фраза прозы, отражающие любой сколок действительности. Конечно, богаче и ярче это проявится в творениях фантазии, где мир преобразуется и подчиняется иным законам,

приближающим его к той гармонии, о которой мечтает человечество, или в образах, выражающих истинный смысл человеческого бытия, истинную его форму, не замечаемые и не понимаемые в круговороте жизни. Именно в этом столько писателей усматривало повод для законной гордости — «поэт — вот единственный настоящий человек» (Шиллер) — этот повод позволял гуманистам XV века говорить о «святости писательского труда». Расширяя человеческую душу приобщением ее к безграничному миру фантазии и стряхивая с образа мира пыль повседневности, писатель поднимает остальных людей на более высокую ступень человечности.

Писатель не только причастен ко всеобщей потребности высказываться, но он значительно расширяет ее, имея то особое преимущество, что своим творчеством может освободить себя от глубочайших страданий, от самых мучительных мыслей.

«Я привык, — признается Гёте, — претворять в образы, в поэзию все, что меня радует, печалит и мучит. Все мои произведения — фрагменты одной большой исповеди». Несомненно, Гёте не считал себя исключением. Его пример — иллюстрация к вечному общему правилу: трудно найти произведение искусства, которое было бы совершенно свободно от личных признаний автора. И писателю, чтобы говорить о себе, вовсе не требуется прибегать к форме исповеди или дневника. Он это делает устами своего вымышленного персонажа, иногда на первый взгляд столь на него непохожего, что он сможет обмануть не только обыкновенного читателя, но и исследователя, кому известны все тайны биографии автора. Понадобилось немало прозорливости, чтобы, как это сделал Гонзаг Труцц, доказать, что трагедии Расина представляют собой не что иное, как вереницу актов одной огромной трагедии внутренней жизни их автора.

Как и всякая исповедь, литературная исповедь снимает тяжесть с души человека, освобождает его от терзаний, от навязчивых чувств или мыслей. Любовное разочарование ввергло Гёте в состояние глубокой депрессии, он помышлял о самоубийстве. «Я преодолел эти мрачные настроения и решил жить. Но для того чтобы жить спокойно, я должен был написать произведение, где выразил бы все чувства, мечтания и мысли того важного периода моей жизни». Так возник Вертер. Доверить слову застывшую горечь, сожаления, тревоги, раздражения, гнев — значит внутренне очиститься, иногда это единственный выход, рефлекс самообороны от смерти или безумия.

Слово, молочный брат мечты, открывает калитку, через которую в любую минуту можно выбраться на свободу. И до чего же легко убежать от скучного времени, некрасивого пейзажа, от нестерпимых условий быта, наконец, от самого себя — от этого навязчивого, надоевшего существа, от которого нам не избавиться до самой смерти. Вспомним стихи Рюккерта, еще сильнее впечатляющие в переложении на музыку Шумана: «Крыльев! Чтобы воспарить над горами, долами, над жизнью и смертью, над всем!..»

Добрую часть литературы можно объяснить «духом бегства». Это он манит в далекие экзотические края не только авторов приключенческих романов, но и поэтов, на которых внезапно нисходят чары Востока, как это случилось в эпоху романтизма, это он указывает путь историческим произведениям, он вводит в эпос, где мечтателю-скитальцу обеспечено пристанище на долгий срок — Мицкевич в эпилоге к «Пану Тадеушу» прямо говорит о бегстве от давящей на него среды. Еще откровеннее Пиранделло: «Я пишу, чтобы освободиться от жизни. Если у меня нет замысла для

пьесы или романа, я чувствую себя так, словно сам господь бог отрекся от меня». Подобные признания, и даже более красноречивые, можно встретить у многих писателей; те, кто таких признаний не сделал, вовсе не служат доказательством, будто подобные чувства им не знакомы. Что же это был бы за писатель, которому оказалось бы чуждо наслаждение освободиться от себя, раствориться и жить жизнью, созданной своей фантазией, жить в выражающих ее словах?

Поиски чего-то иного, далекого — во времени, в пространстве, в ландшафте, в обычаях, в верованиях и чувствах — все это бывало непреодолимой потребностью иногда для целых эпох, и «дух бегства» обрекал на эмиграцию не одно поколение. Такое бегство не обязательно направлено к чему-то блестящему, изысканному, пышному: оно может выбрать себе и совершенно иное направление. Среди чрезмерно изысканного образа жизни, с ультрарафинированной культурой салонов, люди начинают испытывать потребность в вещах и людях простых и грубых. Петроний с его «Сатириконом», полным толстокожих выскочек, наглых жуликов, вульгарных сводников, — вот если не самый древний, то, во всяком случае, хорошо нам знакомый пример из античной литературы. Люди же XVIII века совершали воображаемые путешествия в поисках «bon sauvage» — «добротого дикаря», который бы своей простотой и наивностью дал им отдохнуть от изящных манер и этикета. В иных случаях пресыщение городом влекло в деревню, появлялась тоска по сельской идиллии.

То же самое явление наблюдается и в других областях искусства. Однажды мне пришлось посетить выставку американской живописи — очень странную выставку. Были там на картинах ветряные мельницы в чистом поле, покосившиеся от старости халупы, мостики, перекинутые через лесные ручьи, рыбаки, задумавшиеся над своими удочками. Ни за что нельзя было догадаться по этим картинам и рисункам, что привезли их из страны небоскребов, огромных фабрик, гигантских мостов.

С «духом бегства» близко связано чувство собственного несовершенства, в котором Вовенарг усматривал один из главных, если не единственный, стимул к писательскому творчеству. Несколько мне известно, никто из тех, кто признает существование *Minderwertigkeitsgefühl* — чувства собственной неполноценности, на Вовенарга не ссылался и поступал вполне правильно, потому что определение, данное этим писателем, гораздо тоньше фрейдовского понятия. Не чувствовали себя зависимыми от французского мыслителя и те, кто видел в творчестве лишь необходимость компенсации. А именно так следовало бы перевести мысль Вовенарга на современный язык.

Итак, творчество должно было компенсировать незнатное происхождение, удары судьбы, материальную необеспеченность. Создается вымышленный мир, потому что мир действительный превратил человека в существо убогое и разочарованное. И действительно, литература полна Тиртеев, прячущих свое безобразие под лаврами героической песни. Полна она и нищих, которые, дрожа от холода в своих мансардах, возводили из слов дворцы и замки; и немало есть, к сожалению, снобов, стыдящихся своего честного плебейского происхождения в толпе графов и маркизов, которыми они наводняют свои книги. Ницше свою ничтожную личность воплотил в фикции сверхчеловека.

Литература лишилась бы многих своих выдающихся представителей, если бы те получили возможность проявить себя в качестве полководцев, политиков или хотя бы

светских людей. Герцог де Сен-Симон, прославившийся своими мемуарами, служит превосходным примером человека, который искал справедливости и власти в слове. Возвращаясь с дворцовых приемов, раздраженный и озлобленный, он размашистым почерком на листах большого формата, совсем как король, судил министров и послов, выявляя низкие мотивы их поступков, изобличая придворные интриги. Предсказывал неудачи и падения сильных мира сего, мстил и награждал. А отложив перо, снова входил в свою роль верноподданного и снова терпеливо, с кроткой улыбкой сносил надменность Людовика XIV, наглость бастардов, подлость их клеветов. Ламартин с горечью говорит в своих мемуарах, что, будучи рожден государственным мужем, он стал вместо этого поэтом.

И подобных им легион. Лишенные возможности действовать, они предавались мечтаниям, создавали философские системы, утопии, точно так же как, не имея данных для успеха в любви, обольщали и добивались красивых женщин — в стихах или в прозе — с помощью своих вымышленных героев. «В творчестве я щедро наделял себя всем, чего мне недоставало в жизни», — с редкой откровенностью признавался Шатобриан, а ведь он мог сойти за баловня фортуны. Стендаль же являет собой блистательный пример такого «реванша». Матильда его обманула, зато Люсьен Левен женится на мадам Шатель; мадам Пьетрагруа ему изменила, зато герцогиня Сансеверина сходит с ума по Фабрицио. В романах Стендаля происходит великий праздник сбора винограда любви — компенсация за кислый виноград личных любовных неудач писателя.

Сенкевич, обладавший, несмотря на хрупкое здоровье, военной и охотничьей жилкой, восхищался физической силой и искусством владения шпагой. С каким упоением наделял он своих героев тем, чего ему самому недоставало и о чем он тосковал в своих мрачных четырех стенах! Поэтому Збышко выжимает сок из сломанного сука; Скшетуский разносит в щепы двери Чаплинских; Повала из Тачева по рассеянности скручивает тесак в трубку; даже изнеженный Петроний оказался способным сжать в одной руке, словно стальными клещами, обе руки Виниция. Это вместо Сенкевича, вместо господина с бородкой, отчаянно бился Кмициц; это его представлял пан Володыевский, одного, может быть, с ним роста, если судить по рисунку Яцека Мальчевского.

Перенестись в вымышленную жизнь, преобразить свое собственное жалкое тело и невеселые семейные отношения в свежую красоту, в существование приятное и яркое, свои положительные качества довести до степени идеала, а собственными недостатками наделить персонажей, обреченных на неуспех, или, наоборот, недостаткам придать блеск добродетели, пусть даже зловещий блеск, — все ухищрения подобного рода, встречающиеся в тысячах вариантов, направлены на то, чтобы отнять у судьбы, замкнувшей нас в раз навсегда установленных границах и в трудно поддающихся изменению условиях, хотя бы частицу ее власти над нами. Это стимул огромной силы. По силе он не уступает многим иным страстям, а нередко даже могущественнее их.

Оба эти стимула — бегство и компенсация — получают более глубокое истолкование и более убедительную мотивировку, если вспомнить о чувстве независимости, о котором пишет Бэкон Веруламский. Стремление к независимости — одна из самых благородных черт человеческой природы, живой пламень, зажигающий революции, светоч на пути прогресса и свободы. Стремление к независимости

заставляет человека нарушать обычный ход вещей, предопределяет судьбу сильных личностей, рождает авантюристов и пионеров, заставляет человека пускать корни на дотопе пустых и неисследованных пространствах всех континентов. Искусство наделяет творцов властью, которой могли бы позавидовать владыки земли, если бы обладали достаточной долей воображения. Перо становится волшебной палочкой, извлекающей из хаоса явлений действительности новый, неведомый мир; вместе с тем оно оказывается скипетром, которому этот созданный мир подчиняется беспрекословно.

Не только Гомер, когда он, могущественнее «царя царей», выводил на Скамандр ахейцев и троянцев, не только Данте, когда он, творя свой загробный мир, присваивал себе право решать судьбы душ умерших, но и самый скромный романист или драматург даже в таких случаях, где он как писатель-реалист не ставит иной цели, лишь только верно воспроизвести подсмотренную им частицу повседневной жизни, — каждый творец, сознательно или бессознательно, сильнее или слабее, упивается ничем не ограничиваемой властью над людьми и природой. И не стоит насмехаться над наивностью иных читателей, заклинающих в своих письмах авторов сохранить жизнь героям в тех случаях, когда в очередном отрывке печатающегося в газете или журнале романа появляются намеки на то, что этим персонажам угрожает гибель. Именно такие читатели и подтверждают власть писателя, в которой мы усматриваем один из главных стимулов творчества.

В своем произведении автор обретает страну совершенной свободы, в некоторые эпохи она оказывается единственной. Какой же монарх может сравниться с Шекспиром? Где найти королевство могущественнее того, которое создал скромный «человек из Стрэтфорда»? А разве Бальзак не сотворил собственного государства? У него есть министры, чиновники всех рангов и категорий, генералы, банкиры, распоряжающиеся финансами Европы, коммерсанты от крупных оптовиков до мелких *epiciers* — лавочников, священнослужители, врачи, светские щеголи, франты, художники, скульпторы, поэты, собственная пресса, обслуживаемая способными и ловкими журналистами, родовитое и молодое дворянство, мещане, крестьяне, люди честные и мошенники, дамы добродетельные и куртизанки. Бальзак правил этим государством, раздавал назначения и увольнял в отставку, сколачивал состояния, основывал общества, накапливал капитал, учитывал рождаемость и смертность, заключал браки, даже менял ландшафт, воздвигая дома, прокладывая новые улицы, перекидывая через реки мосты, насаждая сады, и в этом своем государстве он жил более полной жизнью, нежели в том, где правил Луи-Филипп.

Писатели, черпающие материал из истории, обладают необычной способностью вводить в общество достоверных исторических личностей своих героев, придуманных ими самими, и читатели верят, что памятные исторические события были связаны именно с этими пришельцами из мира авторской фантазии. Но и исторические личности, существовавшие в действительности, под пером художника изменяются до неузнаваемости и иногда такими и остаются в представлении читателей. Подобной метаморфозе подверг Шекспир настоящего Макбета — добродетельного короля, совершавшего паломничество в Рим и одевавшего милостыней бедняков.

Перо по существу своему является великолепным скипетром, и тот, кому суждено стать писателем, уже с самых юных лет носит в себе, пусть еще не осознанное, еще

дремлющее чувство, что он наделен королевской властью над словом. Вот голос пятнадцатилетнего Флобера, срывающийся от детского пафоса: «Отдадимся искусству, ибо оно — более великое, чем народы, короли и короны, — царит в наших восторженных сердцах, увенчанное божественной диадемой!»

Может показаться странным и даже несообразным, что я, говоря о стимулах в литературном творчестве, не привел ни одного из тех выразительных лозунгов, которыми гордятся писатели всех времен. Но идеалы религиозные, национальные и общественные я нашел у тех, кого называю «апостолами», и исключил их из анализа творческих импульсов настоящих художников слова. А ведь последние тоже могут служить различным идеалам, могут претендовать на власть над душами, но все это происходит значительно позже, далеко от начала их творческого пути. Среди первых произведений Мицкевича нет патриотических стихов — ни «Оды к молодости», ни даже «Песни филаретов», зато есть «Городская зима» — искусственный набор литературных шарад, где единственной целью автора было дать ряд образов в словах, а единственным его удовольствием — продемонстрировать свою юношескую виртуозность. *Nis patus est artifex* — рожденный художником, он с воодушевлением отдается шлифовке сонетов, и нет здесь еще ни малейшего намека на то, что из него со временем получится великий национальный поэт. То же самое было в молодые годы и с Сенкевичем, когда он писал новеллы, этюды, сентиментальные воспоминания — все то, от чего он откажется, когда придет к убеждению, что «настала пора ударить в великий колокол идеи».

За исключением сторонников «искусства для искусства», за которых нынче никто не хочет себя признавать, писатели всегда открывали в себе какую-либо миссию, иногда позволяли себя убедить, что таковая существует, или же покорно принимали ее на себя под давлением общественного мнения. Потому что очень редко предоставлялась литературе возможность существовать независимо от исповеданий, морали, науки. Поддаваясь этим постулатам, писатели сами в них верили. «Я накрепк свое остроумие, весь юмор, чтобы, высмеивая в этом романе человеческую глупость и человеческие слабости, помочь людям избавиться от их недостатков», — пишет Филдинг в предисловии к «Тому Джонсу», и схожие с этим заявления довольно часто повторяются во все периоды литературы, которой очень трудно отважиться быть только искусством для искусства. Естественное развитие творческих сил, приобретаемый жизненный опыт, расширение интеллектуальных интересов, зрелость чувств способствуют тому, что мы называем формированием писателя и что рано или поздно заставит его обратить внимание на проблемы, о каких он и не помышлял, когда в молодости впервые брался за перо.

Оказывают влияние и различные эмоциональные порывы, например такие возвышенные, как болезненная любовь к отчизне, или такие низменные, но отнюдь не менее сильные, как гнев, ненависть, месть, — все они имеют своих представителей в литературе, и не только среди посредственных писателей. «Мой Аполлон — это гнев», — признается Жан-Жак Руссо, и можно сказать без преувеличения, что Тацит писал свои «Анналы» с целью отомстить за все унижения, каким подверг его деспотизм, и все же Тацит не преминул написать во вступлении знаменитые слова: «*Sine ira et studio*», которыми ему удалось ввести в заблуждение многих, поверивших, будто он и в самом деле писал «без гнева и без страсти».

Еще сильнее и еще чаще дают себя чувствовать соперничество и тщеславие, желание сравняться с другими или быть лучше их, стремление занять более высокое место в мире слова и мысли или же потребность вырваться из-под наклеенного ярлыка, как то было с Конрадом, впадавшим в ярость, когда его называли «певцом моря», и постоянно старавшимся разорвать этот зачарованный круг своего вдохновения. *Реймонт* под впечатлением «Трилогии» Сенкевича начал усиленно творить сам и, может быть, на этом пути нашел тему для своих «Мужиков». И если у крупных писателей такой дух соперничества обычно приводит к триумфам и открывает неизвестные до тех пор им самим возможности, то дарования более скромные нередко платятся мучительным поражением и даже катастрофами, в неравной борьбе с темой, превосходящей их силы.

Не следует также недооценивать и таких на первый взгляд малосущественных чувств, как простое удовольствие, приятность. Они определяют не только те ранние периоды в творчестве писателя, когда он, впервые склоняясь над листом бумаги, пьянеет от слов, но и они же вкладывают писателю перо в руки и в более поздние периоды, и это случается чаще, чем можно предположить. Сколько раз бывало, особенно у поэтов, что слово рождалось, как песнь, из одной только радости, от полноты жизненных сил!

Наконец, нельзя умолчать и о внешних стимулах, которые, может быть, никого и не сделают писателем, но наверняка смогут раздуть дремлющую искру. Бывали эпохи, когда этому способствовала мода — она заставляла людей определенного класса или занимающих определенное общественное положение заниматься литературным творчеством. Здесь можно было достичь той же самой степени совершенства, что и на других общественно признанных поприщах, но можно было и перейти силой своего таланта границы моды. Иного рода стимулы породила коммерция, привнесенная начиная с XIX века в литературную жизнь. В богатых обществах некоторые писатели наживали целые состояния, что не могло уйти от внимания людей предприимчивых и ловких. По правде говоря, не встречалось еще примера, чтобы таким путем в литературу вошел великий художник, но зато она кишит оборотливыми спекулянтами, фабрикантами слов, и нередко широкая публика проявляет к ним доверие, которого они никак не заслуживают. Существует даже биржа литературного ремесла, например в отделе объявлений американского журнала «The Writer» («Писатель»), где есть спрос и предложение на романы и на драмы, идиллии и сонеты, стихи рифмованные и белые, на темы, объемлющие все — от весенних облаков до фабричных отходов, от садизма до святости. Самое возмутительное в этом журнале — его название.

Словом «писатель» в настоящее время сильно злоупотребляют. Еще совсем недавно проявляли больше осмотрительности и скромно соблюдали разницу между писателем и литератором. Первый был как бы посвященным рыцарем, второй — всего-навсего оруженосцем. Литератору было позволено лелеять надежду, что в один прекрасный день и он заслужит почетное имя писателя, которое затем будут по возрастающей шкале характеризовать прилагательные: известный, популярный, крупный, значительный, великий. Воспринималось как бахвальство, если кто-нибудь, особенно из молодых, выдавал себя за писателя — этим он как бы заявлял, что уже прочно вошел в литературу, занял в ней определенное место. Потому гораздо благороднее было довольствоваться званием литератора — оно всего лишь определяло профессию. А заявлять о своей принадлежности к определенной профессии — тут

ничего нескромного нет. В настоящее же время почти все, кто пишет, такой скромности не проявляют, и совершенно напрасно.

Не всякий, кто пишет и публикует написанное, является писателем. Не говоря уже о графоманах, даже многие авторы полезных книг, будь то поэмы, драмы, романы, никогда не войдут в литературу. Лишь самые начальные стадии письменности настолько либеральны, что принимают всех, даже скромнейших тружеников слова; прилежный рифмоплет имеет тогда такие же шансы на бессмертие, как и настоящий поэт, если его голос звучит в пустоте немого столетия. В ходе истории проявляется все большая строгость. Это очень хорошо выразил в своем «Словаре» Вольтер, заявив: «Тот, кто не читал ничего, кроме романов, и сам ничего, кроме романов, не написал, кто без всякого искусства кое-как состряпал одну-две пьесы или, не обладая никакими знаниями, склеил несколько проповедей, — тот никогда не войдет в литературу». Вольтер употребил выражение *gens de lettres* — «люди литературы», то есть литераторы, в наше время это определение получило профессиональный смысл. Если бы постулат Вольтера ввести в статут *Societe des Gens de Lettres* — Общества литераторов, эта почтенная организация сразу же лишилась бы большинства входящих в ее состав членов.

Вполне будничным и обыкновенным стало слово «автор», и никому даже в голову не приходит, что автор — это самый почетный титул писателя. Латинское слово *auctor* — происходит от глагола *augere* — увеличивать, умножать. Этим именем венчали победоносных военачальников, кто своими завоеваниями расширял границы государства. Таким образом, звание «автор» заслуживал бы лишь только тот писатель, кто по-настоящему умножал духовные богатства народа, завоевывал для него новые области в сфере прекрасного. Но уже издавна этим потрепанным титулом величают даже составителей сонников.

Римляне различали четыре рода *artificum* — художников слова: ораторов, поэтов, философов, историков. Такое разделение сохранялось веками, и только в последних поколениях область литературы в узком смысле свелась к тому, что англичане называют *fiction* — вымысел. В трудах, посвященных истории литературы, кроме поэзии, драмы и романа, о прозе небеллетристического характера встречаются лишь скудные упоминания, а учебники литературы не делают даже и этого. Рецензенты готовы каждой театральной несурзадке в форме пьесы или посредственной небылице в форме романа посвятить максимум внимания и длиннейшие критические статьи, но при этом они даже по имени не знают авторов эссе, философов, историков, чей ум, эрудиция, стиль должны были бы обеспечить им внимание и уважение в царстве литературы.

Не будем в этой книге забывать, что ораторское искусство гордится именами Демосфена и Цицерона, Боссюэ и *Скарги*; что в нем, в ораторском искусстве, кристаллизовался культ прекрасного слова, что оно первое и наиболее всесторонне этим словом занялось, вырабатывая как общие принципы стиля, так и его особые приемы, что именно ораторскому искусству обязана художественная проза почти всей своей красотой, огромным запасом фразеологии в разнообразнейших оборотах, концептах, сравнениях, передающихся по наследству со времен далекой древности и до сегодняшнего дня, множеством замыслов в области тем, ситуаций, мотивов, вокруг которых неизменно кружатся перья драматургов и романистов, что, наконец, сама

поэзия — *ars sanctissima poesis* — «священнейшее искусство поэзии» — многим обязана своей сестре — красноречию. Прежде чем стихи привыкли к равному числу слогов в строке, прежде чем они расцвели рифмами, и то и другое уже было достигнуто гармонией изысканного красноречия. Правда, ныне трудно это все себе представить, когда слушаешь современных ораторов.

Философия и история вышли из круга художественной литературы. Следуя примеру других наук, в первую очередь точных, они считают, что достаточно лишь четко и ясно выразить мысль, сделать ее доступной для понимания других или, как говорили в средние века, *scribere distincte et perspicue* — писать отчетливо и ясно, что, впрочем, для многих в настоящее время является недостижимым идеалом. Однако были времена, когда философы прибегали к гомеровскому гекзаметру и он праздновал триумфы под пером Ксенофана и Эмпедокла, когда Лукреций стихом, словно отлитым из бронзы, излагал учение Эпикура. Платон сделался выдающимся мастером диалога и одним из величайших мастеров прозы. Бэкона Веруламского, Декарта, Лейбница, Шопенгауэра, Бергсона не упрекали в легкомыслии за то, что композиции своих фраз они уделяли не меньше внимания, чем построению своих философских систем.

Ученый Л. П. Кушу изучил и обработал рукописи Паскаля, он описал, как перо философа боролось со словами, как оно отбрасывало выражения слабые и банальные, выискивало звучные и неизбитые фразы, как оттачивал Паскаль каждую мысль, освобождая ее от излишнего балласта, от тряпья и оберток, делал ее четкой, краткой, почти нагой.

Литература с гордостью произносит имена Геродота, Фукидида, Саллюстия, Тацита. Цицерон назвал историю *genus maxime oratorium* — высшим родом ораторского искусства, так понимали историю в античности, в средние века, в эпоху гуманизма. Наш *Галл Аноним* моделировал, скандировал, почти пел каждую фразу своей «Хроники», *Кадлубек*, несколько манерный из-за претенциозной запутанности своих стилистических орнаментов, был тем не менее замечательным писателем своего времени, а *Длугош* остался таковым и для позднейших времен. Блистательными мастерами стиля, подлинными художниками слова были историки XIX века: Маколей, Ренан, *Шайноха*, *Кубаля!* Их высокое искусство оказало влияние на художественный уровень исторического романа. Если бы не обаяние стиля, сочинения Ипполита Тэна были бы похоронены вместе с его теориями: теории эти мало волнуют нас сегодня, но мы не можем остаться равнодушными к великолепию картин, которые Тэн дает в описаниях своих путешествий и в очерках об искусстве. К сожалению, в нашу эпоху историк, заботящийся о стиле, может этим подорвать свой авторитет в науке. Но это явление временное, наступит день, когда искусные перья оживят чары исторических исследований.

Философия некогда включала в себя все математические науки, все естественные и некоторые из гуманитарных. Еще Ньютон считал себя философом, еще первый термометр назывался «философским инструментом». XIX век настолько дифференцировал науки, что каждая стала работать собственными методами и пользоваться собственной терминологией. С литературой они не хотят иметь ничего общего, только время от времени поставляют ей материал, как, например, Метерлинку («Жизнь пчел», «Великая феерия» и так далее), что не мешает им относиться свысока к этим произведениям из «пограничной сферы». Но все же иногда и ученый прибегает к

художественному слову: Фламарион, Бёльше, *Седлецкий*. И здесь никогда не исключена возможность появления шедевров.

Автором одной из самых ранних работ о стиле был естествоиспытатель Бюффон. Его знаменитая речь в Академии — «Речь о стиле» — может рассматриваться как манифест художественной прозы, а его афоризм «Стиль — это человек» стал девизом бесчисленных критических работ. Бюффон собственным творчеством дал ответ на вопрос, когда ученый оказывается одновременно и писателем. Флуранс в исследовании «Рукописи Бюффона» раскрыл нам секреты его мастерства. Бюффон по многу раз переписывал или заново диктовал каждую главу своих «*Epoques de la nature*» («Периоды природы»), стараясь дать одновременно и научное описание мира, и произведение искусства. Он по праву занял место среди классиков французской прозы.

Границы писательского искусства нельзя устанавливать ни по литературным жанрам, ни, еще того меньше, по тематике. Если же так иногда и поступают, то просто подчиняются предрассудкам своей эпохи. Роман в XVIII веке и даже еще в начале XIX не считался произведением искусства; для нас же он несколько заслонил собой полноценность иных жанров прозы, таких, как эссе или диалог. Бывали эпохи, когда поэзия затмевала прозу, хотя и уступала ей по качеству; и в наши дни еще страницы с неровными строками, рифмованными или нерифмованными, представляются нам чем-то более возвышенным, нежели страница поэтического, но сплошного текста, где строчки вытянуты в линейку.

Мне известна только одна история литературы, которая не ограничивается тем, что обычно принято называть литературой. Это «*Cambridge History of European Literature*» — «История европейской литературы» в четырнадцати томах, изданная в Кембридже в 1907—1916 годах. Там не только литература, но и философия, политика, экономика, парламентское красноречие и религиозные брошюры, газеты и журналы, даже частные письма, уличные песенки, отчеты о путешествиях, о спорте, вплоть до домашних записок, кулинарных рецептов и правил хорошего тона. Если в таком подборе материала и есть некоторый перегиб, то он оправдан, так как обширно и ярко дана литературная панорама каждой эпохи. Но если бы в этой книге мы стали следовать примеру Кембриджа, то оказалось бы погребенным и само понятие «писатель». Нельзя этим словом нарекать всякого, кто только прибегает к искусству письма. Черты, характерные для писателя как художника слова, надо искать в его фантазии, вдохновении, в глубоко человеческом понимании мира, в заботе о выборе художественных средств, какими наиболее полно можно вызвать задуманное им впечатление — эстетический эффект, эмоциональный, интеллектуальный, — и, наконец, а может быть, прежде всего надо искать в его собственном стиле.

ЖИЗНЬ

Ни в одном виде искусства нет такого разнообразия человеческих типов и профессий, как в литературе. Есть в ней святые, папы, императоры, короли, вожди, государственные мужи, завоеватели, пионеры, авантюристы, солдаты, ученые, артисты — различные слои общества, любая профессия, ремесло найдет в литературе своих представителей. Перо никому еще не наносило ущерба в таких размерах, как кисть, долото, музыкальный инструмент, до которых не могли унизиться королевские, рыцарские или дворянские руки в определенные эпохи. Эта всеобщая распространенность занятий литературным трудом привела к чрезвычайному разнообразию психологических типов творцов в искусстве слова. Люди светские и затворники, аскеты и пьяницы, голубиные сердца и хищные души перемешиваются с героическими личностями, безумцами или преступниками; не существует такой разновидности человеческого характера, которая не могла бы сослаться как на своего представителя на какое-нибудь знаменитое или известное имя в литературе. Человечество сделало из литературы как бы свою палату представителей, а потому наряду с личностями исключительными в ней достаточно и спокойных, уравновешенных, благоразумных индивидов, ничем не отличающихся от большинства людей.

Но писатель редко определяется одним характером. Посредством воображения, дара проникновения и преображения он создает в себе несколько индивидуальностей или хотя бы намечает контуры иных существ, жизнью которых ему жить не довелось. То, что называлось Оноре де Бальзак (уже одно это «де» — плод воображения), было заполнено огромной толпой человеческих существ, и каждого из них хватило бы на целую жизнь, заканчивающуюся славой или богатством, нуждой или тюрьмой. Там были финансист и антиквар, мистик и шарлатан, шеф полиции и преступник. Человек, встретившийся в Абиссинии с купцом по имени Артюр Рембо, никогда бы не догадался, что перед ним поэт и автор «Une saison en enfer» («Сезон в аду»). Жизнь Шекспира протекала довольно бурно и не была лишена приключений, но все же ему не приходилось хаживать под руку с королями; однако их души были ему настолько понятны (сами короли это признавали), что в нем непременно должно было таиться нечто королевское. Этого никогда не понять кретинам, рыскающим по дворцам елизаветинской эпохи в поисках настоящего автора шекспировских трагедий.

В определенные эпохи литературу творили люди одного общественного слоя, например дворянского, или одной общественной касты, например духовенства; в таких случаях их образ жизни, воспитание, наклонности оказывались схожими, и те же черты сходства отражались и в их произведениях, несмотря на то что характеры авторов были различны. В иные же эпохи в литературу входили или, вернее сказать, врывались непосредственно из политической жизни — с форума или из военного лагеря, — и «баловаться пером» можно было лишь в перерывах между куда более серьезными занятиями. Раб или вольноотпущенник в Риме мог тратить свое время на посещение игр; у римского гражданина были иные обязанности, и Цицерон — этот литератор до мозга костей — отдавал дань всеобщему предубеждению против занятия литературой, когда называл ее *studia minora* — последняя по значению умственная работа — или же

artes leviores — искусство мелкого калибра. Только какой-нибудь физический недостаток или изъян, который окружающие осуждают или же с пожатием плеч прощают как некое чудачество, могли заставить уважающего себя человека полностью отдаться литературе. В ряде эпох военные, политики, придворные уделяли литературным занятиям только моменты передышки, опалы, вынужденного бездействия.

И если приглядеться внимательно, легко убедишься, что в истории литературы встречается несравненно больше биографий бурных, авантюристических, насыщенных приключениями, борьбой, переменой профессий, переменой фортуны, нежели спокойных, нарушаемых лишь сомнениями в ценности своего творчества. Причина кроется в материальной необеспеченности литераторов. Потому что литература никогда не давала писателю безбедного существования с начала его карьеры, а часто бывало и так, что она вообще не приносила никакого дохода.

«Не знаю, почему это получается, что сестрой таланта оказывается нужда». Слова эти принадлежат Петронию, но сам факт имеет многовековую давность. Длинную вереницу литераторов-нищих открывает Архилох: еще на заре греческой лирики он протягивал руку за подающим. За ним тянется толпа измученных и голодных; среди многих забытых вроде Глатиньи сверкают имена Марциала, Камонса, Вийона, Торквато Тассо, Верлена, Вилье де Лиль-Адана, *Норвида*. Разве всех перечислишь? Некоторые из них творили всю жизнь, другие после краткого периода блеска умирали всеми забытые. Если писатель не располагал состоянием, ему нечего было и мечтать о том, что его удастся добыть литературной работой.

Финансово-экономического обзора истории литературы пока что не существует. Если же он когда-нибудь будет сделан, в нем найдут себе место подробности, касающиеся материального быта писателей, денежного вознаграждения за их творческую работу и, наконец, каким образом общество в разные эпохи выполняло свои обязанности в отношении творцов его литературы. Уже в одной из первых глав этого экономического обзора мы услышали бы слова из «Одиссеи»: «Кто стал бы чужаков искать по свету и приводить к себе на родину? — говорит Евмей Антиною. — Разве только таких, кто для его родной земли окажется полезен; таких, как прорицатель, врачеватель болезней, плотник или богами вдохновленный певец, улаждающий нам сердце песней. Такие всюду желанны, на всем свете...»

Выходит как будто, что поэт находился в числе редких и ценимых специалистов, мог рассчитывать на радушный прием и на приличное вознаграждение. Это были те самые аэды, которых мы встречаем в «Одиссее» при царских дворах, пользующиеся почетом столь большим, что само собой напрашивается подозрение, не изобразил ли Гомер вместо горькой действительности некий идеал или постулат. И эти самые аэды странствовали еще пару веков по Греции, не очень-то уверенные в своем благополучии, поскольку один из них, автор «Гимна Деметре», просит богиню послать ему в награду за песню хлеба в достаточном количестве.

На страницах такого экономического обзора далее найдут место суммы вознаграждений, какие поэты — трагики и комедиографы — получали на дионисийских конкурсах, и суммы почетных дотаций, таких, какие, например, получил Геродот от правителей Афин. Не знаю, удастся ли установить доходы Пиндара за воспевание победителей спортивных состязаний. Можно допустить, что они были

значительны, потому что оды заказывались или царями, или титулованной знатью, или богатыми городами, искавшими себе славы, увенчивая славой своих граждан.

Из следующей главы мы узнали бы, что в III веке до н. э. римский сенат даровал «Скрибам» (писателям) и «гистрионам» (актерам) право собраний и совместных богослужений в храме Минервы на Авентинском холме, что можно принять за возникновение первого профсоюза литераторов; по-видимому, литераторы находились не в особенном почете, если их объединили с таким явно презируемым цехом, как гистрионы. Эта голытьба зарабатывала себе на хлеб, составляя тексты для народных празднеств, складывая эпиталямы и эпитафии для знатных граждан, секретарствуя у государственных деятелей и выискивая всяческие иные способы заработка, известные с тех пор их коллегам в последующих поколениях и практикуемые ими по сей день.

Общество с большим трудом усваивает истину, что литература заслуживает поддержки. Энтузиазм, с каким принимаются некоторые литературные произведения, обожание, каким дарят некоторых авторов, здесь мало что меняют. В честь Софокла воздвигали алтари, потому что считали, что его поэзия божественного происхождения, но никто не заботился о его благосостоянии, да он и сам не ждал этого от своих сограждан. Даже когда при Птоломеях или во времена империи были сделаны попытки опекать и поддерживать литературу, то они выразились или в случайных проявлениях монаршей милости, или хотя и в постоянных жалованьях, но выплачиваемых не за литературный труд, а за проводимую параллельно полезную деятельность писателя в должности, например, директора библиотеки или преподавателя красноречия. Все это были вознаграждения за имеющиеся заслуги, а не для облегчения молодым талантам борьбы за хлеб насущный — об этом не могло быть и речи.

Красивые слова из «Одиссеи» о «песни, улаждающей нам сердце», можно было повторить во многие иные эпохи, например во времена трубадуров, когда поэту платили за наслаждение, какое он доставлял. Чаще, однако, платили за славу. Цари, полководцы возили за собой историков и поэтов, чтобы первые описывали, а вторые воспевали их победы. Заботились о своей славе и города. Исходя из опыта прошлого, который сохранялся в людской памяти благодаря писателям, новые поколения хлопотали о создании таких памятников и для себя и готовы были платить за них не скупясь, лишь бы они льстили их гордости.

Пропаганда возникла и заработала, еще будучи безымянной. Август сумел впрячь в свою политику и мечтательного Вергилия (*deus nobis haec otia fecit* — бог даровал нам это благоденствие, говорится об Августе в первой эклоге) и неуступчивого Горация. Август пользовался услугами и множества других поэтов, чьи имена из-под развалин веков отзываются едва слышным шепотом. Мы знаем о его щедрости, нам известны даже кое-какие статьи из его бюджета, предназначенные на литературу, но сам он не был склонен этим похвалиться. В «*Monumentum Ancyranicum*», заключающем в себе его политическую автобиографию, он подробно перечисляет, сколько гладиаторов выставил на арену, сколько диких зверей дал убить для развлечения римлян, в перечне возводимых им сооружений не забыл упомянуть ни одного моста, ни одного канала, но зато ни словом не обмолвился о материальной поддержке литературы, будто ему даже неловко было об этом упоминать.

Хотя многие историки в каком-то ослеплении стараются превзойти один другого в похвалах Августу, на самом деле это был политик без сердца, без совести и без

воображения. В самом начале своей политической карьеры он был соучастником тяжкого преступления — убийства Цицерона, которому он лично стольким был обязан; позже уничтожил Корнелия Галла, которого не спасли от мести разъяренного тирана ни школьное товарищество, ни поэтический талант. Еще большим позором в период его правления было изгнание Овидия. Август до конца жизни так и не проявил добрых чувств, элементарного человеческого понимания, с тупым упорством не желал он смягчить условий изгнания, не задумывался и не желал знать, какую бесценную человеческую жизнь обрек он на гибель. Подобных случаев, возможно и не таких известных в период его правления, довольно много, например, славный оратор Кассий Север, изгнанный на греческие острова, погиб в нужде. Запах гари от сожженных по приказанию Августа книг Лабиена проступает даже сквозь фимиам историков.

К счастью, жил при Августе человек несравненно более высокой культуры — Меценат, и он выручал императора в деликатных вопросах, касавшихся взаимоотношений с писателями и влияния на их творчество. В личности Мецената сосредоточились черты, которые затем каждая эпоха повторяла в разных вариантах. Знатного происхождения, богатый, с неутоленным авторским тщеславием литератор-дилетант, которому врожденный такт и искренняя любовь к искусству не позволили превратиться ни в сноба, ни в графомана, он обладал достаточным вкусом, чтобы чужую хорошую поэзию ценить больше собственной. Не чуждый тщеславия, Меценат ждал от поэтов хвалебных посвящений, хотел, а может быть, и требовал, чтобы его имя упоминалось как можно чаще в строфах, которым бессмертие было обеспечено. И все его материальные затраты с лихвой ему оплатились: Гораций в благодарность за небольшую усадьбу перенес его на своих крыльях через двадцать веков, и имя Мецената стало почетным, стало лозунгом, символом.

Если бы Августа нам блаженные боги вернули,
Если бы вновь Меценат был возвращен тебе, Рим!³
— вздыхал сто лет спустя у себя на чердаке бедный Марциал.

Марциал, торгуя лестью, уже дорого не брал и за скромную плату был готов писать что угодно и о чем угодно. Бегал за грошом туда, куда Гораций не сделал бы и шага за кошельком с золотом. В Марциале обрел себе символического представителя многочисленный род литературных нищих, людей, одаренных крупным талантом, умом, уверенных в своей ценности и тем не менее обреченных на вечное попрошайничество и на славу, которая при жизни не спасала их от презрения, а после смерти влекла за собой напоминания об унижениях, компромиссах, лжи, лицемерии.

Нельзя отрицать, что в плачевных условиях, в каких приходилось жить писателям всех времен, не имевшим собственного состояния, литература многим была обязана меценатам. Наш Яницкий пропал бы в неизвестности на Жнинских болотах, если бы его не поддержали сначала Кшицкий, позднее Кмита, причем последний был патроном и не особенно приятным, и не особенно щедрым.

Эпоха гуманизма — золотой век меценатства. Великие мира сего настойчивее добивались внимания писателей, чем писатели искали их милости. Петрарка защищался от меценатов, не желая ущемлять своей независимости. А бенефиции

³ Пер. Н Шатерникова.

лились на него между тем щедрой струей: он был каноником в Ломбез, в Парме, в Падуе, в Карпантра; папы и короли оделяли его дарами. Поджо Браччолини, вышедший на улицы Флоренции с пятью лиарами в кармане искать счастья, после бурной и полной трудов жизни получил возможность отдохнуть на собственной вилле с прекрасным садом, и если удовольствовался столь малым, то только потому, что был цыганом-кочевником по натуре и идиллически скромным в своих потребностях.

Совсем иное дело его соперник Филельфо. Тот просто-напросто брал с вельмож дань в размерах, зависевших от их состояния. С Лодовико Моро он брал 250 дукатов, с Пьетро Медичи — 100, с Борсо д'Эсте и с епископа Мантуанского — по 50. Род Сфорца он буквально шантажировал с помощью поэмы «Сфорциада», работу над которой то возобновлял, то откладывал в зависимости от поступления дотаций. Сфорца так боялся, что Филельфо в один прекрасный день возьмет да и бросит поэму, что поучал своего казначея: «Ни в коем случае мы не должны его потерять. Не приведи господь он узнает, что мы его обманываем, тогда он прекратит работу над великолепным творением, призванным прославить наш род. Это будет ужасно».

То был один из редких периодов всеобщего уважения и преклонения перед литературным трудом. Когда в 1416 году Леонардо Бруни представил Флоренции первый том своей «Истории», он и его потомки были освобождены городом от налогов, для того чтобы — как гласил декрет — «получить достойную благодарность народа за увековечение славы республики». И короли тогда тоже решались на красивые жесты. Альфонс Арагонский у себя в Неаполе назначил хорошее жалованье из своей казны Антонио Беккаделли, подарил ему два дворца и виллу; Джаноццо Манетти получал у него 900 дукатов ежегодного жалованья и доходы от продажи соли, а кроме того, был пожалован не менее ценной грамотой. «Мессир Джаноццо, — писал король, — вы освобождаетесь сей грамотой от посещения дворцовых ассамблей. Посвятите себя литературным трудам, ибо с нас достаточно почета и славы уже от одного вашего пребывания у нас».

Французские короли в таком стиле не обращались к протежируемым ими авторам, у них писатели получали жалованье в качестве дворецких, как Клеман Маро, или придворных обойщиков, как Мольер. И лишь Расин носил почетный титул «историографа», но за это был обязан принимать участие в военных кампаниях. Польские короли проявляли больше великодушия, щедро награждая *Миколая Рея*, хотя он и допекал их своим кальвинизмом, или назначая *Шимоновича* «поэтом его королевского величества», с чем было связано получение разных бенефиций. Такая должность под названием «поэт-лауреат» при английском дворе существует и поныне.

В XIX веке три живописца — Энгр, Жером и Веттер — изобразили трогательную сцену, где Мольер, к удивлению и негодованию двора, представлен сидящим за столом Людовика XIV. Поступая таким образом, художники положились на достоверность анекдота, приведенного в дневнике горничной Марии-Антуанетты. В действительности же ничего подобного никогда не случалось, потому что в ту эпоху можно было быть гением и подметать полы в королевских передних.

Трое названных художников внесли в историю поправку XIX века, в начале которого Наполеон сказал: «Если бы Корнель был жив, я сделал бы его маркизом». Однако за время своего правления он давал титулы генералам, а не поэтам, и даже жалованье, назначаемое им поэтам, было куда скромнее, чем то, какое платил Людовик

XIV. Правда, во времена Наполеона не существовало поэтов, равных Корнелю. Это с уст императора сорвались полные раздражения слова: «Говорят, во Франции нет поэтов, а что скажет по этому поводу министр внутренних дел?» В истории литературы найдется несколько имен, которым перо принесло высокие титулы: Петрарка стал дворцовым комесом, Теннисон — лордом, д'Аннунцио — князем ди Монтенево, Метерлинк — графом.

История меценатства изобилует примерами, где самолюбию писателя приходилось терпеть унижения. Меценат со всей очевидностью понимал, что недостаточно привилегий рождения, власти, состояния, чтобы выдержать сравнение с наивысшими духовными ценностями, которыми обладал художник. Меценат подавлял его тогда своим богатством и находил огромное наслаждение в чувстве превосходства над человеком, переросшим его духовно. Он мог это делать инстинктивно, неосознанно, как почтенная идиотка мадам де Саблиер, которой Лафонтен был обязан даровым хлебом и которая писала в одном из своих писем: «Я распустила весь дом, оставив только собаку, кошку и Лафонтена». Но можно ли этим возмущаться, если даже Малерб, сам поэт, не побоялся сказать, что «поэты для общества ненамного полезнее игроков в кегли»?

Как современные миллионеры платили Бёрду деньги за обещание, что он их именем назовет горы на Южном полюсе, совершенно так же и в давние времена писателям платили за посвящения, за вступительные речи, за любое проявление преклонения вроде именинных и свадебных песен или эпитафий по усопшим. Кто был половчее и лишен совести, торговал одновременно и похвалами и клеветой вроде Аретино, ему короли платили за то, что он их славил, и за то, чтобы не поносил, Вольтер точно так же умел всяческими способами выуживать деньги и подарки от монархов своего времени. Еще Наполеон уговаривал Гёте посвятить какое-нибудь произведение царю Александру. «Сир, — ответил Гёте, — это не в моих обычаях. Я никому не посвящаю моих книг, чтобы позже об этом не жалеть». На что Наполеон возразил: «Великие писатели времен Людовика XIV думали иначе». «Верно, — согласился Гёте, — но вы, ваше величество, не станете отрицать, что им не раз приходилось сожалеть об этом».

Гёте знал, что говорил, потому что по собственному опыту знал цену просвещенной знати. На протяжении многих лет сносил он капризы герцога Веймарского, от которого зависело его благополучие. Герцог, увлекавшийся французской драмой, принуждал Гёте и Шиллера переводить Вольтера, вмешивался в их творчество, не хотел ставить «Орлеанскую деву», потому что пьеса не понравилась его любовнице, — короче говоря, вел себя как сноб или директор театра, запутавшийся в интригах актрис.

Самой большой бедой писателей было отсутствие авторского права — болезнь всех времен.

В готских далеких снегах под знаменами Марса суровый

Ревностно центурион книжку читает мою.

Стих распевается мой, говорят, и в Британии дальней, —

Попусту! Мой кошелек вовсе не знает о том.⁴

⁴ Пер. Н. Шатерникова.

Эти стихи Марциала могут служить эпиграфом к истории эксплуатации писателей.

Издатели действовали как пираты, обманывали, уклонялись от выплаты гонорара, и все им сходило безнаказанно. По римским законам в книге ценился лишь материал и работа переписчика; даже подделки не преследовались, и можно было под именем известного писателя выпустить фальшивку. В позднейшие века автор искал защиты в «королевских привилегиях», в разных путаных правовых условиях, договаривался с издателями и даже сам занимался продажей своих творений, пока ему не опостылевала эта мелочная торговля. Вот выражение презрительной щедрости на титульном листе «Песни» *Яна Кохановского*:

Я никому иль многим, может быть,
Плод вдохновенья отдаю задаром.
Издателю придется вам платить —
Торгует он поэмой, как товаром.⁵

Даже драматург не мог рассчитывать на честное вознаграждение. Во времена Шекспира конкурирующие театры нанимали людей, обладавших хорошей памятью, и те, прослушав раз или два новую пьесу, восстанавливали затем ее текст, разумеется с произвольными изменениями, и в таком виде она входила в репертуар театра-конкурента вопреки воле автора и вразрез с его интересами. Еще при Наполеоне директор театра, если он не был в слишком дурном настроении, давал автору луидор после спектакля: даже огромный успех пьесы не мог вытянуть ее автора из нужды. В Англии первым поэтом, зарабатывавшим на жизнь пером, был Александр Поп, которому перевод Гомера принес 9000 фунтов, что по тогдашнему курсу составляло значительное состояние. «Благодаря Гомеру, — говорит Поп в одном из стихотворений, — я могу жить, не задалживая ни одному принцу или вельможе».

Несколькими десятилетиями позже Поп уже не был исключением. Среди многих удивительных новшеств, возникших в XIX веке, далеко не последним по удивительности был переворот в оплате литературного труда. Возросли тиражи, авторское право стало охраняться, гонорар мог обеспечить безбедное существование, принести достаток, целое состояние. Сначала это казалось столь необычным, что Байрон счел нужным выразить Вальтеру Скотту презрение за то, что тот торгуется поэзией. Вновь зазвучали старые оскорбления, какими еще Платон клеймил софистов. Но уже спустя несколько лет тот же Байрон не хуже других торговался с издателями. У поэтов никогда еще не бывало таких доходов. Мур за «Лаллу Рук» получил 3000 фунтов; «Песнь последнего менестреля» Вальтера Скотта разошлась в тридцати тысячах экземпляров, обогатив автора. Еще больший доход приносила проза. У Вальтера Скотта были поистине королевские доходы; через руки Бальзака проплывали огромные суммы, — увы! — только проплывали; Виктор Гюго оставил миллионное состояние.

В XX веке положение стало еще лучше. Авторское право обеспечивало писателю защиту его собственности, предусматривало мельчайшие возможности нарушений и, будучи связано с международными соглашениями, способствовало увеличению

⁵ Пер. А. Сиповича.

доходов автора от публикаций за границей, от переводов. Больше всего на этом выиграли писатели, которые писали на языках, широко распространенных в мире, — английском, немецком, французском; но посредством переводов или театральной сцены авторы даже очень малых стран завоевывали мировой рынок, как, например, скандинавские писатели. Случались ошеломляющие успехи, особенно в романе и драме. Арнольд Беннет, когда одна из его пьес не сходилась со сцены в течение нескольких лет, заработал так много, что он, этот скромный человек, не знал, что делать с деньгами. Кино открыло для писателей новые источники доходов, нередко миллионных. И этот золотой дождь, как всякий дождь, льет, не разбирая куда: составляют себе состояния не только великие и выдающиеся писатели, но и посредственности, причем последние добиваются этого даже еще легче; например, сентиментальный дамский роман в Англии, а в Америке криминальный могут в один месяц сделать их автора богачом, не принеся ему при этом ни признания, ни даже обыкновенной известности, потому что к концу года уже никто не будет помнить его фамилии. В литературе, как никогда, орудуют спекулянты и ловкачи.

Этому еще способствует перенесение коммерческой ценности с самой книжки на побочную продукцию, для которой она служит исходным материалом. В Америке, например, и сам автор, и в еще большей степени издатель оценивают рукопись не просто как роман, роман исторический или биографический, а как потенциальный сценарий для кинофильма, теле- или радиопостановки; преимущество отдается произведениям, подходящим для журналов и для так называемых дайджестов, где гонорары очень высоки.

Впервые в истории литературы писатель добился материальной независимости, отпала необходимость кланяться у меценатов, выполнять их капризы. Вместо того чтобы обивать пороги богачей, писатель сделался человеком состоятельным. Казалось бы, что отныне каждый писатель мог свободно творить, внемля лишь голосу вдохновения. Но этому помешали изъяны человеческой природы. Мало-помалу для многих богатого покровителя заменила безымянная читательская масса, не поддающаяся учету толпа покупателей книг. Этому новому владыке оказываются те же знаки почтения, тем же способом ему льстят, так же усиленно стараются снискать его расположение и с той же тревогой ловят признаки его недовольства. Успех у читателя заменил прежнюю непрочную славу, зиждившуюся на признании писателя элитой. В погоне за столь щедро оплачиваемым успехом научились угадывать и предупреждать вкусы широкой читательской массы. На этом занятии не один писатель утратил доброе имя и загубил талант. Этим объясняется, почему в XIX веке, особенно в его первой половине, так часто раздавались голоса возмущения и предостережения со стороны тех, кто, следя за развитием новых условий в жизни литературы, горько сетовал на ее меркантилизацию.

Вместе с автором расцвел издатель. В давние времена он был фигурой незаметной: выступал и хозяином переписчиков, и лоточником, и печатником, и книгопродавцем. Привыкший извлекать никем не контролируемые барыши за счет чужого труда, он вначале очень встревожился переменой в правилах, введенных в книгоиздательское дело, пытался обойти их, смошенничать. Однако вскоре понял, что в союзе с законом можно заработать гораздо больше. Потому что закон давал ему в руки оружие в борьбе с конкурентами, преследуя всяческие перепечатки, переделки и тому подобное.

Значение и могущество книгоиздательских фирм возросло чрезвычайно. Авторы прониклись к ним большим пиететом, и многие из них имели неосторожность еще в молодости, при издании своей первой книжки, связать себя с издательством пожизненным договором. Этот вид зависимости писателя от издателя в некоторых странах сохранился и до наших дней, в Польше новый закон об авторском праве, принятый лет двадцать назад, покончил со всем этим полностью.

Очень часто случалось, что ошеломляющий успех книги приносил доход одному лишь издателю, приобретаемому за мизерную сумму данное произведение в «полную собственность». Как у давних меценатов, писатели состояли «на жалованье» и у издателей, обязуясь за определенную сумму поставлять ежегодно определенное количество печатных листов. И то был нелегкий хлеб. Но случалось и так, что издатель делал ставку на автора с невысокой продуктивностью, малоизвестного и субсидировал его годами, веря в его талант и будущий успех. Тысячи подобных взаимосвязей между писателем и издателем со всеми оттенками недоверия, подозрительности, неприязни, ненависти, а также и веры, симпатии, дружбы заполняют историю книгоиздательства, куда вписаны все писательские беды и радости.

Навязчивой идеей Бальзака были деньги. В этом он походил на всех своих соотечественников — каждый француз носит в себе частицу Гарпагона. Бальзак принадлежал к поколению, которое стремилось во что бы то ни стало разбогатеть, в своих книгах он ворочал огромными суммами, заглядывал в кошелек каждому из своих персонажей, в личной жизни носился с головокружительными финансовыми затеями, мечтал нажить большое состояние, но, когда приступил к осуществлению одного из своих проектов, залез в долги и уже никогда больше из них не выбрался. Убедился, но слишком поздно, что его единственная золотая жила — это собственное творчество. Увы, ему пришлось работать на кредиторов. Писал под их бичом, подгоняемый сроками. Это было убийственно и для тела и для души. Обладая силами, достаточными для долгой жизни, он исчерпал себя до дна к пятидесяти годам. Можно ли удивляться, что именно он оказался самым ярким, самым пламенным защитником авторского права? В открытом письме «Французским писателям XIX века», напечатанном в «Revue de Paris» («Парижском обозрении») за ноябрь 1834 года, Бальзак не только обнажает все изъяны законодательства, охранявшего писателя, но и высказывает мысль о необходимости создания Общества литераторов, того самого Societe des Gens de Lettres, которое существует и поныне и одним из первых председателей которого он был. Но, заботясь о других и о будущем, себе он уже ничем помочь не мог.

Второй денежной жертвой был Вальтер Скотт. Ранняя и громкая слава принесла ему колоссальные доходы. Желая упрочить свое положение, он вошел компаньоном в издательскую фирму, публиковавшую его книги. Но в 1826 году фирма обанкротилась и на писателя свалился долг в 117 тысяч фунтов. Гордый и щепетильный, Вальтер Скотт отверг помощь Королевского банка, не принял нескольких десятков тысяч фунтов от безымянных жертвователей. С этого момента работал он до беспамьяства, писал роман за романом, один хуже другого. И пять лет спустя умер от истощения.

Деньги — дурной советчик: вкрадываясь в творческую работу, они приносят в нее свой разрушительный динамизм, стараются превратить ее в идущую конвейером обильную продукцию, отвлекают от вещей трудных и прекрасных и склоняют к легким и вульгарным. Особенно убийственна для писателя ранняя и быстрая слава. Поняв, что

в нем нравится читателям, познав радость признания и приятность растущих заработков, он не отваживается подвергать себя опасности все это утратить и в конце концов становится совершенно иным, не тем, кем намеревался стать, мог бы стать, если бы слушался только голоса своего искусства. Как и во многом другом, здесь тоже сила характера испытывается скорее успехом, чем неудачей.

Некоторые писатели, как, например, Пеги, открыто осуждают материальное благополучие. Выходец из рабочей семьи, он вырос в нужде и в ней видел источник плодотворного мужества, неустанных усилий, героизма. Нужда не позволяет заснуть, облениться. Держа художника в постоянном напряжении, она возбуждает его энергию, закаляет характер, заставляет быть гордым.

Не каждый писатель так думает, однако каждый готов, как и другие творцы (философы, ученые, художники), принять нужду, с чем не примирился бы представитель никакой иной профессии, ибо ни в одной нет настолько могучих стимулов, чтобы заставить человека сохранить ей верность и устоять наперекор всем трудностям и лишениям. Героизм Вилье де Лиль-Адана или Норвида полон самопожертвования, он имеет в себе что-то от мирской святости, от мученичества. Но что ни говорилось бы в похвалу бедности, что ни рассказывалось бы о триумфах гениальных одиночек в их борьбе с нуждой, не следует все же усматривать в изморе голодом наилучшее средство для развития таланта. Как правило, нужда губит, и в ее беспощадных тисках погибли тысячи прекрасных умов, погибли в унижении и отчаянии.

Причины таких катастроф бывали разные: болезнь или увечье, какое-нибудь губительное пристрастие, слабость, и не последнее место среди этих причин занимает отвращение к работе ради заработка, неукротимая гордость художника, не желающего идти ни на какие компромиссы с обществом: он или не хотел творить иначе, чем творил, или не хотел зарабатывать на хлеб ничем иным, кроме своего искусства. Вопрос о «второй» профессии принадлежит к числу самых докучливых. Никто без острой необходимости не оторвется от любимой работы, чтобы посвятить драгоценные часы занятиям, для него безразличным, а то и ненавистным. Можно, конечно, к этому привыкнуть, можно посредством разумного распорядка дня обеспечить себе какое-то время, свободное от всяких обязанностей, можно достичь совершенства в лавировании между работой для заработка и творчеством, обрести душевное равновесие, но всегда, однако, останется горечь и сожаление о безвозвратно утраченных и невозместимых моментах, когда приходилось отложить перо, притушить фантазию и отойти.

Нет никакого смысла подразделять профессии, которые может подсунуть писателю судьба, на хорошие и плохие; советовать ему, например, избегать канцелярий, учительской работы, газетной, а сватать ему медицину, службу в морском флоте или в дипломатии. Ясно одно: кто вопреки своему желанию, вполне отдавая себе отчет в размерах потерь и вреда, вынужден оплачивать свой хлеб насущный ценой неосуществленных творческих намерений и надежд, кто своему любимому делу может посвятить лишь день воскресного отдыха и обрывки вечеров после трудового дня, кому занятия, не имеющие ничего общего с миром его мысли, засоряют мозг, тот, подводя баланс года, с ужасом увидит кладбище тысяч загубленных часов. Как отдельная личность он оказывается жертвой, а общество не получает от него того, что он был способен ему дать, если бы отдался целиком своему призванию.

А потребности писателя между тем оплачиваются так дешево! Пусть не вводят нас в заблуждение огромные заработки Оскара Уайльда, яхты Мопассана, замки и дворцы Метерлинка, д'Аннунцио, Ибаньеса: это случаи исключительные, когда богатство сваливалось на голову человеку с фантазией сноба и давало ему возможность осуществить всяческие свои прихоти, причем нередко одновременно с этим творчество его хирело или умирало. Кто-то взял на себя труд определить средний уровень писательских потребностей: писателю достаточно приличного жилья с определенными удобствами — это может быть квартира в большом городе, вилла или скромный сельский дом, только, сохрани боже, отнюдь не поместье с бесконечными хлопотами и заботами; наличных денег ему нужно ровно столько, чтобы прилично питаться, иметь возможность пополнять свою библиотеку и какую-нибудь коллекцию, так как каждый что-нибудь собирает, и, наконец, иметь возможность свободно путешествовать. Этот скромный идеал устроит писателей самых разнообразных типов, и каждый из них согласится признать его за свой собственный идеал, не исключая и тех, кого происхождение или судьба наградили обременительным богатством.

Писатель-профессионал в общепринятом понимании — это литератор, живущий своим пером. Но это же определение можно распространить на всех писателей, у кого главной, если не единственной целью было литературное творчество. Флобер не зарабатывал на своих произведениях, иногда даже доплачивал за их издание, как, например, за «Мадам Бовари», которая издателю принесла крупные барыши, автору же пришлось оплатить судебные издержки. У Флобера был собственный капитал, а когда он его прожил, ему пришлось на старости лет искать службу. Все его книги, стяжавшие ему славу, не приносили ему никакого дохода: он оказался жертвой собственной непрактичности и издательского произвола. Несмотря на это, никто больше его не заслуживает названия писателя-профессионала. Флобер не только никогда ничем, кроме литературного творчества, не занимался, но все иные занятия считал недостойными, чтобы им посвятить хотя бы чуточку внимания. Таких, как он, было много во все эпохи, за исключением некоторых периодов в античности, когда политическая жизнь протекала особенно интенсивно. В этом отношении писатели оказываются неизменными коллегами философов, ученых, художников, изобретателей — людей, одержимых какой-нибудь идеей и способных ради нее пожертвовать всеми другими соблазнами жизни.

Уже мысль греков останавливалась на этом явлении. Они различали два рода жизнедеятельности: *bios theoretikos* и *bios praktikos* — жизнь теоретическая и жизнь практическая, римские моралисты перевели это как *vita contemplativa* и *vita activa* — жизнь созерцательная и жизнь активная. Микеланджело на гробнице папы Юлия II изобразил эти две абстракции в очаровательных образах Рахили и Лии. Примиренные на памятнике, они многие века вели между собой ожесточенный спор. Если первая создавала монастыри, пустыни, скиты, то вторая творила стремительный поток сменяющих друг друга мгновений, где не было места ни для тихой сосредоточенности, ни для спокойного творчества. Среди многих символов созерцательной жизни находится и башня из слоновой кости, у подножия этой башни время от времени собираются люди действия, чтобы грозить кулаками и осыпать упреками мечтателей, уединившихся наверху. Но последние постоянно находили себе защитников, иногда их оправдывали за то, что они верно служат идеалам, иногда — за то, что блюдут чистоту

мысли и искусства. В наше время, когда все оценивается потребительскими категориями, *Леон Хвистек*, человек, менее всего склонный к мечтательству, высказал в своих «Проблемах духовной жизни в Польше» следующее соображение: «Для того чтобы мы могли пользоваться жизнью в полном смысле слова, определенная группа людей должна пребывать за пределами активной жизни, в мире мечтаний и абстракций, ибо для полноты жизни в широком понимании нужны мечтатели и мыслители».

Тот, кто знает историю философии, науки, искусства, техники, без труда оценит правильность этого утверждения.

«За пределами активной жизни...» Жизнь — это семейные и общественные обязанности, это труды, затраченные на благо других людей, это не поддающиеся учету жертвы, принесенные в дар времени, покою, имуществу. Писатели флорентинского типа всегда стремились освободиться от каких бы то ни было гражданских обязанностей: уклонялись от военной службы, сторонились общественной жизни, не принимали никаких должностей, а на пороге зрелости оказывались перед дилеммой: семейный очаг или безбрачие.

Не знаю, что может здесь нам поведать статистика, но дилемма эта продолжает оставаться открытой, а писатели разделились на две группы. Ряды холостяков в значительной мере заполнили лица духовного звания, особенно в те периоды истории, когда писателями были люди только этого сословия. Защитники безбрачия натолкнутся у своих противников на аргументы, почерпнутые из жизни знаменитых писателей, развитию и расцвету которых наличие семьи не помешало. Но сторонники безбрачия не сдаются: против женатого Овидия они выдвигают холостых Вергилия и Горация. С удовольствием останавливаются на таких личностях, как Теренция, которой не удалось разорить Цицерона только потому, что он был слишком богат, но которая его бессовестно обкрадывала и в конце концов довела до развода. Они самыми черными красками изображают хлопоты и трудности супружеской жизни Мицкевича в тот период, когда он и в самом деле перестал быть поэтом. Указывают на мальтузианство женатых писателей и утверждают, что нужно родиться богатым русским графом, чтобы, как Толстой, иметь кучу детей и, несмотря на это, написать так много. Прибегают, наконец, к условному наклонению, утверждая, что каждый *pater familias* — отец семейства — достиг бы более высокой степени совершенства, если бы жил вольной жизнью холостяка.

Апологетам безбрачия можно указать на множество жизней, загубленных распутством, неустроенностью, бродяжничеством, а с другой стороны, привести в пример людей, живших семейной, патриархальной жизнью и обретших в ней полную душевную гармонию. Семейная жизнь обладает большой этической ценностью и формирует характер писателя. Не подлежит, однако, сомнению, что писатель, отдающий себе отчет в своем призвании, особенно если он искусство слова делает своей единственной профессией, очень неохотно решается на шаг, который накладывает столько обязательств, ограничивающих его свободу.

Сегодня уже никто не спорит на эту тему со страстностью гуманистов. Боккаччо в биографии Данте горько упрекает поэта за то, что тот женился, сменив мудрую и вечно юную философию на сварливую, подверженную старению женщину. Сам Боккаччо такой ошибки не совершил, следуя примеру Петрарки, а тот в свою очередь взял

пример с философов древности или, вернее, монахов. Петрарка был неисчерпаемым в восхвалении уединенной жизни и в этом, как и во многом другом, походил на Флобера, признававшегося, что он не может смотреть на монахов, не испытывая при этом чувства зависти. У себя в Круассе он создал нечто вроде скита — посторонних, даже друзей, пускал к себе редко, возлюбленной запретил появляться, а когда она однажды осмелилась нарушить запрет, просто-напросто выставил ее за дверь.

Петрарка в «*Epistola ad posterios*» — «Послание к потомкам» похваляется тем, что после сорока лет избегал женщин, «хотя и находился в избытке сил и страсти». Флобер рекомендовал писателям половое воздержание, чем очень злил Жорж Санд. Дюма-сын передает следующий разговор с Бальзаком под арками Пале-Рояля. Создатель «Человеческой комедии» говорил: «Я точно высчитал, сколько мы утрачиваем за одну ночь любви. Слушай меня внимательно, юноша, — полтома. И нет на свете женщины, которой стоило бы отдавать ежегодно хотя бы два тома». В ту пору Бальзаку было тридцать восемь лет.

Проблема и по сегодняшний день сохраняет свою остроту. Один писатель — имени его я не назову — считал, что литераторы, не утрачивая мужской силы, должны применять «инфибуляцию», практиковавшуюся атлетами древности и наглядно представленную в знаменитой бронзовой статуе «Кулачного бойца» из музея делле Терме в Риме. Мне неудобно вдаваться в подробное описание этого приема.

Женщина всегда была символом разлада и хаоса в интеллектуальной жизни писателя. Из оскорбительных речей, которыми ее осыпали философы, ученые, писатели, художники, можно было бы составить специальную антологию, и в прежние времена такие антологии существовали. Но что значит эта горсть оскорблений и насмешек (своего рода похвал в негативной форме) по сравнению с вечно льющейся песней песней, в которую каждое литературное поколение и почти каждый писатель привносит все новые и новые строфы?

В монографиях, биографиях, исследованиях, учебниках литературы ни о чем так много и подробно не говорится, как о любви со всеми ее муками, сомнениями, разочарованиями — о любви, служившей для литературы основным материалом. Действительно, если бы из произведений, накопленных за двадцать с лишним веков европейской литературы, изъять все, что связано с темами счастливой или несчастной любви, произошло бы страшное опустошение. Вместе с сотнями шедевров исчезли бы тысячи произведений, более скромных в художественном отношении, но обладавших достаточной прелестью и способностью услаждать читателей своей эпохи. К счастью, этого сделать уже невозможно: пусть даже в будущем писатели больше не влюбляются или у них не появится потребности высказаться о своей любви, но литературы прошлого уже никому не изменить. А в ней царит женщина во всем блеске своих соблазнов — она радость, гибель, вдохновение.

Рядом с роскошными возлюбленными, разделившими бессмертие с теми, кто их при жизни боготворил, существует и другой тип женщин, часто обреченных на забвение, обойденных биографами, разве что упоминаемых в краткой сноске к биографии писателя, с которым она некогда была связана. Самое суровое осуждение выносятся тем женщинам, которые — как представляется биографам — ничего не могли дать своим великим мужьям, ибо не способны были их понять. Сколько несправедливых слов и по сей день раздается в адрес бедной Терезы, подруги жизни

Ж.-Ж. Руссо, или жены Джамбаттисты Вико, не умевшей подписаться на брачном контракте! Точно так же считают, что убогой по духу была и Христина Вульпиус. И однако же, она вовсе не была так глупа, как утверждают веймарские сплетни. Прежде чем о ней судить, следует прочитать письма Гёте периода их любви, эпиграммы, элегии и другие произведения, например «Die Metamorphose der Pflanzen» — «Метаморфоз растений», и прочувствовать, сколько тепла и счастья вошло с нею в его жизнь. Доброта, преданность, заботливость, верность значат так много, что человек, носящий в себе бурю и ищущий тихой пристани, часто выбирает в подруги кроткое существо, уступающее ему в интеллектуальном отношении; это обеспечивает покорность и обожание. Такой эгоистический расчет может происходить и бессознательно, однако чаще он бывает хорошо обдуман, и это не должно удивлять никого, кто читал жизнеописания великих людей. Альтруизм — это не самая распространенная черта их характеров.

Дурной славой пользуются и жены. Вошедшая в поговорку и никогда не существовавшая Ксантиппа испортила им репутацию на много веков вперед. Жены сами защищаться не умели, не привыкли и не отваживались говорить от своего имени. Только в наше время зазвучали их голоса. Увы! Как было бы хорошо, если бы некоторые из них хранили молчание. Например, Джесси Конрад, выпустившая толстый том воспоминаний о совместной жизни с великим писателем. Нужно немалое усилие, чтобы прочитать до конца эту болтовню посредственной женщины. То, что делают почти все вдовы в тесном кругу, Джесси Конрад решила рассказать многотысячной массе читателей, а именно оговорить покойного мужа. Она дает почти карикатурный образ человека нервного, рассеянного, эгоистичного, вечно мучимого всяческими недугами, она отодвигает в тень великого человека, а на первом плане мелькают чашки, которые он по неосторожности разбил, подушки, в которых прожег папиросой дыру, а о его внутренней жизни, о его работе или ничего не пишет, или пишет какие-то малозначительные мелочи, словно ей туда не было доступа, хотя Конрад поручал ей переписку своих рукописей и как будто не раз делился своими творческими замыслами. Она была превосходная *femme de menage* — образцовая хозяйка дома и великолепная повариха, автор кулинарной книги (Конрад, как почти все писатели, знал толк в хорошей кухне), и она была бы идеалом, если бы не бесконечные операции, пребывания в клиниках, периоды выздоровлений с сиделкой в доме. Конрад прожил с нею около тридцати лет, не представляя даже, что мог бы найти подругу жизни получше. «Он был для меня как сын, — пишет Джесси, — и в то же время был моим мужем; нуждался в уходе и заботе, как малое дитя. Вместе с тем я испытывала гордость за него, видя, как возникали его великолепные произведения, меня восхищал огромный размах его работы». Конечно, так оно и было, и это реабилитирует ее в наших глазах, несмотря ни на что.

Несколько в ином тоне выдержаны «Воспоминания» жены Альфонса Додэ, сдержанные и скромные, проникнутые нежностью. Их автор тоже обладал талантом, надо добавить — скромным. Потому что не существует примера супружеской пары двух равно великих дарований. Супруги Браунинг могли бы здесь служить исключением, если бы она и в самом деле по талантливости равнялась мужу. Такого рода супружеский союз на равных началах даже трудно себе представить. Две одинаково могучие индивидуальности, занимающиеся одним и тем же искусством,

никогда не смогут друг с другом ужиться. Будь они родственны между собой по духу, могло бы еще кончиться соавторством, неким новым вариантом братьев Гонкур, будь они различны, вскоре разошлись бы с чувством взаимной неприязни, а может быть, и ненависти. Флобер питал к Жорж Санд глубокую симпатию, но страшно подумать, что получилось бы, если бы им пришлось вступить в брак. С Мюссе это могло выйти, пусть на короткий срок, потому что его пути с путями Жорж Санд не пересекались: она восхищалась его стихами, он — ее мелодичной прозой, и оба пребывали в заблуждении, считая, что гармонично дополняют один другого, впоследствии же взаимно осмеяли друг друга. Зато Флобер несколько лет чувствовал себя счастливым с графоманкой Луизой Коле. Время от времени он давал ей советы, как писать, и получалось приблизительно то же самое, как если бы орел учил летать курицу.

Случается, что писатель встречает в жизни женщину, и та его как бы преображает, будит дремавшие в нем способности. Общеизвестна многолетняя дружба Анатоля Франса с мадам де Кайаве, которая с ним познакомилась, когда он еще был несмелым, неловким, занимался литературными поделками, и заставила работать его по-настоящему, убедила заняться делом Дрейфуса, сделала знаменитым. Властная, слишком хорошо понимавшая свои заслуги, она в конце концов стала невыносимой, что и привело Франса к разрыву с ней. Обычное это явление, и нельзя без жалости вспоминать женщин, принесших себя в жертву, живших лишь славой и величием своих возлюбленных, а затем ими отвергнутых.

Жоржетта Леблан в своих «Воспоминаниях» рисует патетическую, пожалуй даже слишком патетическую картину такой любви. На протяжении многих лет она господствовала в доме Метерлинка и была посвящена во все его замыслы. Опекая каждое мгновение его творчества, она вела отчаянную борьбу с малейшим шорохом, который мог бы нарушить его покой. На первой странице книги «Мудрость и судьба» Метерлинк поместил следующее посвящение ей: «Мадам Жоржетте Леблан. Вам я посвящаю эту книгу, являющуюся в значительной мере плодом и Вашего творчества. Существует сотрудничество более возвышенное и более реальное, нежели сотрудничество двух перьев, а именно сотрудничество мысли и примера. Мне не понадобилось прилагать усилий, чтобы открыть, как я должен действовать в согласии с идеалом мудрости, не понадобилось искать в собственном сердце подтверждения красивой мечты, которая всегда бывает несколько туманной. Мне достаточно было слушать Вас. Достаточно было, чтобы мой взгляд внимательно следил за Вами: смотря на Вас, я видел движения, жесты, поступки воплощенной мудрости». Мадам Леблан, наверное, пришлось немало потрудиться, чтобы склонить Метерлинка к столь странным признаниям, и она была очень огорчена, когда после их разрыва это посвящение исчезло при следующих переизданиях книги. Конечно, поступая таким образом, Метерлинк проявил малодушие, но с такими вещами мы нередко встречаемся у писателей. Отталкивающий пример такой мелочности оставил в своих дневниках *Станислав Пшибышевский*.

Существуют, однако, и более прочные союзы предназначенных друг для друга душ. Для них вовсе не нужны общности интересов, равенства культурного уровня или образования — все это восполняет *intelletto d'amore* — разум сердца, и он является наивысшим сокровищем. Женщины знают нас лучше, чем мы их, нередко лучше, чем мы самих себя. Понимают наши слабости и только одним им известным волшебством

умеют превращать эти слабости в силу или по крайней мере притуплять их злобность. Затаенное удивление, с каким она относится к работе мужа, ее молчаливый упрек, который он чувствует в моменты снижения творческого полета, сердечное тепло, с каким она умеет смягчить огорчения при неуспехе, — все это вводит ее в орбиту его дела, им, этим делом, она живет, напряженно следит за каждой страницей — незаметно, неощутимо, а вместе с тем так пристально, что, когда ее не будет, перо может выпасть из рук писателя. История говорит об этих женщинах мало. Исследователь литературы не придает большого значения ни посвящению, ни пачке писем, сдержанную нежность которых он примет за обычный трафарет в переписке любящих супругов, не разглядит заложенных между страницами увядших цветов.

Даже свидетельства самих писателей принимают с недоверием, с иронической усмешкой, как, например, слова Плиния Младшего, в которых он воздал честь верности своей жены Кальпурнии: «Как она волнуется, когда мне предстоит выступить! Как радуется, когда я возвращаюсь из суда! Все, что я пишу, она перечитывает по многу раз, знает наизусть. Если ей случается присутствовать на моих выступлениях, она стоит за колонной и жадно ловит каждое слово. Когда я слагаю стихи, подбирает к ним на кифаре мелодию, а между тем она никогда не училась музыке и ее единственной учительницей была любовь». Тысячи жен писателей всех времен и по сегодняшний день легко узнают себя в этом портрете.

Но было много и таких писателей: гордясь своей проницательностью в отгадывании тайн человеческой души, они не имели даже понятия, скольким обязаны своим подругам жизни. Потому что они никогда не брали на себя труда взвесить, что приносили им часы, проведенные в атмосфере мыслей, чувств, желаний, поступков существа столь близкого и в то же время столь отличного. Возвращаясь в свою рабочую комнату, они входили туда обновленными, надышавшись воздухом иного мира, который с незапамятных времен, из поколения в поколение зиждился на собственных принципах, добытых в борьбе и победах, чуждых миру мужчин.

Жена Альфонса Додэ говорила, что писатель, уклоняющийся от семейной жизни, не вызывает у нее доверия. Позднее ее сын Леон с присущей ему резкостью развил эту мысль на нескольких страницах «*Le stupide XIX — e me siecle*» — «Глупый XIX век». Добрая мадам Додэ подкрепила свое суждение недобрым примером, указав на Виктора Гюго, между тем как семейная жизнь Гюго была отвратительной — протекала между женой и любовницей, перемежаясь вылазками к горничным. Мадам Додэ, конечно, судила о нем по его стихам, где он умиляется детскому щебету за стеной своего кабинета. Но она, безусловно, была права, если имела в виду писателей, сознательно обрекающих себя на аскетизм во имя литературы. Мать Флобера осудила этот аскетизм в знаменитых словах, обращенных к сыну: «*La rage des phrases t'a desseche le coeur*» — «Горячка фраз иссушила тебе сердце». Никто, однако, не зашел здесь дальше Гонкуров, они как бы болели литературитом — предлагаю этот термин медицине. Эдмон де Гонкур говорил: «Человеку, целиком посвящающему себя литературному творчеству, не нужны чувства, женщины, дети, у него не должно быть сердца, только мозг». В другом месте оба брата заявляют: «Мы охотно заключили бы с богом договор, чтобы он оставил нам лишь мозг, который творит, глаза, которые смотрят, и руку, держащую перо, все же остальное — чувства и наше брэнное тело — пусть забирает себе, а мы бы на этом свете наслаждались изучением человеческих характеров и любовью к

искусству». Так искренне никто не высказывался, но многие так мыслили. Не в одном писателе художник пожрал человека. Вместо женщины он видел том стихов или прозы, в поцелуе искал новеллу, от любви ждал шедевра. Тут можно дойти до такого состояния, что, прежде чем разрезать кусок лососины, переберешь кучу сравнений и метафор, подсказанных аппетитной розоватостью рыбы, и не почувствуешь букета вина, дающего повод для составления литературных головоломок.

Очень скучно быть только писателем, быть им всегда и везде, год за годом, месяц за месяцем, в любую пору дня и ночи. К более совершенному типу я бы отнес писателей, которые выражают себя как писатели лишь в определенные моменты, а в остальное время дают знать о дремлющем в груди вулкане только заревом слов, брошенных в разговоре, докладе, в лекции. Писатели такого типа никогда не бегут от жизни.

Написав последнюю фразу, я мысленно припомнил многих великих писателей за двадцатипятивековой период европейской литературы. Не буду здесь приводить сотни имен, из которых слагается мой перечень: это люди масштаба и значения Эсхила, Цицерона, Данте, Сервантеса, Расина, Гёте, Мицкевича, Толстого, а далее фигуры менее крупные, согласно оценкам учебников литературы, но, по сути дела, не уступающие во многом гениям ни в мастерстве, ни во влиянии на будущие поколения. Все они познали полноту жизни в ее обязанностях, задачах, успехах, бедах: были мужьями, отцами, любовниками, солдатами, гражданами, мирились с трудностями своей должности, не отказывались от назначений, подчас неприятных, были готовы служить родине в качестве ее представителей за рубежом, не жалели времени, иногда на годы забрасывая творческую работу и добросовестно выполняя другую, как этого требовали от них обстоятельства.

Признательность общества за оказанные услуги выражалась по-разному: от высоких наград до заключения в тюрьму. Эта признательность тускнела еще при жизни писателя, а последующие поколения уже совсем не интересовались его заслугами как гражданина — только творческое наследие сохраняло значение, все иное становилось материалом для анекдотов. Разве лучше бы стали хоть на самую малость оды Пиндара, если бы нам сказали, что поэт аккуратно посещал заседания городского совета в Фивах? Вся политическая деятельность Цицерона, скорее, вредит ему в нашем мнении, а иногда и делает некоторые его произведения смешными. Кто сегодня, за исключением биографов, заинтересуется деятельностью Гёте, как главы правительства карликового феодального государства, если даже столько лет им руководимый и столько труда поглотивший веймарский театр нас так мало занимает?

Сами писатели чаще всего с горьким сожалением оглядываются на эти бесплодные часы своей жизни и вспоминают обо всем том, чего не смогли создать, растратив силы и время на вещи ничтожные и преходящие. Это верно, но лишь в известной мере. Потому что жизнь, которой они так щедро себя отдавали, не оставалась у них в долгу. Она вырабатывала характер, закаляла волю, сердце, ум, наполняла легкие свежим воздухом, не давала киснуть и прозябать, обогащала опытом, знанием людей и света.

Сначала надо быть человеком, а потом художником — одни громко провозглашали эту мысль, другим оказалось достаточно подтвердить ее примером собственной жизни как не подлежащую никаким сомнениям истину. И кто скажет,

будто Диккенс, Гамсун, Реймонт, Конрад, Горький, прошедшие сквозь столь разнообразные жизненные испытания, не нашли в них и ценнейшего материала для своего творчества? Почти вся американская литература, от Уитмена по сегодняшний день, создана людьми, пришедшими к своим книгам самыми необычными путями, на личном опыте познакомившись с такими делами и обстоятельствами, о каких большинство писателей в других странах просто-напросто не имеют понятия. Они собственной жизнью добывали сырье для своих произведений.

Что одним давала судьба, то другие старались добыть себе сами. Не находя в себе материала для творчества, гонялись за ним по всему свету. Лихорадочная погоня за впечатлениями, переживаниями, темами, поиски их в мимолетных любовных связях, в приключениях, в кабаках, по закоулкам — все это даже высмеяно в комедиях. А о тех пор как существуют скорые поезда, пароходы и самолеты, сотни литераторов используют эти средства передвижения, чтобы странствовать по свету в поисках приключений, незнакомой среды, необычайных человеческих типов, стараясь впитать в себя все разнообразие жизни и накопить в сознании капитал, который даст высокие проценты. Результат обычно оказывается жалкий. Они привозят домой в чемоданах, оклеенных этикетками всех стран мира, банальные истории, а вернувшись, с горечью удостоверяются, что произведение свежее, дающее что-то новое, вышло как раз из-под пера человека, не имеющего понятия, как проехать из Дели в Калькутту. Тут мне как бы слышится голос Рембрандта. «Останься дома,— убеждал он молодого художника, собиравшегося отправиться в путешествие, — останься дома! Целой жизни не хватит на познание чудес, какие здесь таятся».

Писатели всегда возбуждали удивление тем, что ничего не понимают в повседневной действительности, что, будучи психологами, способными на потрясающие откровения о человеке, они не разбираются в людях и постоянно оказываются жертвами коварства и обмана. Это происходит оттого, что они знание о человеке черпают не из наблюдения за жестами и гримасами своих близких, а из общения с самой идеей человека, какой она отражена в их собственной душе. Все познание осуществляется в нас самих. Каждое впечатление извне имеет ту ценность, какую вкладывает в пего сознание воспринимающего. Ум мелкий отражает действительность, как вода: точно, поверхностно, преходяще. Ум же творческий преобразует ее, расширяет, углубляет, из вещей ничтожных делает великие. *Выспяньский* из обыкновенной деревенской свадьбы извлек народную поэму. На той свадьбе, кроме него, присутствовало еще два поэта, не считая меньшей литературной братии, но никто из них не мог даже себе представить, что видит и слышит этот молчаливый анахорет.

Превосходный пример — сестры Бронте. Отрезанные от мира, живя в пустынном Йоркшире, в небольшом местечке Хоурте, они не имели возможности на личном опыте познать то, чем насыщены их романы. В особенности Эмили, автор «Грозового перевала», никогда не выезжавшая на мало-мальски продолжительный срок за пределы своего прихода; жизнь старой девы в пуританском доме в середине XIX века не предоставляла ей ни малейшей возможности общения с такими мужчинами, как герой ее романа Хитклифф, она извлекла его из тайников своей творческой фантазии.

Говоря так, мы объясняем одну загадку другой загадкой. Механизм творческой фантазии не поддается никакому анализу. Нельзя разложить его на части, каждую из

них описать, а затем показать, как они функционируют. Единственное, в чем мы можем удостовериться, наблюдая отдельные случаи, а все они чрезвычайно отличаются одна от другого, — это в способности писателя претворять в новое и неожиданное целое бесчисленные фрагменты действительности, как внешней, почерпнутой из окружающей среды, так и внутренней, идущей от собственной психики. Последние гораздо важнее. Люди, лишённые воображения, наблюдают значительно лучше и виденное запоминают точнее. Человек же, обладающий творческой фантазией, из каждого воспринимаемого явления выбирает какую-то частицу, нередко наименее существенную, иногда воспроизводит в памяти это явление в целом, но уже лишённым характерных деталей. Ибо одновременно с восприятием в нем действовало нечто такое, что почти всегда искажало воспринимаемое. Это «нечто» может быть чувством, мыслью или фантазией, подсказанной ассоциацией. О памяти не стоит даже и заикаться. Люди с пылким воображением никогда ничего не запоминают. Их память — чистая фикция. Явление, которое они вчера наблюдали с безупречной, как им казалось, трезвостью и вниманием, завтра в их сознании фантазеров может измениться до неузнаваемости.

Эта способность перерабатывать воспринимаемое располагает всеми средствами, какие ей только может предоставить активная, хотя и скрываемая психическая деятельность. Страсти, стремления, особенно несбывшиеся или невыявленные, мечты, сны, образы, пристрастия, опасения, стыд — все, чем каждый человек заполняет свое одиночество, у художника становится его творческой лабораторией. Там происходит угадывание, прочувствование, постижение явлений, с которыми он никогда не сталкивался, которые как будто бы ему совершенно чужды. Как будто бы — на самом же деле они в нем существуют, иногда он отдает себе в этом отчет и даже развивает их в своих самых сокровенных мыслях, иногда же они таятся в нем как бы смотанными в клубок; от чьего-то жеста, выражения лица, неожиданного слова этот клубок вдруг разматывается. Писатель всегда в своих мечтах и рассуждениях должен быть наготове для приятия самых необычайных возможностей и ситуаций, и плохим художником-творцом окажется тот, кто смутится, если ему вдруг предложат в подарок луну. Большинство уже давно захватили ее, устроились на ней и благоденствуют.

Гёте имел право утверждать, что у настоящего творца врожденное знание мира и что ему излишен личный опыт, чтобы справиться с каждым поставленным себе заданием. «Я написал «Гёца фон Берлихингена», — говорит он дальше, — в возрасте двадцати двух лет, а десятью годами позже удивлялся, сколько правды в моей драме, хотя ничего из того, что я там изобразил, мне в пору создания вещи не пришлось еще пережить». В корне ошибочно приписывать Бальзаку гениальный дар наблюдательности. Бальзак был не наблюдателем, а великим фантазером, визионером. Все, что попадало в поле его зрения, могло возбудить фантазию, но ничего не запечатлевалось в неизменном виде. Из элементов, выхваченных из жизни одним взглядом своих горящих глаз, он создавал новых, никогда не существовавших людей, и жизнь этих людей он, могучий алхимик, насыщал динамикой безупречной истинности. По его желанию возникали дома, улицы, города, и читателю казалось, что все это взято из действительности.

Богатство писателя зависит не от разнообразия впечатлений, а от широты его интроспекции: чем больший мир он в себе носит, тем обильнее материал, питающий его творчество. Сколько литераторов вчитывается в работы по криминологии, посещает

тюрьмы, просиживает в кабаках, где собираются апаши, а затем создает плоский образ, недостойный быть даже тенью Вотрена, найденного Бальзаком не при встрече с Видоком, а в своем собственном могучем воображении: одна из многочисленных клеток этого творческого мозга подсказала писателю образ хитреца, шельмы, отважного и беспощадного авантюриста. Личный любовный опыт *Запольской* своим богатством мог бы смутить воображение *Ожешко*, но напрасно искать у Запольской произведения о любви такого масштаба, как «Хам».

Драмы Расина наводят на мысль, что их автор должен был жить жизнью, кипящей страстями, это и дало ему возможность отобразить их с такой глубокой правдивостью, а между тем Расин жил затворником. Воспитанный в строгих принципах Пор-Рояля, никогда не дышавший сердечной атмосферой родного дома, он также был чужд страстей своего века, а весь его любовный опыт ограничился романом с актрисой — очень банальная вещь в жизни драматурга.

Читателя всегда интересуется автор, он хочет знать, как тот выглядит, какой образ жизни ведет, какой у него характер. Нынче все это значительно облегчено благодаря фотографиям, печатаемым в журналах, интервью, кинофильмам, даже голос писателя известен — он звучит в радио- и телепередачах, его записывают на пластинки. Писатель делится своими творческими планами, рассказывает о том, что он любит, какой образ жизни ведет, даже иногда идет на довольно интимные признания. А в прошлые века жизнь писателя была окутана тайной. Конечно, даже и тогда эта таинственная завеса немного приподнималась. Гравюры на дереве, миниатюры, медальоны популяризировали его внешность, частные письма распространяли о нем правду и вымысел. Гораций в одной из од похваляется, что, если он проходит по улице, на него показывают пальцем. Вольтер во времена, когда не существовало еще ни кино, ни фотографий, ни репортеров, добился популярности, равной популярности Бернарда Шоу, который уже в наше время в течение полувека не сходил со страниц иллюстрированных журналов.

Но не все писатели проявляли столько находчивости, и читающая публика очень долго общалась с книжкой, ничего не зная об ее авторе. Строила только разные домыслы, представляя его по образу и подобию его героев, или в соответствии с идеями, какие он проповедовал, или же с чувствами, которые он выражал. С этим можно встретиться и сегодня. Наши отцы испытывали глубокое разочарование при виде молчаливого и задумчивого Сенкевича, потому что представляли его себе в образе заливчатского рыцаря, шумного, как пан Заглоба. Точно так же и нас приводил в замешательство господин с брюшком, оказавшийся *Яном Каспровичем*. А борода *Леопольда Стаффа*, его скромная фигура, робкие, замедленные движения, такие трогательные и понятные в глазах близких друзей, не могли не вызвать разочарования тех, кто читал его «Сны о могуществе». А настоящий Ламартин вдребезги разбивал сердца нежным поклонникам его поэзии, как только они получали возможность видеть его воочию. В стихах Ламартин был мечтателен, задумчив, стыдлив, все трогало его до слез, и невольно он представлялся существом хрупким, изящным, может быть близким к чахотке. В действительности же он был *le grand diable de Bourgogne* — огромный бургундский дьявол, который ел и пил как полагается, ругался, как гусар, занимался охотой, имел псарни а конюшни — настоящий задиристый шляхтич, без устали воюющий с соседями.

Но иногда поэтам удавалось выглядеть соответственно пожеланиям своих почитателей. Ангелоподобная красота Шелли или надменное лицо Байрона повышали очарование их поэзии, хотя Байроном надо было любоваться, когда он сидел верхом на коне, потому что он хромотал. Впрочем, романтики сами заботились о впечатлении, какое должна была производить их внешность. Шатобриан всю жизнь сохранял прическу, растрепанную бурями молодости, — прическа en coup de vent сделалась модной для целого поколения. Поэтические позы (например, Мицкевич на скале Аюдага), декоративные плащи, эффектный фон помогали иконографии поэтов, и в таком выигрышном виде они представляли перед читателем — именно такими, какими тот хотел их видеть. Вот почему писательницы всегда стараются выглядеть на фотографиях молодо и чарующе.

Несравненно больше разочарований в любимом авторе могут вызвать разоблачения, касающиеся его характера. Род *Красиньских* опечатал строгой тайной все письма Зигмунта, где он тем же самым пером, каким написаны были «Рассвет» и «Псалмы будущего», вел переписку с управляющим своими именами, выказывая в ней всю твердость и жестокость магната времен крепостного права. Несколько лет назад мы не без сочувствия следили за судебным процессом, возбужденным внучкой Жорж Санд против биографа своей бабушки: она не хотела признать ни одного из приписанных Жорж Санд любовников, но процесс все же проиграла.

Гёте как главе правительства пришлось решать дело незамужней женщины, обвинявшейся в убийстве своего ребенка; и та самая рука, что в «Фаусте» свила незабываемую гирлянду из строф прощения и искупления Маргариты, подписала обвинительный приговор. Виктор Гюго, творец благочестивого Мириеля, в десятках стихотворений скорбящий над людской нуждой с благостью и щедростью деда-мороза, в жизни был скрягой и никогда бы не подал нищему и гроша. В книжке расходов, которую этот скупец вел с поразительной аккуратностью, под рубрикой «благотворительность» были замаскированы суммы, какие ему время от времени приходилось выплачивать соблазненным служанкам. Но алхимия слова сумеет и из наихудших черт писателя создавать вещи, поразительные по чистоте и благородству. Шарль Лало в нескольких томах собрал психологические загадки многих писателей, умевших свои моральные слабости, изъяны, недостатки исправлять на собственных героях, щедро наделяя их всеми положительными качествами, которых сами были лишены.

Стоит ли заниматься личностью автора? Этот вопрос ставился часто, и отвечали на него по-разному. Для нас здесь интереснее фактические примеры, иллюстрирующие два предельно разных отношения к писателю — во Франции и в Польше. Франция, невзирая ни на какие протесты, спокон веков жадно роется в личной жизни своих писателей. Там не удастся скрыть даже самую интимную тайну. За каждым славным именем во французской литературе тянется обширная библиография жизнеописаний, дневников, мемуаров, архивных документов, писем. Классическим примером может служить книга А. Мартино «Календарь Стендаля» — настоящий календарь всей жизни, день за днем, иногда даже с фиксацией часов, и все подкреплено добросовестнейшей библиографией.

Во Франции множество сведений о писателе оглашается еще при его жизни, хотя известная скромность при этом и соблюдается. Но она мгновенно исчезает сразу же

после его смерти. Тогда словно бы прорывается плотина и начинается наводнение книг, очерков, статей, в которых писателя раздевают донага: вы можете его увидеть в домашней обстановке, за работой, в супружеской спальне, в обществе друзей, во время путешествия, вы узнаете о его любовных приключениях, услышите его признания, подслушанные в разговорах, его суждения о современниках, вам станут известны его пристрастия, болезни, чудачества. Что же касается характера, все, что есть в нем отталкивающего, обязательно будет оговорено во всеуслышание. Часто сплетня борется здесь с правдой, и последняя не всегда выходит победительницей, случается, что такой спор длится десятилетиями, вовлекая все новых участников, новых свидетелей или архивных исследователей. Пример Франции подействовал и на другие нации, ему последовали сдержанные англичане, в Америке же писателей затмили кинозвезды и боксеры, и если тайны личной жизни писателя там и уважают, то только потому, что мало кто ими интересуется.

У нас в Польше не так. Наши писатели выглядят торжественно и немного печально, как на памятниках. Неизвестный скульптор, не забывший на надгробии в Зволене снабдить Кохановского перчатками, оказался красноречивее биографов поэта. Если бы не несколько страниц *Тшитеского*, полнокровная фигура Миколая Рея осталась бы для нас бледной и невыразительной. И нынче современники, знавшие наших великих писателей лично, не особенно торопятся рассказывать о них. Перемерли все, кто общался с *Прусом*, и эта обаятельная личность останется для нас навсегда замкнутой между двумя датами, первая из них, дата рождения, сопровождаемая вопросительным знаком, точно не установлена, совсем как у писателей древности или средневековья. Еще живы некоторые из тех, кто близко знал Сенкевича, Жеромского — тщетно ждем мы их рассказов. С чувством глубокой благодарности были приняты изданные недавно юношеские «Дневники» Жеромского и «Генрик Сенкевич. Календарь жизни и творчества», которым профессор *Юлиан Кшижановский* рассеял мрак, так долго окутывавший личность и жизнь автора «Камо грядеши». С нерасположенностью к описанию жизни писателя у нас вяжется суеверный страх — как бы не оскорбить его память. Без сомнения, это благородное чувство, но оно выглядело бы еще возвышеннее, если бы не соревновалось с ложью. Известно, сколько потеряла биографическая документация Мицкевича из-за пиетета его сына Владислава. Таковую почтительность трудно хвалить со всей искренностью и без оговорок: слишком явно проступает в ней желание как можно скорее отделаться от писателя, отправив его в бессмертие, а на земле удовольствоваться его аллегорическим обликом, который так легко и удобно запомнить.

Если спросить самих писателей, их мнения на этот счет разделились бы. Можно сказать с уверенностью, что в большинстве оказались бы те, кто является врагом бесцеремонного копания в личной жизни. И не один из них заблаговременно принимал соответствующее меры и жег бумаги, не подлежащие огласке. Но что и в состоянии предпринять беззащитный покойник? Мысль, что можно сделаться жертвой нежелательного любопытства, не раз отравляла писателям жизнь, подсказывала строгие запреты в завещаниях, вызывала острый протест. Они с завистью оглядывались на писателей древности: тем неоценимую услугу сделало время, уничтожив все, кроме произведений. В идеальном положении оказался Гомер: он до такой степени растворился в своих произведениях, что даже само его существование ставится под

вопрос.

В конце концов кто-то должен будет взять на себя труд написать историю литературы, где только плоды творчества шли бы чередой веков и поколений, в атмосфере своей эпохи, без жизнеописаний авторов. Ведь о «Нибелунгах» или «Слове о полку Игореве» мы говорим как о литературных произведениях, не называя имен авторов, так как они нам не известны, это вынужденное умолчание, но ведь можно рассматривать его и как метод в трактовке литературных явлений. Разумеется, это надо сделать талантливо, для чего потребуется исследователь недюжинных способностей. Но для нашей книги, тесно связанной с психологией творчества, биографический материал является самым важным, и мы должны быть благодарны всем, кто нам его предоставляет, и осуждать тех, кто пренебрегает им и дает ему погибнуть.

МАСТЕРСКАЯ

В бумагах Шопенгауэра сохранился листок, разделенный вертикальной чертой на две половины, на одной написано: «Франкфурт», на другой: «Мангейм». В каждой из рубрик Шопенгауэр старательно перечислил достоинства и недостатки обоих городов. С предусмотрительностью мыслителя, не желающего полагаться на волю случая и наткаться на неприятные неожиданности, он предварительно тщательно взвесил, что ему понадобится для удобства, развлечений и работы, и только после этого поселился до конца своих дней во Франкфурте-на-Майне. Столь же предусмотрительный и в выборе дома, он мог бы служить образцом для подражания всем работникам интеллектуального труда, если бы каждый из них был достаточно обеспечен для свободы выбора.

Писатели, в особенности поэты, обычно ведут образ жизни кочевников. Гомер в предании предстает перед нами с длинным посохом странствующего рапсода, Архилох — золотоискателем и воином, Алкей — неутомимым борцом за свободу, идущим в изгнание, это они в древнейшую эпоху поэзии открывают перечень странников, число которых с каждым веком будет возрастать. Странствования Данте, кочевничество Мольера и Шекспира, точно так же как бесчисленные разъезды Шелли, бурные путешествия Байрона, переезды с места на место Мицкевича, африканские приключения Рембо, — все это принадлежит к явлениям очень типичным. На одного Альбера Самена, прослужившего много лет в государственном казначействе, приходится сто поэтов, до самой старости перебирававшихся с места на место или же, подобно Верлену, так и не нашедших спокойного пристанища. Во времена, когда поэтическое вдохновение зависело от прихоти богатого патрона, поэт не мог быть уверен, будет ли у него завтра кров над головой. Но даже если не принимать в расчет материальной зависимости, все равно достаточно капризов, внезапных порывов, жажды приключений и новизны, чтобы развесить мемориальные доски во всех частях света на самых неожиданных домах, где поэты проводили какую-то часть своей жизни.

Перед писателем всегда стоял открытым вопрос: деревня или город. Этот вопрос не возник в связи с развитием современных городов-гигантов — Лондона, Нью-Йорка, Парижа, может быть, только стал острее из-за роста уличного движения, шума моторов, копоты фабричных труб и бензина. Для чувствительных нервов город всегда был неприятен. Шумные и душные Афины, беспокойная и густонаселенная Александрия, Рим почти с миллионным населением были ничуть не лучше средневековых городов, представляющихся нам такими очаровательными, а на самом деле имевших все недостатки, какие только может иметь плотное скопище людей на тесном пространстве, — зловонные, засоренные, гноящиеся. Душам, отрешенным от бренности сего мира, они напоминали, что рай не был обнесен стенами и что вместо улиц в нем были тропинки среди цветущих садов. Творческая мысль стремилась к природе. Платон основал свою Академию в роще Академа. Эпикур в ином уединенном месте Афин обрел свои Сады. Писатели, по роду своего творчества вынужденные пребывать поблизости от библиотек и архивов, избегали, однако, центра города, а те, кого фантазия от такой зависимости освобождала, устраивались в тихих и уединенных местах.

И сколько из них навеки связало свое имя с выбранным ими уголком света! Тень Софокла живет в воспоминаниях о Колоне, от которого ныне остались лишь неясные очертания, в Тиволи среди руин римского Тибура можно отыскать следы Горация, под дубами Воклюза оставил Петрарка свои сны о Лауре, а Сельвапьяна гордится тем, что в ней престарелый поэт обрел источник обновленного творчества. У врат польской литературы благоухают чернолесские липы Яна Кохановского. Польская литература была более сельской, нежели другие. На протяжении нескольких веков она — за исключением придворных и духовенства, которых, как *Петра Скаргу*, приковывали к городу служебные обязанности, — почти не ступала по мостовым городов. Только изредка мелькала городская одежда среди кунтушей и жупанов. Лишь в XIX веке это положение меняется, не нарушая, однако, глубокой, от предков унаследованной привязанности польских писателей к природе. Отсюда культ уютного Закопане, отсюда домик Каспровича «Харенда», «халупа» Жеромского в Наленчове или вилла в Константине. «Деревню, — говорил Жеромский, — сотворил бог, а город — сатана». Сенкевич, имевший на выбор в качестве народного дара участок земли за городом или каменный дом в Варшаве, выбрал Обленгорек. Толстой обессмертил Ясную Поляну.

Писатель, пока он молод, преимущественно держится города, потому что город благоприятствует его духовному развитию, неустанно стимулирует творчество, удовлетворяет тщеславие. А тщеславие многим писателям сопутствует на протяжении всей жизни. Почести, отличия, награды до деревенских закутков доходят редко. Зато, почти как правило, писатель, добившись славы или хотя бы неофициального, но верного признания, расстается с городом. Если же он в нем и останется, то его надо искать в каком-нибудь застроенном вилами предместье или в малолюдных парковых кварталах, и человек, держащий пари, что застанет писателя с лейкой в руке над цветочной клумбой, имеет все шансы такое пари выиграть. Мансарда, где дебютируют знаменитые впоследствии таланты или увядают гении, находящиеся в разладе со своей эпохой, с одной стороны, а с другой — утопающий в зелени собственный домик — вот два полюса, между которыми чаще всего протекает жизнь писателя.

Встречаются, конечно, и фанатические приверженцы городов. Одним из их патронов, бесспорно, можно считать Сократа, он, если не было к тому необходимости, никогда не покидал Афин, его беседа с Федром на берегу Кефиса была настолько необычным событием, что Платон счел себя обязанным предоставить ей самые прекрасные страницы своего диалога. В числе патронов оказался бы и Кант, который, если верить легенде, прожив полвека в Кенигсберге, ни разу не убедился воочию, что город этот расположен на берегу моря. Некоторых александрийских поэтов трудно себе представить вне города, точно так же как и родственников им по духу Вийона или Верлена. Леон-Поль Фарг заслужил себе прозвище «*pieton de Paris*» — «парижского пешехода», потому что не мог жить, не ощущая под ногами парижской мостовой. «Зеленый цвет мне не к лицу», — шутил он. Таверна, бистро, кафе давали приют многим поколениям городской богемы. Не умеют дышать вольным воздухом полей и лесов и писатели, влюбленные в старые улочки, в исторические здания. Не понимая красоты деревьев и цветов, они видят ее лишь в колоннах и карнизах. Подобным же образом привязаны к городам придворная знать и салонные львы всех эпох, денди, снобы, декаденты. Но и среди них встречаются отступники: после сорока, после пятидесяти лет они пожидают горькие плоды старой истины о том, что пустота всегда

остаётся пустотой, в какие бы одежды она ни рядилась. Впрочем, даже и самые разнужданные личности в конце концов могут утихомириться над листом бумаги. «Мне рассказывали, — отмечает Конрад в своих воспоминаниях, — что некоторые пишут в вагоне и, наверное, могли бы писать, сидя со скрещенными ногами на веревке для белья. Что касается меня, то я вынужден признаться, что мое сибаритство позволяет мне писать, только когда я располагаю по меньшей мере чем-то вроде стула». Это шутовское признание одинаково может быть отнесено как к началу творческого пути писателя, начатого в корабельной каюте, так и к требованиям позднейших лет, далеким от аскетизма. Правда, встречаются писатели, которые могут работать везде: за кухонным столом, на диване, в гамаке. Некоторые из них, обладающие способностью изолироваться от любого окружения, умудряются писать среди шума, гама, суеты — в казармах, в канцеляриях, на вокзале, в редакции. Готье несколько глав «Капитана Фракасса» написал в типографии, отделенный от грохочущих машин лишь тонкой перегородкой. Кафе многим поэтам не портило рифм. Бернанос заглушал его многоголосый гул бурей собственных мыслей. И мне пришлось слышать от очевидца, что за столиком кондитерской в Закопане можно было видеть Сенкевича, набрасывающего на бумагу приключения Кмицица.

Но все это единицы или случаи исключительные. Писатель по природе своей существо кабинетное. Ему нужен собственный угол, четыре стены, пусть на чердаке, пусть с узким, как в голубятне, окном, ему нужен стол, устойчиво стоящий на ножках, нужен стул, способный выдержать тяжесть его тела. Но если при этом писатель не является убежденным аскетом, ему трудно удовольствоваться только этим. Думается мне, что и Диоген рекомендовал свою бочку для философских размышлений, а не для нанесения слов на папирус.

Вопрос о рабочем месте писателя не вышел бы за пределы простого его описания, если бы им не занялась вплотную женщина — знаменитая английская писательница Вирджиния Вульф. Ее небольшая книжка, возникшая из лекций «A room of one's own» — «Собственная комната», трактует этот на первый взгляд малосущественный вопрос с глубокой серьезностью. Говоря о ничтожном количестве женщин, которым в течение веков удалось проникнуть в литературу, писательница указывает, какие препятствия ставили им предрассудки и обычаи. В редчайших случаях — и, как правило, ценой утраты доброго имени — женщина могла добиться такой дозы самостоятельности, чтобы располагать собственной комнатой для писательского труда, — иначе говоря, добиться, чтобы этот труд окружающие признали или хотя бы с ним примирились: «Женщина, обладающая гениальностью Шекспира, в XVI веке была бы затравлена, лишила бы себя жизни или закончила бы ее вне общества, где-нибудь в глухой деревушке, как ведьма». Лишь в XIX веке женщина по-настоящему вступает в литературную жизнь и осмеливается претендовать на удобства, которые в настоящее время естественны и необходимы. Раньше же, если она и отваживалась писать, то вела себя, как Джейн Остин, которая, сидя в гостиной родительского дома, каждый раз стыдливо прикрывала рукопись, стоило войти кому-нибудь постороннему. И она жаловалась: «Мужчины добыли себе привилегию писать уже несколько тысячелетий назад, и только в первобытных человеческих общинах поэту пришлось бы доказывать, что ему необходим укромный уголок, где бы он имел возможность сосредоточиться».

Есть произведения, и среди них значительные, писавшиеся в тесных и темных

каморках, на пресловутых чердаках, где столько блестящих умов или расцветало, или погибало, есть и такие, которые создавались писателями в шумной общей комнате, когда они с трудом могли улучшить спокойную минуту, среди толчеи лиц, занятых собственной жизнью. И эти неблагоприятные условия обязательно сказывались на произведении, иногда даже по композиции, по стилю можно почувствовать, где писал автор, в просторной светлой комнате или же в тесном и душном помещении.

Хотя здесь и существует большое разнообразие, но можно различить два основных типа писателей. Один тип — это писатели, для которых их труд — страсть, привычка, жизненная необходимость, и они отдаются ему систематически, в определенные часы дня и ночи. Такие писатели — адепты апеллесова принципа *nulla dies sine linea* — ни дня без строчки (у Золя это изречение было выписано над камином в его рабочем кабинете). Антони Троллоп ежедневно писал назначенное себе количество слов и выполнял это с добросовестностью, приобретенной за тридцатилетнюю практику почтового чиновника. Метерлинк каждый день в один и тот же час садился за письменный стол и не вставал из-за него до обеда, даже если ему и не удавалось написать ни единой фразы. Писатели этого типа должны заботиться об удобном рабочем месте.

Второй тип — это писатели, на которых творческий помысел ниспадает, как ястреб, которых заставляет творить бурное и непреодолимое побуждение. Такие писатели не заботятся о месте для работы, удовлетворяются любым, они даже готовы писать на спинке садовой скамейки. Прекрасные, щедрые души — жаль, что они встречаются так редко!

Рабочая комната писателя должна быть удобной, с учетом его вкусов и чудачеств. Материальное положение играет здесь менее важную роль, чем это кажется. Можно терпеть нужду и, несмотря на это, благодаря бережливости, страсти и упорству сделать из своего кабинета нечто похожее на дворец, а можно быть богатым, как Толстой, и обставить свою рабочую комнату с подчеркнутой простотой. Впрочем, писатели очень неохотно окружают себя безделушками и украшениями. Гёте, превративший свой дом в музей, выделил для работы комнату скромную, как келья, где ничто не рассеивало его внимания. Иначе бывает, если у писателя имеются пристрастия, как это было с Норвидом. «Я сам расписал стены моей комнаты,— рассказывает он о своем жилище в Нью-Йорке, — и украсил ее барельефами в тоне гризайль, представляющими разные сцены из древней и новой истории; к этому я добавил медальоны великих мужей античности, сделав их похожими на своих друзей и знакомых. Так, Август Цешковский изображен у меня Сократом, другой приятель — Платоном, третий — Александром Македонским, а приятельница — Сафо».

Если нет необходимости и вытекающих из нее ограничений, то писатель выразит свой вкус обстановкой своей рабочей комнаты, ее освещением, цветом стен, он позаботится также и о виде из окон, который ему более всего по душе. Как же подходяща для беседы с самим собой была башня Монтеня, где он писал «Essais» — «Опыты»! И мог ли Виктор Гюго придумать лучший рабочий кабинет для себя, чем так называемый «Radeau de la Meduse» — «Плот Медузы» на Гернси, застекленный фонарь над океаном? Стоя в алом робдешамбре за пюпитром, автор «Тружеников моря» и сам охватывал взором безграничный простор океана и был видим проплывавшим судам, словно служил им сигнальщиком. Здесь написал он «Легенду веков», «Человека,

который смеется», «Песни улиц и лесов» и эпопею о людях моря, где каждая фраза насыщена соленым дыханием морского ветра.

Определенной формы кресла назывались вольтеровскими. Они настолько вместительны, удобны, уютны, что стали любимой мебелью старушек, которые, сидя в них, могут вязать, перебирать четки и дремать. Вольтер, даже лежа в постели, работал энергичнее, нежели десятки иных писателей, сидя за столом, и поэтому спокойно мог пользоваться таким креслом, уверенный, что его беспокойный дух не даст ему заснуть нигде. Но писатели в этом редко следуют примеру Вольтера: они предпочитают избегать слишком удобных и слишком уютных кресел, где так любит гнездиться лень. Каспрович, человек недюжинной работоспособности, с гордостью показывал мне свои грубые закопанские табуреты и расхваливал их, несомненно, больше, чем они того заслуживали. Какой-то минимум удобства необходим для успешного творчества, и бедный Вилье де Лиль-Адан, оказавшийся вынужденным писать на полу, после того как у него продали с торгов мебель, хотя и свидетельствует об истинном героизме поэта, но никак не может служить образцом для подражания.

Редко бывает, чтобы обстановка кабинета оказалась случайной, обычно о его устройстве можно сразу же прочесть несколько отрывков в автобиографии писателя. Каждый привнесет сюда что-то из своего труда, из мира, в котором он живет и творит. Веер и кружева явятся следом за каким-то женским видением, пальма заменит тропический пейзаж, фигурка в крестьянской одежде подскажет, что мысль владельца устремлена к далекой деревне. Больше всего предметов громоздится на столе писателя, работающего над исторической темой. Писателю хочется иметь их перед глазами, прикасаться к ним, так как они след изображаемой им эпохи, их форма, очертания, орнаменты вводят его в более тесный контакт с той эпохой, от них веет тонким, неуловимым и в то же время непреодолимым очарованием. Франс в пору, когда писал свою «Жанну д'Арк», окружил себя огромным количеством предметов из средневековья, а по окончании работы они ему так опротивели, что он умолял своих знакомых освободить его от этого хлама. Но ни за что не хотел расставаться с куском античного мрамора, из которого с покоряющей грацией вырисовывался женский торс, — этот мрамор прекрасный фетиш для человека, в равной степени преклоняющегося как перед античностью, так и перед женщиной.

Гонкур никогда не мог освободиться от чар японского искусства, оно не только проникло в его кабинет, но и господствовало во всем доме.

По предметам в кабинете писателя сразу же можно догадаться, что его в настоящий момент занимает: так, на письменном столе Метерлинка стояла тарелочка с медом для приманки пчел, под чей звонкий аккомпанемент писалась «Жизнь пчел». Кабинет писателя зачастую оказывается как бы выставкой, где представлены его интеллектуальные интересы. Достаточно было немного интуиции, чтобы, не прочитав ни одной страницы Гюисманса, догадаться о его видении мира и о его стиле, войдя лишь в его кабинет. Затянутый алой материей, с гравюрами и картинами голландских мастеров, редчайшими книгами в великолепных старинных переплетах, изделиями из слоновой кости, бронзы, средневековыми вышивками — вот был тот кокон, из которого появился в романе «Наоборот» аристократ Дез Эссент, плод многолетних раздумий автора. Юнг писал свои мрачные «Ночи» при свете свечи, воткнутой в человеческий череп.

Стол или бюро иногда выдают и более интимные секреты: с одного взгляда понятно, царит ли здесь урожай или засуха. Книга, раскрытая посередине или с ножиком между страницами, чернильница, мутная от засохших чернил, перо, воткнутое в бумаги, сломанный карандаш — вот яркая картина писательского бесплодия. Не обманут нас и следы бури, которая иногда проносится над этой пустыней, оставляя после себя разбросанные книжки самой разнообразной тематики, журналы, свежие газеты, старые записные книжки, блокноты. Этот хаос — не след плодотворной работы, а тщетных поисков, тревоги, неудовлетворенности. Даже самый большой педант не сумеет в такие моменты сохранить порядок.

Потому что есть два типа писателей: способные сохранять порядок и неспособные. И те и другие — странное дело! — одинаково порядок любят. Самый рассеянный писатель стремится к нему, мечтает о нем. Но тот, кто не умеет навести порядок на собственном письменном столе, никогда, как бы он ни старался, не добьется этого. словно окруженный злокозненными гномами, он и сам не понимает, как и когда новые стоны книг вырастают у него на столе чуть ли не через час после уборки. Рано или поздно писатель признает себя побежденным и примиряется с этим хаосом, приспосабливается к жизни в нем, как в знакомой ему лесной чащобе. Ему одному известны здесь все тропы и тропинки, никому не позволено нарушать этого запутанного ландшафта.

«Искусство — это беспорядок», — говаривал один лакей, хозяин которого был поэтом. Однако не заваленный книгами стол чаще встречается у поэтов, обыкновенных романистов, драматургов, которые все им нужное черпают из собственного воображения, нежели у философов и авторов исторических романов. Первым достаточно листа бумаги, вторым приходится иметь под рукой целый архив.

Разумеется, это не общее правило. Иногда письменный стол поэта, только что поставившего точку в конце последней строфы лирического стихотворения, выглядит так, будто над ним пронесся ураган истории, в то время как у писателя, чей стол служил ареной войн и политических интриг, этот самый стол находится в идеальном порядке, словно он служил местом для мирных философических размышлений. Я с большим изумлением смотрел на письменный стол Жюль Ромена в его имении под Туром, настолько девственно чистый, что трудно было понять, как могли на нем поместиться толпы из «*Les Hommes de bonne volonté*» — «Людей доброй воли». Автор просто-напросто держал их всех у себя в голове. Точно так же и Сенкевич возил целые полки своих героев по всем дорогам Европы, нередко ничего не имея для работы, кроме столика в номере гостиницы.

Еще удивительнее, что здесь не наблюдается никакого соответствия между поведением писателя во время работы и его индивидуальностью, выраженной в написанных им книгах. Бурный, динамичный темперамент прекрасно уживается с педантизмом, а безупречный классик смутит самого расхлябанного романтика хаосом в своей рабочей мастерской. Виктор Гюго работал за маленьким шатким бюро, за каким было бы впору писать письма мадам де Севиньи. Поистине остается тайной, как многолюдный и бурный мир «Отверженных» и «Собора Парижской богородицы» не расплющил эту игрушку и как сам титан-автор не разнес ее в щепы. Удивительной прихотью обладал Дювернуа, писавший на покрытом лаком, сверкающем столе. «Не понимаю, как можно писать на поверхности пруда», — удивлялась по этому поводу

Колетт.

На средневековых и ренессансных надгробиях, в инициалах иллюминированных рукописей, на старинных гравюрах по дереву мы видим писателей за работой, сидящих в комнатах, исполненных простоты, скромного удобства и прелести. Вот *Марцин Бельский* в светлой комнате в два окна, из которых одно украшено цветами в горшочках, вот стоит длинный стол, вероятно дубовый, перед ним табурет — оба они своей красивой резьбой немного напоминают закопанскую мебель. Автор «Женского сейма» положил подушку на табурет, окна задернул шторой, чтобы не проникал холод. Между окнами висит полка с дюжиной книжек. Под рукой чаша с перьями. Он пишет в раскрытой книге. К табурету прислонена гитара.

Гитара оказалась здесь не случайно, и она не выдумка гравера. Музыкальные инструменты в рабочих комнатах писателей не редкость. У Шопенгауэра висела флейта, подаренная Россини, и философ ежедневно на ней музицировал. У Романа Роллана стоял рояль, и писатель часто выходил из-за письменного стола и садился за него. Точно так же рояль соседствует с письменным столом Ивашкевича, для которого музыка имеет то же значение, что и литература. Минуты, отданные музыке, снимают напряжение мысли, заглушают шум слов, если между ними не наступило согласие в мозгу или на бумаге. Мелодия может подсказать тон, создать настроение, соответствующее тому, вокруг чего беспомощно кружатся бессвязные фразы, может даже вызвать творческий подъем, как это нам известно из импровизаций Мицкевича, «...работая над трагедией (о Уоллесе), — пишет Словацкий матери, — я часто встаю от стола, подхожу к фортепьяно и играю тот самый вальс, чтобы воспоминания наполнили мои страницы печалью...»

Но для многих музыка оказывается врагом: стоит ее услышать по соседству, и работа валится из рук, не удается связать и двух слов, иногда весь день оказывается испорченным. С тех пор как существует радио, а варвары не приглушают своих приемников, писатели с чувствительной нервной системой испытывают адские муки: у них крадут лучшие творческие часы.

История литературы отмечает также и содружество писательского пера с орудиями изобразительного искусства. Карандаш, кисть, уголь часто освобождают от горечи, которой насыщены периоды бесплодия, когда слово отказывает в послушании. Сотни рукописей испещрены рисунками, по ним можно проследить блуждание мысли, запутавшейся в каком-нибудь трудно поддающемся выражению художественном образе, рисунками, служащими как бы строительными лесами для полета фантазии, топографическими планами, встречаются здесь силуэты людей, иногда какой-нибудь цветок или лист, который мгновение спустя влетит метафорой в неоконченную фразу. Случалось не раз, что поэт в определенный момент своей жизни колебался, чему отдать предпочтение, кисти или перу, как это было с Гёте или Ибсеном, которого жена убедила отказаться от акварельной живописи. «У моей матери, — говорил впоследствии сын Ибсена, — две великие заслуги: она избавила норвежцев от второразрядного живописца и дала им гениального драматурга». Тем не менее многие писатели брали кисть в руки не ради славы, как Жеромский, или занимались живописью наравне с поэзией, как Норвид, который к тому же был еще и скульптором. Одна из скульптурных работ *Ленартовича* находится в калишском костеле.

Казалось бы, что в кабинете писателя должны находиться книги. Но это не

обязательно. Встречаются писатели, которые книг остерегаются. Это те, кто является врагом книги или же слишком сильно ее любит. Сколько есть посредственных писателей, пишущих так называемые увлекательные романы или театральные пьесы, о которых принято говорить, что они «хорошо сделаны», лишённые всякой интеллектуальной культуры. Они похваляются тем, что будто бы их единственная книга — это сама жизнь, хотя чаще всего она проходит в кафе, кабаке или игорном клубе. Эти писатели убеждены, будто бы книги лишают их воображение полета и свежести, иначе они не смогли бы объяснить, почему книги для них так скучны.

Но присутствия книг в своем рабочем кабинете боится и тот писатель, кто их чрезмерно любит. До чего же легко поддаться искушению, отложить перо и потянуться за наркотиком, притаившимся в книжном переплете. Постоянно тянет к общению с великими и острыми умами, их нелегко найти в ближайшем окружении. Ленъ Анатоля Франса искала себе выхода и оправдания, окунаясь в каскад ин-октаво, ин-кварто и ин-фолио, который обтекал все стены его кабинета от потолка до пола. Много лет кружит по Варшаве рассказ, как жена Реймонта отбирала у него книги, чтобы он не отрывался от писательского труда. Нехорошо поступала она с мужем. Не знала, каким могучим стимулом может оказаться книга, если собственная мысль ослабевает и вынуждена искать поддержку в силе чужих слов. Ни для кого не тайна, что писатели открывают прекрасное в неожиданных встречах, прочитанная чужая страница дает им постичь вещи, которых они сами, может быть, никогда бы и не разглядели.

Самые великие мастера не свободны от таких откровений, идущих от другого, они ищут их не только у равных себе, но и у писателей гораздо меньшего калибра. Подбирая аккорд для искомой гармонии, они обращаются к книге автора, родственного им по духу, и вживаются в нее до такой степени, что едва ли это можно назвать чтением, они даже не смогут пересказать содержание страницы, слова которой лишь час назад их волновали. В иных же случаях обращаются к произведениям, абсолютно им чуждым по духу, где стиль, композиция, мировоззрение автора действуют отталкивающе, но и это принесет пользу, потому что такого рода диссонанс вызовет активный отпор, чтение превратится в бой на шпагах, в поединке яснее станут видны собственные преимущества и недостатки и писатель после этой борьбы с новыми силами сядет за свой письменный стол. Сомерсет Моэм, перед тем как писать, перечитывал «Кандида»: «Читая его, я как бы подставлял голову под душ блеска, остроумия, изящества».

Кто сам пишет книги, в конце концов становится их любителем; это вполне естественно. Вряд ли найдется писатель, который не оставил бы после себя собственной библиотеки. Судьба такой библиотеки обычно всегда печальна. Если она по завещанию не войдет в фонд более обширного собрания книг, ее растащат безразличные и жадные наследники. Ценные и памятные книги валяются на чердаках, продаются в аукционных залах, у букинистов, погибают в равнодушных руках. С большим трудом исследователи литературы их вылавливают, а потом с волнением обнаруживают подчеркнутые места, замечания на полях, обрывки мыслей писателя, проливающие иногда новый свет на его творчество. Известна судьба библиотеки Петрарки, которая в момент его смерти, в 1374 году, была самой крупной в Европе. Во время войн и походов странствовала она по разным городам Италии и Франции, короли отвоевывали ее друг у друга. Пьер де Нольяк составил тщательный каталог и

внимательно просмотрел ее, ища на полях пометки великого гуманиста. Подобную же работу выполнил неутомимый и удачливый в своих розысках *Биркенмайер*, он установил даты приобретения и использования в качестве научного материала книг из библиотеки Коперника. Автор монографии о Сент-Бёве, Боннеро, пошел еще дальше: он перерыл архивы парижских библиотек, установил все книги, которые заказывал Сент-Бёв, и смог воспроизвести календарь его работы с точностью почти до одного дня.

Но истинная мастерская писателя там, где находятся его орудия производства.

Только в настоящее время можно употребить слово «мастерская». Представителей прошлых поколений оно возмутило бы. Потому что с этим словом ассоциировалась работа ремесленников, работа рук, а не мозга. А эти две сферы были разделены предвзятостью, неприязнью, презрением. В каждый период истории язык является верным летописцем чувств и предрассудков общества. Ныне понятие «мастерская» стало благородным. Удивительно только одно: что это произошло с таким опозданием, в эпоху, когда все меньше и меньше вещей изготавливается индивидуальным, сосредоточенным усилием. На фоне всеобщей механизации труд писателя принадлежит к тем немногим благородным ремеслам, которым еще нужна собственная мастерская.

Орудия производства, какими в этой мастерской пользуются, заслуживают уважения не только за цели, которым они служат, но и своей историей — длинной и поэтической. Эта история расцвечена метафорами. Одна из наипрекраснейших — это «стиль», слово-девиз, слово-клич, символ цеха художников слова. Происхождение его простое и скромное. По-гречески оно сначала значило «палка», «кол», «столб», вроде того, как и по сей день в Опатовском повяте говорят о «стиле» топора, а кое-где в иных местах Польши его называют «стилиском». И римское войско «стилями», то есть заостренными кольями, защищало подступы к своим лагерям. Затем этим словом стали обозначать резец, которым римляне писали на восковых таблицах. Резец изготавливали из дерева, из кости, из металла.

В моей коллекции, уничтоженной фашистами, я хранил такой костяной резец, найденный на Капри. Он был не больше мизинца, тонкий и гладкий, один конец у него был заострен наподобие зубочистки, а второй — тупой, как шишка пинии. Я часто задумывался: кому он мог принадлежать? Одному ли из тех ученых педантов, что окружали старого Тиберия и развлекали его своей пустой эрудицией, или же, быть может, какой-нибудь придворной даме? Последнее предположение больше устраивало меня: мне казалось, что я вижу эту даму, вижу, как она, разложив перед собой восковые дощечки, в задумчивости подносит мой резец к устам, похожая на Сафо с фрески в Геркулануме. Точно таким же резцом могла пользоваться и настоящая Сафо, поскольку он был любимым орудием производства поэтов. Это с ним вяжется горадиевское, так удачно двусмысленное *saere stilum veritas* — почаще поворачивай свой стиль.

Резец и остро отточенный тростник, который макали в чернила, служили литературе в ее плодотворнейшие века. Потом наступила эра гусиных перьев и капиталийская птица покрыла себя новой славой. Она разделяла ее с журавлем, лебедем, уткой, вороном, ястребом — можно было сравнивать их перья и из них выбирать, воздавая хвалу легкости, остроте, цвету. Кому хотелось держать в руке радугу, писал павлиньим пером. О резце напоминали только старые метафоры, которые отмирают не так-то скоро. *Станислав Гераклиуш Любомирский* усмотрел здесь

некоторый парадокс. «Теперь было бы правильнее, — замечает он, — говорить о написанном не стиль, а перо. Например, это написано хорошим пером или это книга хорошего пера, ибо нынче люди отказались от стиля и употребляют вместо него перо». Пожелание Любомирского не исполнилось, и мир остался со старой метафорой, лишь добавив к ней еще новую, и, когда говорят об «остром» пере, представляется рука, ножик и зачинаяемая палочка — так еще делала моя бабка, а потом свеженаписанное посыпала песком, всегда стоявшим на ее письменном бюро в красивой песочнице. Норвид писал:

Перо! Ты для меня как ангела крыло...

Это выпретенное обращение относилось к скромному гусиному перу, с которым до самой смерти не расстались ни Норвид, ни Виктор Гюго («легкость в нем ветра и молнии сила»), а до нашей эпохи гусиное перо донес Анатолий Франс: на его письменном столе в Бешеллери, сохраняемом таким, каким он его оставил осенью 1924 года, стоит чаша с отточенными гусяными перьями. Франс никогда не пользовался иными. Для нас же теперь и стальное перо — некогда символ прогресса — не является достаточно хорошим орудием производства, и каждый старается обзавестись золотым пером, которое раньше в мире литературы давалось лишь как высокая награда, словно маршальский жезл.

Писатели никогда не были безразличны к размерам, весу, форме орудий своего производства — орудий писания. От них требуются прочность, покорность, удобство. Плохое перо способно испортить рабочий день, остужая творческий пыл, нарушая ровную работу мысли. Это только Марсель Швоб умышленно искал испорченные перья и находил в их неподатливости стимул, возбуждающий творческую энергию. Петер же Альтенберг так воспевал достоинства голубых стальных перьев номер 201 фирмы «Кун», что можно было подумать, будто фирма платит ему за рекламу.

До изобретения книгопечатания автор почти всегда бывал старательным каллиграфом. В настоящее время к числу редкостей относятся такие рукописи, как рукописи Арнольда Беннетта или Андре Сюареса с разноцветными буквицами, выполненными с безупречной аккуратностью, или необыкновенно красивые рукописи *Владислава Витвицкого*, переводчика Платона. Встречаются вещи и поистине удивительные: шифр Сэмюэля Пипса или письмо Леонардо да Винчи, которое возможно прочесть только в зеркале, потому что буквы перевернуты. Уже сам процесс писания для многих является наслаждением. В начертании букв таится особая прелесть. Об этом свидетельствуют признания писателей, не один из них рассказывал, что переписывает свое творение по нескольку раз, заботится о безупречной чистоте копии, любит старомодные, освященные традицией орудия письма. «Процесс обмакивания пера в чернила, — говорит Декав, — это само совершенство: он не позволяет писать слишком быстро, благодаря чему удается избежать многих глупостей». Бернард Шоу был иного мнения и часто прибегал к стенографии, чтобы поспеть за мыслью.

Переменам в орудиях письма соответствовали на протяжении веков обусловленные ими перемены в психологии творческого процесса. Легко себе представить, какая значительная разница существовала в психологии того, кто писал резцом, и того, кто, как китайцы, пользовался тоненькой кисточкой, не говоря уже о

писателях древнего Вавилона, высекавших в глине клинописные знаки!

В музеях хранятся перья и чернильницы, оставшиеся после великих людей, с волнующими следами долгого употребления, иногда проливающие свет на склонности, предрассудки, слабости их владельцев. Не увидите зато карандашей, хотя многие писатели пользовались исключительно ими. Точно так же не встретите и пишущих машинок, наверное потому, что они сравнительно недавно проникли в писательские мастерские и, пожалуй, еще ни одно великое произведение не было создано на этом приборе. Хотя пишущая машинка служит обычно для изготовления копий рукописи, но все больше встречается писателей, кто ради нее отказался от пера при создании оригинала. Пристли, пользующийся машинкой более тридцати лет, усматривает в ней большие достоинства. «Пишущая машинка, — говорит он, — держит человека на некотором расстоянии и дает возможность окидывать написанное критическим оком». Пусть даже и так, но машинка прежде всего отлично служит графomanам, кому чужды сомнения, и родственным им существам с повышенной плодовитостью. Одно из таких существ, писательница Тайлор Колдуэлл, добилась больших успехов в стряпании книг, и она чистосердечно признается: «Я печатаю на пишущей машинке с профессиональной скоростью. Пишу очень быстро, не задумываясь. Будь у меня достаточно свободного времени, мне хватило бы двух месяцев для написания довольно толстого романа». Для большей ясности добавлю, что эта дама написала роман из эпохи Ришелье, не зная ни Франции, ни Европы. «Да и для чего их знать, — утверждает она, — если в Буффало имеются великолепные библиотеки».

Стараясь представить себе писателя за работой, наверное, никто бы не вспомнил о ножницах, однако о них не забыл создатель надгробия *Каллимаха* в церкви Святой троицы в Кракове. И по сегодняшний день ножницы присутствуют не на одном писательском столе. Чаше всего они появляются в заключительной стадии прочтения рукописи, иногда при держании корректуры. Они разрезают страницы, переносят целые куски текста из одного места в другое, причем иногда случается, что то, чем кончалась глава, попадает в ее начало. Так с помощью ножниц и клея появляется интереснейший сюжет, пленяющий легкостью и естественностью.

Бумага — очень серьезный вопрос. Она вошла в литературу поздно, лишь в конце средневековья, и произвела революцию. Сначала она выдержала бой со своим предшественником — пергаментом — и убила его дешевизной. Пергамент, изготовлявшийся из шкур животных, стоил дорого, и его было мало, приходилось прибегать к палимпсестам. Варварский обычай уничтожения чужой мысли, которая зачастую оказывалась несравненно более ценной, нежели та, что на отвоеванном месте выписывал позднейший автор, является одной из иллюстраций культурного оскудения, наступившего после гибели античного мира.

Пергамент причинял писателю множество ныне уже забытых хлопот. Его надо было разгладить, устранить все неровности и шероховатости, натереть мелом. Но когда все это было выполнено, какое наступало наслаждение! Даже сравнивать нельзя пергамент с бумагой, которая в ту моху была невероятно шершавой. Дешевая по сравнению с пергаментом, она все же была дорогой в сравнении с теперешней ее стоимостью. Кохановский за лист платил 25 грошей в золотой валюте. Изменились и условия, в каких писатель выполнял работу. Во времена пергамента перед ним лежала раскрытая книга, и он каллиграфическим почерком выводил легким, бесшумным

пером буквы на скользкой, гладкой поверхности, делая для экономии места множество условных сокращений. В средние века закрипело гусиное перо, вгрызаясь в плотную и шершавую бумагу.

Уже давно бумажная промышленность в состоянии удовлетворить требования и вкус писателей не хуже, чем в древности это делали мастерские, где изготовлялся папирус. Писатель может выбирать и капризничать. Формат, плотность, гладкость или шершавость, блеск — вот вокруг каких качеств вращаются индивидуальные интересы пишущих. Когда писатель изменяет формат и плотность бумаги и делает это по собственному почину, а не в силу необходимости, это всегда свидетельствует о том, что и он сам в какой-то степени изменился. Опытный глаз по одному виду рукописи распознает психические особенности, творческий метод, а иногда и стиль автора. Узкие полоски тянутся за тем, кто долго работал в газетах, повествователь с широким дыханием не станет писать на страничках малого формата, столь подходящих для поэта, творящего изысканные метафоры. Один писатель с изумлением отмечает в «Дневнике», как фатально на него влияет бумага в клетку, путая мысль и нарушая душевное равновесие. Случаются и извращенные соблазны: тянет написать элегию на обратной стороне накладной или роман в приходе-расходной книге.

Не безразличен и цвет бумаги. У некоторых писателей он меняется настолько показательно, что по цвету рукописи можно различить периоды творчества — совсем как пейзажи в разные поры года. Есть нечто чрезвычайно привлекательное в белой бумаге. Это как бы открытый путь, по которому можно отправиться в неизвестное, когда немного страшно сделать первый шаг: так человек не решается нарушить девственную белизну снежного поля.

Руссо рассказывает в «Исповеди» о двух первых частях «Новой Элоизы»: «Я создал их и переписал начисто в течение зимы, работая с невыразимой приятностью, использовав наикрасивейшую золоченую бумагу, лазоревый и серебряный порошки для сушки написанного и голубые ленточки для шивания тетрадей». А вот старый Гёте над «Мариенбадской элегией». Три дня заняла у него переписка стихотворения витиеватым каллиграфическим почерком, достойным средневековых рукописей. Ныне этим экземпляром можно любоваться в архиве Гёте и Шиллера в Веймаре и восхищаться прелестной обложкой из голубого полотна. Но первоначально Гёте, как и Руссо, сам сшил свою рукопись шелковым шнуром и переплел красным сафьяном. И поныне у писателей встречаются красиво переплетенные рукописи, иногда даже с позолоченной каймой, будто заранее предназначенные для украшения коллекций автографов.

Не каждый писатель так старателен и предусмотрителен. Анатолий Франс писал на всем, что попадало под руку, потому что заранее никогда не запасался бумагой. Искал ее по всему дому, выклянчивал у кухарки, использовал старые письма, конверты, пригласительные билеты, визитные карточки, квитанции. Однажды фирма, у которой он купил мебель, напомнила ему об оплате счета, и Франс тщетно пытался убедить фирму, что он ничего не должен. И только мадам де Кайаве, знавшая повадки своего друга, просмотрела его рукописи в Национальной библиотеке и нашла там квитанцию, на которой с обратной стороны был написан отрывок из романа. Его рукописи, так мало привлекательные, хранятся ныне в великолепных переплетах из бархата, кожи, слоновой кости, монументальные, как церковные книги. Малларме не считал бумагу

единственным материалом для поэта и писал стихи на веерах, бонбоньерках, чайниках, зеркальцах, банках, платочках, словно старался — как заявляют его поклонники — вкомпоновать свои стихи в самую жизнь.

Иногда не приходится заботиться об удобстве и красоте письменного стола. Например, в случаях, если его вообще нет, как то бывало с Вилье де Лиль-Аданом, когда у него конфисковали мебель, или с *Тадеушем Риттнером* во время переезда: он набросал эпизод драмы простым карандашом на пачке с книгами. В заточении, в тюрьме, в изгнании даже тот, кто всю жизнь привередничал, хватается за все, что ему посылает судьба, вроде Оскара Уайльда, доверившего свое «*De profundis*» грубым страницам тюремной бумаги. *Серошевский* писал первую свою книгу в Сибири чернилами и пером собственного изготовления на обрывках газет. Бенвенуто Челлини единственную в своей жизни поэму писал в тюрьме щепкой, вырванной из двери, а чернила приготовил из толченого кирпича.

Нельзя обойти молчанием тех писателей, хотя их и не так много, кто — будь то постоянно или лишь в некоторые периоды — прибегал к услугам чужих рук. О диктовке упоминалось часто уже в древности: Цицерон многократно вспоминает об этом в своих письмах, охотно диктовал Цезарь. Некоторых к диктовке заставляли прибегать болезнь или увечье, как слепота Мильтона или приступы ревматизма у Конрада. Мне самому пришлось видеть, как Уэллс, ходя по комнате, диктовал главу из романа, над которым он тогда работал, под аккомпанемент машинки, рокотававшей под ловкими пальцами секретарши, легкой трусцой следовали описания, диалоги, психологический комментарий. Мне кажется, что этот метод довольно хлопотлив и малонадежен и что прав был *Ян Снядецкий*, говоря про *Коллонтая*: «Стиль Коллонтая местами несколько растянут, и это потому, что он привык писать не сам, а диктовать. При таком способе работы мысль идет свободнее, растекается, разыгрывается воображение, в то время как под собственным пером та же мысль находится в узде — она сосредоточеннее, внимательна к каждому слову, сдержаннее в своих порывах».

Самое неприятное — это стесняющее присутствие другого лица в момент, когда все зависит от сосредоточенности и тишины, когда все предоставлено на милость доброго волшебника — одиночества.

Одиночество — мать совершенства. Это оно бодрствовало над терцинами «Божественной комедии» и за одну ночь породило «Импровизацию». Это ему, одиночеству, обязан Гораций блестящей шлифовкой своей строфы, а Гёте — видениями второй части «Фауста». Оно оттачивало слух Флобера для ритмов новой французской прозы и наполняло комнату Диккенса бессмертной толпой персонажей. Что представляет собой «Исповедь» блаженного Августина, как не монолог души в часы одиночества? Одиночество расправляет мысли крылья, придает ей зрелость, в нем слово переживает период своего цветения. Если заглянуть в жизнь любого писателя, то обязательно найдешь в ней, как в чулане среди полинявшего тряпья, ненужной рухляди — шкатулку с горстью драгоценностей, дар одиночества. Без одиночества гений сторит, как ракета, а талант обносится до нитки. Сколько проникновенной благодарности звучит в стихах Мицкевича:

Одиночество! зноем житейским томим,
К твоим водам холодным, глубоким бегу я.
И с каким наслажденьем, с восторгом каким

Погружаюсь в прозрачные, чистые струи! ⁶

Трудно найти произведение, по-настоящему совершенное, которое целиком было бы создано среди суеты жизни, в шумной среде. Величайший салонный герой Дон Жуан, посвятивший себя служению владычице Венере, рыцарь, влюбленный в шум битв, если он при этом окажется и настоящим творцом, сразу же все бросит и замкнется в четырех стенах. С оттенком иронии говорит об этом уже Апер в тацитовском диалоге об ораторах: «Поэты, по-настоящему намеренные создать что-то ценное, должны отказаться от пиров с друзьями, от приятностей столичной жизни, а также и от всяких иных развлечений и даже обязанностей и — как они сами говорят — удалиться в леса и рощи, то есть в одиночество».

Каждый ищет одиночества в соответствии со своими склонностями и возможностями. Бальзак — в ночной поре, Вальтер Скотт — в раннем утре, когда он поднимался на рассвете и, пока все его домочадцы еще спали, работал до завтрака. Кто не совсем в себе уверен, прибегает к необычным средствам, как, например, Виктор Гюго, который обстриг себе полголовы, сбрил полбороды, а затем выбросил ножницы в окно и таким способом недели на две запер себя дома. Под натиском творческой работы ослабевают все иные привязанности и страсти. Рьяный наездник забывает о коне, охотник — о ружье, трубадур пренебрегает возлюбленной. Весь мир замыкается в тесной комнатке, вольный воздух проникает в легкие лишь урывками, среди ночи, когда писатель, одуревший от работы, распахивает окно.

Покой и тишина — вот два важнейших условия для плодотворной работы писателя. Некоторые готовы бороться за них с жестокостью Карлейля, истязавшего свою кроткую жену молчанием, длившимся неделями. Квинтилиан, ошибочно полагая, что эту проблему можно объять нормами, как правилами риторики, рекомендовал писателям избегать прелестей деревни, ибо ничто так не рассеивает внимания, как шум ветра в ветвях и пение птиц, и советовал работать по ночам, в наглухо закрытом помещении, при свете одного-единственного светильника, а еще лучше в погребке, как Демосфен. Шопенгауэр написал очерк об уличных шумах, где в страстных словах выдает свое давнишнее и все еще не остывшее раздражение. Пруст был болен, и ему требовались для работы особые условия. Будучи богатым, он мог себе это позволить. Стены его кабинета были обиты пробкой, но даже и в такой тщательной изоляции он не мог работать днем, опасаясь шумов. Если ему случалось покинуть свое жилище на бульваре Гаусмана, где каждая мелочь была продумана и все приспособлено для удобства и тишины, он нанимал в отеле несколько комнат, чтобы изолировать себя от соседей. Мало найдется писателей, которые могли бы вполне искренне заявить, что ему не завидуют.

Наклонившийся над своей страницей писатель подобен лунатику: он обязательно упадет, если его ушей достигнет окрик снизу. Чужое слово, даже произнесенное нежнейшим голосом и самым дорогим человеком, поразит его как громом. Внезапно все рушится, рассыпается, и от поэтического видения ничего не остается, кроме обугленного пепелища. И потребуется много времени, чтобы все это восстановить, а случается, что поэтический образ, уже маячивший в отдалении, уже готовый облечься

⁶ Пер. В. Турганова.

в нужные слова, исчезает навсегда. О таких испепеляющих результатах вторжения в мир писателя рассказал Конрад в томе «Из воспоминаний» (приключение с дочерью генерала).

Творческий час не имеет ничего общего с астрономическим часом, который отмеривают часы. Он единственный и неповторимый. Нельзя изъять из него и четверти, а потом заменить другой и в другую пору. Он счастливая случайность, подарок сугубо благоприятных обстоятельств, милость судьбы. Нарушенный или прерванный, он никогда не возвратится. Может и должен его работу выполнить другой час, но, что бы этот час ни принес, мы так никогда и не узнаем, чего лишились в том, ушедшем. Представим себе, что одна из тех многочисленных помех, которые так часто отравляют писателю жизнь — внезапные шумы, визиты, — вторглась в творческий час, когда рождалась «Импровизация» в «Дзядях». Кто осмелится утверждать, что такое же напряжение духа Мицкевич смог бы в себе вызвать и на следующий день? Жизнь писателя скрывает огромное кладбище утраченных мгновений, померкших образов, умерщвленных в зачаточном состоянии замыслов. Отчасти в этом бывает виноват и сам писатель, но главным образом окружение. Он бывает виноват сам, если из-за невнимания, рассеянности, нетерпения погубит минуту творческого подъема. Но ни эта беда, ни та, что является следствием плохого состояния здоровья, измученных нервов, депрессии, не могут сравниться с вредом, какой причиняет писателю внешний мир — навязчивый, грубый, беспощадный.

Каждый писатель, даже самый посредственный, хранит в себе отшельнический скит. Метерлинк плодотворнейшие годы провел в старинном пустынном аббатстве Сен-Вандриль, дни, прожитые в монастыре Бечесбан, принесли *Юлиушу Словацкому* высокий подъем духа и поэму «Анхелли». И если в романе или в поэме встречается образ монаха, если стих звучит, как эхо монастырских стен, пусть не вводит нас в заблуждение имя автора: кем бы он ни был, каковы бы ни были его жизнь и мировоззрение, но в минуту, когда он это писал, он и в самом деле был монахом, братом тех, чей образ проник в его душу, пробудив в ней тоску по сосредоточенной внутренней жизни, которую так трудно себе добыть в повседневной суете.

ВДОХНОВЕНИЕ

Вдохновение вышло из моды. Нынче, если это слово нечаянно подвернется под перо, оно имеет или оттенок иронии, или просто-напросто оказывается механическим повторением избитого выражения, шаблонной старой метафорой. К нему охотно прибегают простодушные люди, когда видят человека, занятого писательством, и выговаривают это слово с сарказмом, стараясь прикрыть беспокойство, вызываемое в них странным существом — писателем. Известную слабость к вдохновению можно еще обнаружить у скульпторов: не всегда удается им подавить в себе соблазн украсить памятник крылатыми гениями, порхающими над поэтом или наклонившимися к нему с доверительным шепотом.

У вдохновения были свои счастливые времена, и длились они веками. Оно выражало уверенность в божественном происхождении искусства слова и обросло собственной мифологией. В качестве не поддающегося определению состояния духа в словаре греков оно соседствовало со словами мания, безумие, его путали с экстазом, с «энтузиазмом», который в своем первоначальном смысле обозначал состояние человека, «преисполненного богом», оно светилось в темном пурпуре религии Диониса, где его обнаружил и был им пленен Фридрих Ницше. Меняя патронов в зависимости от религий, вдохновение сохранилось не только в народных представлениях о поэтах-вещателях, о вдохновенной пророческой их миссии, но в него верили и сами поэты, как и исследователи их творчества.

Сколько раз в истории литературы проводилось различие между поэзией спонтанной, стихийной — одним словом, вдохновенной и той, которую называли искусственной, деланной, зиждущейся на трезвой, кропотливой работе, прибегая к метафоре, об этой последней говорили, что она пахнет потом.

От первой же пахло полями, лесами, грозowymi ночами, пронизанными молниями, от второй — лишь удушливым запахом затхлого помещения. В особенности в эпоху романтизма вдохновение расправило крылья. Никогда раньше так много о нем не говорилось — стихами и прозой. Не найти в тот период ни одного исследования по литературе, где бы упорно, на каждой странице не повторялось это слово. Повторяется оно и во всех письмах и, наверное, звучало во всех даже самых пустых разговорах. Поэт-романтик почел бы себя оскорбленным, если бы ему отказали в обладании даром вдохновения. Словацкий в годы своего мистицизма открыто заявлял, что пишет по подсказке ангелов. То же самое утверждал и Сведенборг относительно своей мистической космографии, и Уильям Блейк, когда говорил, что он является всего-навсего секретарем всевышних сил и те диктуют ему стихи.

Эти неумеренные восхваления в последующую эпоху погубили вдохновение. Против него ополчился Флобер, над вдохновением единодушно насмеялись во времена реализма и натурализма, его замалчивали парнасцы, и в конце концов оно оказалось окончательно скомпрометированным. Но когда какое-нибудь слово отслужит свой век, из его содержания можно кое-что спасти, может быть самое существенное, произведя небольшую замену. Фридрих Шиллер, живший, если можно так выразиться, в эпоху вдохновения и сам к нему причастный, дал ему красивое определение: «неожиданности души». Как и многие другие поэтические выражения, оно по точности

не уступает научным терминам и означает мгновения — внезапные, краткие, сверкающие как молния, которые приносят замысел, решение, строфу, черту характера или ход событий в жизни персонажей. Вызываются такие неожиданности души обычно каким-нибудь стимулом, отнюдь не исключительным, скорее незначительным. Популярные представления о вдохновении, якобы нисходящем на писателя обязательно среди величественных или восхитительных видов природы, можно сравнить с упорством, с каким вот уже полтора века художники изображают Наполеона на белом коне, хотя безупречный знаток этого вопроса Фредерик Массон доказал, что император избегал белых лошадей.

Этот скромный стимул черпает свою силу из психических особенностей писателя и из обстоятельств, при которых ему дано проявиться. Чаще всего он бывает эмоционального характера. Резкий переход от печали к радости или, наоборот, воздействие на органы чувств (свет, цвет, голос, запах) преисполняет нас особым волнением, и в момент растроганности, экзальтации, острой горечи или глубокой боли, внутреннего покоя или блаженства выступает на поверхность сознания плод затаенной работы нашей мысли. Когда-то — мы едва обратили на это внимание — в нашу мысль запал слабый зародыш, начался период его медленного созревания, он жил как бы подспудно, долго пребывал в нашем мозгу, ничем не выдавая своего присутствия. Случалось, что он не заявлял о себе месяцами и годами. Писатель занимается тысячами проблем, получает мириады впечатлений, а тем временем в непроницаемых дебрях его психической жизни этот глубоко скрытый зародыш растет, питаясь таинственными соками.

В его тайник проникают впечатления обыденные и возвышенные, сведения безразличные и необычайные, обрывки разговоров, обрывки прочитанного, лица, глаза, руки, сны, мечтания, восторги — неисчерпаемое обилие явлений, из которых каждое может питать этот эмбрион, способствовать его росту. И вот в один прекрасный день, когда мы меньше всего этого ждем, когда мы, как нам кажется, находимся очень далеко от того, что с ним связано, он проявляется как давно желанный и жизнеспособный образ. В силу неизвестных нам причин наступает кризис, внезапный конец долгой подсознательной работы, в своей напористости часто похожий на действие стихийных сил природы и такой же, как и они, безличный. Гайдн, когда у него возникла мелодия, долженствовавшая в «Сотворении мира» выразить рождение света, воскликнул, ослепленный ее блеском: «Это не от меня, это свыше!»

Здесь нет разницы между писателем и философом, художником и ученым. Вместо того чтобы повторять избитую историю о яблоке Ньютона, стоит привести гораздо менее известный, но, может быть, гораздо более поучительный пример из жизни великого математика Анри Пуанкаре. В течение многих месяцев он тщетно искал определенную формулу, неустанно думал о ней. Наконец, так и не найдя решения, совершенно забыл о ней и занялся чем-то другим. Прошло много времени, и вдруг однажды утром он, будто подброшенный пружиной, быстро встал из-за стола, подошел к бюро и сразу же написал эту формулу не задумываясь, словно списал ее с доски. Таким же образом и на писателей нисходят, как бы осеняют их долго не поддававшиеся развязки драм, романов, новелл, в мгновенной вспышке проясняются характеры и судьбы персонажей, отыскиваются долго и напрасно искавшиеся строки, как те, что Жан Мореас, стоя под уличным фонарем, дрожащими пальцами записывал на коробке

из-под папирос. Гёте рассказывает во вступлении к «Вечному жиду», как он около полуночи словно безумный вскочил с постели, как его внезапно захватила жажда воспеть эту загадочную личность. И в данном случае, наверное, было то же, что и во всех ему подобных: поэт годами носил в себе тон, настроение баллады, прежде чем она вылилась у него в стихи. И вот каким сравнением заканчивает Гёте рассказ об этом переживании: «Мы только складываем поленья для костра и стараемся, чтобы они были сухими, а когда наступит урочный час, костер вспыхнет сам — к немалому нашему удивлению».

Эти «неожиданности души» неодинаковы по силе и продолжительности: от кратких вспышек, освещающих на мгновение лишь одну мысль или частицу образа, и до великих, многое охватывающих открытий. В последнем случае выступает на поверхность значительная часть подсознательного, и это оказывается потрясением огромной силы, вроде тектонических катастроф, когда из глубин океана появляются острова и становятся новой отчизной растений, животных и людей. По дороге в Рапалло Ницше был ошеломлен возникшим в его сознании образом собственного Заратустры, и, вспоминая тот день, он говорит: «Наступает откровение, это значит, что внезапно, с неслыханной уверенностью и во всех подробностях человек видит перед собой нечто, потрясающее его до глубины души, переворачивающее душу. Мысль вспыхивает как молния, человек испытывает восторг, совершенно утрачивает над собою власть. Тогда все совершается помимо его воли, а между тем он весь проникнут чувством свободы».

Такая буря своим неожиданным и мощным вторжением в душу доводит даже до физического истощения, например обморок Мицкевича после великой «Импровизации». Подобное же состояние пережил Декарт 10 ноября 1619 года. Он считал этот день не менее для себя важным, чем день, когда он родился. Потому что в тот день предстала перед ним в ослепительном блеске его знаменитая идея. Этому мгновению предшествовало состояние сосредоточенности, глубочайшего внутреннего затишья, сменившегося затем сильнейшим возбуждением. Байе, его биограф, сообщает: «Он до такой степени обессилел, что был близок к воспалению мозга, а ум его, пылающий энтузиазмом, порождал сны и видения». В конце концов Декарт упал на колени и обещал совершить паломничество во имя божьей матери, поручая ее опеке плод своих мыслей. Совершенно неожиданно такой враг вдохновения, как Поль Валери, пережил в Генуе одну памятную ночь, предрешившую всю его дальнейшую духовную жизнь.

Из биографии Мицкевича известны удивительные факты, связанные с его импровизациями: он менялся в лице, бледнел, страшным усилием выбрасывал из себя стихи, держа слушателей в магнетическом напряжении. Ему помогал нежный голос флейты: флейта как бы настраивала инструмент его поэзии. Схожие явления известны и в жизни других поэтов, а скучные медики усматривали в них симптомы эпилепсии, в большинстве случаев без всяких к тому оснований.

Импровизация притягивала к себе поэтов, считалась особым даром, пока ее не снизили до уровня светской забавы и шутки, принимаемой всерьез, как в случае с почтенной *Деотимой*.

Обстоятельство, заслуживающее внимания: существует близкое родство между импровизацией возвышенной и импровизацией-развлечением — их роднит стимул

необходимости. Вдохновение по необходимости с древнейших времен было известно ораторам. Из описаний их поведения можно точно установить те же самые симптомы, что и у импровизаторов-поэтов. Потому что у обоих — оратора и поэта — происходит борьба с пропастью, на краю которой они стоят, имея перед собой огромное скопление лиц, чувствуя на себе множество взглядов. Первые произнесенные слова поднимают их на опасную высоту, как Икара крылья: удержаться на ней можно только благодаря силе духа или же благодаря выдержке, опыту, привычке.

Такого рода вдохновение не было известно писателям в эпохи, когда можно было не считаться со временем, когда произведение могло созреть столько, сколько заблагорассудится автору. Исключение составляли поэты-драматурги, кому не раз приходилось ощущать на себе шпоры необходимости из-за перемены репертуара, вкусов, разных побочных обстоятельств. В наше время, то есть примерно уже полтора века, в профессии писателя необходимость иногда выступает в роли доброй волшебницы, благосклонного гения или демона. Срок, предусмотренный в договоре, часть рукописи, сданная в набор, печатание романа с продолжением — такие обстоятельства становятся мощным стимулом, пробуждающим в писателе дремавшую энергию, и он начинает действовать как под гипнозом, отдавшись внезапному порыву. Писатели обычно сетуют по поводу этих докучливых сторон в их профессии, однако именно им они часто бывают обязаны и удачно написанными страницами, и превосходными развязками, а иногда даже и чистотой стиля, примером чего может служить Сент-Бёв: обязанность писать еженедельные фельетоны в газету лишала его возможности разукрашивать фразы старомодными завитушками.

Сент-Бёв, хотя он и вырос во времена романтиков, не мог себе позволить старинное возвышенное вдохновение, потому что в середине XIX века оно было основательно скомпрометировано. Вот признание Стендаля: «Я не начинал писать до 1806 года, пока не почувствовал в себе гениальности. Если бы в 1795 году я мог поделиться моими литературными планами с каким-нибудь благоразумным человеком и тот мне посоветовал бы: «Пиши ежедневно по два часа, гениален ты или нет», я тогда не потратил бы десяти лет жизни на глупое ожидание каких-то там вдохновений». И Стендаль сумел наверстать упущенное. Благодаря систематической работе он смог написать «Пармскую обитель» менее чем в два месяца. Флоберу в столь краткий срок, может быть, не удалось бы написать и одной главы, но зато он не нуждался ни в чьих советах, чтобы дойти до истины, обретенной Стендалем с таким опозданием. Никто, как Флобер, в эпоху, еще насыщенную романтизмом, и сам будучи глубоко проникнут романтичностью, не выступал так гневно против вдохновения. Он считал вдохновение уловкой для мошенников и ядом для творческой мысли. «Все вдохновение,— утверждал Флобер, — состоит в том, чтобы ежедневно в один и тот же час садиться за работу».

Но прислушаемся и к иному свидетельству: «Вдохновение, бесспорно, нужно в каждодневной работе. Вот два противоположения, которые не исключают одно другого, как обычно бывает со всеми противоположениями, существующими в природе. Имеется некая небесная механика в работе мысли, и незачем этого стыдиться, надо ею овладеть, как врачи постигают механику тела». Кто это говорит? Представитель богемы, poete maudit — проклятый поэт, собиратель шорохов души, возлюбленный

настроений, а вместе с тем и упорный шлифовщик стиха, Челлини⁷ поэтического слова — Бодлер. И как бы для того, чтобы не осталось никаких недомолвок, чтобы гению с обрезанными крыльями отрезать все пути, какими он мог бы воспарить, Бодлер добавляет: «Вдохновение зависит от регулярной и питательной пищи». И это сказано не в шутку: французы такими вещами не шутят. У них поэты никогда не искали себе образцов для подражания среди однодневок-эфемеридов, обладающих крыльями, но обходящихся без желудка.

Сегодня мы продолжаем относительно молодую традицию, которая старинное вдохновение заменила иными божествами: трудом, упорством, волей. Без сильной воли не бывает великого творца. Но разве же и в самом деле эта истина нова? Слова Данте, взятые в качестве эпитафии к следующей главе, решительно этому противоречат.

⁷ Бенвенуто Челлини (1500—1571) — скульптор и ювелир эпохи Возрождения

РАБОТА

*Seggendo in piuma in fama non si vien, ni sotto coltre*⁸.

Данте

«Причесываясь и бреясь, я имею обыкновение читать или писать, слушать, как мне читают вслух или диктовать писцу. То же самое и во время трапезы или прогулки верхом. Ты удивишься, если я тебе скажу, что не раз работал, сидя на коне, так что по возвращении домой у меня была готова и песнь. На пирах в моем сельском уединении при мне всегда перо, и я откладываю его лишь из уважения к приезжему гостю. У меня в доме на всех столах письменные принадлежности и таблички. Нередко я даже просыпаюсь ночью, впотьмах нашариваю перо у моего изголовья и — пока не исчезла мысль — записываю, а назавтра едва могу разобрать написанное в темноте. Вот каков мой образ жизни и мои занятия...»

В этом признании Петрарки перед нами предстает «первый литератор нового времени» в своем скиту в Воклюзе, где он день и ночь поглощен своей работой.

А вот голос из другого скита, отделенного от предыдущего пятью веками, — из Круассе, где Флобер сидит над «Мадам Бовари». Отодвинув мучительную рукопись, он принимается за письмо: «Я страшно зол и не знаю почему. Может быть, в этом повинен мой роман. Не идет он, не движется, я так измучен, будто ворочал камни. Временами мне хочется плакать. Здесь нужна воля сверхчеловеческая, а я всего-навсего человек». И двумя месяцами позже: «Голова у меня идет кругом от тоски, неудовлетворенности, усталости. Я просидел над рукописью битых четыре часа и не смог сложить и одной фразы. Сегодня не написал ни одной порядочной строчки, зато намарал сотню дрянных. Ужасная работа! Какая мука! О искусство, искусство! Что же ото за чудовищная химера, выедающая нам сердце, и ради чего? Чистое безумие — обречь себя на такие страдания...»

А вот картина во всей ее развернутости: «Третьего дня я лег в пятом часу утра, встал около трех. С понедельника отложил все остальные работы и целую неделю возился над моей Бовари, мучительно страдая оттого, что работа не движется вперед. Я добрался уже до бала и начну его в будущий понедельник — надеюсь, дело пойдет лучше. Со времени нашей последней встречи переписал двадцать пять страниц начисто, и это — за шесть недель! Я так долго переставлял, изменял, переделывал, что в настоящий момент уже не понимаю, хорошо получилось или плохо, но надеюсь все же, что кое-как держится. Ты говоришь мне о своих разочарованиях: посмотри лучше на мои! Иногда мне даже не понятно, как это руки не опустятся в изнеможении, не помешается в голове. Веду мучительную жизнь, лишённую всех радостей, и меня поддерживает только мое бешеное упорство, временами оно плачет от бессилия, но не сдаётся. Я люблю мою работу любовью безумной и дикой, как аскет, власяница раздирает мне тело. Часто ощущаю в себе такое бессилие, когда не могу найти ни одного нужного слова. Измарав много страниц, убеждаюсь, что не написал ни одной удавшейся фразы, тогда падаю на оттоманку и лежу отупелый, погруженный в тоску. Ненавижу себя и обвиняю за безумство, заставляющее меня гнаться за химерами. Но

⁸ Нежась на мягкой перине, славы себе никогда не добудешь (итал.).

вот проходят каких-нибудь четверть часа, и сердце начинает радостно биться. В прошлую среду мне пришлось подняться из-за письменного стола и поискать носовой платок: по лицу обильно текли слезы. Я так расчувствовался, такое испытал наслаждение, пока писал, меня умиляли и моя мысль, и фраза, которой эта мысль была выражена, и самый факт, что я нашел для мысли столь счастливую словесную форму. Так по крайней мере мне представлялось, но, может быть, здесь сказалось и расстройство нервов. Существуют состояния восторга настолько возвышенного порядка, что чисто эмоциональные элементы здесь ничего не значат, этот восторг своей моральной красотой превосходит самое добродетель. Иногда мне бывает дано, в моя погожие дни, достигать такого состояния духа, блеск восторга пронизывает меня от макушки до кончиков пальцев, душа воспаряет над жизнью настолько высоко, что и слава перестает для нее что-нибудь значить, и даже само счастье представляется излишним...»

Оба эти голоса — из Воклюза и Круассе — принадлежат писателям, которые благодаря материальной обеспеченности были полновластными хозяевами своего времени, и никакое принуждение извне к работе их не приковывало. Они приняли ее на себя добровольно, обуреваемые жаждой совершенства: для одного это значило достичь вершин культуры своего века, для другого — создать новую прозу. Оба служили своим целям, отказавшись от всего, что люди считают наслаждениями жизни.

Так работали не только они одни. Лейбниц мог почти по трое суток не вставать из-за стола, Реймонт, заканчивая первый том «Мужиков» (свадьба Борины), работал без перерыва три дня и три ночи и даже расхворался. Гёте, оглядываясь на прожитую жизнь, представляющуюся нам такой счастливой и безоблачной, признавался Эккерману, что обнаруживает в ней не более нескольких недель, отданных отдыху и развлечениям, все остальное — работа, труд. Кто не слышал об одержимых ночах Бальзака? Как складывался день *Крашевского*, как должен был складываться, чтобы этот человек смог на протяжении пятидесяти лет написать пятьсот произведений, собирать и издавать исторические материалы, вести гигантскую переписку, редактировать журналы? А что из своей жизни мог отдать жизни Лопе де Вега, если его творческое наследие исчисляется двумя тысячами пьес?

Но с другой стороны, пусть нас не вводит в заблуждение малое количество книг, оставленных иным писателем: иногда необходимо в несколько раз умножить эти книги, чтобы получить полный баланс вложенного в них труда, отданного наброскам, переделкам, выброшенным и написанным заново частям. Вот, например, такая простая вещь: авторы переписывают свои произведения иногда по нескольку раз. Сенкевич якобы переписывал заново всю страницу, если ему приходилось сделать на ней поправку. Писатели так поступают, чтобы высвободиться из хаоса черновиков. Бывает, доходят до того, что знают свое творение наизусть. Жюльен Бенда говорил мне, что каждую свою книжку он переписывал по шесть раз. Страшное расточительство времени, но плохую услугу оказал бы писателям тот, кто вздумал бы их здесь склонять к экономии. Впрочем, сомневаюсь, чтобы их удалось уговорить. Капитал творчества не умножается скупостью. Писатель свободно распоряжается своим временем, покоем, личным счастьем. «Уверю вас, — пишет Ромен Роллан, — что каждый том «Кристофа» принес мне много седых волос или, вернее, стряхнул их с моей головы; все кризисы, через которые проходил мой герой, потрясали также и меня, пожалуй даже сильнее,

потому что у меня не такой крепкий организм».

Рамон Фернандес рассказывает, что как-то среди ночи во время налета немецких «готов» к нему вбежал Пруст и спросил, как правильно произносится по-итальянски *senza rigore* — без строгости. Он только что употребил этот оборот в одной фразе, но не уверен, гармонирует ли звуковой оттенок итальянских слов с ритмом всей фразы. Ради двух слов он не только прервал работу, но — такой хрупкий и слабый — прошел половину Парижа, не думая об опасности. Редко кто, читая без должного внимания поэму Словацкого «Беневский», задерживается над скорбными строками этой догорающей человеческой свечи:

Поверьте... На ложь и обман мое вето
В стихах выражаю я твердо и четко.
И это важнее больному поэту,
Чем драться за жизнь с беспощадной чахоткой...⁹

Признания писателей о часах творчества, как правило, печальны: будто слышится грохот битвы, стоны раненых и умирающих, а затем наступает глухое молчание: поражение? Нет, это забыли протрубить победу. Часы творчества приносят мгновения пронизывающей радости, когда глава, абзац или хотя бы единственная фраза закончена, удалась и наконец можно вздохнуть освежающим вздохом удовлетворения. Долгая и упорная работа сосредоточилась в моменте напряженного усилия, все воображение, вся власть над словом, способность связывать слова между собою соединились и дали вырваться из мглы, из темной глухой ночи, которая где-то там наверху поработала мысль, — душа писателя извивалась спиралью, все более закрученной, болезненной, казалось, что она вот-вот рухнет, пораженная в своей победной гордыне, как Беллерофон. И вдруг вместо этого мрак рассеивается, а на очищенном горизонте появляется, как чудо, светлый, выразительный, осязаемый образ, эпизод или фрагмент работы, завершенной и принятой с заслуженным восхищением. Это радость покорителей горных вершин, где наслаждение напряженными мускулами равно наслаждению взятия вершины.

Эйфория, если она неизменно сопутствует процессу творчества, не вызывает у меня доверия. Вот отрывок из «Литературных воспоминаний» *Вейсенгофа*, и я привожу его здесь как рассказ о наслаждении, какое вызывает у пишущего самый акт писания, но не скрою, что стиль этого признания будит во мне кое-какие сомнения (например: «нить, устремляющаяся к цели»). Вот что пишет Вейсенгоф: «К самым прекрасным наслаждениям, какие мне приходилось в жизни испытывать, я отношу радость удающегося литературного творчества («Соболь и панна»), когда любимая тема как бы сама находит подходящую для себя словесную форму, когда рой слов и выражений, стилистических приемов является к тебе как по команде и остается только выбрать самые удачные, самые благодарные и пряхсть из них нить букв, устремляющуюся к поставленной цели. Тогда хотя бы на мгновение возникает чувство, что ты прикоснулся к совершенству, а это состояние духа — благородное и великолепное, нечто вроде экстаза, оно сдавливает горло и выжимает слезы из глаз».

Если сожаления, нарекания, жалобы писателей приходится слышать реже, чем

⁹ Пер. А. Сиповича.

можно было бы ожидать, то это потому, что многие воздерживались от признаний и только иногда неосторожное слово выдает тайны их огорчений. Писатели молчат из гордости или застенчивости или по другим причинам. В эпохи, когда поэта обязывало вдохновение, они предпочитали молчать о тайнах своего творчества. Но по темпераменту этих молчаливых, по обстоятельствам их жизни, по характеру творчества, по рукописям, черновикам, посмертным бумагам можно получить ясное представление о бурях, бушевавших под маской сдержанности и спокойствия.

Разумеется, метания, каждодневная борьба, одурь от часов работы — все это отнюдь не обязательное правило. И не всегда даже очень плодовитый писатель является каторжником пера. Герберт Спенсер никогда не работал больше двух часов в день. Арнольд Беннет назначал себе столь же скромную меру времени и никогда ее не преступал: вставал из-за рабочего стола, даже не дописав начатой фразы. Жорж Санд ежедневно писала до одиннадцати часов вечера, и если в половине одиннадцатого она заканчивала роман, то тут же брала чистый лист бумаги и начинала новый. Писала свои романы, словно штопала чулки. Легко себе представить, как на это смотрел Мюссе, когда его перестала ослеплять любовь, — Мюссе, убежавший прочь при виде пера от страха и ненависти...

Дисциплина труда всегда была для писателя благословением. Сколько сил сохраняется, если в определенные часы садишься за рабочий стол! Безразлично, происходит ли это ранним утром, как у Поля Валери, просыпавшегося в четыре часа, и Ламартина, встававшего в пятом, или же после обеда, вечером, пусть даже ночью, столь излюбленной многими писателями, чьи нервы только к ночи получали разрядку. Было бы ошибкой считать, что это только наше время приучило писателей работать по ночам. *Vigiliae postae* — ночные бдения, как рефрен, повторяются в жизни очень многих писателей. Аристотель мог бы быть патроном этих ученых сов, а Платон, свежий как роза, покровителем тех, кто творил днем.

Бюффон, Гёте, Вальтер Скотт, Виктор Гюго, Бодлер, Флобер усаживались за работу с пунктуальностью чиновников, а если перечислять всех, кто имел обыкновение поступать подобно им, то в списке оказалось бы большинство известных писателей. Но почти никто из них с этого не начинал. Дисциплина труда вырабатывается постепенно и окончательно закрепляется в период зрелости писателя, когда он успевает убедиться, что шедевры возникают не по милости счастливого случая, а благодаря терпению и упорству. Каждое выдающееся произведение литературы замыкает собой длинную цепь преодоленных трудностей.

Но что же, однако, делать, если в назначенный для творчества час не приходит ни одна мысль, если нет ни сил, ни желания работать? «Сидеть», — отвечает Метерлинк, и он неизменно отсиживал за письменным столом свои три утренних часа, пусть даже не делая ничего, только покуривая трубку. «А я, — мог бы про себя сказать Теофиль Готье, — сажусь, беру лист чистой бумаги и набрасываю на нее первую фразу. Во фразах моих я уверен: каждая из них, как кошка, упадет на все четыре лапы, а вслед за первой пойдут и другие».

Встречаются особые писательские темпераменты, порывистые и эйфоричные, из них слова бьют резвым и веселым родником. К сожалению, и у них этот творческий праздник оказывается омраченным, когда они холодно и рассудочно перечитают рукопись, а если и после этого их веселость не потускнеет, в конце концов им придется

за не критичное отношение к своей работе расплатиться добрым именем.

Не следует думать, будто писатели, работающие в определенное время суток, придерживаются расписания на манер чиновника, который, взглянув на часы, захлопывает окошко, не выслушивает больше тех, кто к нему еще рвется, и перестает думать о делах, пряча их в ящик стола вместо с пресс-папье и нарукавниками. Не бывает в сутках такого часа, когда бы даже самый легкомысленный писатель отказался принять своих клиентов: слова, образы, персонажей. Не может быть и речи о том, чтобы он оторвался от работы, когда она идет успешно или когда предстоит преодолеть препятствие, — избегать его было бы малодушием. Писатель встает из-за стола и снова за него садится, откладывает все иные занятия, запирается дома, ищет одиночества, гасит свет и вновь его зажигает, не спит, просыпается среди ночи, встает до рассвета — готов нарушить весь свой безупречный порядок, чтобы восстановить его завтра, после того как кризис минует.

Бывает так, бывает эдак — не в том суть. Методов работы столько, сколько есть на свете писателей, и трудно найти двух, работающих совершенно одинаково, разве что среди безнадежных бездарностей, единственное, что имеет значение, — это сама работа, творческое усилие, о чем читатель, беря в руки готовую книгу, обычно и не думает. Плохо, что об этом не думают и многие молодые, решившие посвятить себя литературному творчеству: им представляется, будто оно увито одними розами и соткано из голубых мгновений. Разочарование не замедлит наступить, оно принуждает слабых сдаться, а сильных — принять розы вместе с шипами. Молодой Мопассан подсмотрел однажды Флобера за работой, и это зрелище явилось для него поучительным уроком. Он видел лицо, багровое от притока крови, видел мрачный взгляд, устремленный на рукопись; казалось, этот напряженный взгляд перебирает слова и фразы с настороженностью охотника, притаившегося в засаде, задерживаясь на каждой букве, будто исследуя ее форму, ее очертания. А затем видел, как рука берется за перо и начинает писать — очень медленно. Флобер то и дело останавливался, зачеркивал, вписывал, вновь зачеркивал и вновь вписывал — сверху, сбоку, поперек. Сопел, как дровосек. Щеки набрякли, на висках вздулись жилы, вытянулась шея, чувствовалось, что мускулатура всего тела напряжена — старый дев вел отчаянную борьбу с мыслью и словом.

Описанное здесь зрелище относится уже не к психологии, а к физиологии творчества. Под таким названием можно было бы написать обширный и очень интересный трактат. Но он не влез бы в рамки нашей книги. Тем не менее нельзя в ней совершенно умолчать о явлениях, имеющих, бесспорно, иногда решающее влияние на творческий процесс.

Физические недомогания, точно так же как превосходное здоровье, не только снижают или усиливают работоспособность, но они определяют и темперамент писателя, его склонности, сферу и оттенки понятий, какими он оперирует, иногда физическое состояние предreshает как концепцию произведения в целом, так и звучание и смысл отдельной главы, страницы, не говоря уже о фразах, образах, метафорах, зависящих, и к весьма ощутимой степени, от таких прозаических функций нашего организма, а это писатели очень неохотно признают. Но в письмах, в интимном высказывании они иногда этой зависимости не замалчивают, и там можно найти рассказы об очень необычных примерах торможения или оживления творческой

деятельности под воздействием таких факторов, как холод и тепло, голод, удовольствие, а наряду с жалобами на губительное действие болезни можно — что несколько неожиданно — встретить подчас похвалы этим самым болезням.

«Люди говорят, я болен, но вот вопрос, не в болезненных ли состояниях таится высшая разумность, пленяющая прозрачностью и глубиной, не расцветает ли она как раз из того, что называют болезнью мысли, крепнущей и утончающейся за счет остальных психических функций?» Это говорит один из персонажей новеллы «Элеонора» Эдгара Аллана По, ее автор в румяной, пышущей здоровьем Америке первой половины XIX века ценил в себе хрупкость орхидеи. Подобным же образом Чехов в рассказе «Черный монах» показал духовное превосходство физически слабого человека, и конечно, писал он это, имея в виду себя, потому что был болен чахоткой. Похвалу болезни провозглашал и немецкий романтик Новалис.

Наука не один раз с удовольствием занималась болезнями писателей, эпилепсией Флобера и Достоевского, чахоткой Словацкого, агорафобией Пруса, сифилисом Выспяньского, ища в недугах ключ к пониманию их творчества. И даже у тех, кого мы привыкли считать здоровыми, исследователи старались выискать какую-нибудь патологическую черту. В свое время наделала много шума книга Кречмера, где автор на «гениальных людей» навешивал этикетки, ставившие под сомнение их умственное здоровье. Если действительно, как предвидит современная медицина, в недалеком будущем каждую болезнь можно будет вылечить в несколько дней, то человеческий гений или совсем исчезнет с лица земли, или ему придется перебраться в людей уравновешенных, отличающихся отменным здоровьем.

Писатель в повседневной жизни плохо умеет сохранять душевное равновесие. Пребывание среди вымыслов, химер и призраков окутывает для него туманом действительность. Однажды Бальзак обратился к сестре со следующими словами: «Знаешь, на ком женится Феликс де Ванденес? На мадемуазель де Гранвиль. Весьма выгодный для него брак, потому что семейство Гранвиль очень богатое, несмотря на большие расходы, в которые их втянула мадемуазель де Бельфей». Всякий, кто услышал бы такой разговор, мог поклясться, что речь идет о друзьях, знакомых или соседях, а между тем все это были персонажи из романа, который Бальзак тогда писал. Вот истинный поэт! Для него мир вымысла равно реален тому, что принято называть реальностью и что философы вот уже несколько тысячелетий тщетно стараются постигнуть. Правильнее было бы сказать, более реальный, если иметь в виду Бальзака. Однажды он нетерпеливо слушал друга, рассказывавшего о болезни кого-то из своих домашних, в конце концов не выдержал и прервал его словами: «Ну хорошо! Вернемся, однако, к действительности — поговорим об Евгении Гранде!» Евгения Гранде, героиня его романа, была для него реальнее, нежели люди, с которыми он общался в жизни.

Подобные анекдоты придают известную прелесть биографиям писателей, но в жизни они были обязаны своим возникновением чертам характера, действовавшим на окружающих отталкивающе и вызывавшим неприязнь. Вообще, наверное, не существовало писателей, свободных от странностей и чудачеств, что не представляло бы собой какого-то исключения в человеческом роде, поскольку каждый человек может быть немножко чудаком, но писатели отличаются тем, что придают своим странностям особое значение и очень обижаются, когда окружающие не принимают их с должным почтением и пониманием. Бальзак, работая по ночам, настолько нарушал

порядок жизни близких ему людей, что один из его секретарей помешался. Кант не терпел около себя женатых: его верный долголетний слуга Лампе лишился места, едва хозяин узнал, что он женился.

Писатель может выразить и обычно выражает свои чудачества и капризы в чем угодно: в выборе дома и квартиры, в одежде, в способе питания, в жестах, в манере говорить. Блуза с широким откидным воротником и по сей день носит имя Словацкого, а тот унаследовал ее от Байрона, последний же, быть может, переделал ее из жабо, знакомого нам по портретам Шекспира. Аполлинер носил серо-голубой жилет с металлическими пуговицами, уверяя, что это форма голландской Ганзы, но не объяснял при этом, почему считает нужным носить эту форму. Пьер Логи садился за письменный стол в восточном одеянии. Робер де Монтеस्कью одевался в зависимости от того, с кем ему предстояло встретиться: отправляясь к Гонкуру (любителю всего японского), надевал жилетку из японского шелка. Уайльд, еще до того как стать законодателем моды, ходил в коротких штанах, бархатном берете с лилией или подсолнечником в петлице. Так, по его мнению, должен был одеваться истинный поэт в серой повседневности викторианской эпохи. Некогда поэты действительно отличались манерой одеваться. В глубокой древности они носили на голове повязку, в средние века писателя можно было узнать по чернильнице и пуку перьев у пояса, что, однако, имело неудобство, поскольку могло означать и странствующего бакалавра, и «уличного писца», строчившего для неграмотных письма и прошения.

Когда-то трудно было представить себе поэта без длинных волос, особенно старательно эту традицию поддерживали те, кому густая шевелюра возмещала отсутствие таланта. Длинноволосых поэтов можно было встретить во всех ночных кафе. Богема — вовсе не изобретение XIX века. «Многие поэты, — пишет Гораций, — не дают себе труда стричь ногти и брить бороду, ищут уединенных мест, избегают бань». Добавить к этому бутылку водки, здоровенную дубину — и получится портрет Зморского, представителя варшавской богемы. Фантастическая шляпа с широкими полями и пелерина украшали литераторов «Молодой Польши»¹⁰ и их эпигонов — вихрь первой мировой войны унес и шляпы и пелерины. Сегодня богема стала уже легендой, пережитком, но фигуры ее настолько живописны, так дороги литературной жизни, что в недалеком будущем она непременно появится в каком-нибудь новом фантастическом головном уборе.

Эти экстравагантности не обязательно бывают тщетной потугой на оригинальность. Человеку, живущему воображением, свойственна склонность воплощаться в образы, занимающие его фантазию. Поэтому, вместо того чтобы руководствоваться общепринятыми нормами, он поступает, как пишет, то есть сообразно со своей фантазией. Нередко это перерастает в вызывающее и упрямое пренебрежение к общественным нормам и правилам поведения, к моде, к языку, ко всем условностям — дурным и хорошим. Так поступают не только представители богемы, но и их противники — аристократы от искусства вроде Байрона или Уайльда. Они придают своей жизни определенный стиль, делают ее оригинальным и красочным вымыслом и противопоставляют его скучной, серой действительности.

В этот протест можно даже вдохнуть революционный дух, таким духом был

¹⁰ Литературно-художественное течение в Польше на переломе XIX—XX веков

насыщен лозунг: «Еrater les bourgeois» — «привести в ужас буржуев», излюбленный девиз середины XIX века, в эпоху торжества буржуазии. Готье, презирая сюртуки и котелки, ходил в черной бархатной куртке и в туфлях из золотистой кожи, ничем не прикрывая длинноволосой головы, но зато не расставался с зонтиком, который всегда независимо от погоды держал раскрытым. Как-то он заказал себе необыкновенного покроя жилет из пурпурного атласа. Надел его всего лишь раз, отправляясь в театр, но упрямая легенда, поддерживаемая мещанами из провинции, с тех пор не представляла его иначе как в пурпурном жилете, а молодые литераторы с жаром приветствовали жилет как протест против мещанской заскорузлости. Вы, может быть, думаете, что все это дело поверхностное, внешнее, не имеющее ничего общего с работой творческой мысли? Жестоко ошибаетесь! «Мы страстно любили алый цвет, — говорит Готье, — благородный цвет, цвет пурпура, крови, жизни, света, тепла...» И под воздействием этого цвета он ощущал себя вызывающим и смелым человеком эпохи Ренессанса. Гонкуров влекли яркие, искрящиеся краски.

Писатель всегда фетишист. Он верит, что определенные предметы, цвета, звуки обладают особой силой. С годами его кабинет, весь дом, он сам превращаются в коллекции фетишей, способных вызывать духов, заговаривать бури, рассеивать мглу. В музеи и в описи попадает лишь малая часть таких фетишей. Большинство гибнет, не привлекая к себе ничьего внимания. Как ненужный мусор, выбрасываются на помойку самые неожиданные предметы: ракушки, камешки, почерневшие от старости каштаны, рассыпающиеся от первого прикосновения веточки, ярмарочные картинки, железнодорожные билеты. Ученый-исследователь был бы очень удивлен, если бы узнал, какую необычную страницу, какое психологическое откровение, какой неожиданный поворот в развитии фабулы дали писателю эти ничем не примечательные мелочи, а в более широком плане насколько он, исследователь, им обязан художественными мотивами, какие ему удалось угадать у писателя, чье творчество он так детально изучил и продумал. Крашевский обратил внимание на фетиши у Норвида и узнал об их назначении. «Из своего альбома, — рассказывает Крашевский, — художник вынимает картинку и вставляет в раму, висящую напротив кровати, эта картина — воспоминание о чем-то, чем он хочет теперь жить. Она висит в раме неделями, иногда и дольше, пока владельцу не заблагорассудится заменить ее. В других рамках — засохшие листья, следы чьей-то жизни».

Как много значат и цвет обоев, и картина на стене, и освещение! Гофман работал в комнате, оклеенной черными обоями, а на лампу надевал то белый, то зеленый, то голубой абажур. Иногда писатель выбирает себе такое место для работы, где, казалось бы, все должно ему мешать, а он, однако, намеренно или несознательно, воспроизводит все эти неудобства в каждом новом своем жилище — так птица свивает гнездо неизменно одним и тем же способом, как и все представители данного вида птиц. Причину искать бесполезно: она скрыта в далеких, уже забытых периодах творческой жизни писателя, окутана столькими предрассудками, что писатель может оказаться неспособным к работе, если его вырвать из привычных условий, не имеющих как будто бы каких-либо преимуществ.

Очень многое зависит еще и от поры суток и времен года. Для Словацкого урожайной всегда была осень, Шиллеру весна одним своим дыханием воплощала все замыслы, над которыми он впустую просиживал зиму. Плиний Младший обретал силу

при виде моря. Зрелище безграничного простора океана, может стать, ничего не подсказало бы Дюамелю, но как возбуждало оно творческую фантазию Виктора Гюго! Отдаленный звон колоколов и шум ветра, монотонный стук дождя и пустота снежного поля, трепет листьев молодой березки, распустившийся на стебле цветков водяной лилии, запах шкатулки, не открывавшейся много лет, вкус смоченного в кофе бисквита — каждое из этих повседневных явлений бывало для писателя огромным чарующим событием, и сколько таких прошли незамеченными или находятся наготове, чтобы перед ним предстать.

Мопассан задумывался над этим вопросом и писал: «Редкой, а может быть, и опасной особенностью человеческой природы является повышенная и болезненная возбудимость эпидермы и всех органов, посредством которых мельчайшие физические ощущения получают возможность потрясать нас, а температура воздуха, запах земли, погода могут вызывать боль, печаль или радость. Не решаешься войти в театральную залу, потому что соприкосновение с толпой таинственным образом потрясает весь организм, не решаешься войти в бальную залу, потому что веселое кружение пар возмущает своей банальностью, чувствуешь себя мрачным, готовым расплакаться или беспричинно веселым — в зависимости от меблировки комнаты, от цвета обоев, от освещения, иногда же испытывать благодаря особой комбинации физических восприятий чувство такого острого удовольствия, какого никогда не испытать людям с крепкой нервной системой... Что это такое: счастье или несчастье? Не знаю, знаю только, что, если нервная система не будет чувствительна до боли или до экстаза, она ничего не сможет нам дать, кроме умеренных эмоциональных возбуждений и бесцветных впечатлений».

Мопассан это писал, имея в виду и себя, и родственные природы, страдающие сверхчувствительностью. Не поддающимся объяснению склонностям и антипатиям подвержен каждый художник, не свободны от них и те, кто представляется нам монументальным по своему психическому здоровью и уравновешенности. Олимпиец Гёте не переносил запаха чеснока, людей в очках и собак. Он подал в отставку, когда по приказанию герцога на сцене театра, где Гёте был директором, появилась собака.

Еще сильнее, чем антипатии и идиосинкразия, проявляются симпатии и влечения, причина которых точно так же оказывается таинственной, отсюда непонятная привязанность к вещам, приобретающим иногда огромное и столь же загадочное значение.

Писатель, убедившись, что данный пейзаж производит на него благотворное действие, будет к нему стремиться, пейзаж станет для него необходимостью, без него он будет страдать и тосковать и утешаться одними воспоминаниями. Иногда требуется очень много времени, чтобы преодолеть эту тоску, свыкнуться с отсутствием недостающего и обрести возможность спокойно работать. Способность освобождаться из-под тирании капризов свойственна писателям плодовитым, темпераментным, насыщенным творческой субстанцией, жаждущим созидания, отсутствие же такой сопротивляемости, иногда совершенно рабская покорность характерны для людей слабых, со скромным багажом мыслей, чувств, фантазии, которых никогда не посетит творческий экстаз, — это тепличные растения, требующие специального ухода, чтобы они могли зацвести. Пренебрегать ими не следует, потому что среди них, кроме эксцентрических пустышек, есть и такие, что дали литературе прекрасные

произведения.

В прежние эпохи примеры всяческого рода чудачеств и гримас писателей были редки. Писатели средневековья — почти все принадлежали к духовному сословию или монашеству — подчинялись дисциплине, свойственной этим группам. В древности, в эпоху Возрождения и позже книги писали полководцы, политические деятели, представители знати — все люди, живущие активной жизнью, и очень с ними схожие по активности придворные, люди света, которым было абсолютно несвойственно днями и ночами просиживать над рукописями, подстергать нужное слово, оборот, метафору на прогулке, за трапезой, в беседе, даже во сне. Профессиональные писатели — с конца XVIII века их число стало быстро возрастать — превратили художников слова в существа, настолько поглощенные своей работой, что им часто не хватает жизни на саму жизнь. «Вот уже два года, как я не видел ни одной картины, не слышал ни одной музыкальной фразы, даже был лишен возможности отдохнуть за обыкновенной человеческой беседой — честное слово!» — с горечью пишет Конрад в письме к Голсуорси, жалуясь на свое отшельничество во время работы над романом.

Когда организм от неустанных усилий ослабевает, приходится искать возбуждающих стимулов. Пока что еще не написано исследование, где были бы перечислены все возбуждающие средства, применявшиеся литераторами. Не известно, что показал бы статистический материал, приведенный в таком исследовании: может быть, подтвердил бы трезвость большинства поэтов, а может быть, столь распространенное в широких кругах мнение, будто поэт не расстаётся с бутылкой. Кохановский писал не в шутку, а всерьез: «Кто-нибудь знал когда поэта трезвого? Такой ничего хорошего не написал». Кохановского на два тысячелетия опередил афинский комедиограф V века до н. э. Кратин пьесой под названием «Бутылка», где он изобразил самого себя с законной женой по имени Комедия и любовницей по имени Мете, что значит пьянство.

Вино пенится в строфах египетских арфистов, его жемчужный смех отзывается в вавилонской клинописи, «Песнь песней» насыщена сладким виноградным соком, а далеко на востоке Ли Тай-бо, китайский Силен, пьяный выпадает из лодки и пытается поймать отражение Луны в водах Хуанхэ. Сквозь века греческой поэзии движется дионисийское течение с веселой песенкой Анакреона, умершего, по преданию, восьмидесятилетним старцем, подавившись виноградом, с пурпуром «Вакханок» Еврипида, с Аристофаном, у кого запах продымленного бурдюка смешивается с утренней росой тончайшей лирики. Позднее Бахус проник в Рим, и вот Лукреций наполняет бронзовый кубок крепким и пенистым напитком. Гораций поднимает чару из кристально-чистых строф, протягивает ее людям Возрождения, приглашает к своему столу Ронсара, а с Кохановским встречается за «расписным жбаном». В трактате о вине в жизни поэтов есть весьма «затуманенные» страницы о *poetes maudits* всех эпох — от александрийской («И дождь, и ночь, и вино», — пел один из них), через «руины магов», где иранский поэт Хафиз, как отвар грехов, вливал вино в свои газели, через таверны Вийона, через мансарды богемы, шедших к своей дикой славе.

Вино дает полет, ясность мысли и ту особенную радость, которая творит гармонию, лад, приятность. Благодеяния вина в литературе велики, а вред, им принесенный, незначителен, потому что даже отчаянные пьяницы испытывали на себе благотворное действие его живительной силы. Не повезло с ним только одному

незадачливому Эразму Роттердамскому, который, болея почками, втемяшил себе в голову, будто вино его вылечит.

Стакан доброго вина, выпитый в час творчества, рассеивает мрак, воспламеняет воображение, окрыляет мысль — ключом начинают бить метафоры, разветвляются широкие и далеко расходящиеся разветвления самых неожиданных ассоциаций; примером тому Честертон. Примером и Ромен Роллан, в бургундском вновь обретший юношеский пыл, заглушенный годами проповедничества, создавший пенное произведение — «Кола Брюньон».

Анатоль Франс имел обыкновение, садясь за еженедельный фельетон для газеты «Temps» — «Время», ставить на письменный стол графин с вином и прикладывался к нему во время работы, к которой не чувствовал особого расположения. Раз с ним вышел казус. Он ошибся и вместо вина достал из буфета графин с коньяком. Перед тем как обмакнуть перо в чернила, выпил стаканчик золотистой жидкости. И пришел в отчаяние: что станет с фельетоном, когда крепкий напиток начнет действовать? Но уже не было времени раздумывать над этим. Начал писать. Перо летало по страницам, будто его несло вихрем. Через час фельетон был готов, его забрал мальчик-посыльный из типографии, а Франс лег спать. Назавтра в редакции ему сказали, что Эбрар, главный редактор, хочет его видеть. Стучась в дверь его кабинета. Франс был уверен, что выйдет оттуда уволенным, а вышел с повышением жалованья. То была награда за пыл, с которым он написал фельетон и какого от него не ждали.

Может быть, это единственный случай, когда коньяк имел возможность оказать литературе ценную услугу. Вообще же он наравне с водкой причинил много бед. Сколько талантов утонуло в рюмке! В школе *Пшибышевского* пьянство было заповедью (разумеется, сатаны) и дорогой к славе, отличным средством для снобов и графоманов создать себе положение в литературе литрами выпитой водки. Кто видел Пшибышевского в последние годы его жизни, эту жалкую фигуру, словно сошедшую со страниц романов Достоевского, трясущегося пьянчугу, слезливого, лезущего с признаниями, с поцелуями, бормочущего слова без связи, кто читал «Царство скорби», написанное в тот печальный период его жизни, когда пришлось раскаиваться в попусту растраченных зрелых годах, книжку, поражающую нечистоплотностью и бессмыслицей, — тот мог видеть яркую картину распада таланта, покотившегося по неверному пути. Алкоголики такого рода найдутся в литературе XIX века любой страны. Они были горем своей эпохи. От них шли нелепые идеи, фальшивые чувства, упадочные настроения, беспомощный стиль и оскудение языка. Только Верлен явился исключением. Верлен, хотя и отравленный абсентом, до конца сохранил искру высшего духа, которую он так непростительно не берег в себе.

Кроме обычных пьяниц, в алкоголе ищут спасения и таланты, или себя исчерпавшие, или слабеющие, и он может сыграть для них роль стимула. Совершенно очевидно, что ничего значительного здесь не возникнет, все это лишь самообман и видимость, иллюзия творческой силы. К алкоголизму чаще всего тянет в периоды депрессии, во времена отчаяния, каким было начало сороковых годов, время варшавской богемы, или же в эпохи бесплодные и бессильные. Однако поэты, поместив в свой герб рюмку, пытаются превратить ее в таинственную чашу Грааля. Пшибышевский в «Моих современниках» старается доказать, что алкоголизм сродни мистическому трепету. Варшавская богема облекала свое пьянство в жреческие одеяния

— это должно было быть чем-то вроде посвящения в таинство, наделяющее душу даром ясновидения.

Таковы были *poetes maudits*. Название это очень распространилось во второй половине XIX века и сделалось как бы титулом, указывающим на принадлежность к определенной общественной группе. Ничто так не прославляло поэта, как жизнь вне норм, подозрительное поведение, конфликты с полицией. Кто не имел счастья быть апашем, мог по крайней мере валяться в канавах. Месяц, проведенный в больнице или санатории, равнялся высокой наградой.

Бывают среди писателей и наркоманы. Морфий, кокаин, опиум, пейотль сначала возбуждали их любопытство, потом становились необходимыми для подъема духа, экзальтации, создания поэтических видений, ослепительных красок и блеска. Хотя в список наркоманов внесены имена Бодлера и Квинси, а нынче Олдос Хаксли выступает апостолом мескалина — алкалоида пейотля — и видит в нем путь к новым видениям, к новым идеям и к новым горизонтам, все же в этот отравленный потусторонний мир в первую очередь устремляются личности слабые, с путаницей в голове, с расшатанной нервной системой, с иссякшим воображением или же субъекты декадентского типа, живущие в твердой уверенности, что принадлежат к последнему поколению человечества. Немыслимо представить себе среди наркоманов писателей вроде Софокла, Шекспира, Гёте — такие натуры не захотят себя одурять ради приобретения фальшивых и краденых видений и состояний, они никогда бы не пожертвовали полнотой и ясностью ума, ибо из него черпают все наилучшее, действительность имеет для них такую ценность, такое очарование, что даже то, что им приходится из нее отдавать часам сна, кажется им обидной потерей.

Трудно найти писателя без странностей и пристрастий. Во время работы, когда нужно внимание, свежесть мысли, памяти, все полезно, что может их подкрепить. Шиллер, работая, держал ноги в холодной воде, а Бальзак якобы иногда работал босиком, стоя на каменном полу; Байрон употреблял лауданум, Прус нюхал крепкие духи, Якобсен — гиацинты, кто-то еще — гнилые яблоки. Ибсен, кстати сказать не пренебрегавший рюмкой, во время работы рвал ненужные бумаги и газеты. Руссо заставлял интенсивнее работать свою мысль, стоя на солнце с непокрытой головой, а Боссюэ достигал того же, сидя в холодной комнате, закутав голову в меха. Все эти приемы каждому подсказал собственный инстинкт, и, по мнению) физиологов, все они вызывают сильнейший прилив крови к голове, что необходимо при творческой работе. Если это действительно так, то правильней всех поступал Мильтон, потому что диктовал, лежа на низкой софе, опустив голову почти до пола.

Кофе открыли коптские монахи. В определенную пору им надлежало в течение сорока часов подряд читать молитвы, приходилось бороться со сном, и, к их великому огорчению, это им не всегда удавалось. Так продолжалось до тех пор, пока один из монахов не обратил внимание, что козы, объедавшие плоды неизвестного кустарника, проявляют необычайную резвость. Начали собирать эти ягоды, грызть их, поджаривать, в конце концов пить настоянный на них отвар. Это был кофе. Арабы смеются над этой легендой: они считают родиной кофе Йемен. Поначалу кофе пришлось выдержать сильное гонение со стороны мусульманства. Но вскоре к нему была проявлена терпимость, а еще позднее он обрел фанатических приверженцев. В Европу кофе попал довольно поздно. В турецком лагере под Веной некий Кульчицкий, солдат польского

короля Яна Собесского, нашел несколько мешков кофе и основал в Вене первую в Европе кофейню. Доныне там отмечается эта знаменательная дата. Однако в Польше кофе не пришелся по вкусу шляхте. *Анджей Морштын*, первый в польской литературе упомянувший о кофе, говорит о нем с отвращением:

Я помню, на Мальте мы пили когда-то
Питье для пашей Мустафы и Мурата;
По вкусу оно лишь турецкому люду,
Христьянскую жалко марать им посуду.
У нехристей кофе в почете и славе,
А нам что за радость в подобной отраве?¹¹

Потребовалось сто лет, прежде чем вышла книга под названием «Pragmatographia de legitimo usu турецкой амброзии, то есть описание правильного употребления турецкого кофе». И вот уже *Чарторыйский* пишет комедию под названием «Кофе», и уже действуют «кафехаусы», а Иоганн Себастьян Бах слагает в честь кофе кантату. Стоит прочесть, что писали о кофе люди XVIII века — Вольтер, Дидро, Руссо, Мармонтель, Лесаж, Гримм — завсегдатаи кафе «Режанс», которое после них принимало у себя еще много поколений литераторов и существует по сегодняшний день. Когда на столах писателей задымились первые чашки кофе, не хватало слов, чтобы выразить восторг перед изумительными качествами напитка. Кофе давал наслаждение, веселил, возбуждал дух, утолял боль. Позднее Мишле воспел великий и благодетельный переворот: «Кофе прикончил трактиры, позорные трактиры, где в царствование Людовика XIV буйствовала молодежь среди винных бочек и уличных девок... С тех пор как появился кофе, меньше раздавалось по ночам пьяных песен, меньше мужчин сваливалось в уличные канавы. Крепчайший кофе из Сан-Доминго, который пили Бюффон, Дидро, Руссо, придавал еще больше жару душам, и без того горячим, и в этом темном напитке уже поблескивали огни 89 года».

Этот же самый кофе поклонники Французской революции пили во всей Европе. В Веймаре в доме Шиллера с благоговением хранят чашку, в которой жена поэта подавала «чудесный дар Аравии счастливой». Бальзак творил лишь благодаря кофе: в его стиле чувствуется возбуждающее действие этого напитка. И про Бальзака было сказано: прожил пятьюдесятью тысячами чашек кофе и умер от пятидесяти тысяч чашек кофе. Сдается, что эти цифры несколько занижены.

После двух веков пребывания в Европе, войдя в обиход, кофе кое-что утратил от первоначальной громкой славы, но свои отменные качества сохранил. Даже вино не может с ним соперничать. Кофе не становится между нашей мыслью и действительностью, не нарушает механизма нашего воображения, не обманывает наших чувств. Он оставляет нам полную независимость, только усиливает выносливость при напряжении мысли, а мысль под его воздействием становится легкой, ее ничто не связывает, кофе рассеивает усталость и все, что она с собой приносит: апатию, сомнения в своих силах, огорчения по поводу ожидаемых препятствий и трудностей. Некоторые получают такую же помощь от чая.

Чай привез в Европу в 1610 году корабль голландской Ост-Индской компании, и

¹¹ Пер. А. Сиповича.

на протяжении жизни одного поколения он завоевал почти весь Европейский континент. Джозеф Аддисон и Ричард Стиль позаботились о его славе в литературных кругах Англии. Чарлз Лемб боготворил чай, как настоящий китаец. В самом же Китае чай вошел в поэзию уже в восьмом веке и с тех пор остался одним из чудеснейших источников поэтического вдохновения. В Китае и в Японии он является чем-то большим, нежели напиток, он символ, вокруг которого создана традиция, установились обычаи, чаю приписывают влияние на эстетику и на этику. Поэт Лу Ю составил трехтомную «Святую книгу чая» — полный кодекс заваривания и питья чая, где видны те же гармония и порядок, что царят и во Вселенной. Кофе и чай поделили между собой мир: Китай, Япония, Индия, Россия — это оплот чая, а на Западе верность ему сохранила лишь одна Англия, кофе же господствует на Ближнем Востоке, во всей Западной Европе, в обеих Америках, в мусульманской части Азии, в Африке.

Вот уже полтора века, как табак сделался неизменным спутником писателя при его работе, что подало повод одному пуританскому критику в Англии выразить подозрение, не в этом ли кроется причина, почему постепенно исчезают гении. В его обвинении ожили проклятия, обрушивавшиеся на табак еще двести лет назад, а впервые прозвучавшие в конце XVI века, когда он только начинал распространяться в Европе. Его предавали анафеме папы, проповедники тем, кто «сосет смрадное дьявольское зелье», грозили, что они и в аду будут коптиться в табачном дыме, указами королей и парламентов накладывались строгие запреты, устанавливались меры наказания: затяжка из трубки или заправка в ноздри понюшки табака могли человеку дорого обойтись.

В особенности литературе не предвещала ничего путного заморская трава:

Ты под стать лихим заразам,
Ты людской туманишь разум,
И бывают наважденья
От заядлого куренья... —

ругался самогон в поэме «Спор табака с самогоном», изданной в Кракове в 1636 году. А *Зиморович* даже из табачного дыма свил сравнение:

Дыма табачного чернью клубы
Схватят за горло страшной душегуба...¹²

Еще в XIX веке табак вызывал омерзение: Гёте не терпел его в своем окружении, Бальзак раздражался против него грозными речами. Как будто в этом не в малой степени бывал виноват и сам табак — иногда он оказывался и впрямь непереносимым. Особенно разные «местные» табаки, бог весть каких сортов и неумело обработанные, вызывали суровое осуждение, а писатели заставляли курить эту дрянь своих персонажей, стоявших на самых низких ступенях общественной лестницы: отставных солдат, рассыльных, конюхов, что не мешало им самим вступать тем временем в сделки с контрабандистами. Мицкевич, привыкший к курению, уже не мог обходиться без чубука и умолял приятелей достать ему турецкого табаку.

В то время как в Круассе Гюстав Флобер наподобие паши окутывал себя клубами дыма, куря трубку, Жорж Санд в Ноане поражала всю округу своей сигарой. Так

¹² Пер. А. Сиповича.

эмансипированные женщины сделали из табака еще один символ своей независимости. С той же целью курила сигары и наша *Жмиховская*. А кто из писателей нюхал табак? Со стыдом признаюсь, не знаю. Может быть, поэты станиславовской эпохи, поскольку король Станислав раздаривал направо и налево табакерки вроде той, что в «Пане Тадеуше» унаследовал от отца Подкоморий, может быть, *Александр Фредро*, старый вояка Наполеона, — у таких, как он, нюхательный табак был в почете.

Наше время оставило уже далеко позади споры и пререкания о табаке, и нынче этот последний наполняет своим дымом рабочий кабинет почти каждого писателя. Трубка в зубах или сигарета, с небрежным изяществом зажатая между указательным и средним пальцами, принадлежат к излюбленным атрибутам в иконографии писателей, распространяемой посредством фотографий, карикатур, кинофильмов. У французов часто встречаются изображения писателей с половиной сигареты в уголке рта и ленточкой дыма, заставляющей прищуривать глаза, от чего лицо складывается в гримасу, иногда ироническую, иногда скорбную. Так любят сниматься заядлые курильщики. О некоторых из них ходят легенды, как, например, о Поле Валери, пугавшем своих слуг густыми клубами дыма, выплывающими из-под дверей его кабинета, или о Леоне-Поле Фарге, которого никто никогда не видел без сигареты.

В царстве табака две великие династии борются между собой за первенство: табак турецкий и вирджинский. Последний покорила англосаксов, а первый — Европейский континент и побережье Средиземного моря. Только французы вопреки всякой очевидности расхваливают свой *tabac noir* — черный табак и ничего не признают, кроме своих «капоралей». Куртелин, заинтересовавшись юмором англичан, преодолел присущее ему отвращение к путешествиям и отправился в Лондон, собираясь пробыть там месяц. Выехал он рано утром, а вечером уже сидел в своем кафе за партией в домино. «Ужасный город, — объяснял он свое скорое возвращение удивленным друзьям, — представьте себе, там нельзя достать «капорала»! Так Куртелину не пришлось познакомиться с английским юмором и освежить им свои комедии.

Табак сделался одним из самых могущественных демонов в жизни писателя. Кто раз ему поддался, уже не сможет и одной фразы написать, если не затянется дымом, если нет под рукой табака и спичек. И, как каждый демон, табак действует таинственно, умеет хорошо властвовать в наших мыслях — никто не станет отрицать, что именно в голубых завитках табачного дыма приходили к нему желанные слова, которых он тщетно дожидался в суровой чистоте легких и воздуха.

Однако сильнейшим наркотиком останутся все же увлекательная тема, кипящая мысль, распаленное воображение — состояния наивысшего творческого подъема, когда кажется, будто выходишь из подземелья на ослепительно яркий свет. Сотканный из одних неожиданностей и в то же время такой знакомый, будто был приготовлен давным-давно специально для нас и только дожидался, чтобы предстать пред нами во всем своем великолепии.

СЛОВО

Слово — великая тайна. Все религии считали способность речи во всем потенциальном богатстве звуков, форм, правил даром божьим, получаемым человеком вместе с жизнью. Народы оспаривали друг у друга право считать себя наследниками первой человеческой речи, каждый приводил свои доводы, иногда прибегая к очень наивным, — об одном из них рассказывает Геродот в повествовании о детях, выросших вдали от людей. Еврейский язык на протяжении многих веков, злоупотребляя авторитетом книг Моисея, навязал всем остальным народам убеждение, будто именно на нем были произнесены первые слова при сотворении мира и что на нем нарек первый человек все сущее: «А имя, данное Адамом каждой твари, есть ее правильное имя».

Мы уже давно смотрим на любое явление, лишь беря его в развитии. Сотни гипотез, наивных или глубокомысленных (а последние со временем тоже оказывались наивными), старались выяснить тайну происхождения языка. Допускалось, что это производное инстинкта, что речь могла возникнуть из подражания звукам природы, могла появиться из междометий или оноματοпеи. Тщетно искать указаний в безмолвном мраке, скупо озаряемом эолитами, камнями зари человечества — первыми следами работы человеческих рук. Исследователи с напряженным, мучительным вниманием склоняются над черепом ископаемого человека, выискивая места, где мог бы помещаться центр речи, и над челюстями, из которых вышли первые звуки.

Как они звучали? На это ответа нет. Может быть, как первые звуки младенца, какими он откликается на окружающий мир, может быть, отдельными гласными, идущими от простых реакций, какие нам известны и сейчас, когда человек подражает голосам животных, шуму природы, повторяя самые древние движения гортани, языка и губ, неустанно совершенствующих речь. Меня трогает, потому что я и сам это разделяю, нетерпеливость писателей, которых воображение переносит в девственный мир раннего каменного века; не будучи в состоянии дожидаться открытий науки, они сами осторожно и благоговейно пытаются сотворить до сих пор не отгаданные звуки первой человеческой речи. Но зато во мне ничего не вызывают, кроме презрения, убогие выдумщики, подающие целые слова и даже фразы, ссылаясь на «эзотерическую традицию», презираю их за то, что своим шутовством они нарушают торжественную тишину над колыбелью слова.

Некоторые исследователи стараются вырвать хотя бы малую частицу из этих тайн и преподносят нам со многими оговорками и остережениями несколько слогов из эпохи каменного века. К числу таких слогов относятся: «хам» или «кам» — корень, обозначающий понятие «камень». Если так оно и есть, то данный корень является самым благородным из драгоценных камней нашей речи; ступая по темным тротуарам свентокшиских Каменок, мы как бы слышим его звучание в такт нашим шагам. Но и этот слог, если верить психологам речи, относился к более позднему периоду, когда словами уже обозначались предметы. Первоначально же слово отбивало лишь ритмы голода, страха, наслаждения. Мне думается, что открытие нескольких десятков химических элементов, из которых состоит Вселенная, дает основание предполагать, что столь же малого количества звуков хватило на создание вселенной слова. Увы, у нас

нет возможности разложить элементы этой звуковой материи, как это было сделано в отношении сложных веществ — разложить каждое слово, каждую форму, никакому Менделееву таблицы таких элементов не составить.

Число языков очень велико, как показала современная наука, значительно больше, нежели могло сниться тем, кто некогда задумывался над падением Вавилонской башни. Языки наполнены устрашающими, зловещими звуками, вместо слов в них иногда слышатся ворчание, хрюканье, чмокание, а когда по радио раздается анамитский язык, то кажется, будто в ящике заговорили куклы и игрушки. Можно было бы предположить, что все звуки, какие только способен произвести оркестр гортани, языка, нёба, зубов и губ, включая и всяческие придыхания, на какие только способно человеческое горло, — что все это уже использовано без остатка. Это глубокое заблуждение: фонетический строй человеческой речи в принципе один, несмотря на все кажущиеся различия. Только Геродот мог утверждать, будто бы язык пещерных эфиопов похож на «щебет летучих мышей». Кому, интересно, приходилось слышать, как щебечут летучие мыши? Ни один человеческий язык не в состоянии обойтись без двух элементов: согласных и гласных. Ни одному племени не удалось сотворить язык, состоящий исключительно из одних только согласных, а некоторые даже отказались от большого их количества. Полякам требуется две дюжины согласных, кому-то другому хватает половины этого количества, и существуют языки, где число согласных доведено до семи. Но они от этого не стали убогими и менее гармоничными. Декарт принял бы последнее утверждение с недоверием. Убеденный, что разум есть вещь, наиболее равномерно распределенная среди всего человеческого рода, он счел бы такие языки или выдумкой, или забавой безответственных за свои поступки существ. Но если даже согласиться с Декартом, что якобы разум является гражданином всех стран, народов и рас, не следует впадать в ошибку и думать, что точно так же повсюду имеет силу и обязывает та логика, которой нас позаботились снабдить Платон и Аристотель. Можно иначе мыслить, а также можно иначе говорить, если не знаешь правил флексии и синтаксиса нашего языка. А мы со своей грамматикой оказываемся среди языков мира в меньшинстве. Потому что существуют языки, где отсутствуют роды, падежи, числа, глагольные времена и виды, где даже не проводятся различия между существительным и глаголом, с другой же стороны, есть языки, проводящие неизвестное нам различие между родами одушевленным и неодушевленным или, как в языке масаи, живущих в Африке, существует один род для обозначения большого и могучего и другой — для малого и слабого. И как знать, может быть, это логичнее нашего среднего рода, такого привередливого и капризного.

Индейцы, если бы они занимались языкознанием, имели бы право упрекнуть индоевропейские языки в отсутствии точности. Нам достаточна форма: «мы», у них же имеются специальные личные местоимения для таких комбинаций, как: «я и ты», «я и вы», «я и вы двое», «я и он», «я и они», «мы двое и ты» и так далее. Простую фразу «Человек убил зайца» индеец из племени понка развертывает в красочное повествование: «Человек, он, один, живой, стоящий, убил намеренно, выпустив стрелу, зайца, его, одного, живого, сидящего». Этого требует сама их грамматика, а странные определения «стоящий» и «сидящий» — это не что иное, как наше подлежащее и прямое дополнение, именительный и винительный.

Кое-где сохранилось еще, полностью или частично, двойственное число — *dualis*,

его наши учителя греческого языка, кто был полиберальнее, позволяли «опускаться». Трудно додуматься, какой практической необходимости отвечало это число. Некий лингвист очень им возмущался и утверждал, что гораздо полезнее для нас оказалось бы число, различающее понятия части и целого, но тут уж ничего не поделаешь. Язык позволяет себя упрощать, как, например, английский, потерявший с течением веков большую часть своих грамматических форм, но язык нельзя обогатить введением в него нового спряжения или нового падежа. То было привилегией времен незапамятных, когда можно было сотворить все: богов, религии, обычаи, а также и законы языка.

В словах, в грамматических формах, в синтаксисе запечатлевает свой образ душа данного народа; как следы на окаменевших песках от воли давно не существующих морей, закреплены в нем стремления, склонности, неприязни, верования, предрассудки, первобытные знания о мире и человеке. Именно в ту мифотворческую эпоху были приданы мужской и женский род небу, звездам, земле, рекам, неодушевленным предметам, и принципы, которыми руководствовались те, кто производил родовое различие, теперь так же невозможно разгадать, как и самое происхождение слова. Ничто так не изумляло греков, как то, что у египтян небо было женщиной, а земля мужчиной. Одновременно в длинных и трудных переселениях, нашествиях и завоеваниях языки принимали в себя чуждые элементы, в иных условиях менялись обычаи, сказывалось воздействие климата, качество почвы, формы быта. Особенности речи — ударение, придыхание — зависели от смешения разных этнических групп.

Целые народы, целые культуры переставали существовать, оставляя после себя лишь горстку слов — гиацинт и мята сохранили верность своим первым садоводам из эгейской эпохи, которые их так назвали.

С самого начала слово было орудием человеческой деятельности и в то же время чем-то таинственным, требующим пиетета и осторожности. Всегда существовали слова священные и проклятия, которых нельзя было произносить. Существовали запреты для определенных общественных групп, профессий. У карибов соблюдение святости слова зашло так далеко, что по-карибски могут говорить только мужчины, а женщины пользуются другим языком — аравакским.

Магическая сила слова заключается в его способности вызывать представления, образы. Оно невидимый представитель вещей, воспринимаемых пятью чувствами. По его заклинанию появляются люди, предметы далекие или не существующие вовсе. А близкие и присутствующие делаются по-настоящему реальными, лишь будучи названными. Адам только тогда стал властелином мира, доверенного ему богом, когда каждую вещь обозначил особым названием. Будь то растение, насекомое или птица, но, пока мы не узнаем, как оно называется, это всего лишь неопределенная частица мира растений, насекомых, птиц. Только в убогом и легкомысленном жаргоне современных мещан неопределенное «это» выручает из незнания предметов; только эти люди умеют жить среди вещей без названий и спокойно смотреть на «дерево», «куст» или «злаки». Народ не терпит предметов, оторванных от действительности, поэтому произвольно он живет не среди деревьев, а среди дубов, буков, берез, а злаки должны быть или рожью, или пшеницей. Плуг состоит из нескольких частей, и название каждой звучит, как имя доброго демона.

Нам ничего не известно об истоках человеческой речи; не известно, когда и как из

возгласов в аффекте, из подражания голосам животных и птиц, из слогов, как-то объясняющих частицы действительности, возник язык и в устах шаманов, гадателей, племенных вождей, мудрецов начал преодолевать свою беспомощность, и не известно, когда окрылила его первая пропетая песня. Когда же мы с удивлением разглядываем наскальную живопись палеолита, где искусные художники во мраке, едва освещенном факелами, набрасывали на стенах изображения мамонтов и буйволов, когда мы вдумываемся в расположение и устройство этих пещер, обнаруживаем их сходство с замкнутыми святилищами, мы не можем не вспомнить о слове, не можем не допустить, что все, что здесь происходило, каким-то образом должно было быть связано со словом. Нет сомнения: эти пещеры слышали заклятия, призывы, молитвы и песни.

Но есть и другие рисунки из той же эпохи, и на них видны человеческие фигуры, запечатленные в движении, в жесте, в позе, нередко забавные. И они тоже не могли быть созданы существами немymi или способными только на бессмысленное бормотание. Начало магии слова, творящей образы, таится где-то здесь. Искусство воспроизведения собственных переживаний, способность вызывать у слушателей чувство ужаса, слезы или смех проявлялись в рассказах о разного рода приключениях на войне и на охоте, о снах и призраках, слову сопутствовали жесты, движения всего тела, пантомима возмещала недостаточность слов и фраз, бывало, что жар души, распаленной собственным порывом и восхищением слушателей, приводил к созданию новых звуковых форм или к слиянию старых в еще небывалые, ослепительные сочетания.

В греческой мифологии благодаря одному из чудес фантазии, каких там много, матерью муз оказывается Мнемозина — Память. Память — великая созидательная сила, и человеку, обреченному жить в текучести мгновенных и неповторимых явлений, она дается при рождении. Рука, хватающаяся за кремень, чтобы вырезать им на стене контуры зверей, пальцы, красные от охры, заполняющие эти контуры цветом, копирующим жизнь, совершали поразительную вещь: они наделяли бессмертием бессловесных друзей человека — животных, обреченных на вымирание. Первобытный человек — художник эпохи неолита — делал то же самое, что теперь делает его далекий потомок — художник слова, форм или красок, обеспечивающий существование тому, что обречено на исчезновение, оба они служат памяти жизни.

Посредством слова человек овладел пространством и временем. Слово выделяло предметы из хаоса явлений, давало им форму и окраску, приближало или отдаляло, измеряло. В нем запечатлены события, минуты, часы, годы, время настоящее, прошедшее и будущее. Но само слово — мимолетный звук, едва произнесенное, оно тут же исчезало, и, чтобы вернуть его вновь, надо было повторить, если же человеческие уста молчали, ничто не могло вызвать его из небытия. Вне говорящего человека оно не существовало, а единственное пространство, какое оно могло преодолеть, находилось в границах слышимости человеческого голоса. За этими границами оно прозвучало бы как «глас вопиющего в пустыне».

Переход от слова произносимого к слову писаному был новой эрой в истории человека. До того как научиться удерживать слово — бесформенный и невидимый звук, — люди научились удерживать вещи и явления в изображениях. Мистерия увековечивания преходящего и отражена в наскальной живописи. Но в тех пещерах происходила еще одна мистерия, и в ее тайны мы не посвящены: мистерия

увековечивания и выражения мысли, определенной идеи, религиозной или магической, придающей смысл, одухотворенность и сверхъестественную силу изображениям на стенах.

Легко догадаться, что существовали еще и иного рода рисунки, не сохранившиеся потому, что они были выполнены на таком непрочном материале, как лист, дерево, кость, назначением этих рисунков было передавать мысль на расстоянии. «Скифы, — повествует Геродот, — прислали царю Дарию «письмо» с изображениями птицы, мыши, лягушки и пяти стрел, что означало: если персы не умеют летать как птицы, прятаться в земле как мыши, перепрыгивать через болота как лягушки, то скифы перебьют их своими стрелами». Некоторые первобытные племена и донныне применяют такого рода шарады для передачи сведений на расстоянии. Употребляют и другие средства для этой цели, например шнур, связанный в узлы, или палку с определенным числом зарубок.

Все эти открытия и ухищрения, осуществлявшиеся в разных частях света и в разные эпохи, выражали упорное стремление создать что-то такое, что увековечивало бы мысль и делало понятным символы, в которых она выражена. Некоторые древнейшие очаги культуры, такие, как Шумер, Египет, Эгея, Китай, создали собственную письменность, чему предшествовал длинный путь проб и опытов, ведущий от рисунка к звуку. Действовали ли названные культуры независимо друг от друга, или взаимно делились опытом, или же, наконец, научились от еще более древних народов, о которых пока нам ничего еще не известно? Такие вопросы волнуют исследователей, разжигают наше любопытство. И быть может, не сегодня-завтра любопытство будет удовлетворено: ведь земля еще не отдала нам всех своих тайн.

Память, божественная Мнемозина, стояла у колыбели всех иероглифов — систем знаков, выписываемых краской, рисуемых, вырезаемых, где изображались люди, животные, предметы, прославлялись боги и рассказывались истории. Изображение превращалось в идеограмму, то есть представляло не только саму вещь, но и связанные с ней понятия: «звезда» была звездой, но могла также обозначать и небо, и бога, и даже прилагательное «высокий» или наречие «высоко». То же самое «нога» — она могла выражать глаголы «идти», «стоять», «бежать», «приносить». Этого было достаточно для славословящих надписей, для молитв, для заклинаний, и читались они примерно так, как человек средневековья «читал» резные украшения в своей церкви, используя знания, полученные по традиции, с примесью собственной фантазии.

Письмо никогда бы не стало тем, чем оно стало, если бы из-под сени пирамид, святилищ, пагод, священных пещер не вышло бы на свет, если бы им не занялась сама жизнь. В ее энергичных руках иероглифы быстро утратили искусственную сложность и начали упрощаться: отпадали разные части, оставался как бы остов, сохранявший то пару черточек, то кружок. Руки купцов, писцов, составлявших описи товаров или ведших какие-либо иные деловые записи, динамизировали торжественные и застывшие символы. На смену изображениям явились знаки — клинья, линии — и, перестав выражать понятия, начали обозначать звуки, превратились в буквы или слоги.

Что за переворот! Звук — бесформенный, не имеющий места в пространстве, невидимый, существующий во времени лишь в краткий миг звучания — оказался увековеченным навсегда и мог отзываться снова и снова всякий раз, когда с глиняной таблички или листа папируса его пробуждал к жизни чей-то умеющий читать взгляд.

Это было величайшим событием в истории человеческой культуры. У народов, умственно созревших раньше других, оно произошло раньше, в то время как сотням иных пришлось этого дожидаться тысячелетия, как, например, индейцам, живущим в Канаде, которые, издревле обладая великолепно развитым языком, в письменной форме увидели его впервые только в 1841 году, когда миссионер Джеймс Эванс придумал для них очень остроумную систему слогового письма, применяемую и доныне.

Слово окончательно подчинило себе время. В триумфальном шествии оно вело за собой к неведомому будущему народы, королей, историю, самих богов, оно возвращало жизнь покойникам, от которых не осталось даже и горсти праха, наполняло нашу память именами людей, о которых никто не вспомнил бы через два-три года после их смерти и за две-три мили от их дома, оно могло творить чудеса, заставляя кусок глины петь песню, словно в нем была заключена душа девушки, некогда бежавшей с этой песней на устах через поле пшеницы, с песней, как сорванный на ходу цветок мака.

Вот уже двести лет люди роются в земле, стараясь извлечь из нее обрывки человеческой речи, сотни ученых посвящают целую жизнь прочтению и уразумению слов, рассказывающих о мире, уже давно не существующем. Добиваются вещей невероятных: расшифровывают не только письменные памятники, но и воссоздают всю систему языка, на котором он написан, составляют словари и грамматики, какими он не обладал, когда был живым языком, слова, умершие и похороненные, рождаются вновь, складываясь в летописи, молитвы, поэмы, кодексы законов и в обыденную речь.

Так заговорили глиняные таблички Вавилона, папирусы и стены Египта, отозвались голоса майя и ацтеков, благодаря своим табличкам хетты вошли в историю, которой ничего о них не было известно, и в семью индоевропейских языков, где их никак не ждали. Совсем недавно нас ошеломили таблички из Пилоса, возвратившие нам звуки речи ахейцев, уже для Гомера бывшие легендой, и среди этих звуков возникли имена, о каких мы не смели и мечтать: Ахилла, Гектора. Некоторые еще терпеливо ждут своего часа — письменность Эгеи, язык этрусков. Великая тайна заколдованных слов еще не раскрыта до конца.

На свете много систем письма. Одни пишут слева направо, другие справа налево. Не знаю, сохранился ли где способ, известный нам по памятникам древней Греции: письмо «бустрофедон», то есть в порядке, в каком движутся волы, вспахивая поле, — конец строки служит началом следующей. Где-то еще пишут сверху вниз, но как будто бы нигде — снизу вверх. Арабское письмо напоминает рассыпанный размельченный табак, в индийское вступаешь, как в гущу тоненьких веточек, китайское легко принять за орнамент, рожденный прихотливой фантазией художника. Польская письменность происходит от греческой, возникшей из финикийских знаков, но только римляне придали ей четкую и простую форму.

В этих двух дюжинах знаков ищут звучания слова множества языков, совершенно между собой несхожих. Ни одному из них латинский алфавит не может в точности соответствовать, чтобы передать все звуки. Эти знаки связаны огромным числом условностей и конвенций, и им нужно учиться одновременно с изучением алфавита, чтобы выраженные с его помощью звуки прозвучали надлежащим образом. Это бывает возможно только до тех пор, пока данный язык жив: как только от него останутся лишь немые буквы, его звучание становится игрушкой наших догадок и нашей собственной

фонетики. Один и тот же стих Гомера в устах англичанина, француза, немца, поляка и даже современного грека прозвучит настолько по-разному, как будто бы он взят из совсем разных языков. И тем не менее «eklanksan d'ar'oistoi...» — «зазвенели стрелы...». Десятки веков слышим, как звенят стрелы в колчане быстро шагающего Аполлона, и видим самого бога, его нахмуренное чело. Вот оно, чудо письма: запечатлеть навеки звук, образ, движение.

Письмена вводят нас в историю языков, правда только в заключительные ее главы, оставляя незаполненными страницы огромного тома, по которым рыщут воображение и пронизательность сравнительного языкознания. Сквозь мглу мы видим, как на протяжении бесчисленных веков слово вновь и вновь проходило через одни и те же или, во всяком случае, очень между собой схожие опыты и открытия. Они повторялись при каждом делении племен, при возникновении каждой новой семьи языков. Мы принадлежим к арийскому семейству. В том месте, где возник арийский праязык (как знать, может быть, оно находилось под небом нынешней Польши?), в обнесенных оградами дворах, над которыми неистовствовала та же самая зима, что отзывается в санскритском *hima* и в латинском *hiems*, в хатах, над которыми поднимался тот же дым, что веет в санскритском *dhumas* и в латинском *fumus*, люди обменивались словами этого праязыка, которые теперь нам так хочется воссоздать, при каждом отвоеванном у прошлого звуке у нас радостно бьется сердце — *kardia* у греков, *cor* (*cordis*) у римлян, *Herz* у немцев. То были зерна великого урожая. Из них выросли книги Веды и Махабхарата и вся мудрость и поэзия Греции и Рима. Ничем не выдававшиеся из множества других, эти праслова звучали в повседневной жизни, служили в быту, эти слова, пройдя сквозь бесчисленные изменения, стали материалом и для «Божественной комедии», и для «Гамлета», и для «Фауста», и для «Пана Тадеуша». В каждой фразе, как кровавые шарики, кружатся их частицы.

Кто путешествовал по «Этимологическому словарю польского языка» *Александра Брюкнера*, на каждой странице встречал слова, принадлежащие к общеславянскому наследию. Принесенные из эпохи общности славянских племен — эпохи двадцативековой давности, эти слова, иногда даже не изменившись в звучании, являются главным остовом нашего языка и составляют одну четверть слов нашей повседневной речи. С их помощью можно описать ландшафт, погоду, хозяйство, человеческое тело, деревья, травы, цветы, лесное зверье и птиц, пищу, орудия труда, все степени родства, человеческие взаимоотношения в общине и в племени, в период мира и во время войны, черты характера, общественные группы, законы, формы правления, наконец, они могут окрылить мысль несколькими дюжинами понятий, оторванных от реального мира, и оказаться в непреходящей сфере верований, где неизменно господствуют все те же извечные слова, как бог, дьявол, грех, вина, кара, рай, ад, чудо. Интересно, что от эпохи праславянской общности до нас дошли в неизменном состоянии словотворческие элементы: корни, приставки, суффиксы, с их помощью мы творим все новые и новые слова.

Это — строительный материал литературы, благородный и простой одновременно. Ни камень, ни дерево, ни металл, которыми пользуются архитекторы и скульпторы, ни краски, находящиеся в распоряжении живописцев, ни звуки, извлеченные из музыкальных инструментов — творческий материал музыкантов, — ничто из перечисленного не может идти в сравнение с таинственным величием слова.

Но вместе с тем слово является рабочим орудием и применяется для самых обыденных дел. Одни и те же слова могут сложиться в молитву и в разнузданную песенку, ими можно обманывать и поносить, они шляются по улицам, работают в поле, хлопчут на кухне. Литература всегда старалась освободиться от наиболее повседневных и низменных из них и сотворить свой собственный язык, благородный и возвышенный, внутри общего языка.

Во многих странах и во многие эпохи художники слова составляли особую касту с собственными обычаями и привилегиями. Они пользовались языком, отличным от разговорного, и этому языку надо было учиться. Именно в такой атмосфере возник санскрит — утонченный язык молитв и поэзии. Молитва и поэзия были явлениями одного и того же порядка, потому что поэт в каком-то смысле являлся и жрецом и его творчество было связано с религией. Бывало оно связано и с магией, и тогда поэт превращался в чародея. Стихи обретали силу магических заклинаний: «*Carmina vel caelo possunt deducere lunam*» — «Стихи могут даже луну заставить с неба спуститься». Некоторые разновидности древнегреческой лирики навсегда сохранили в себе напоминание об их религиозном происхождении.

Язык Гомера, или язык эпоса, — это особенный, очень удивительный сплав, и его не признало бы за свой разговорный язык ни одно из греческих племен. Созидательным элементом в языке Гомера является размер стиха — дактиль, он властвует в нем безраздельно. Распоряжается склонением и спряжением, синтаксисом и словарем, даже орфографией. В этом языке существительные и прилагательные меняют число и род соответственно требованиям капризных дактилических стихов. Один и тот же предмет может перебрасываться из множественного числа в единственное, перескакивать через все три рода, и в тот же пляс могут пускаться все грамматические времена и наклонения. Ничто так наглядно не подтверждает наличия давней поэтической традиции, из которой вырос Гомер, как именно вот эта «дактилическая версификация», складывавшаяся в течение многих поколений. Задолго до того, как это подтвердили исследования позднейших филологов, чуткий Пико делла Мирандола отгадал литургический характер гомеровского стиха. Он намеревался написать «*Theologia poetica*» и доказать в ней, что поэты являются теологами, поскольку точно так же пользуются языком символов.

Такую «Теологию» можно было бы написать и теперь, охватив в ней все эпохи поэзии. Выяснилось бы, насколько упорно поэзия держится древнейших традиций. В скольких «святилищах» и «палладиумах» говорят на таком особом языке, оценивают поэзию так своеобразно, пользуются ею для таких необычных понятий, что кажется, здесь не хватает только древних поэтических каст и древнего способа проникновения в тайны искусства слова.

Главным материалом для освященного языка служат старые слова и старые формы, отверженные жизнью. Это объясняется консервативным характером всякого культа, а также и инстинктивной симпатией в делах веры ко всему старому. Шумерский язык в Вавилоне, латинский в католической церкви, церковнославянский у православных, обомшелый греческий у греческих ортодоксов в равной мере держатся религиозной традицией, как и особенной привлекательностью, присущей древним словам. До падения Рима молитвы читались на языке времен империи, средневековые менестрели пели вечную песню, унаследованную от предыдущих поколений, и мы эту

песню теперь понимаем лучше, чем они ее когда-то понимали. Ни одному англичанину не придет в голову модернизировать язык своего канонического перевода Библии: стих псалма, переведенный на современный обиходный язык, прозвучал бы пародией на священный текст.

То же происходило и с поэтическим языком: в некоторые эпохи он звучал непонятно и торжественно, как литургия. Целиком с этой традицией он никогда не расставался. «Книги народа польского и пилигримства польского» А. Мицкевича, «Анхелли» Ю. Словацкого, будь то в оборотах, будь то в построении фраз, проникнуты библейским стилем, в котором находятся тона, соответствующие их содержанию. Таких примеров можно привести множество. В настоящее время писатели применяют архаизацию стиля чаще всего для создания «исторического колорита», но эмоциональная мощь старых слов и вышедших из употребления форм никогда не перестанет прельщать. Словарь архаизмов, введенных в моду писателями «Молодой Польши», архаизмов зачастую фальшивых, как все эти храмы, витязи, капища, сегодня может нас только смешить, но не подлежит сомнению, что и язык наших дней доставит потомкам не одну веселую минуту, потому что не бывало в жизни любого языка периода, совершенно свободного от странностей и нелепостей. Сильно опасаюсь, что сейчас их даже стало больше.

Литературный язык не должен быть ни мертвым, ни архаическим, ни искусственным, как язык Гомера, и тем не менее он резко отличается от языка разговорного. Не только орфография, пунктуация, но и сам синтаксис, употребление определенных наклонений, падежей, времен порядка слов — вся освященная система слова писаного отличает его от слова произносимого, потому что у последнего нет времени на исправление неточностей и ошибок. Какая огромная разница между фразой в разговоре и отрывком из диалога пусть даже самого реалистического романа! Кроме того, язык литературный един, язык разговорный разнороден. В каждой окрестности говорят по-своему, наречия, говоры, диалекты одного и того же языка бывают так непохожи между собой, что подчас затрудняют или делают вообще невозможным взаимное понимание: так обстоит, например, дело с диалектами итальянского и немецкого языков.

Литература стремится выработать язык всем понятный и всюду принятый. Греки долго сопротивлялись этому, пользуясь несколькими литературными языками: Сафо и Алкей писали по-эолийски, Геродот — по-ионийски, лирики часто прибегали к диалекту дорическому, наконец, Фукидид, Платон, Ксенофонт, великие трагики, великие комедиографы обеспечили превосходство речи аттической, и из нее возник «единый» литературный язык — так называемое койне. Но и в современной Греции имеются подобные же затруднения с литературным языком: одни придерживаются «чистого» традиционного языка, очень похожего на древнегреческий и очень далекого от современного разговорного языка, другие же борются за современный язык и утверждают его господство — димотика в новейшей литературе одержала верх. В некоторых странах даже с такой большой литературой, как Норвегия, несколько диалектов все еще продолжают оспаривать первенство друг у друга.

Если не ошибаюсь, в Индии до этого даже еще не дошло: там литературная жизнь мирно распределена между такими непохожими между собой языками, как хинди, маратхи, орья, телугу, урду, да и древний санскрит еще держится.

В определенный момент каждый народ оказывается перед необходимостью принять решение: которое из своих наречий сделать общим литературным языком. Здесь дело может решить политический вес определенной области: так, Рим навязал свой язык латинской литературе, а творили эту литературу люди, не рожденные, не воспитанные в Риме. Точно так же может решить этот вопрос великая творческая индивидуальность: так, Данте стал создателем литературного языка Италии. В годы его детства ничто не предвещало того, что флорентийская речь займет главенствующее положение. В письменности она появилась позже других итальянских диалектов, но, когда ее выбрал для себя Данте, а за ним Петрарка и Боккаччо, вопрос был решен, и город, отнюдь не самый крупный и не самый знаменитый в ту эпоху, сделался колыбелью литературного языка Италии.

У польского языка нет столь давнего и столь блистательного начала. Более того, само его происхождение из польских диалектов до сих пор еще недостаточно выяснено. В нем преобладают элементы Великопольского диалекта, и среди них наиважнейший — отсутствие мазурения¹³, несмотря на то что такое произношение было повсеместно распространено на территориях, откуда происходят самые старые памятники польской письменности. Может быть, здесь сыграло роль влияние Великопольских придворных кругов. Удивительно только, что это влияние оказалось столь сильным, что ему подвергся «мазурающий» Краков, очень рано ставший столицей. Возможно, на фонетику польского литературного языка оказал влияние и чешский язык, оно было велико в первые века существования польской письменности, он способствовал установлению теперешней фонетики литературного языка, наконец, можно допустить, что мазурение появилось позже и на литературный язык не повлияло. Если последнее предположение победит, тогда не представит особого труда доказать, что в основу польского литературного языка лег малопольский диалект.

Звуковая окраска не всегда была такой, какова она теперь. Мы напрягаем слух, чтобы уловить ее в ухищрениях орфографии, изобретательность которой вызывает восхищение и вместе с тем некоторое удивление. Суженные и носовые гласные уже давно и более всего обескураживают пишущих. Но пока новая форма произношения в литературных сферах не приблизила их окончательно к современному звучанию. Впрочем, различия здесь невелики. Можно без труда понять любой из древнейших польских текстов.

К сожалению, нам, полякам, нечего читать из первых шести веков нашей истории. То, что мы сегодня приветствовали бы от всего сердца, погибло еще до того, как поляки научились писать, — я имею в виду народные песни, унаследованные еще с времен язычества, их отголоски мы с благодарностью ловим в немногочисленных оборотах, еще вьющихся над нашими полями наподобие тонких нитей бабьего лета. Настоящей литературы нам пришлось дожидаться долго, с нетерпением поглядывая на часы истории, отмерявшие столетия. Здесь мы оказались в подобном же положении, что и римляне; римляне пережили период царей, покорили этрусков, установили республику, покорили всю Италию, создали могучее государство и только после этого получили от латинизированного грека свою первую книгу — перевод «Одиссеи». Наша

¹³ Фонетическое явление, суть которого заключается в том, что принятые в литературном языке звуки: cz (ч), dz (дж), sz (ш), z (ж) звучат соответственно ц, дз, с, з.

литература тоже выросла на переводах. Очень плохо, если народ не может справиться с собственной темой — гимном, героической песнью, историческими анналами. Но работа над переводами имела и свою хорошую сторону: необходимость извлечения из родного языка всех его возможностей, дабы оказаться на высоте в передаче мыслей и оборотов таких великих произведений, как «Псалмы», «Иов» или «Книги пророков». До нас из дали веков дошло имя лишь одного переводчика капеллана *Анджея из Яшовиц*, он в середине XV века перевел для королевы Зофьи Библию («Библия королевы Зофьи»). Могучее у него было перо. Просто, ясно и гладко отец Анджей выписывал фразы, передавая смысл текста, не связывая себя латинским синтаксисом, уверенно выпутывался из трудных мест «Вульгаты», с которыми позднее *Якуб Вуек* не всегда мог справиться. Анджей из Яшовиц, о чьей жизни нам ничего не известно, должен быть внесен в список зачинателей нашей литературы.

С какими усилиями рождалась эта литература из наивных стихов и беспомощной прозы! У слова, как у домашней птицы, не было крыльев для полета. Мысль неуклюже топталась на кусочке родной земли. Рей дал мысли пространство, но не вознес ее. Он был крепок, здоров, полнокровен, от него пахло рожью, сам по себе ни на кого не похожий, первый польский писатель, которого узнаешь по одному предложению, всегда простому, потому что от придаточных он нетерпеливо отмахивался и крошил их своей тяжелой ручищей, он был своеобразен, как мало кто, но — увы! — его своеобразие было такого рода, что о нем нечего сказать. Но веет от него писательским весельем, всегда он удалой, резвый, неисчерпаемый, готовый сто раз повторить одно и то же, без усталости вращаясь в круговороте двух тысяч слов, которых ему вполне хватало и для жизни, и для литературы. В польской литературе он обосновался прочно и навсегда. У него — хотя на первый взгляд этого и не разглядишь — многочисленное потомство. От Рея ведут свою родословную все рассказчики и собеседователи, все сарматы пера, легион добросовестных и недобросовестных самоучек, готовых поучать других вещам, всем хорошо известным, удобно и выгодно устраивавшихся в мире вкусном, как аппетитное блюдо, беспечных, легковверных, добродушных — словом, всех тех, кто никогда не испытывал мук творчества и кто задерживался лишь на поверхности слов, не видя под ней опасных водоворотов.

И вдруг появился тот, кто, прежде чем сложить стих, предварительно взвешивал каждый слог, вслушивался в его звучание, не принимал ни одного слова, пока не убеждался, что не найти лучшего, задерживал разбежавшуюся мысль, обуздывал порывы сердца, приглушал воображение, чтобы глубже погрузиться в мир слов. То был первый в Польше взгляд, устремленный на еще дикий ландшафт нашего языка. Ян Кохановский, создавая в этой пустыне ренессансный сад своей поэзии, был нашим первым художником слова, и, к сожалению, ему пришлось очень долго ждать продолжателей своего искусства. Поколения благонамеренных рифмоплетов предпочитали следовать за Реем, чьи беззаботный размах и веселая грубоватость на несколько веков определили лицо польской литературы. *Опалиньский, Потоцкий, Коховский, Пасек* охотно бы сели за один стол с Реем, почтительно отодвинувшись от Кохановского, *Гурницкого, Скарги*.

В «Придворном» Гурницкого есть несколько страниц, посвященных проблеме языка, читаешь их с изумлением. Если исключить несколько малосущественных деталей, о которых современное языкознание судит иначе, его высказывания о языке в

целом поражают правильностью, ясностью и тонкостью суждений. Чтобы прочитать по-польски такие страницы вновь, надо перескочить через два столетия вздора, венцом которого были «Новые Афины» *Бенедикта Хмелевского* — эдакий «диво-сорняк» эпохи, порвавшей с мировой культурой и погрязшей в умственном убожестве.

Вот в чем состояла наша беда: в длительных перерывах между появлениями вещей значительных. Проза пострадала больше поэзии. Некому было унаследовать и продолжить необыкновенную плавность *Ожеховского*, благородное изящество Гурницкого, широкое дыхание Скарги. К концу XVIII века перед прозой внезапно возникли новые многочисленные задачи: ей пришлось поспешно создавать язык науки и канцелярий, где до тех пор обходились латынью. Нельзя не восхититься авторами первых работ по физике, математике, экономии, химии — они выковывали польскую научную терминологию и поднимали стиль разговорной речи до точности и сжатости ясно установленных понятий. Вызывают также восхищение безымянные канцелярские щелкоперы, ломавшие головы над формулировкой уставов, декретов, распоряжений и всяких канцелярских документов.

Но самое тяжелое бремя легло на XIX век: ему предстояло доделать все, что проспали предыдущие поколения. И произошло нечто, что в литературах других народов не случилось: XIX век отгородил нас от нашей литературы предыдущих столетий, куда после сдачи экзамена на аттестат зрелости никто не заглядывает. Иначе не могло и быть, потому что только XIX век дал нам первых несомненных гениев, создал драму, роман, эссе, а лирику поднял на высоту, неведомую предыдущим векам, усовершенствовал даже такие ее архаические разновидности, как сонет, XIX век расширил сферу чувств, окрылил мысль, так долго остававшуюся приземленной, наконец, освежил язык, обогатив словарь, придав синтаксису гибкость и легкость. Те, кто сегодня пишет по-польски, почти ничего не заимствуют у авторов до эпохи романтизма. Обращаются к ним лишь в исключительных случаях, например для исторических романов — запастись архаизмами, чтобы передать колорит эпохи.

ТАЙНЫ РЕМЕСЛА

Существовали далекие эпохи, когда «шли в поэты», как нынче «идут в священники», сходство увеличивается еще и тем, что в далекие времена служба поэта была непосредственно связана с религией. Так было в школах эодов, куда поступали одаренные юноши, чтобы учиться языку поэзии и стихосложению, знакомиться с освященными традицией оборотами, сравнениями, эпитетами, так было и в средневековой Ирландии, где кандидаты в барды учились поэтическому искусству шесть-семь лет, или в школах старофранцузских жонглеров, где под розгами опытных мастеров стиха молодые люди, которых влекло к себе вольное житье вагантов (странствующих певцов), учились считать слоги, прерывать их цезурой, подбирать ассонансы, ощупью доискиваться правил грамматики, еще никем не записанных, познавать героев веками создававшейся эпопеи. Но, за исключением этих редких случаев, школы писательского искусства в собственном смысле слова никогда не существовало, и, насколько сама идея о создании подобного учебного заведения вызывает неприязнь, я мог убедиться на личном опыте, когда несколько лет назад предложил проект такой школы, мысля ее или как секцию при Академии изящных искусств, или же как специальную кафедру при университете. Тотчас же с разных сторон раздались голоса протеста против посягательства на исконную свободу развития будущих писателей.

Свободное развитие писателей — это, конечно, очень твердо укрепившаяся традиция. Писатели всегда обучали себя сами. У них не было даже и того, что имелось у живописцев средневековья и Ренессанса: там ученик работал под надзором мастера, чистил кисти, подготовлял мольберт и полотно, ему поручали, пока он еще не созрел для более ответственных заданий, выполнение мелких орнаментов, сквозь замочную скважину — если только мастер ее не заделывал — он старался подглядеть, как учитель колдовал, смешивая краски, окутывая свои секреты тайной, в конце концов, словно мотылек, обсыпанный цветочной пылью, улетал в свой собственный мир, где или постепенно стряхивал с себя пыльцу — стиль и творческую манеру учителя, или же сохранял им верность до конца. Писатели же не только сами себя воспитывали, но чаще всего им приходилось ото делать наперекор окружению, с которым они вынуждены были бороться уже за самый выбор своей профессии. Если правда, будто бы отец Лафонтена желал, чтобы его сын стал поэтом, то этот достойный всяческого уважения отец является исключением. Овидий писал совсем о другом — о единодушном мнении всех родителей в том разделе своей поэтической автобиографии, где увековечены посвистывание розог и скулеж мальчика, готовящегося стать поэтом.

Но даже если никто не мешает будущему писателю идти избранным путем, никто, с другой стороны, не станет посвящать его в тайны писательского ремесла. Он должен открыть их сам, добыть собственным разумением, инстинктом, искать дороги ощупью, открывать неизвестные тропы (обычно хорошо вытопанные многими предыдущими поколениями), блуждать в зарослях и вновь выходить на столбовую дорогу, ведущую к творчеству и славе. Кому из пожилых писателей не знаком молодой человек, робко входящий с набитой рукописями папкой под мышкой, роющийся в этой папке трясующимися руками, чтобы извлечь наилучшее, наиважнейшее, во что он

вкладывает все надежды? По-разному кончаются такие визиты: или взаимным разочарованием, или — чрезвычайно редко, но как это бывает хорошо! — радостным изумлением, взаимной симпатией, дружбой.

Историю такого рода взаимоотношений можно проследить на протяжении многих лет в случае с Эккерманом. В июньский день 1823 года Эккерман явился к Гёте и принес свою рукопись. Старый пройдоха сразу же понял, что здесь нет выдающейся писательской индивидуальности, но, не отказывая в советах и поощрении, даже задавая разные поэтические экзерсисы, привязал к себе молодого человека на остаток дней своих и обеспечил ему рядом с собой бессмертие как автору бесценных «Разговоров с Гёте». Эккерману ни на минуту не пришлось отказываться от собственного творчества, и ему казалось, что он все увереннее шагает вперед, когда на самом деле могучая воля олимпийца заставляла его следовать предназначению, какое она сама для него определила. Случай с Эккерманом — редчайший случай. В тот июньский день, когда он впервые явился к Гёте, он был всего лишь молодым странником с рукописью под мышкой — символическим воплощением кочующих нерасцветших талантов. Более сердечный и бескорыстный, чем Гёте, Леопольд Стафф не одному поэтическому птенцу помог научиться летать, поддержав его братским словом и улыбкой, чем и снискал себе благодарность многих и самого *Тувима*, который до самой смерти был признателен ему.

Каждый писатель, в особенности писатель маститый, был и является объектом паломничеств, а почта постоянно доставляет ему письма и рукописи от молодых людей, просящих советов, указаний, оценки. Писатель часто оказывается в затруднении: что делать? Или времени не хватает, или — что гораздо обиднее — дело окажется не заслуживающим внимания. Тем трогательнее примеры внимания больших писателей к начинающим литераторам. Чехов давал им в письмах прекрасные обстоятельные советы, цикл писем Рейнера Марии Рильке «К молодому поэту» — благородный пример того, как зрелая мысль приходит на помощь юношеской неопытности. Такие письма часто оказываются «орудиями дальнего действия», в них содержатся ценнейшие указания по технике писательского искусства. Но нет никаких оснований говорить здесь о какой-либо системе, о подлинной школе писательского мастерства.

Единственной настоящей школой обучения молодых писателей были поэтики или стилистики, школы риторики у древних, где перерабатывались различные темы, иногда достойные сенсационных романов и мрачных драм, или читались лекции по теории, это существовало еще и в XIX веке, а во фрагментарной форме сохранилось и до сих пор в виде упражнения по композиции, стихосложению и, наконец, в самой скромной форме — задач по родному языку. Если старинные школы риторики действительно занимались многими важными вопросами писательского искусства, то оставшееся от них в наши дни не представляет собой, как правило, для писателя большой ценности. Писателю ни к чему так называемые стилистики. Чаще всего их составляют добросовестные и скучные педанты, находящие удовлетворение в том, что могут под соответствующими этикетками в специальных разделах разместить все средства художественной экспрессии, все приемы стиля, встречающиеся в литературе, на которые они смотрят как на коллекцию засохших бабочек. Во Франции стяжал известность Альбала, автор разных пособий о писательском мастерстве, фигура в

мольтеровском духе, которую так и видишь в обществе мсье Журдена, несравненный Альбала, пытавшийся вносить стилистические исправления в прозу Проспера Мериме!

Иное дело поэтики. Они носят имена великих и достойных всяческого уважения писателей и принадлежат литературе. «Поэтика» Аристотеля, «Письмо к Пизонам» Горация, приписываемый Лонгу трактат о возвышенном, трактат в стихах Марко Джироламо Види, «Поэтическое искусство» Буало, «Искусство стихосложения» *Дмоховского* — вот несколько верстовых столбов на дороге, по которой европейская поэзия ходила в школу. Но по обыкновению всех проказников, она то и дело убегала с добродетельной стези, стремясь в пленительном чувстве свободы обрести новое вдохновение, новых учителей, новую красоту. Школьные учителя ставили это ей в упрек, и не раз доходило до горьких недоразумений, так хорошо знакомых хотя бы по борьбе классиков с романтиками.

Школа не предвосхищает новой поэзии совершенно так же, как не умеет предвидеть новых научных открытий. Каждый курс «поэтического искусства» зиждется на правилах, почерпнутых из поэтических шедевров предшествующих эпох, говорит о положении в прошлом или в настоящем, и не найти в нем характеристики новейших литературных жанров или дотолее неизвестных стихотворных форм. Поэтики вращаются в замкнутом мире. Их рекомендации и предостережения опираются на установившиеся авторитеты, на выверенные традиции, прикрываются бесспорными эстетическими суждениями. Источниками для таких суждений могут быть наблюдения над психологией чувств или же понятия, выработанные под влиянием обычаев. Наконец, не последнюю роль могут сыграть и предубеждения, предрассудки данной эпохи.

За исключением Аристотеля, который был исследователем и описывал литературные явления, точно так же как описывают метеорологические, отыскивая в них законы, сотворенные ими самими, другие авторы поэтик сами были поэтами и высказывали в них собственное кредо. Это происходит и поныне. Например, Поль Клодель дал собственное и очень необычайное «Поэтическое искусство». «De arte poetica» Горация — памятник мысли и культуры идеального художника. Своих классиков он читал не только для наслаждения, но и для того, чтобы подглядеть их средства и приемы, достоинства и ошибки, и почти за каждым суждением крылся его личный опыт. Если подходить к Горацию не с догматической меркой, у него есть чему поучиться, и прежде всего надо взять то, что бьет из каждой его стихотворной строки: уважение к творческой работе, стремление к совершенству. Ведь, пожалуй, Гораций был первым, кто подчеркнул значение этого слова, первым, кто потребовал от писателя внимания, труда, добросовестности в отношении к слову и кто с такой любовью преклонялся перед словом, потому что был влюблен в его звучание, во все, что составляет своеобразие данного слова в общем хозяйстве человеческой речи. Наравне с Аристотелем он сделался путеводной звездой многих поколений, под его эгидой шли другие авторы риторик, поэты среднего калибра, которым преклонение перед правилами заменяло творческую мысль и вдохновение.

Китайского бога литературы изображают в виде усатого мудреца с поднятым вверх указательным пальцем, словно он предостерегает или бранит. Такой бог вполне был пригоден и для некоторых периодов поэтической ортодоксии на Западе. По поэтике учились не только общим правилам, но и множеству деталей: использовались

готовые обороты, образы, сравнения. Обнесенная со всех сторон правилами, поэзия уподобилась танцу или игре в шахматы. Ее правила принимали и неукоснительно соблюдали, не считаясь при этом с тем, что они стесняют индивидуальность поэта, мешают развитию лишь ему одному присущих достоинств, его артистичности. Напротив, всем казалось, что мастерство, изобретательность и даже свежесть могут восторжествовать только в таких условиях и что на этой гладкой арене терпят поражения одни лишь посредственности, задавленные грузом банальности и бездушного подражательства. Придерживались завета, отвергнутого Евангелием, и наливали молодое вино в старые мехи. А чтобы оживить отработанные, изношенные формы, надо иметь что сказать — требование весьма трудное для выполнения, если учесть убожество мысли, сопутствовавшее громким бунтарским поэтическим школам, которых в наше время столько перемерло от злокачественной анемии.

Романтизм упразднил старое законодательство. Поэтики отошли в прошлое. На смену им явились программы и манифесты, разрушившие почти все, что выработал поэтический *ancien régime* — старый порядок. Кое-что от старого уцелело лишь в стихосложении: структура стиха, ритм, количество слогов, рифмы в какой-то мере продолжали придерживаться традиции, сонет все еще состоял из четырнадцати строк. Но в конце концов оказалось: можно быть поэтом, не признавая ни одного требования, предъявляемого поэтическому произведению поэтиками прошлого. За короткий период господства формализма встречались стихи, напечатанные то отвесно, то поперек, и, читая их, трудно было избавиться от впечатления, что здесь добрая половина работы оказалась взваленной на измученные плечи наборщика. Нынче мы все чаще получаем произведения, написанные якобы в стихах, которые, если бы их напечатать *in continuo* — сплошной строкой, ничем бы не отличались от патетических статей или призывов в прозе, с какими эти стихи соседствуют на страницах журналов. Совсем недавно во Франции немного позабавила читающую публику поэтическая группка так называемых летристов — буквенников: их стихотворения выглядят так, как если бы кто-то наугад собрал и напечатал буквы рассыпанной наборной кассы.

Печальная привилегия нашего времени состоит в том, что у каждой современной нелепости обнаруживаются предшественницы в истории. Так, например, в конце античности поэты забавлялись составлением «зеркальных» поэм, где одна половина отвечала другой, как отражение в зеркале, или придавали стихотворению форму какого-нибудь предмета, например яйца, топора, или же, как Пентадий, нагоняли тоску своим *versus echoici* — эхоическим стихом, делая с полной серьезностью то, что однажды Кохановский в своих «Раках» выполнил ради шутки.

Оказалось, что свобода, привнесенная в поэзию романтизмом и когда-то бывшая источником силы, выродилась в своеволие, которое является источником слабости. Туда, где все двери распахнуты настежь, каждый порыв ветра может занести пыль и грязь. Молодой человек, собирающийся стать писателем, чувствует себя флюгером на костельной башне, если только он не исключительно сильная индивидуальность, что, как известно, встречается весьма редко. Поэтому он поддается каждому влиянию, особенно охотно самому новейшему, и вдохновение растрчивает на какое-нибудь шутовство.

Без серьезности нет литературы. Кто прибегает к слову, чтобы выразить в нем свою собственную душу или душу общности, которой он служит, будь то класс, народ

или все человечество, тот не может обращаться со словом с веселой беспечностью фигляра. Мнение, будто бы серьезность обязательна только для тех, кто провозглашает какие-либо идеи или лозунги, а не тех, кто прибегает к слову лишь ради искусства, могло зародиться только в пустой голове. Как раз у жрецов искусства для искусства, одержимых фанатиков, отторженных от внешнего мира и от текущей минуты, всецело посвятивших себя созерцанию прекрасного, видна величайшая серьезность даже при выполнении мелочей. Никто добросовестнее их не рассматривает слово, прежде чем поместить его в наиболее подходящее место. Они мучимы тревогой, удалось ли извлечь из слов весь их блеск, отгадать полностью всю таинственность их звучания, здесь они ни в чем не уступают тем, кто передает людям свои мысли, свое мировоззрение, свое понимание человека, их всегда тревожит, справились ли они со своей задачей, отбирая слова для столь великих целей.

Пока существует литература, ее творцы всегда будут считаться с уже сложившейся традицией и, прежде чем ставить себе собственные цели, оценят труд предшественников, выяснят, что им оттуда можно взять. Сегодня никто не верит в литературы девственные и таланты-самородки, никто не может о себе заявить, как пророк Амос, что говорить его учили звезды. Только в очень отдаленные эпохи, о которых мы почти ничего не знаем, можно представить себе творцов, не принявших на себя ничьего наследства. В равной мере наивен взгляд, будто писательским искусством можно овладеть, не прикладывая к этому никаких усилий. Это мнение укрепилось только потому, что у широкой публики авторы бездарных книг сходят за представителей литературы наравне с настоящими писателями.

Главная задача в воспитании писателя состоит в овладении наукой о слове, в познании и осмыслении языка, на котором он призван творить. Это вовсе не новость в литературной жизни, насчитывающей двухтысячелетнее существование. Даже там, где все наши источники молчат, как, например, об эпохе Гомера, сам языковой материал его поэм свидетельствует об изысканиях и кропотливой работе над языком. Данте в книге «*De vulgari eloquentia*» — «О народном красноречии» сам приводит источники, откуда он черпал познания о языке, который ему предстояло сделать литературным языком своего народа, Данте взвесил достоинства и недостатки нескольких итальянских диалектов, сам выполнил работу авторов словарей, семантиков и грамматиков, и все это послужило ему вступлением в свое собственное творчество.

Аристократ, получивший традиционное воспитание и не обладавший никакими иными преимуществами, кроме владения в совершенстве французским языком и искусством верховой езды, Витторио Альфьери может служить прекрасным примером того, как одновременно с пробуждением таланта в поэте просыпается и любовь к языку. Все его устраивало, пока он не почувствовал, что станет поэтом. Дав отчет в своем призвании, он со страстью и упоением принялся изучать родной язык. Вчитывался в поэзию XIII—XIV, в прозу XV—XVI веков, занимался грамматикой и диалектологией, взялся за латынь, даже за греческий. Все это было ему необходимо для сотворения собственного поэтического мира.

Нет смысла приводить еще примеры, потому что здесь можно перечислить почти все великие имена в литературе. В Польше образцом бережного обращения с языком был Жеромский. Об этом свидетельствует не только эволюция его прозы, но и книга «Снобизм и прогресс», единственное такого рода произведение в нашей литературе.

Никто из польских писателей никогда не занимался так детально разработкой проблем языка, ставя это в прямую связь с актуальной проблематикой польской литературы и с собственным писательским опытом. В этой книге, кроме всего прочего, высказаны и суровые слова осуждения в адрес всяческих шутов от литературы, их скудоумию, невежеству, чудачествам.

Иногда приходится слышать, как литераторы с пренебрежением отзываются об изучении языка и ссылаются при этом на таких же неучей, как они сами, которым уже где-то и когда-то якобы удалось создать прекрасные произведения словесного искусства, не обременяя себя тщательным изучением языка. Но таких случаев в действительности не бывало, и это, по всей вероятности, привиделось невеждам во сне. Правда, Шекспиру не пришлось листать словари, чтобы поглотить огромное королевство слов, какое только знает европейская литература, но не следует сбрасывать со счетов отнюдь не маловажный факт, что Шекспир был Шекспиром и делал все, чтобы собрать в себе это ни с чем не сравнимое богатство. То был труд пчелы, упорной и неутомимой. Деревня и город, корабль и таверна, лес и поле, двор и улица отдавали ему свой язык, а его выдающийся поэтический инстинкт отбирал нужное. Такая школа доступна каждому, в ней учились писатели всех времен. В настоящее время к этому прибегают редко, ибо вот уже сто лет писатели, за немногими исключениями, ведут замкнутый образ жизни между своим рабочим кабинетом и кафе. Зато никогда еще, ни в какую эпоху не имели они столь легких средств добыть то, за чем раньше приходилось гоняться по свету. Словари, безукоризненные издания классиков может иметь под рукой каждый.

Мало кто ими пользуется. Еще реже работают над распознаванием структуры языка, на котором пишут, не знают его истории, не думают о его своеобразии. Иногда даже создается странное впечатление, словно автор с трудом мирится с языком, навязанным ему судьбой, ощущается его полное равнодушие к языку: изменись условия, он вполне мог бы пользоваться любым другим.

Как здесь обстоит дело у настоящих писателей, подлинных художников слова, иллюстрирует пример Конрада. Конрад по происхождению поляк, английский язык освоил поздно — между 18 и 20 годами жизни, причем всегда лучше и свободнее он говорил по-французски. В письме к Голсуорси (ту же мысль он повторяет и в письме к Уэллсу) Конрад жаловался на трудности, какие приходится преодолевать, когда пишешь не на родном языке. И тут писатель заявляет: «У меня не было выбора, если бы я не писал по-английски, то не писал бы вообще». Только любовью, влюбленностью в данный язык можно объяснить это, и только любовь способна сотворить чудо: пришелец из далекой страны сделался одним из самых блестящих стилистов на родине Шекспира.

Можно найти больше, хотя и не столь ярких примеров такого рода, особенно во Франции, которая обласкала и приголубила множество чужестранцев: еще в XIII веке Брунетто Латини выбрал себе французский язык из-за его «несравненной сладости». С той поры почти в каждом столетии ряды французских писателей пополняются чужестранцами, не говоря уже о XVIII веке, когда вся Европа писала по-французски. Всякого рода изгнанники, гонимые, отверженные принимали этот язык и нередко достигали в нем совершенства. Во Франции даже существует премия специально для иностранцев, пишущих по-французски, и ежегодно жюри повторяет одни и те же слова

восхищения писателю-иностранцу за его знание и тонкое чувство французского языка. Патроном этих писателей мог бы быть Жюльен Грин, сын англичанина и американки, который не пишет на родном языке, хотя знает его с детства.

Еще более, чем знание о языке, его богатстве, своеобразии и законах, пришло нынче в упадок знание поэтических тропов и фигур. Теперь их употребляют бессознательно, вслепую, и вполне позволительно допустить, что сейчас нет автора, который был бы способен проанализировать собственный стих или отрывок прозы, указывая и точно называя примененные в тексте риторические фигуры. Если бы это сделать в его присутствии, он был бы ошеломлен, как баба над квашней с тестом, если бы ей перечислить научными терминами все ингредиенты, введенные ею в состав будущего хлеба. А между тем хлеб получился, получился пышный, вышел из печи с золотистой корочкой. Если нет необходимости знать химию для выпечки хорошего и вкусного хлеба, могут сказать писатели, так и знание риторики никому не даст поэтических крыльев.

Разумеется, не стоит упоминать о риторической терминологии, она пробуждает понятное отвращение, точно так же как у нас волосы на голове встают дыбом, когда мы натываемся в грамматике на напыщенно-запутанные описания простейших фраз, обвешанных названиями и определениями под стать схоластике. Но и это когда-то не отпугивало писателей, и все они проходили школу риторики. С тех пор как риторика существует, то есть с V века до н. э., литераторы древности, средних веков и нового времени почти до порога современности учились искусству слова не только на правилах и примерах, но и на анализе эстетической, эмоциональной и интеллектуальной силы воздействия всяческого рода стилистических «приемов». Петрарка, например, перечисляет около четырехсот метафор, которыми располагает писатель для выражения людской юдоли. Невольно вспоминаются слова Гвидо Рени: «Мне известны сто способов, как выразить в глазах Марии Магдалины раскаяние и смирение». Мы знаем, кем был Гвидо Рени и кем был Петрарка. В художнике говорил цинизм ремесла и уверенность в своем умении, поэт же позволил нам заглянуть в один из своих трудовых дней, посвященный регистрации избитых и потому бесполезных метафор.

Каждый писатель должен время от времени проветривать затхлый чулан, где хранятся полинявшие словесные орнаменты. Они упорно кружат вокруг каждой фразы, только и ждут минуты ослабления внимания или усталости, чтобы «подвернуться под руку». Разговорный, обиходный язык — это огромный гербарий метафор, у которых когда-то была своя весна, а теперь их или не отличишь от выражений самых обыкновенных, или испугаешься их дряхлости.

Метафора настолько вошла в кровь и плоть языка, что, если бы ее внезапно изъять, люди перестали бы понимать друг друга. Ножка стола, горлышко кувшина, головка сахару, ручка (чего бы то ни было), устье (то есть уста) реки, горлышко бутылки, подножие горы — в подобных метафорах, образности которых теперь уже никто не ощущает, человеческое тело наделило своими частями предметы, не заслуживавшие антропоморфизации. Этот процесс непрерывен: достаточно тени сходства, и два предмета, очень между собой отдаленные, сливаются воедино в слове. Индейцы одним и тем же словом обозначают ветвь, плечо, луч солнца, волосы и гриву. Ананас по-английски называется *pine-apple*, то есть яблоко сосны — в одном слове

заклучена целая сказка. Глагол «ходить», казалось бы так тесно связанный с человеком, объял собою почти все, что способно двигаться. Объяснения этим процессам искали в анимизме, в первобытной религии, а они объясняются всего лишь экономией при создании новых слов. Метафора выручает словотворчество — без метафоры словотворчество было бы обречено на непрерывное производство все новых и новых слов и отяготило бы человеческую память невероятным грузом.

Но в человеке, как творце языка, действует и еще нечто, что можно было бы назвать поэтическим инстинктом. До того как человек заслужил себе аристотелевское определение *zoon politikon* — общественное животное, он уже давно дорос до права называться *zoon poietikon* — поэтическое животное. Чей глаз подхватил впервые сходство между совой и определенным состоянием человеческого духа и смелой параболой закрепил навеки это сходство в прилагательном «осовелый»? Чей издевательский смех застыл навсегда в глаголах «сжегиться», «ощетиниться», «остолбенеть»? Кто закрепил необычные ассоциации в выражениях «кипеть гневом», «тонко прясть», «вбить в голову» в их переносных значениях? Кто слил в одно два чувственных восприятия из разных сфер и заговорил о «едком голосе», предвосхитив поэтов, которым Рибо приписывает обладание *l'audition colorée* — цветовым слухом? Кто задержал в лете журавля и приказал ему наклониться над колодцем? Мы этого никогда не узнаем. До того как по недоразумению в польском языке возникло прилагательное *sedziwy* (седой), это слово правильно звучало как *szedziwy* (покрытый инеем), и старческую седую голову уподобляли заиндевевым зимой деревьям. В польском слове *zgrzyzota* (огорчение, забота) заключен глагол *gruzc* (грызть), а в слове *troska* (забота, беспокойство) — глагол *trzaskac* (трескаться, ударять, хлопать). Бог, богатый, убогий, польское *zboze* (рожь, зерно, хлеб) составляют цепь метафор, связующих между собой небо, землю и человеческую долю. Еще до того как явились поэты и поведали о кровоточащих тайнах своего сердца, неизвестный гений соединил в нескольких языках два понятия в одно слово: муку и страсть (*passion, Leidenschaft*) — и, подобно сикстинскому Иегове, одним мановением вызвал из мрака великий мир человеческих чувств.

В метафорах наиболее глубоко выражает себя дух народа, они вернее всего передают разницу в мышлении и чувствовании рас и племен. Материя — философский термин — по-латыни значит дерево, древесина, строительный лес и является переводом греческой *hyle*, точно так же и по-французски *bois* означает и лес и древесину. Но то же самое философское понятие материи индийская философия выразила в совершенно иной метафоре: словом, обозначающим «поле». Из сопоставления этих двух слов можно было бы начать историю двух разных мировоззрений и культур.

Моряк взирает на мир как бы с верхушки мачты, охотник идет к нему звериными тропами, сквозь лесные заросли, для земледельца мир замыкается четкой линией горизонта, в пределах которого его поля и сады живут своей блаженной жизнью. Все эти древнейшие виды человеческой деятельности зафиксированы в языке в форме метафор, где видны уже не существующие и забытые ландшафты, общественные отношения, орудия труда, обычаи, предрассудки. Языкознание помогает нам получать от этих метафор то же удовольствие, какое дает разгадывание шарад и ребусов, но обыденный язык уже давно перемолол эти некогда красочные метафоры в бесцветные

выражения. Однако многие из них еще не совсем утратили свою метафоричность, как «нива», «поле», «отрасль», еще столь популярные в языке газет и в дешевом красноречии. То же можно сказать и о «ветви», «волне», «течении», «фарватере». Каждая эпоха добавляет к запасам языка горсть новых значимых метафор. Особенно в этом отношении плодovита бюрократия: благодаря ей даже «точка» — не поддающаяся измерению крохотная частица пространства — пустилась в завоевания и подчинила себе огромные области жизни. Уже нельзя обойтись без «фронта», «отрезка», «поста», а «платформа», «плоскость», «фактор», «мотор», «элемент», «блок», «сфера», «область», попадая под неряшливое перо, как черви подтачивают каждую фразу, лишают ее мысли, если таковая в ней имелась.

Печальной чередой вещей то, что некогда было смелым и свежим, со временем становится затасканным и невыносимым. «Расписной ковер цветов», «изумрудный луг», «лазурь небес», «жемчужный смех», «потoki слез» вполне могли бы сослаться на свою благородную родословную и вздыхать по утраченной молодости, однако ныне, если им случается подвернуться под безответственное перо, они на целую страницу разносят затхлый запах старого чулана. «Лоно природы» не оставляет в покое отцов семейства, вывозящих свои чада на воскресную прогулку за город, у запоздалых баталистов все еще «падает настоящий град пуль», а «поток времени» способен сделать смешным даже и парламентского оратора: в вечную книгу юмора вписал себя немецкий оратор, блеснувший фразой: «Поток времени, уже осушивший не одну слезу, затянет и эту рану». *Кароль Ижиковский*, будучи стенографом польского сейма, усердно собирал подобные курьезы, и, если бы они сохранились, мы обладали бы великолепной коллекцией бессмыслиц ораторского красноречия.

Люди заурядные мыслят стереотипно и даже чувствуют стереотипно. Это относится и к заурядным ораторам и писателям. «Первый, кто сравнил женщину с цветком, — сказал Гейне, — был великим поэтом, кто это сделал вторым, был обыкновенным болваном». Флобер составил «Лексикон прописных мыслей» — словарь банальных истин, забавный и немного пугающий. Для каждого языка должен быть составлен такой словарь, и литераторам он нужнее орфографических словарей, потому что об орфографии позаботятся корректоры.

Даже и хорошим писателям бывает иногда трудно справиться с метафорой. Вот, например, какая бессмыслица вырвалась у Флобера в «Мадам Бовари»: «Quand elle eut ainsi un peu battu le briquet sur son coeur sans en faire jaillir une etincelle...» («Когда она высекала огнем огонь из своего сердца, она не выбила из него ни единой искры...»). Вот этого «высекания огня огнем из сердца» устыдилась бы страница любой прозы. (В тексте глагол *battre* — бить, ударять — усиливает действие: так и видишь огниво и сталь, которая по нему ударяет.)

Последний пример объясняет, почему я для иллюстрации тайн ремесла выбрал именно метафору. Метафора таит в себе разные опасности: или распространяет зловоние банальности, или приводит к нелепостям; нужно много такта, ума и вкуса, чтобы сохранить меру и изящество в отношении этих коварных словесных украшений. Трудно, а вернее говоря, нельзя обойтись без метафор. Можно обойтись без сравнений, особенно в прозе, можно даже их сознательно и с успехом избегать — если не ошибаюсь, Дюамель тому великолепный пример, — но от метафоры никому не уйти. Она, по-видимому, отвечает врожденной потребности человеческого ума, и лучше

употреблять ее сознательно, нежели пользоваться инстинктивно. Кто рассчитывает на инстинкт, кто утверждает, что он полон мыслей, образов, что у него богатый опыт, что он знает мир и людей и ему незачем утруждать себя работой над словом, ибо оно и так окажется послушным и незачем углубляться в тайны слов, в их жизнь, их развитие, службу, которую каждое несет в языке, поскольку все это хорошо лишь для презренных лингвистов, а не для творцов-писателей, — кто так думает, тот непременно обездолит себя, и его книги будут походять на старое истасканное тряпье.

Иногда приходится слышать, как тот или иной писатель заявляет с гордостью: мои книги — это не литература! Если он ученый, философ, политический деятель, то таким заявлением он хочет отвести от себя упрек, будто выдумывает, вместо того чтобы говорить правду. Но если подобные заявления делает беллетрист или поэт, создается впечатление, что он отвергает нечто такое, что могло бы якобы унижить его творчество, значит, он против работы, против стиля, особенно же против стремления к совершенству, что представляется совершенно непонятным. Точно так же вызывает неприязнь и слово «ремесло», хотя оно и является названием этой главы. В основе всякого искусства лежит ремесло, и только тот, кому не стать мастером, не хочет этого признать и не хочет ремеслу учиться. Поль Валери всю жизнь исследовал тайны литературного ремесла и в конце концов получил в университете кафедру поэтики, где он анализировал мельчайшие детали искусства слова. Он обладал огромной эрудицией и глубокой культурой, добытыми трудом всей жизни. Но, кроме всего, что писатель может вынести из школ, из произведений искусства, взятых в качестве образцов, из музеев, из общения с другими художниками слова, главное для своего творчества он добывает из собственного характера, темперамента, наклонностей, таланта, и добывает это так, как растения — питательные соки: каждое растение из одной и той же почвы берет нужные ему ингредиенты. В интереснейших «Воспоминаниях» Рабиндраната Тагора показано, как функционируют корни, стебель, листья поэтического растения, извлекая питательные вещества из земли, света и воздуха.

В каждой писательской душе скрывается бесконечная шкала переживаний, чувств, помыслов, из их тонких вибраций в конце концов возникает и выявляется то, что писатель примет как откровение, как призыв к творческому подвигу. И все зависит от момента — он может равняться часу, дню или году, — когда писатель с полной ясностью увидит открывающийся перед ним путь.

МАТЕРИАЛ ЛИТЕРАТУРЫ

У всякого иного искусства сфера тем ограничена, одна только литература не знает границ. Она простирается так далеко, как слово, а слово простирается так далеко, как мысль, у которой нет предела ни во времени, ни в пространстве. Темой литературы может оказаться все — от звезды до атома. Целая Вселенная является неисчерпаемым запасом материала для литературы. В явлениях, впечатлениях, фантазиях, понятиях, чувствах находит литература свой материал, черпает его в философии и в науке и даже в самой себе. Последнее имеет место, когда писатель берет героя, созданного другим писателем, и представляет его по-новому. Так издавна поступают с персонажами Библии, Гомера, греческих трагиков, Данте, Шекспира. Гауптман написал драму под названием «Гамлет в Виттенберге», где показал шекспировского героя в студенческие годы, Томас Манн в своей «Лотте в Веймаре» продолжил жизнь героини «Вертера». То же самое сделал Словацкий с Вацлавом из поэмы *Мальчевского* «Мария». Наконец, и сами писатели становятся темами поэм, стихотворений, романов, новелл, драм, биографических романов.

Но писатель проникает и туда, куда никто, кроме него, не в состоянии заглянуть: ни естествоиспытатель со своим микроскопом, ни психолог со своими методами эксперимента и анализа, ни даже метафизик, наиболее близкий из всех к поэту, туда не имеют доступа. Потому что кто же из них сумеет исследовать настроения, мимолетные дымки в пейзаже нашей души? Кто станет рыться в складках нашей памяти, где укрылась нежная пыльца далекого воспоминания? Кто собирает, хранит, преобразует грезы? Даже время не ограничивает писателя: он может блуждать во мраке, предшествовавшем сотворению мира, и описывать будущее, которое видит, как сегодняшний день.

Писатель живет в мире, как в зачарованном круге. Со всех сторон ежеминутно его осаждают впечатления, и ему достаточно взглянуть на них, чтобы попасть под их чары — удивление, восхищение, ужас или хотя бы простая симпатия позволяют ему увидеть их такими, какими до него их никто не видел, и удержать их, воплотив навеки в слове. Писатель не позволит ни одному впечатлению уйти, исчезнуть, не оценив его эстетической ценности. «Во время операции, — пишет Тургенев Альфонсу Додэ, — я искал слов, которыми мог бы точно передать ощущение, какое вызывает сталь, разрезающая мою кожу и проникающая в тело». Сколько раз бывало, что нравственное или физическое страдание побуждало писателей подвергнуть его анализу и от магического прикосновения слова страдание рассеивалось, оставляя после себя лишь пламенные страницы!

Над писателем вьются облачка пыльцы, и каждое может дать цветение. Газета, улица, вывеска, поле, нищий на паперти, переплет книги, запах лекарств — все, что приносит самый обычный час повседневности, скрывает в себе неожиданные стимулы к творчеству. Писатель ходит по городу, как каждый из вас, уступая дорогу автомашине, останавливаясь перед витринами, читает афиши, садится в трамвай или в такси. Его взгляд скользит по вашим лицам, и вы, сами того не зная, способны дать ему миг счастья, бесценную добычу. Модная шляпка подскажет ему метафору, старое поношенное пальто он наденет на героя своей повести, который будет трогать и

потрясать многие поколения читателей, обрывок услышанного мимоходом разговора войдет в произведение, над которым он сейчас работает. Настороженный, неутомимый корсар похищает ничего не подозревающие человеческие существа. Как бесспорно ему принадлежащую добычу, он забирает лица, фигуры, жесты, хозяйничает в душах, жилищах, захватывает даже дома, целые улицы, города, страны.

В жизни писателя выпадают часы, похожие на те, что переживает герой новеллы Эдгара По, человек, возвратившийся после долгой болезни в среду людей. Переполненный восхищением, счастьем, он смотрит через окно кофейной на улицу. Смотрит изголодавшимися, жадными глазами, вглядывается в лицо каждого прохожего, старается проникнуть в его мысли, отгадать его тайны, одновременно он охватывает взглядом тысячи других вещей — от позлащенного солнцем края водосточной трубы и до воды в канаве с плывущей по ней пробкой, — ему хочется пить этот мир, выпить его до последней капли, до грязного, мутного осадка на дне. Подобные часы писатель переживает преимущественно в периоды, когда не носит в себе начатого произведения, от завершения предыдущего уже прошло некоторое время, а замысел нового еще не возник, когда еще только пробуждается жажда нового творчества и он ищет объект.

А не случается ли иногда писателю свернуть с намеченного пути и пойти навстречу случайно подвернувшемуся приключению? Бальзак однажды между 11 и 12 часами ночи встретил рабочего, возвращавшегося с женой из театра. Он пошел за ними и шел довольно долго. Женщина вела за руку ребенка. Супруги разговаривали сначала о виденной пьесе, потом заговорили о деньгах, которые им предстояло завтра получить, и обсуждали, на что их потратить, даже поссорились. Но мир был восстановлен, когда они начали сетовать на дороговизну картофеля, топлива. Бальзак, следовавший за ними по пятам, как охотник за зверем, не пропускал ни слова, следя за каждым движением, более того, чувствовал и мыслил, как они. И вот эта пара прохожих, сама о том не ведая, вращалась в один из самых блестящих творческих умов Франции.

В писателе есть что-то от браконьера, взломщика, разбойника. Он похищает, он крадет. Некоторые принимают такие сравнения всерьез. История литературы полна анекдотов о судебных процессах, дуэлях, скандалах, вызванных вторжением писателя в жизнь уважающих себя граждан, не желающих мириться с мыслью, что кто-то берет их домашний очаг, семейные отношения, характеры, слабости в качестве сырья для своего произведения. Женщины отказывали поэтам в праве воспевать стихами их красоту, не одну угнетало уготованное ей знаменитым поэтом бессмертие, она чувствовала себя почти скомпрометированной.

Удивительная вещь: почтенный гражданин, с гордостью хранящий газету, где упомянута его фамилия в связи с переломом ноги на улице, воспринимает как позор, если то же самое происшествие сделает его героем новеллы. Искусство раздражает людей, говоря о них не ту правду, в какую они хотят верить, им всегда кажется, что в литературном произведении они окарикатурены. Так, неосмотрительно положенная морщинка сводит на нет (в глазах модели и ее семьи) все достоинства хорошо сделанного портрета. Но даже и самое идеализированное изображение вызывает протест оригинала, потому что сам факт демонстрации чьей-то личности и чьей-то жизни в литературе устрашает: человек чувствует, что его инкогнито, безопасность анонимного существования ставится под угрозу.

Писатель не может и не должен считаться с подобного рода предубеждениями.

Имеются семьи, человеческие типы, образ мышления, созданные самой жизнью, и отказаться от их использования в литературе из благородства и во имя сохранения тайны было бы таким же абсурдом, как ученому отказаться от исследования еще неизвестных элементов материи из-за преклонения перед тайной мироздания. К сожалению, писатели нередко совершают эту глупость и по разным соображениям стараются затушевать черты своих моделей, чем их только портят и перечеркивают их значимость.

Чтобы не огорчать «оригинал», иногда прибегают к средствам простым и наивным, например изменяют рост, полноту, прическу, растительность на лице, возраст, и таким камуфляжем иногда удается обмануть изображаемого человека, не узнающего себя под гримом. Впрочем, писатели редко придерживаются одной модели. Их персонажи, поражающие естественностью и той «правдивостью», которую, казалось бы, могла создать только сама жизнь, в действительности состоят из элементов, взятых от многих лиц. Сколько раз гримаса, движение или поза, замеченные и запомненные еще в детстве и принадлежащие людям, давно умершим, неожиданно оживают в персонаже, возникающем под нашим пером, но во всем остальном на того человека совсем не похожем!

Главным материалом для литературы служит сам человек. Он даже суть литературы, она до самой глубины, насквозь пронизана им. Ее антропоморфизация совершилась за много веков до появления первых произведений литературы — это выполнили магия, религия, мифология. С незапамятных времен звезды и цветы, горы и моря, молнии и снег наделены человеческими чувствами, лицами, жестами, им очень редко удается жить собственной жизнью, которая, кроме всего прочего, окутана тайной. Японцев возмущает мания европейцев очеловечивать все и вся. Их поэзия, если она еще не поддавалась влиянию европейской, сохраняет различие мира и человека: у японцев никто не назовет вишневого дерева в цвету невестой.

Некоторые эпохи литературы были настолько заполнены человеком, что, казалось, все остальное перестало существовать. Создаваемые в ту пору литературные образы передвигались во времени без возраста и времен года, в пространстве без деревьев, облаков и зверей. И времена эти не были бесплодны — в один из таких периодов расцвела французская классическая трагедия. «Существует зрелище более прекрасное, чем небо: глубина человеческой души!» — в этих словах романтик Виктор Гюго как бы воздаст честь литературе, находящейся в услужении человека.

Так высоко ставя душу человека, литература несколько пренебрегала его телом. Вот уже много веков в ней живет и развивается особая разновидность человека, которую можно было бы назвать homo poeticus — поэтический человек. Внешность его, его облик разработаны до мельчайших деталей, то в идеальных пропорциях, как у Петрония, то уродливо деформированы, как у Квазимодо. Однако не все части тела имеют одинаковую важность. Ноги, руки — без них обойтись нельзя: «хомо поэтикус» ходит, бегает, хватает, обнимает, стискивает, садится на коня, мечет копьё или дротик, стреляет из арбалета, мушкета, ружья, карабина — с любым родом оружия знакомы его руки. Часто руки становятся темой прекрасных стихов, особенно женские руки, лирика неисчерпаема в воспевании рук. Но важнее всего голова со всем великолепием шевелюры на ней и с лицом, этим «зеркалом души». Некоторые главы истории литературы наводнены той разновидностью «хомо поэтикус», которая наподобие

ангелочков барокко обладает всего лишь лучистой головой, возносящейся на серебристых крылышках.

«Хомо поэтикус» смеется и плачет, а уста его в непрерывном движении: он кричит, стонет и больше всего говорит, может говорить часами, ни разу не запнувшись, говорить стихами и прозой, безупречно строя фразы и сохраняя абсолютную верность правилам грамматики. В организме «хомо поэтикус» функционируют только сердце и половые органы, а эти последние столь же деятельны, как и у некоторых видов мотыльков, которые за всю свою короткую жизнь ничем не занимаются, кроме любви. У «хомо поэтикус» есть желудок, но, разумеется, только в романах да в кое-каких эпопеях, где он ест и пьет, но пищу не переваривает. Молодые индивиды, мужчины и женщины из породы «хомо поэтикус» могут много часов подряд, иногда целый день, есть и пить, перебрасываться шутками, совершать прогулки по живописным местам, даже переспать друг с другом, и ни один из них при этом не почувствует так называемой естественной потребности. Только в старых комедиях и фарсах случается, что желудок, если можно так выразиться, обретает право голоса, но в трагедиях «хомо поэтикус» даже не чихнет, не плюнет.

Нормальные внутренности «хомо поэтикус» получает лишь у таких беззастенчивых писателей, как Рей или Рабле, и ничего нет удивительного, что Джойс, раздраженный этой физической неполноценностью «хомо поэтикус», решил показать в своем «Улиссе», как функционируют наши внутренности, ибо, как он выразился, литература слишком долго забывала о движениях внутри человеческого тела и занималась только движением тел небесных. На это «хомо поэтикус» в свое оправдание возражает, что не стоит интерес к чувствам и мыслям заменять интересом к работе кишечника.

Европейская литература завладела земным шаром, следуя по маршрутам экспедиций и географических открытий. Куда бы она ни направляла свои шаги, она всюду натыкалась на литературы, иногда столь великие, как индийская, китайская, японская, иногда же встречались довольно никлые побегии вроде примитивных песенок; но и те и другие мы заменяли собственным европейским видением этих стран. Сейчас не осталось на земле уголка, который не нашел бы отражения в европейской литературе, наши писатели внимательно изучают географические карты, стараясь найти на них еще девственные, никем не использованные пейзажи. Совсем недавно старый Серстевенс, «страстный пилигрим», возвратился после трех лет скитаний по очень отдаленным островам Полинезии и привез оттуда том в восемьсот страниц. В это же время другой открывал на берегах Амазонки людей, образ жизни которых ничем не отличается от жизни первобытного человека. А третий посвятил много лет своей жизни эскимосам и нашел там благодарный материал для своего творчества.

Наряду с этим новые провинции европейской литературы — в Южной Африке, в Австралии, Новой Зеландии, а вместе с ними и уже имеющие за собой более длительное существование литературы Северной, Центральной и Южной Америки воспевают на языке Шекспира, Сервантеса и Камюэнса волшебную красоту девственной природы этих стран.

Эксплуатация мира литературой особенно усилилась за последние сто лет. Не осталось уже профессии, ремесла, искусства, любого вида труда, ранее не замечаемого литературой, не осталось ни одного тайника жизни, куда бы не проник взгляд

писателя. Писатель все исследует, переживает, осмыслит, откроет истинное значение или неожиданную прелесть любого явления. Политика, армия, общественная администрация вошли в роман, новеллу, сатиру: из захолустных, пыльных канцелярий были извлечены скромные чиновники и введены в трагедию — некогда заповедную область полубогов и королей. Школа от начальной и до университета расцвела стихами, воспоминаниями, обрела своих эпиков и моралистов. Железные дороги, мосты, плотины, фабрики, небоскребы, штольни, витрины, почты, телеграфные провода, когда-то столь мало привлекавшие поэтов, обросли пластами описаний, им поэты отдают свои чувства, свои волнения. Сегодня уже никто не побоится воспевать технику, как никому не придет в голову отказаться от нее в жизни. Более того, за каждым новым открытием или изобретением гоняются писательские перья, как и каждую экспедицию к полюсу, в Гималаи, на дно океана подстерегают не только репортеры, но и писатели, жаждущие написать о вещах, еще никем не виденных, имена некоторых из них фигурируют в списке лиц, готовых совершить полет на первой же межпланетной ракете.

Повседневность со всем своим будничным и обыденным, как и необычным и ярким, берет реванш за пренебрежение, с каким поэзия прошлых веков отстраняла ее от своего великого праздника. Гомер первый золотыми колесницами царей согнал с дороги тех, кто от колыбели до могилы пешком проходит свой жизненный путь, надо напрячь зрение, чтобы за блестящим сонмом гомеровских героев разглядеть иную толпу — из деревень, ремесленных цехов, лачуг невольников. Но вот из глухого угла Греции, из Беотии, раздается голос Гесиода, прославляющего труд и жизнь безымянных жрецов святой религии хлеба. Явление, заслужившее внимание еще в древности: каждый из этих двух поэтов опирался на иной класс, один из них пришел словно для того, чтобы исправить ошибку предшественника. Легенды, повествования, анекдоты на протяжении всей античности рассказывали об этом соперничестве, и далеко не всегда во мнении людей выходил победителем Гомер. Гесиод — самый древний и один из самых почитаемых представителей этой «другой» литературы, которая вопреки модам, предубеждениям, предрассудкам сильных мира сего покидала наскучившие дворцы и замки и спускалась в жилища городской бедноты, в крестьянские хаты.

Уже издавна наука поставляет материал для литературы. Ксенофонт и Эмпедокл прекрасным гекзаметром излагали не только свои философские концепции, но и наблюдения над природой, размышления о таинственной прелесть явлений жизни. Лукреций повторил их поэтические опыты в книге «О природе вещей», а Данте — в песнях «Рая». Земледелие, охота, садоводство, мореплавание, даже грамматика и гастрономия требовали поэтического воплощения, что в конце концов было осмеяно и от чего поэты позже отказались. Кто может поручиться, что не появится поэма о строении атома? Я бы этому совсем не удивился: в современной физике таятся возможности для великой поэзии, беда только в том, что в физике все быстро устаревает и нейтрон будет звучать как рифма для флогистона. Но если воспевающая их поэма окажется прекрасной, это ей не повредит, точно так же как птоломеевское небо не портит терцин «Божественной комедии».

Было бы свидетельством духовной пустоты нашего времени, если бы его литература оказалась неспособной выразить восхищение Вселенной, какой ее творит

современный человек. Он научился эту Вселенную исследовать, измерять и взвешивать, усовершенствовал свое зрение и может проникать взглядом в туманности, отделенные сотнями миллионов световых лет, а в атоме открыть отблеск бесконечности. Он пробудил такие силы природы, по сравнению с которыми вся демонология прошлых веков выглядит кукольным театром.

Никогда еще перед поэтическим воображением не открывались такие огромные просторы, и прозе Метерлинка, даже самым лучшим ее страницам, с ними не совладать.

Современность в качестве литературного сырья раньше ценилась меньше, нежели это могло бы показаться нам, живущим в эпоху, когда властвует настоящее. Начиная с Гомера, прошлое значительно сильнее притягивало к себе поэтов, чем настоящее, в прошлом искали поучения, иногда погружались в него, стараясь уйти от настоящего. Может быть, кто-нибудь подумает, что от настоящего бежали в такие эпохи, когда в этом настоящем не происходило ничего значительного? Ничего подобного. Эйнгард в предисловии к своей «Жизни Карла Великого» выражает опасение, будет ли его труд встречен достаточно благосклонно, поелику «люди не любят ничего слишком нового». Эйнгард был придворным, секретарем и другом Карла Великого, на могущество и деяния императора он взирал с близкого расстояния и мог объять взором один из самых красочных периодов мировой истории. Спустя сто лет об этой эпохе начали складывать героический эпос. Между тем Эйнгарду приходилось добиваться от современников внимания к своему герою, чьим единственным недостатком, как видно, было то, что он не жил на тысячу лет раньше. Примерно то же самое мы слышим в разговорах литераторов в «Варшавском салоне» из третьей части «Дзядов». И те разговоры вращались вокруг великой эпохи. Только что отгремела гроза наполеоновской эпопеи, а поэтическое слово еще не успело ею заняться. «Пан Тадеуш» вышел через 13 лет после смерти Наполеона, подлинная же эпопея наполеоновских войн — «Война и мир» Толстого — появилась лишь во второй половине века.

Часто литература проявляла равнодушие к событиям поистине великим, она как бы не замечала их. В XVIII веке во Франции интерес к технике, рост значения третьего сословия и его участие в интеллектуальной жизни расширили границы языка, обогатили его новыми словами, вдохнули свободу в построение фраз, а литература между тем, верная своим канонам, не менялась, задавленная всяческими предрассудками, разрушить которые удалось лишь романтизму. Но и этот последний, появившись в XIX веке, не заметил, что является современником героической в своем роде эпохи капитализма. Мир боролся, шли захватнические войны, поражения и триумфы нового мира, мира труда и капитала, а романтизм, глухой и слепой к этому материалу, продолжал петь свою собственную песнь, которая была для него ценнее действительности.

Нынче это едва можно понять. Мы живем в одну из тех эпох, когда первенство отдается современности, в этом отношении наша эпоха превосходит любую из предшествующих. Современный человек громко о себе заявляет, требуя места в литературе, хочет туда попасть возможно скорее со всеми своими особенностями, с заботами и надеждами как отдельная личность, как член семьи, общества, представитель государства, хочет быть запечатленным в литературе в дни мира и войны, в счастье и беде, во всех классах, слоях, профессиях, более того, во всем

брожении перемен, преобразований, во всей подвижности того, что еще находится в становлении и еще может измениться. Эту кипящую, меняющуюся магму многие писатели и критики принимают как ценнейший материал для литературы.

За исключением лирики, которая во вздохе или восклицании способна запечатлеть самый мимолетный, кратчайший миг настоящего, все остальные литературные жанры, а в особенности эпопея и ее преемник роман, обрабатывают материал исторический. Это неотвратимая неизбежность, ее силу возможно как-то ограничить, но устранить целиком нельзя. Фон, события, лица — все это в своем развитии будет предшествовать началу работы писателя над книгой, следовательно, будет относиться к прошлому.

Однако писатели еще точнее регулируют эту дистанцию во времени. Потому что каждое явление, каждое установившееся соотношение превращается в подлинный материал для литературы только после того, как он окончательно созреет, оформится, когда всяческие возможные изменения придутся уже на следующую, совершенно новую фазу. Предчувствие этого процесса — дело творческой интуиции, не раз оказывавшейся проницательнее исследований историков или предвидений политиков. Разумеется, не исключена возможность, что какой-нибудь писатель с пламенным сердцем и проникновенным взглядом может создать правдивое и могучее произведение, основываясь лишь на ферментации происходящих перемен, и изобразить текущий момент, как молния освещает мутный хаос бури. Но для полной и зрелой картины надо иметь перспективу. Вот почему писатели нередко переносят свой авторский наблюдательный пункт далеко вспять, чтобы исследовать нашу современность как бы от корня. И она разворачивается перед глазами читателя постепенно, словно вылупливается из кокона, в «Саге о Форсайтах», в «Семье Тибо» Мартена дю Гара, в «Людах доброй воли» Жюль Ромена, в «Хронике семьи Паскье» Дюамеля, в «Волшебной горе» Томаса Манна и во многих других, углублявшихся в прошлое, предшествовавшее 1914 году, чтобы лучше показать людей, события и идеи нашего времени.

Держась своих собственных путей, которые иногда расходятся с путями данной эпохи, иногда пересекаются с ними, а иногда пролегают параллельно, литература в своих странствованиях встречается с тем, что можно назвать «вечным человеком». Я имею в виду существо, которое, несмотря на все различия, связанные с эпохой, средой и расой (ограничимся только этими тремя фетишами Ипполита Тэна), остается настолько неизменным, словно вся история человечества и переселение народов были не более как костюмированным балом. Это существо поставляет литературе иной материал, нежели изменчивые разновидности людского рода, и при этом материал первостепенного значения. Самые важные тайны человека скрыты в этом существе, в «вечном человеке», а не в случайных обстоятельствах, уготованных ему судьбой.

Само собой разумеется, что случайным обстоятельствам уделяют внимание не только зеваки, придающие значение лишь поверхностным мелочам, но и мыслители, открывающие за этими мелочами скрытый смысл. Это исследователи явлений с умом естествоиспытателей. Теперь у них сложилась своя традиция, не особенно древняя, но богатая. Бальзак мог бы сойти за их родоначальника и патрона. Другой род исследователей — исследователи человеческого существа в его временной оболочке, у них традиция столь же древняя, как и европейская литература, и они гордо именуют

себя гуманистами — название, почерпнутое от слова «человек».

У литературы свое собственное время, — оно не то, какое регулирует обыденную жизнь, и даже не то, которое передвигает стрелки на часах истории. Прошое, настоящее, будущее в литературе не разграничены между собой простой последовательностью, собственно, у них вообще нет границ, они текут общим и единым потоком. Чтобы выразить эту мысль отчетливее, я прибегну к понятию прогресса. Если законно говорить о прогрессе в науке, в технике, в устройстве общественной жизни, то что может означать прогресс в литературе? Выражение «Прекрасное никогда не стареет» — не пустая фраза. Между поэмами Гомера и «Паном Тадеушем» Мицкевича лежат двадцать шесть веков. Но разве этот огромный отрезок времени, наполненный столькими переменами, имеет какое-нибудь значение для оценки художественности и даже актуальности этих поэм? Не вернее ли было бы сказать, что поэмы «Илиада» с «Одиссеей» и «Пан Тадеуш» — ровесницы, потому что их породил один и тот же час поэзии? Платон писал в IV веке до н. э., но в искусстве философского диалога до сих пор никто с ним не сравнялся, хотя у него было множество последователей. Можно ли утверждать, что терцина — стих «Божественной комедии» — со времен Данте развилась, что поэты двадцати следующих поколений усовершенствовали ее до такой степени, что версификационное искусство великого флорентийца после них выглядит столь же беспомощным и неуклюжим, как оружие эпохи Данте в сравнении с современным вооружением? Нет, ничего подобного не произошло.

Точно так же как жизнь литературного произведения не замыкается в границах времени, так и творческая фантазия не ведает подразделения на настоящее и прошое. Все, что когда-то было, для писателя продолжает существовать, а световые годы, отделяющие нас от блуждающих во Вселенной миражей минувших эпох, на хронометре поэтической впечатлительности действуют не более секунды. Писателю чуждо, даже не понятно подразделение человеческих дел на такие, которые достойны его труда, потому что в них пульсирует день сегодняшний, и на такие, которые якобы утратили ценность, поскольку принадлежат прошлому. На всем пространстве земного шара за весь период времени, что прошел человек — житель Земли, — нет человеческого дела, которое не заслуживало бы стихотворной строфы или страницы высокой прозы.

Обаяние истории не слабеет. К сожалению, в ней уже нет девственных областей, как их нет и на земном шаре: литература проникла повсюду, везде сумела обосноваться. Некоторые фигуры или эпохи она залепила, как соты, медом и воском. Каждый новый документ, обнаруженный в архиве, каждый удар лопаты археолога настораживают писателей: не явилась ли новая тема? Поспешность иногда приводит к художественным ошибкам. Пример тому «Тутанхамон на Крите» Мережковского. Чарующий и столь богатый памятниками материальной культуры эгейский мир таит в себе коварную ловушку: как только мы расшифруем и прочтем эгейские письма — а это может произойти в любую минуту, — как только мы услышим голос этого до сих пор молчавшего мира, познаем окраску и тон его мысли, тотчас же реконструкция, основанная на одних только материальных предметах и произвольных домыслах, превратится в забавный курьез.

История поставляет литературе кое-что более ценное, чем факты и лица, а именно произведения, сообщающие об этих фактах и лицах, но не в форме сухих

записей летописцев, а в интерпретации великих мыслителей и художников слова. Геродот, Фукидид, Цезарь, Саллюстий, Тацит, Комин, Макиавелли, *Длугош* — я называю только немногих, кто первый пришел на ум, — все это великая сокровищница характеров, психологических анализов, конфликтов, сцен, диалогов, мотивов, которые вошли в обиход и продолжают в нем оставаться в разных версиях, причем иногда текст оригинала повторяется почти дословно. То же относится к мемуарам и к письмам. Впрочем, и произведения самого низкого качества могут привлечь внимание и импонировать воображению так, что одурачивают простодушных, принимающих их на веру: чего только не наплел Светоний, сколько диких выдумок не наплодил Диоген Лаэций! Но существуют книги-праматери с бесчисленным потомством, как Библия, Гомер, «Махабхарата». Греческая мифология в течение десятков веков царила в литературе, где никогда не занималась простая утренняя заря, а только Эос или Аврора, и в каждом стихе Луна была печальной Селеной, наклоняющейся над спящим Эндимионом. Потребовалось множество поэтических крестовых походов, чтобы сжить со свету богов античности и очистить место для святых церкви, открыть доступ в литературу христианским легендам и хагиографии (жизнеописаниям святых). Но сегодня в литературу вновь возвращаются Эдипы, Электры, Антигоны и Орфеи.

Литература непрерывно обновляется за счет собственного материала. Вновь и вновь повторяются извечные мотивы, и многие из них обыгрывались уже в древности. Жироду с ироническим кокетством поставил перед своим «Амфитрионом» цифру 38, имея в виду длинную череду предшественников. Но существуют темы, перед которыми можно было бы поставить и трехзначное число, а может быть и побольше. Долговечность некоторых литературных персонажей поражает и восхищает: монографии о них не уступают по яркости фантастическому роману. Так, за спинами Папкина и Заглобы — героев Фредро и Сенкевича — мы видим бесчисленную толпу рыцарей-бахвалов в костюмах всех эпох, разговаривающих на всех языках, и только где-то в отдаленной перспективе IV века до н. э. обнаруживаем их прототип — ветерана походов Александра Великого.

К стыду писательской изобретательности, мы обладаем каталогами литературных тем и мотивов, вот уже два тысячелетия странствующих по эпосам, романам, драмам. Совсем как в классическом китайском театре, где много столетий неослабевающим успехом пользуется во все новых и новых сценических обработках история бедного студента, счастливо замыкающего цепь своих злоключений золотым перстнем мандарина. Гоцци насчитал тридцать шесть трагических ситуаций, постоянно используемых драматургами, Жерар де Нерваль уменьшил это количество до двадцати четырех, добавив, что все они вытекают из семи смертных грехов. Каждому драматургу следовало бы проверить вычисления Гоцци и Жерара де Нерваля.

Стихи ранних поэтов Америки сотрясаются от пения соловьев и жаворонков, а между тем, как утверждают орнитологи, этих птиц в Америке не водилось. Откуда же их взяли поэты? Из английской поэзии, которой они подражали, а та не могла обойтись без соловьев и жаворонков, по крайней мере с тех пор, как Джульетта спорила с Ромео: «It was the nightingale and not the lark...» — «Это поет соловей, а не жаворонок...» Потребовалось много времени, прежде чем дерзкие новаторы открыли уши и глаза и направили интерес американской поэзии на родных дроздов. Тот же самый процесс можно ныне наблюдать у поэтов таких молодых стран, как Австралия или Новая

Зеландия.

В сентиментальной «Валерии», которую читает панна в первой части «Дзядов», есть знаменитая сцена, где Валерия танцует «танец с покрывалом» в испанском посольстве. С одинаковой грацией Дельфина танцует полонез, Коринна — тарантеллу, другие героини — кадрили или менуэт, и неизменно при этом присутствует герой, чтобы любовь могла поразить его как громом. Так один и тот же удачный мотив способен на протяжении каких-нибудь десяти лет найти воплощение во многих любовных историях той эпохи.

Не будем смеяться, потомки наверняка найдут у нас образы, заимствованные нами из книжек, причем мы не заметили даже, что в нашем окружении они не существовали. Литературное наследие обладает деспотической властью над словом, над воображением, над видением мира, и оно способно заслонить действительность, как это случилось с поэтами средневековья, заимствовавшими у древних описания дворцов и храмов и проглядевшими замки и соборы своей эпохи. Литература может даже прожить одной словесной субстанцией, почерпнутой из излюбленных произведений, как то имело место в поэзии гуманистов. В ней без конца перетасовывались стихи и обороты римских поэтов, и никогда нельзя было точно решить, слышим ли мы голос живого сердца или отголосок умерших эпох. Если же поэт отваживался дать образ нового времени, новых людей, собственных переживаний, то чаще всего это происходило в моменты нетерпения и ценой нарушения правил метрики или синтаксиса.

Подобная зависимость от чужого творчества (и мозаика гуманистов, и Вергилий, перелицовывающий Гомера) нас удивляет, однако наши же собственные повадки отличаются лишь степенью, а не принципиально. Всегда исходным пунктом служит литературный материал. У кого из писателей нет в поле зрения авторов и книг, в которых он ищет импульса, стимула, помощи, руководства? Стивенсон, рассказывая, как создавался «Остров сокровищ», не колеблясь, назвал с полдюжины книжек, влияние которых явственно сказалось на его романе. Такая откровенность случается редко, обычно эту функцию за автора выполняют впоследствии исследователи его творчества. Абсолютная творческая самобытность — миф и напоминает греческие сказания о людях, не имевших родителей и выросших из земли.

Мир существует столько, сколько есть мыслящих индивидов. Миры эти поражают своим разнообразием. Одни из них малы и тесны, другие необъятны, рядом с серыми и безрадостными появляются красочные, где звучат звонкие, веселые голоса, в одних царит вечное ненастье, другие наслаждаются неизменно прекрасной погодой. Наподобие некоторых туманностей, известных только по гипотезам, эти миры настолько иногда далеки друг от друга, что ни один луч не дойдет от одного до другого. В одиночестве движутся они своими путями и гибнут в бесконечности. В этом разнообразии человеческих характеров писатели не только не составляют исключения, но даже отличаются один от другого больше, чем остальные люди. Каждый из них живет под своими собственными звездами, обреченный на собственный, ему одному уготованный жребий, на неповторимую, ни на что не похожую судьбу. Не случайно, что писателю приходят помыслы, каких никто, кроме него, даже не предчувствует, а если бы кто-то до них и додумался, то, уж конечно, увидел бы их не в той форме, в какой они открылись писателю.

Никто не видит всего, каждый проходит мимо множества вещей, так их и не заметив, потому что это не заденет его внимания, поглощенного интересующими его предметами. Отсюда возникали обвинения в умственной слепоте, в отсутствии воображения, в черствости сердца. Гёте искал в Падуе книги Палладио и проглядел фрески Джотто, как не заметил их и в Ассизи, где разыскивал алтарь Минервы. Любой писатель может быть так же рассеян среди богатства мира. Он выбирает лишь малую толику, нужную ему, и причем иногда еще урезает ее. Мицкевич в самых неожиданных местах умудрялся отыскивать пейзажи, напоминавшие ему Литву, не замечая всех остальных пейзажей и достопримечательностей, вдохновлявших других поэтов. Гении гораздо разборчивее и капризнее дилетантов с их огромным, все жадно поглощающим любопытством.

Физические и психические особенности, наследственные или приобретенные, привязанности и пристрастия, уходящие своими корнями иногда в раннее детство, всяческие привычки, повадки, идиосинкразии формируют механизм восприятия нашего ума, и от них зависит, на что может быть обращено наше внимание, что оплодотворит нашу мысль. Особенно ясно это ощущается, когда писатель принуждает себя работать над темой, ему чуждой, навязанной внешними обстоятельствами: всего мастерства, каким он владеет, недостаточно, чтобы обеспечить ему свободу движений, он заблудится в вещах незнакомых, будет скользить по поверхности и говорить о них так, словно думает в эту минуту о чем-то совсем ином.

Помните XI песнь «Одиссеи»? Одиссей сидит у входа в подземный мир и ожидает душу Терезия, которая должна предстать, напиться свежей крови закланного барана, подкрепившись ею, обретет дар речи и предскажет будущее. В это время со всех сторон теснятся тени умерших, алча этой крови, желая обрести хотя бы на миг сознание, дар речи. Но неумолимый Одиссей отталкивает души умерших, отталкивает даже родную мать, ожидая единственную душу, ради которой он издалека прибыл сюда.

Вот метафорическое изображение писателя, одолеваемого призраками, жаждущими жизни, воплощения, он стойко им противостоит, отдавая предпочтение образу, выбранному сердцем или разумом из множества других. Придет черед и для других, если хватит времени. Но времени редко когда хватает. Писатель, расставаясь с миром, в глубокой печали прощается со всеми голосами, очертаниями, лицами, фигурами, которым не смог дать жизни и которые долго рисовались ему в мечтах.

В ЛАБОРАТОРИЯХ ЛИТЕРАТУРЫ

В течение многих веков поэты не гнушались званием ученых. *Doctus* было почетным обращением в римской поэзии. В период, когда зарождалась латинская литература, греческая переживала александрийскую эпоху, в которую ученость поэзии достигла апогея. Не говоря уже о крупных поэмах, даже в легкой эпиграмме налицо следы мифологии, истории или литературы, понятные только очень образованным людям. Само по себе это явление не было новостью, но для александрийского периода оно особенно характерно. Уже и Пиндар был ученым, превосходным знатоком народных преданий, умевшим извлекать из них неповторимые тона, придавать им особую окраску. Гесиод проявил себя скрупулезным теологом, когда составлял «Теогонию», а как внимательно наблюдал он за полевыми работами, когда писал «Труды и дни». Гомер не смог бы без серьезного исследования добыть сведения о бронзовом веке, и совершенно очевидно, что он изучил еще очень много вещей, в первую очередь из сферы военного искусства, мореходства, медицины. Поэты, обрабатывавшие после него тему Троянской войны, собирали огромный материал из мифологии с тысячами вариантами. Наличие подобной же предварительной работы легко обнаружить и у трагиков, особенно у Еврипида, который старался найти необычную и оригинальную форму для избитого, всем известного предания.

Трудно представить себе, что отец римской поэзии Энний не заглядывал в книжки, когда собирал материал для своих «Анналов». Лукреций в поэме «О природе вещей» дал как бы общий обзор материалистической философии. Вергилий для «Энеиды» использовал свои обширные познания мифологии, истории, географии, религии — в каждом стихе, в каждом определении ощущается основательное изучение деталей, и господин Бержере, корпя над своим «*Virgilius nauticus*» — «Вергилий-мореход», использовал едва лишь малую частицу этой поэтической энциклопедии. Овидий, работая над «Метаморфозами», проявил себя как настоящий ученый-мифограф, а его «Фасты» остались неоконченными, потому что в ссылке в варварских Томах у него не было под рукой научных трудов.

Средневековая наука была беспорядочна и фантастична, однако поэты почитали своим долгом постичь ее, и «Божественная комедия» в равной степени насыщена вдохновением Данте, как и знаниями поэта о современном ему мире. Свои знания о мире он выразил и в «Симпозиуме», поставившем его в один ряд с учеными людьми того времени. Гуманизм приучил поэтов пользоваться материалами, почерпнутыми из книг, даже для выражения наиболее личных, интимных чувств, и при чтении каждого стиха, написанного в ту эпоху, мы сначала видим руку, тянущуюся к книжной полке, и только потом бумагу, чернильницу и перо. Мильтон издал учебник латинской грамматики, логику, историю Англии, теологический трактат «*De doctrina Christiana*», собирал материалы для большого латинского словаря. В Европе XVII—XVIII века — это века поэтов, разрабатывавших темы, требовавшие предварительного изучения, и даже Лафонтен, единственный, может быть, настоящий питомец «школы бездельников», имел репутацию добросовестного исследователя природы.

Романтизм освободил от обязательной учености по крайней мере лирику, благодаря чему нынче никто из пишущих эротические стихи или стихи «с

настроением», например о дождливом дне, не изучает «литературу предмета», не составляет реестр метафор и воздыханий, служивших поэтам прошлого. Однако и романтизм не предоставил поэтам права на невежество. Мицкевич получил великолепное образование, позволившее ему с одинаковой легкостью читать лекции по латинской литературе в Лозанне и по славянской в Коллеж де Франс, а его написанную по-латыни оду в честь Наполеона III вполне можно поставить в один ряд с латинскими стихами гуманистов XVI века. Красиньский хорошо знал историю и философию, Словацкий не черпал своих знаний из элементарных справочников. Все выдающиеся поэты обладают основательной умственной культурой, это ощутимо у *Выспяньского*, до самых глубин продумавшего историю Польши и античность, и у Каспровича, возглавлявшего университетскую кафедру. Это только среди литературных однодневок без всякого будущего встречаются пустоголовые экземпляры.

Стефан Жеромский на страницах «Снобизма и прогресса» возмущался невежеством польских кубистов, футуристов и экспрессионистов, а десять лет спустя какой-то стихоплет отвергал «французских больделеров», incapable уважать художника, чье имя, наверное, знал только понаслышке. На всякого, кто раскроет том стихов Аполлинера, сразу же пахнет густым чадом эрудиции, эрудиции необычной и запутанной, добытой автором «Алкоголей» в те бесчисленные часы, которые он проводил в Национальной библиотеке, ибо он вовсе не просидел всю жизнь в кабаке, как это воображают его теперешние почитатели. «Поэт за работой» — такова подпись под портретом Эмиля Верхарна кисти Рейсселберга: склоненный над рукописью поэт, на столе — открытая книга, в глубине — библиотека.

Некогда роман совершенно не нуждался в подготовительной работе. В те беспечные времена, когда Гелиодор писал «Эфиопскую повесть», а Лонг складывал очаровательную идиллию «Дафнис и Хлоя», и позже, когда создавались книга о Магелоне и книга о Мелюзине, и, наконец, в пору потрясающих любовных историй, от которых помутилось в голове у рыцаря из Ламанчи, роман рождала ничем не сдерживаемая фантазия, обогащенная перемешавшимися воспоминаниями прочитанного и подслушанных сказок, рассказов, вечерних бесед — словом, роман рождался из бесчисленных мотивов, круживших по свету по всем дорогам, где только ступали люди. Но в этой чаше нелепостей и вздора появлялся иногда художник, которому удавалось сквозь дебри проложить тропинку к настоящей красоте, это были исключения, от подавляющего же большинства тогдашних романов явно отдавало ярмарочным балаганом. Небылицы, называвшиеся в XVIII веке в Польше «романами», были смешны и постыдны.

Роман зажил новой жизнью благодаря писателям, не пренебрегшим этой презираемой литературной формой и превратившим ее в предмет серьезной художественной работы. Они внесли в роман психологию, изображение быта, проявили верное чутье истории, обогатили роман мыслью общественной и философской, согрели его настроением, облагородили стилем. Ричардсон, Филдинг, Голдсмит, Стерн, Вальтер Скотт в Англии; Лесаж, Прево, Бернарден де Сен-Пьер, Шадерло де Лакло, Руссо во Франции; великий Сервантес в Испании; в Германии Гёте («Вертер», «Вильгельм Мейстер», «Избирательное сродство») доказали, что роман может быть произведением искусства и произведением мысли, если за него берется художник и если у этого художника есть что сказать.

Явились Бальзак и Стендаль, Теккерей и Диккенс. Тронулись вешние воды XIX века. Флобер, Додэ, Золя с тысячами более мелких притоков показали миру жизнь Франции; Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский, взрыхляя по пути черноземную тайну русской души, образовали могучий поток северных вод; волнами Вислы наплыли Сенкевич, Прус, Жеромский, Скандинавские страны заявили о себе прозой Гамсуна, Бьёрнсона, Сельмы Лагерлёф. Сразу же изменился ландшафт европейской литературы. Где еще совсем недавно высились гордые замки, башни из слоновой кости, храмы мечты поэтов, выросли здания в новом стиле, простые и повседневные, шумные поселения человеческих душ всех эпох и сословий. Короли, рыцари растворились в толпе обыкновенных людей из мастерских, лавок, с биржи, с чердаков, из сточных канав. Знатных дам едва можно было различить в толпе простых женщин, подвластных тому же самому чувству любви, что томило и сердца аристократок, женщин, которым в салоны литературы ранее доступ был закрыт.

Роман поглотил эпопею, дидактическую поэму, идиллию — жанры, отвергнутые современными поэтами, однако роман перенял от этих жанров много композиционных приемов, мотивов, персонажей, настроений, роман вторгся в область истории, социологии, философии и начал питаться всеми соками организма мира. Вопреки возникшим с некоторого времени разговорам об упадке романа он не перестает оставаться главным литературным жанром нашей эпохи. Даже род прекрасной Мелюзины и тот не вымер окончательно, и потомство «благородной королевы Банялуки из восточной страны», облаченное в новые одеяния, повторяет свои приключения на страницах романов, предназначенных, так же как и те, для «писарей и горничных», но они уже не относятся к настоящей литературе, и никакой *Мартин Сенник*, никакой *Иероним Морштын* не обеспечат им места в учебниках литературы.

С возрождением романа наступили большие перемены в работе писателя. Уже недостаточно одной только фантазии и так называемой гладкости стиля. Избранная тема требовала труда, о каком не имели понятия и каким, весьма возможно, пренебрегли бы авторы старосветской литературной стряпни. Никогда раньше не придавалось столько значения деталям, реалиям, никогда так не углублялись в мелочи (кажущиеся) человеческой жизни.

Автор романа собирает свой материал как ученый. В зависимости от темы он изучает историю, археологию, медицину или сельское хозяйство, наблюдает и фиксирует особенности быта, прислушивается к разнице в наречиях и к выражениям, свойственным только данной среде, знакомится с местностью, где разворачивается действие, для некоторых эпизодов или персонажей ищет дополнительных специальных сведений, может на время работы над романом превратиться в стратега (планы битв в «Войне и мире»), в юриста, в шахтера, в моряка, все ремесла, все виды человеческой деятельности он старается познать основательно, и, если ему не удастся сделать это на личном опыте — самому проникнуть в эти новые для него и незнакомые области жизни, которые он собирается изобразить, — он заменяет это внимательным и усердным наблюдением извне или в крайнем случае информацией из заслуживающих доверия источников.

И происходят удивительные вещи. Те самые люди, что в школьные годы испытывали к науке отвращение и еле-еле переползали из класса в класс с клеймом лентяя на лбу, вынося из оконченного учебного заведения совершенно дырявый мешок

познаний, те же самые люди вдруг берутся за изучение предметов, которыми они некогда пренебрегали, не пугаются никаких трудностей и проявляют такое неслыханное рвение, будто здесь дело идет об их будущем, о дипломах и степенях, они приобретают основательные познания, нужные им только для написания книги. Томас Манн вспоминает о своих легкомысленных школьных годах, а между тем каждая глава «Волшебной горы», «Доктора Фаустуса» или «Лотты в Веймаре» свидетельствует о безупречном владении материалом, касается ли это медицинских тайн туберкулезного санатория, дискуссий на идеологические темы между Нафтой и Сеттенбрини, музыки или жизни и творчества Гёте. Впрочем, сам Томас Манн, рассказывая о годах, когда он писал «Фаустуса», дает возможность заглянуть в свою мастерскую, где скоплены огромные запасы материалов, и упоминает о бесконечных консультациях с музыковедами. По эрудиции Анатоля Франса никто бы не догадался о его неладах с наукой в гимназические годы, а до университета он так и не добрался. Точно так же и Жеромский, страдая от голода интеллектуального и физического, как это видно из его «Дневников», неустанным трудом не только добыл себе в конце концов знания редкого среди польских писателей уровня, но и непрерывно умножал и расширял их на протяжении всего своего писательского пути до последнего мгновения, каждая страница его «Ветра с моря» свидетельствует об огромной эрудиции автора. Прус же, такой простой и доступный в своих романах, так редко приоткрывающий на их страничках двери в кабинеты ученых и мыслителей, только в личных заметках и записках обнаруживает глубокую работу мысли и непрерывное общение с наукой.

Необходимость такой работы для писателя объясняет, почему писатель не любит и предпочитает избегать тем, выходящих за рамки его познаний. Нужно известное самопожертвование, чтобы дать себя вырвать из привычной среды, из уютного кабинета, оторваться от мудрых и милых книг и отправиться в шумный цех к пахнущим смазочным маслом машинам, слушать фабричный шум, резкие голоса хлопчущих, торопящихся людей, погрузиться в путаницу винтов, болтов, подъемных кранов, а затем забраться еще выше — в страшную сферу математических формул, приводящих в движение этот мир грохота и скрежета. И на такие акты самопожертвования писатель готов идти не только ради книги в целом, но нередко для одного ее эпизода, для двух-трех фраз, даже для одного-единственного сравнения. Флобер откладывает рукопись начатой «Иродиады» и пишет письмо известному ориенталисту с просьбой перечислить названия гор, вершины которых видны из крепости Махаэро, причем состоящие из двух слогов, писатель прерывает работу до получения ответа, призванного рассеять его сомнения, выправить возможные ошибки и предохранить от греха, если пренебречь точностью ради ритма фразы. Когда Сментек в первой части «Ветра с моря» должен был играть на виоле, Жеромский занялся контрапунктом, ознакомился с различными смычковыми инструментами, их происхождением и историей, и все это подробно записал в записной книжке.

Даже если бы такой материал в дальнейшем оказался ненужным, не вошел бы в сюжет или в описание, романист, строя дом для своих героев, должен знать форму окон, цвет стен, устройство кухни, конструкцию ручки на двери, в которую войдет его героиня. А сколько неприятностей его подстерегает, если он не знает покроя платья и название ткани, из какой оно шито! Здесь дело идет не о пространственных цветистых описаниях, каких встречалось так много в старинных романах, а о вещах, сросшихся с

человеком и предопределяющих его характер и жизненные принципы. Ведь энтомолог Фабр не ради красочности описывал растения, на которых живут насекомые, так и авторы романов научились от естествоиспытателей искать связи между человеком и его средой.

Следуя примеру бактериологов, пробующих прививки на себе, писатели не боятся иногда принять наркотик, чтобы испытать его действие, прежде чем описывать в романе, или же меняют образ жизни на необычный и тяжелый, прежде чем впрячь в это ярмо своих героев.

Голод всамделешности, подлинности, непреодолимая жажда проникнуть в самую суть явления, которое предстоит воплотить в слове, иногда оборачивается для писателя кошмаром, он буквально страдает, если в его творческом замысле остаются пустые и неясные места, которые можно заполнить и прояснить лишь посредством дальнейшего изучения или более глубокого вчувствования в описываемые явления. Начиная писать книгу, писатель был уверен, что знает ее географию, прекрасно помнит и представляет себе все части ландшафта, и вдруг оказывается, что солнце не знает, с какой стороны ему всходить, а чайки тщетно стараются найти путь к озеру. В таких случаях писатель запирает ящики письменного стола и упаковывает чемоданы. Так поступил Флобер, прервав работу над «Саламбо» и отправившись еще раз на развалины Карфагена, точно так же он отправился на похороны некоей мадам Понше, супруги врача, разбившейся при падении с лошади: Флоберу был нужен материал для описания поведения мсье Бовари на похоронах жены. Пишущий эти строки тоже находился в подобном же положении, когда прервал работу над «Олимпийским диском», чтобы еще раз на месте воссоздать для себя Олимпию начала V века до н. э. В нас вызывают чувство стыда книги, где ясно видно, что их авторы учились географии исключительно по учебникам и беспомощно блуждают в никогда ими не виданных местах и описывают их с ничем не оправдываемой самоуверенностью. Стивенсон рассказывает, как он тщательно начертил карту своего «Острова сокровищ», и добавляет: «Быть может, карта и не часто имеет такое огромное значение для романа, как в моем случае, но все же она всегда нужна. Автор должен знать описываемую им страну, существующую в действительности или же вымышленную им, должен знать ее, как собственную ладонь, — расстояния, направление сторон света, — и луна обязана держать себя безупречно. Я никогда не пишу без календаря».

Упорное вживание в тему заставляет писателя прилагать определенные усилия, как это делал Тургенев. Он имел обыкновение во всех подробностях разрабатывать биографии своих героев и в этом он не был исключением — многие писатели так поступают. Тургенев же делал нечто большее: когда он писал роман «Отцы и дети», он вел дневник Базарова. О каждой прочитанной книге, о каждом встреченном человеке, о каждом важном событии общественной жизни он вносил в дневник записи, какие должны были бы прийти на ум Базарову, если бы он являлся автором этого дневника. Получился довольно объемистый том, после окончания романа ставший совершенно ненужным, как использованное сырье. Дневник требовался только для того, чтобы автор не спускал глаз со своего героя, знал все его мысли, чувства, впечатления. Так Тургенев добивался предельной жизненности своих персонажей.

Если писателю приходится писать на тему, выбранную не по собственному вкусу, а во исполнение своего долга перед идеей, религией, народом, на тему, о которой до

сих пор он и не думал, тогда подготовительная работа над материалом многократно возрастает. Так бывало с Золя. Он давал себя увлечь какой-нибудь общей идее и выбирал для ее воплощения соответствующую среду, общественную группу или сословие. Затем собирал документацию. Ежедневно записывал личные наблюдения, касающиеся фона, отношений между людьми, людских характеров. Обдумывая своего «Аббата Муре», он каждый день ходил в церковь с толстым молитвенником под мышкой, становился поближе к алтарю, наблюдал за движениями и жестами священника. А для «Чрева Парижа» совершал ежедневные прогулки до центрального рынка и по дороге составлял подробнейшую опись товаров, выставленных в витринах магазинов. Он ничего не читал, что выходило бы за пределы его темы, но зато старался ознакомиться со всем, что могло бы тему расширить, углубить. С утра он усаживался за письменный стол и обдумывал, каким способом выбранную им общую идею лучше всего проиллюстрировать персонажами и событиями. Постепенно вырисовывались действующие лица, складывались их биографии, внешний вид, имущественное положение, затем оставалось только найти в адресной книге подходящие для них фамилии. И только после этого, располагая огромным запасом сведений, зная предмет до мельчайших подробностей, он составлял обстоятельный план романа, глава за главой. Когда же план был готов, начинал писать. Правда, и он, и в еще большей степени его последователи перегружали роман деталями, профессиональной терминологией, были чрезмерно педантичны. Писатель вовсе не обязан в книге выкладывать весь запас своих знаний.

Записные книжки, блокноты, папки с разрозненными листками — все это необходимый реквизит работы каждого писателя. Они или сопутствуют книге в процессе ее возникновения, или служат заранее собранным архивом впечатлений, наблюдений, заметок, которые могут пригодиться. Поэты записывают в них рифмы, начало стиха, метафору. Классическим примером служат записные книжки Теннисона из его путешествий по Корнуэллу, острову Уайт и Ирландии — есть в них и наброски пейзажей, и короткие, как трель птицы, обрывки стихов. Не менее интересную записную книжку показывал мне некогда Юлиан Тувим. Изданный (очень неряшливо) дневник Жеромского¹⁴ вырос именно из таких карманных записных книжечек, куда писатель записывал впечатления, цитаты краткие описания, сделанные чаще всего карандашом, в спешке. Нечто похожее было найдено в бумагах Анатоля Франса и частично опубликовано как «*Cahiers intimes*». Альфонс Додэ так описывает свои *petits cahiers* — маленькие тетради: «Заключенные здесь наблюдения, мысли иногда занимают не больше строчки — ровно столько, чтобы позволить вспомнить жест, интонацию, в дальнейшем использованные и развитые в каком-нибудь произведении. В Париже, в путешествиях, в деревне эти записные книжки заполнялись как бы сами по себе, без мысли о будущем их использовании».

Додэ забыл добавить, что в эти книжки он вносил также имена и фамилии, привлечшие его внимание. Романисту и драматургу — в особенности плодовитым — нужно очень много комбинаций слогов, по которым человеческих индивидов

¹⁴ Речь идет о небольшой книжке под таким названием, изданной до войны, а не о «Дневниках», вышедших несколько лет назад в двух объемистых томах и составленных из юношеских записей Жеромского. — Прим. автора.

различают друг от друга в метриках, документах, на вывесках и на могильных памятниках. Писатель сам их там выискивает, а кроме того, черпает из гербовников, адресных книг, газет. Оскар Уайльд нарекал аристократов в своих комедиях красиво звучащими названиями местностей в Англии, польский писатель *Юзеф Вейсенгоф* для своих Костков, Лигензов, Збарских обращался к вымершим аристократическим родам. Пруст создал свой собственный «Готский альманах» с фантастически запутанными генеалогическими древами.

В жизни люди обычно не властны в выборе себе имени и фамилии. За исключением немногочисленных случаев псевдонимов или перемены фамилий, они носят с покорностью, твердостью или гордостью имя и фамилию, полученные при рождении. Однако нередко случается, что судьба проявляет определенную творческую изобретательность. На каждом шагу мы встречаем людей, удивительно подходящих для своих фамилий, их даже трудно представить себе под другой, фамилия становится как бы иероглифом, символизирующим физиономию, характер, профессию. Иногда даже создается впечатление, что фамилия управляет человеком, как бы приносит счастье или несчастье, вещает будущее.

Писатели не хотят оказаться менее изобретательными, чем судьба, поэтому выбирают для своих героев фамилии чрезвычайно осмотрительно. Правда, им иногда благоприятствует счастливое стечение обстоятельств. Случайно услышанная фамилия как метеор врывается в клубок мыслей о жизни безымянного до тех пор героя. Так, на голову Дюамелю буквально упала с вывески на углу улицы Сен-Жак фамилия Салавен — она и по сей день красуется над кондитерским магазином. А банка дрожжей с названием населенного пункта Нехтице, увиденная *Марией Домбровской* в какой-то лавке, не только подсказала писательнице фамилию героини «Ночей и дней», но и совершенно особенным образом вторглась в процесс работы над романом. Фамилия срастается с образом, кажется, что ее нельзя заменить иной. Флобер, назвавши героя «Воспитания чувств» Фредериком Моро, ни за что не согласился изменить ее, хотя ему и досаждало неприятное обстоятельство, что в окрестностях Руана жила семья с такой фамилией. Подобные же неприятности имел и я с фамилией Гродзицких в романе «Небо в огне», что привело к некоторым недоразумениям, но уже ничего нельзя было изменить. Фамилия становится для персонажа книги такой же незаменимой, как характер или внешний вид. На протяжении многих веков литература использовала так называемые «говорящие» фамилии, еще совсем недавно встречавшиеся в комедиях, а может быть и теперь еще не вымершие в каких-нибудь малохудожественных произведениях. Во всех языках, начиная с греческого, который первым их создал (а у греков имена и в самом деле были «говорящие», как и наши коренные польские), повторялись во всевозможных вариациях странные прозвища, равноценные маске и костюму персонажа. Они отвечали принципу упрощенной литературной психологии, которая очень любила останавливаться на типах и характерах, прибегая к персонификации определенных черт и моральных недостатков. Персонажи, выступавшие под этими выразительными вывесками, олицетворяли собой только одну черту характера, и их снела только одна страсть, а все остальное в их человеческой личности как бы вовсе и не существовало. Классическая французская драма, взяв из греческих мифов Федр и Андромач, делала из них символы людских чувств, живые, пламенные, страждущие, но оторванные от времени и от среды. Авторы пьес и романов

XVII—XVIII веков поступали по примеру естествоиспытателей, дававших растениям и животным греческие или латинские названия, подчеркивавшие какую-нибудь особенность данного вида или просто-напросто красиво звучащие. Тогда полно было Эрастов, Клитандров, Альцестов. Эти герои алькова могли уступать друг другу имена, как они уступали возлюбленных. Им на смену пришли Юлии, Корины, Валерии в сопровождении Густавов, Октавов, Конрадов — имена, столь дорогие еще нашим дедам.

Фамилия настоящая, действительная становится необходимостью именно для тех персонажей, которые в книге предстают как реальные люди из определенной эпохи, среды, общественного слоя. Только та совокупность черт, какой индивиды различаются между собой в жизни, совокупность черт, предопределяющая их личную судьбу, запутанную, полную противоречий и неожиданностей, — только она требует старательно составленной метрики. Возможно ли представить себе Вокульского, героя «Куклы» Пруса, под условной «говорящей» фамилией? Но это заслуга не только XIX века и еще того меньше эпохи реализма. Тримальхион Петрония, Дон-Кихот и Санчо Панса, Эмилия Галотти и Минна фон Барнгельм Лессинга по фамилиям и по сущности своей принадлежат к тем выразительным, полнокровным фигурам, которые нашему воображению говорят больше, чем самые хитроумные ходы в фабуле романа.

Реализм, расцветший в XIX веке, как бы демократизировавший литературу, чрезвычайно расширил мир вымысла (у одного только Бальзака в «Человеческой комедии» выступает пять тысяч персонажей), и литература к настоящему времени заполнена не поддающейся исчислению толпой, где есть святые без церквей, короли, неизвестные истории, княжеские роды, не фиксированные ни в каких генеалогических книгах, вымышленные финансисты, управляющие биржами всего света, промышленники, не отмеченные в энциклопедиях, наконец, жители городов и деревень, в них не прописанные, но существующие в качестве соседей живых людей. Вот, собственно, единственно настоящие привидения, поселившиеся в вымышленных домах. Париж, кроме нескольких миллионов своего населения, обладает еще почти таким же количеством жителей-призраков, порожденных фантазией французской литературы, а в какой-то мере фантазией и других европейских литератур, неоднократно посылавших туда своих героев. В этом заключается одно из очарований этого города — каждый воспринимает его как «Мечтатель» Реймонта. Другие столицы нашего континента, хотя и в меньшей степени, тоже обросли литературными персонажами, и сходное явление наметилось в западном полушарии.

Наносит обиду своей родине писатель, без особых поводов (а таковые редко имеются) отказывающийся от существующих в действительности населенных пунктов и заменяющий их вымышленными, в особенности когда он вымышленным и необычным именем нарекает старинный и заслуживающий уважения город (Клериков у Жеромского), когда путается в наименовании улиц. Этим никогда не грешил Бальзак, у него представлена вся Франция ее городами и селениями: Иссуден в «Холостяцком хозяйстве», Дуэ — в «Поисках абсолюта», Алансон — в «Старой деде», Сомюр — в «Евгении Гранде», Ангулем — в «Двух поэтах», Тур — в «Турском священнике», Лимож — в «Сельском священнике», Сансер — в «Провинциальной музе». Всех не перечислишь. А ведь Бальзак писал во времена, когда еще были в моде ныне уже не употребляющиеся обороты вроде: «Это произошло в городе N или X». Анонимы,

криптонимы или псевдонимы порождались робостью авторов, не решавшихся поместить действие романа в определенной и известной среде или из опасения задеть чью-то амбицию, или из неверия в свое мастерство, потому что легче создать вымышленный персонаж, нежели верно и художественно передать существующий в действительности, где каждый может проверить, насколько эта передача верна. Иногда дело решает простое удобство. Франс в «Современной истории» создал типичный провинциальный город, это он смог сделать, припомнив все ранее виденные им французские провинциальные города, а специально выезжать из Парижа, чтобы верно воспроизвести топографию какого-нибудь Дижона или Гренобля, ему не хотелось.

Многое зависит от темперамента и личного вкуса писателя. Но бывает, что писатель изменяет своему вкусу. Например, Мицкевич заявлял, что испытывает отвращение к городам, которых нет на географической карте, и к королям, которых нет в истории, а между тем умудрился так замаскировать свое Соплицово в «Пане Тадеуше», что с полдюжины местечек под Новогрудком претендуют на честь быть владениями Судьи. Трудно было бы требовать от Стендаля, всю жизнь прибегавшего к конспирации, чтобы он снизошел до большей откровенности в отношении своих героев. Ту же склонность к мистификациям проявлял и *Вацлав Берент*: в «Гнили» он ни разу не выдал, в каком городе происходит действие, а «Живые камни» окутал таким туманом, что всякие догадки будут тщетны. Несколько иные вещи мы встречаем у Пруста. Этот дотошный и скрупулезный исследователь своего малого «большого света» фантазировал с подлинной страстью. Он выдумал множество географических пунктов, так гармонизировавших с французским пейзажем, что мы готовы обвинить географическую карту в пробелах, когда не находим на ней этих городов. И Пруст одержал редчайшую победу: местечко Илье присоединило к своему наименованию прустовское Комбре и ныне называется Илье-Комбре, причем дело идет к тому, что первая часть этого двойного наименования может исчезнуть, и в географических названиях будущей Франции останется Комбре — два слога, созданные фантазией поэта.

И в выборе фамилий сказываются индивидуальность, стиль, вкус писателя. У плохих авторов обычно и фамилии героев выбраны неудачно. Такие скрежещущие фамилии, как Ржавич, Зджарский, Джажджинский, хотя и могут встретиться в действительности, прельстят лишь очень непритязательное перо. Один из самых глупых французских романистов Абель Эрман в каком-то романе вывел польку и дал ей имя княгини де Коломеа-Пшемьсль. Впрочем, не он один допускал такие ляпсусы: польским именам и фамилиям в иностранной литературе не везет. И чего же требовать от беллетристов, если профессор Сорбонны Шарль Брюно в одной из своих статей утверждает, что Кельцы по-французски называются Сандомир, а ведь это два разных города! Мы не остаемся в долгу и платим тем же невежеством народам, от нас отдаленным, стоит нашей фантазии забрести в их края.

Не менее показателен бывает выбор названия книги. Здесь проявляются вкусы и склонности, иногда неосознанные, тенденции, которым данное произведение призвано служить, наконец, мода или обычаи эпохи. В некоторых случаях предпочтение отдается скромности и простоте названия, в других — его необычайности, запутанности, загадочности. *Эльжбета Дружбацкая* проявила некоторую умеренность, когда озаглавила свою поэму следующим образом: «Фортеция, богом вознесенная,

пятью вратами замкнутая, сиречь душа человеческая с пятью чувствами». Другие поэты в этот же период и в более ранние времена сооружали названия на целую страницу, как в первых изданиях драм Шекспира, где в титул выносилось нечто вроде краткого содержания пьесы. Заявляет свои права и настроение, господствующее в данную эпоху, — веселость или печаль, робость или дерзание, жизнерадостность или меланхолия, в периоды, когда господствовал сентиментализм, сердца чувствительных читателей трудно было бы привлечь каким-нибудь сухим названием.

Любители символов выбирают для названий цветы, звезды или слова, содержащие в себе скрытый смысл произведения, его идею. В названии может оказаться любая часть речи, даже наречие, даже деепричастный оборот, как, например, у Честертона «*Generally speaking*» — «Вообще говоря».

Обычно читатели полагают, что название так сразу и свалилось на первую страницу рукописи. Иногда действительно так и случается, но реже, чем думают. У авторов бывает много хлопот с названиями, они меняют их по нескольку раз, советуются с другими, считаются с мнением издателя. Роман Флобера сначала должен был называться «Карфаген», и только позднее название сменилось на «Саламбо». «Огнем и мечом» Сенкевича первоначально называлось «Волчье логово». Сенкевич переименовал название по совету одного из друзей. Название второй книги его трилогии «Потоп» придумал Генкель, редактор «Варшавской библиотеки». Автору же принадлежит название лишь третьей части: «Пан Володыевский» — самое простое из всех.

Называть произведение по имени главного героя — обычай столь же древний, как и «Одиссея», а для античной трагедии он был ненарушимым правилом. Несмотря на всю ясность и выразительность такого названия, иногда оно могло привести к недоразумениям, как, например, в случае с «Паном Тадеушем», где персонаж, носящий это имя, абсолютно не подходит на роль главного героя.

Название — это символический знак, выделяющий данное произведение среди всех других, если произведение становится бессмертным, этот символ обретает особую прелесть. Случается, что произведение или целиком поглощает автора, как «Песнь о Роланде», «Нибелунги», «Сказки тысячи и одной ночи», или же от автора остается бледная тень, до которой нет дела читателям, тянувшимся жадными руками за томом «Робинзона Крузо». Сколько мечтаний, размышлений, воздыханий, воспоминаний пристало к книгам, живущим с нами на протяжении многих веков! Авторы новых книг иногда вступают с ними в перекличку — спор или союз, например «Небожественная комедия» Зигмунта Красиньского.

Названия иногда повторяют друг друга. Одни и те же одновременно возникают в разных странах, а бывает и так, что в одной и той же стране два автора, ничего об этом не ведая, выпускают в свет две книжки под одним и тем же названием. Существование таких книг — вещь очень неприятная, как Довейки с Домейкой. Желая этого избежать, писатели заблаговременно оповещают о названии книг, которые намерены написать, сопровождая иногда такое оповещение ссылкой на авторское право. Но нередко меняют свои планы и забывают написать книгу под обещанным титулом.

Эдмон Ростан как-то задумал отвести специальную полку в своей библиотеке для ненаписанных книг, все они должны были быть в красивых переплетах, названия,

тисненные золотом, но внутри только пустые страницы — это те задуманные и нареченные, но так и не родившиеся книги, склеп не воплотившихся в слове замыслов и мечтаний.

СТИЛЬ

Речь — это система знаков. Словами мы сигнализируем другим людям о том, что происходит в нашем сознании. Знание данного языка можно сравнить с обладанием ключом-шифром, необходимым для принятия передачи чужой станции. Известие, переданное шифром, сообщает какой-то факт, подробности которого принимающий дополняет собственным воображением, точно так же простейшая фраза, которой обменялись два собеседника, является не чем иным, как кратким сигналом, требующим разъяснения и не застрахованным от непонимания.

Кто-то говорит: «Это чудовище». Шесть слогов — предельно сжатая информация, символ, иероглиф. Будучи метафорой, эта фраза навязывает образы, не имеющие ничего общего с нравственной оценкой, в ней выраженной. Едва произнесенная, она пробуждает в нас целый рой представлений, ассоциаций, аффектов, и для подробного их описания потребовалось бы несколько страниц. Даже Пруст отказался бы от такой непосильной задачи. А жизнь между тем справляется с ней в мгновение ока, и два беседующих человека, осыпав друг друга тысячами шарад, расходятся, довольные собой и уверенные, что поняли один другого. Кто в это хорошенько вдумается и притом по натуре окажется пессимистом, тот откажется пользоваться словами и как философ Кратил, ограничится жестами. Наверное, нечто подобное рисовалось веселой фантазией Рабле, когда он писал сцену диспута Панурга.

Тот факт, что слово является знаком, символом, не смущает поэтов, напротив, образ поэзии, как некоего семафора, разговаривающего во мраке ночи вспышками разноцветных сигналов, очень для них привлекателен. Неприятно только, что сигналы, которыми поэт старается ввести нас в мир своей мечты, служат всем и для самых прозаических целей, а кроме того, очень бесцветны. Стоит погрузиться под поверхность явлений, и уже оказываешься обреченным или на молчание, или, самое большее, на невнятное бормотание. Да кроме того, и сами явления весьма неподатливы. Вот перо Бальзака беспомощно споткнулось, и мы читаем: «...в комнате царит ночной сумрак. В каком словаре искать слова для его описания? Здесь нужна кисть художника. Откуда взять слова, чтобы передать жуткую игру нависших теней, фантастический трепет занавесок, колеблемых ветром, тусклый свет ночника, скользящий по красной материи, очертания платья, свисающего со стула?..» В самом деле, откуда? Любая утонченность в передаче наших психических состояний и при воспроизведении материальной действительности, попытка дать возможно более четкую и верную реляцию о наипростейших вещах неизбежно натываются на огромные, временами абсолютно непреодолимые препятствия со стороны слов, эти слова, появившиеся много веков назад, не предназначались для столь высоких целей. И вот писатель оказывается перед дилеммой: или не высказывать свою мысль до конца, или, пользуясь словами-символами, сделать ее темной и непонятной.

Некоторые прибегают к чрезвычайной мере и выдумывают новые слова. Случалось, что целые периоды литературы оказывались охвачены неистовой манией неологизмов, как если бы слов естественных, полученных по наследству, не хватало. И сколько писателей потерпели крушение, посвятив себя этому неблагоприятному занятию! *Бронислав Трентовский* загубил и сделал смешной свою честную работу мыслителя,

введя в нее невероятные слова. Неологизмы Красиньского явились причиной преждевременного увядания его поэзии, а в особенности прозы. Норвиду был недостаточен поэтический «словостан» его эпохи, потому что он говорил о совершенно иных вещах, нежели те, что выразили наши великие польские поэты Мицкевич, Словацкий, Красиньский. Если бы Норвид нашел среди современников чутких слушателей и вошел бы в контакт со своим читателем, он, может быть, избежал бы многих языковых чудачеств, так легко пристающих к писателям-нелюдимам, и открыл бы в польском языке возможности, о каких, кроме него, никто и не подозревал.

Язык нуждается во все новых и новых словах не только для поэзии, но и для повседневного употребления. Их требуют происходящие перемены в политической и общественной жизни, в быту, их приносит с собой каждое открытие, каждое изобретение. Ремесла, промыслы, профессии непрестанно обновляют свой словарь. Это происходит вслепую и анонимно. Здесь действуют иностранные заимствования, подражания, аналогии. Некоторые слова проникли в языки всего цивилизованного мира, как, например, локомотив, автомобиль, телеграф, радио, причем никто сейчас и не помнит их авторов, которые вытащили эти слова из латинского и греческого словарей. Только народ обладает здоровым творческим инстинктом в сфере языка, а люди образованные чаще всего проявляют себя безнадежными бракоделами.

«Для создания хорошего нового слова, — говорил Ян Снядецкий, — нужно почти столько же таланта, сколько и для создания новой мысли». Его выводили из равновесия головы, созданные для чудачеств, а не для разумного мышления, он яростно боролся против неологизмов. Это как раз происходило в эпоху, когда польскому языку со всех сторон предъявлялись требования и он должен был поставлять тысячи новых слов для науки, административного аппарата, промышленности, всех новых потребностей XIX века. Брат Яна Снядецкого *Енджей Снядецкий* дал молодой польской химии свою терминологию. Он поступал, как и другие, буквально переводил латинские и греческие названия. Охугениум точно передал как kwasorod. Пусть история этого слова в польском языке послужит нам примером, что значит в словотворчестве изобретательность. Потому что немного позднее химик Очаповский заменил тяжеловесный «kwasorod» новым словом, легким и красивым — tlen. Нет слов совершенно новых, все происходит от корней, уже существующих в языке, и только в исключительных случаях «выдуманный» звук получит права гражданства в семье слов с установленной генеалогией, как это произошло со словом «газ», которое навязал всему миру придумавший его физик ван Гельмонт. А целиком вымышленные слова не выходили за пределы курьезов, шуток, оставались в узком кругу небольшой общественной группы или даже одной семьи.

Снядецкий боролся против неологизмов «ненужных», то есть таких, которые не приносят с собой ничего нового. «Все эти необычные и новостряпанные слова не более как налет грязи, отнимающий у наших мыслей их прозрачность». Его раздражал *Лелевель*, из многочисленных неологизмов которого уцелел лишь krajobraz — дословно «картина страны», то есть пейзаж, ландшафт, у Лелевеля это слово имело иное значение, а его dziejba (история) была извлечена из долгого забвения поэтом *Лесьмяном*. Как все пуристы, Снядецкий был несносным педантом, упорствовал в своем рационализме и не почувствовал свежего дыхания, принесенного романтизмом, оживившего язык и стиль. Но в конце концов вовсе не плохо, если философ (да еще в

эпоху безраздельного господства немецкой философии!) выступает в защиту обиходной речи.

Обиходная речь — бесценное орудие во всех видах прозы, где требуется ясность изложения. Для философа она может иногда оказаться подлинным спасением. За исключением греческой, все иные философии изъедены жаргоном научной терминологии. У греческих же философов слышна почти разговорная речь, каждое их положение сформулировано на языке, понятном всем. Это могло произойти лишь потому, что греческая философия была самородна. Уже ближайшая ее наследница, римская философия, попала под влияние греческих источников и много терминов позаимствовала оттуда. Мало кто отдает себе полный отчет в значении этого факта для интеллектуальной жизни. Понимание иностранного слова или слова, не вполне ассимилированного родным языком, требует добавочного усилия независимо от понимания мысли, этим словом выраженной. За исключением специалистов, постоянно имеющих с ними дело, философские термины для остальных смертных всегда оказываются несколько затруднительными, и всякий раз приходится их как бы переводить на общепонятный язык. Чем больше вводится иностранных терминов, тем большая опасность путаницы. Трудно отделаться от мысли, что многие авторы просто слишком ленивы и не хотят утруждать себя поисками простых слов для выражения своих мыслей, некоторые же, прибегая к языку посвященных в тайны науки, хотят этим придать себе больше веса во мнении читателей.

Раздувать собственный авторитет посредством усложненного словаря — старый прием пустых голов, бойких перьев и просто невежд. Судьба обходится с ними как мачеха: мало того, что выставляет на посмешище за претенциозное злоупотребление иностранными словами, она еще постоянно устраивает им ловушки из слов и терминов, которые они плохо понимают. Эти любители иностранных слов — герольды общего упадка интеллектуальной культуры в данный период. В Польше так было в XVII—XVIII веках, во времена саксонской династии. Кохановский, в XVI веке написавший свой «макаронический стих» ради шутки, не поверил бы, что сто лет спустя макаронизмы войдут в моду и сделаются обязательным украшением стиля. Гурницкий, Ожеховский, Скарга, умевшие одинаково хорошо писать по-латыни и по-польски, в своих польских текстах избегали латинских оборотов. (Гурницкий несколько страниц «Придворного» посвятил так называемому «облагораживанию» или уснащению речи иностранными словами ради создания видимости большей учености.) И вот в XVII веке люди, знавшие из латыни только то, что им вдолбили в школе, наспиговывали латинскими словами каждую фразу. Им казалось, что говорить или писать иначе, особенно в торжественных случаях, нельзя. «Законодатель» всех нелепостей той эпохи *Бенедикт Хмелевский* на ряде сопоставлений старался доказать, насколько выразительнее и красивее названия латинские, нежели простые польские. Слово «спальня», говорит он, хуже, чем «дормиторий», а «старший над пушками» хуже, чем «генерал артиллерии». Мы сохранили спальню, но отказались от «старшего над пушками».

Из литературного языка полностью исключать иностранные слова нецелесообразно и невозможно, довольно часто они выручают слова отечественные, придавая понятию иной оттенок, иное эмоциональное или хотя бы только звуковое качество, что для художественной прозы далеко не безразлично. Непримируемые

пуристы бывают обычно писателями посредственными, без темперамента, с дефектами и странностями, больших художников слова среди них не встречается. Честный, но скучный *Каэтан Козьян* не понимал, какую стилистическую функцию выполняют в «Крымских сонетах» Мицкевича турецкие и татарские слова.

Францисек Моравский рассердился на того же Мицкевича за слово «хмель» во вступлении к «Конраду Валленроду» («Лишь хмель литовских берегов...») и пробовал это осмеять, заявляя, что этот хмель ему «напоминает двойное пиво». То был намек на корчму. Корчмою классики пугали романтиков, и ею же попрекали друг друга писатели последующих поколений, когда кто-нибудь из них нарушал меру в употреблении вульгаризмов. Литература очень себя уважает. Некоторым словам в течение многих веков доступ в нее был закрыт, а в греческом, в латинском и во французском языках оскорбляло слух даже так называемое зияние (хиатус) — две гласные рядом. На протяжении двухсот лет ни один французский поэт не написал *tu as* или *tu es*, хотя постоянно повторял их в обиходной речи. Такие правила в конце концов должны надоесть, и тогда живительным ливнем на язык литературы ниспадает язык повседневный. Обычно в таких случаях кто-то принимается кричать о варварстве, но и варварство бывает плодоносно.

Литература иногда целиком, иногда лишь в некоторых своих жанрах обороняется от обиходной речи. Если бы не комедия и не сатира, мы так и не услышали бы, как звучала обыденная речь древних. Гораций использовал обиходные и даже уличные выражения в своих беседах, но никогда не впускал их в свои оды. Что за наслаждение услышать хотя бы такое вежливое словечко, как *sodes* — «пожалуйста». Оно сквозь мглу, скрывающую античность, прямо выводит нас на улицу древнего Рима, позволяет услышать звучание живого языка. Во всем поэтическом наследии Вергилия не встретишь ни одного грубого слова, а пожалуй, и ни одной фразы такой, как она звучала в жизни. «*Tityre, tu potulae recubans sub tegmine fagi...*» — «О Титир, ты, свободно покоящийся под сенью бука...» — эти начальные строки первой эклоги Вергилия вполне можно было бы поместить как эпитафию к истории поэзии, поэзии, где строй слов и фраз повинуетя совершенно иным законам, чем обычная живая человеческая речь. Когда же последняя берет реванш, люди испытывают огромное наслаждение, видя, как слова, обороты и конструкции, находившиеся в опале, теперь свободно допускаются в поэзию и несут свою службу не хуже старых мандаринов — словаря и синтаксиса. Клодель, такой торжественный и патетический, ничего не теряет, вводя в свои оды образы, над которыми заломил бы в отчаянии руки Боссюэ, и выражая эти образы словами, от которых отвернулся бы Ронсар.

Переменам в литературе предшествуют перемены в политической и общественной жизни — новые социальные слои, набирая силу и значение, приносят свой язык (третье сословие отправило на свалку манеры аристократических салонов), — а иногда и религиозные движения, так, христианство после двухсотлетнего мирного сосуществования с традиционной латинской поэзией нанесло ей под конец смертельный удар своим силлабическим и рифмованным стихом, а поэты, происходившие из молодых «неученых» народов, не забивали себе голову грамматическими тонкостями и не проявляли осторожности в выборе слов. В самых возвышенных по темам произведениях встречались обороты неуклюжие, наивные, неправильные, от них пахло гумном, мастерской, улицей, жилищем, которое в

просторечье называли *casa*, а не классическим *domus*. Все это лишь повышает прелесть таких «несовершенных» произведений в глазах потомства.

Перемены происходят не только в литературе, она не бывает одинока, ей обычно составляют компанию другие виды искусства. Например, обращение к ассонансам, некогда составлявшим принадлежность лишь народной поэзии, необходимость для неизобретательного Рея и неприемлемое зло для Кохановского, несомненно, связано с модой на примитивизм, столь характерный для современной живописи. Я говорю здесь только о Польше, но явление это присуще всей европейской литературе, и может быть, к ассонансам обратились совершенно так же, как прельстились очарованием народных святок в ту пору, когда нашло себе широкое признание искусство средневековое, египетское, греческое, негритянское. По этой дороге можно добраться и до византинизма (есть уже на то намеки), а еще вернее — до чудачества без всякого будущего. Как и всегда в художественном творчестве, все зависит от культуры, ума и чувства меры.

Я не упомянул о вкусе. Если сегодня о нем заговаривают, то как о чем-то старомодном, почти смешном. А когда-то вкус был великим стимулом, управлял всем: еще в начале XIX века в трагедии нельзя было упоминать о носовом платке. Вкус утратил власть с приходом романтизма, и именно с той поры в литературном языке наступила эра ничем не ограниченной свободы. Никакие предубеждения, никакие предрассудки не связывают писателя в выборе слов, в наше время даже Рабле не чувствовал бы смущения. Окончательно был позабыт завет Бюффона: «Nommez les choses par les termes generaux» — «Называйте вещи общими названиями», завет, как раз противоположный нашим принципам — искать слова единственного, настоящего, целиком и недвусмысленно определяющего предмет. Теперь уже непонятны споры, которые *Дыгасиньский* некогда вел с *Конопницкой* о праве вводить в литературный язык диалекты, а гнев *Тарковского* по поводу «На скалистом Подгалье» *Тетмайера* смешил нас еще на школьной скамье.

Сколько веселых минут доставляют вот уже нескольким литературным поколениям чудачества XVIII века, предписывавшие называть саблю «губительной сталью», а гуся облагораживать титулом «спаситель Капитолия». В те времена приходилось оправдывать Гомера за то, что он собаку без обиняков называл собакой. Еще в пору романтизма стреляли из «огненной трубки», а по дорогам гарцевали «кентавры в зеленом одеянии», то есть драгуны. Делиль упрятал шелкопряда под словами «возлюбленный листьев Тисбы», а его поэма «L'homme des champs» — «Сельский житель» вся состояла из подобных шарад. Но и «Городская зима» Мицкевича не что иное, как сплетение запутанных иносказаний.

Не будем считать, что мы от них свободны. Вот я раскрываю книгу стихов Каспровича и читаю: «Когда солнце кратчайшую отбрасывает тень» — это значит полдень. И дальше встречаю: «Поднялся он над взмахом стали». Придется остановиться и задуматься, прежде чем отгадаешь, что «взмах стали» — это всего-навсего коса смерти. Мне как-то попал в руки номер журнала со стихами современного поэта, заявлявшего: «Я взвешивал на ладони ее округлые плоды», а его французский коллега упоминает о «Un lendemain de chenille en tenue de bal» — «Завтрашнем дне гусеницы в бальном наряде». Сам Делиль с восторгом бы принял в свои поэтические сады бабочку, окрещенную столь вычурным образом. Наконец, не у поэта, а у прозаика, и притом в

сдержанной Англии, я наткнулся совсем недавно на фразу: «Сталактит милосердия навис над сталагмитом раскаяния».

Никто, будь он поэт или прозаик, не отказывался ни от метонимии, ни от перифразы, и среди этих литературных приемов встречаются до сих пор очень старые знакомые, представлявшие банальными уже поэтам августовской эпохи (конец XVII—середина XVIII века). А наряду с ними возникают все новые, иногда весьма своеобразные. и они, без сомнения, в будущем обязательно украсят страницы работ о литературных чудачествах нашей эпохи. Лили, Гонгора, Марини могли бы узнать стиль своих арабесок не в одном обороте современной литературы, а что же говорить о прозе Лотреамона лет двадцать назад, вызвавшей восторги современных читателей литературными приемами, извлеченными автором из далекого прошлого!

Метонимия, перифраза, как и метафора, присущи поэзии всех веков, родились вместе с нею, может быть, даже предшествовали ее рождению. В подтверждение последней гипотезы можно было бы указать на эвфемизмы. В культуре первобытных народов они были распространены больше, чем в зрелых цивилизациях. Под заслонами подменяющих слов, метафор, иносказаний скрывались слова, которые не следовало произносить, а сами понятия, ими выражаемые, маскировались до неузнаваемости. Избегали произносить названия диких зверей, грозных явлений природы, болезней, смерти. У некоторых племен и по сей день все, что касается вождя племени, не должно быть называемо прямо, а изобретательность в иносказаниях достигает поистине браунинговской запутанности, как, например, фраза, записанная на одном из островов Полинезии: «Молния сверкнула среди небесных туч», что означает: «В жилище царя зажгли факелы».

Может быть, следует искать метафоры не только в истоках поэзии, но и науки, она разновидность первоначального, древнейшего метода научного исследования, состоявшего в сближениях, установлениях связи, сравнениях между собой самых разных явлений. Это позволяло за одной вещью угадать, увидеть другую, на первый взгляд с ней не схожую, и таким способом как бы углублялся и расширялся процесс познания. Но для метафоры, метонимии и перифразы всего важнее момент неожиданности, удивления, лежащий в самых основах творчества. В этой своей функции поэтические фигуры сродни головоломкам, загадкам, остротам, поговоркам, сопутствующим человеку многие тысячелетия.

Ум человека испытывает огромное наслаждение, когда обыденные вещи предстают в новом, незнакомом обличье. Слово, обнажающее или преображающее действительность, захватывает совсем как незаметное движение фокусника, выпускающего из пустой шляпы голубя. Люди, привыкшие воспринимать все в одном определенном значении, чувствуют себя счастливыми и пораженными, когда обыкновенный предмет им покажут преломленным сквозь призму сходств, возможностей, фантазии. На этом строят свою славу мастера сверкающей мишуры — они более всего походят на фокусников, — жонглеры словами, мыслями, образами, иногда они и впрямь достойны восхищения с их головокружительным богатством ассоциаций, пенящихся в их мозгах, люди рампы и эстрады, блещущие в разговоре, в импровизации, в дискуссии, сыплющие афоризмами и парадоксами и потухающие, стоит им остаться в одиночестве и в тишине. А именно в одиночестве и в тишине рождаются слова откровений, приносящие величайшие неожиданности, позволяющие

заглянуть в корень вещей, выявляющие таинственные связи между самыми отдаленными друг от друга явлениями, открывающие величественное в будничном. Нет великого писателя, который не стремился бы посредством своего слова добраться до сути вещей, до сокровенного смысла явлений, до поэтической *natura rerum* — природы вещей. Один из своих странствий по миру фантазии возвращается обогащенный символами и аллегориями, другой, разнеся в щепы все условности, конвенции, договоренности, на которых зиждется наше познание, воздвигает на этих руинах таинственную и неприступную столицу своей фантазии.

Таков был Роберт Браунинг. Когда появился его «Сорделло», Теннисон, придя в себя от ошеломления, наступившего после прочтения поэмы, заявил, что понял в ней всего лишь две строчки, причем, по его мнению, обе лживые — первая: «Я расскажу вам историю Сорделло» и последняя: «Я рассказал вам историю Сорделло». Теннисон, автор кристально-прозрачного «Еноха Ардена», не был предназначен для чтения подобного рода поэзии, но вот Карлейль, привыкший общаться с темным и непонятным, хотя бы в собственной прозе, и тот пишет Браунингу, что его жене (Карлейль любил в щекотливых положениях прикрываться своей женой), хотелось бы узнать, является «Сорделло» поэмой о человеке, о городе или о луне... Еще при жизни поэта было создано *Browning Society* — содружество комментаторов его творчества, и Браунинг отсылал туда лиц, обращавшихся к нему за разъяснениями, полушутя-полусерьезно он и сам начинал верить, что комментаторы его творчества понимают его лучше, чем он сам.

Несколько десятилетий поклонники поэта совершали, одни или с проводником, паломничества в браунинговскую обитель, как другие отправлялись в пасмурный край Уильяма Блейка. Посещают пилигримы и Малларме, нынче более, чем когда-либо раньше. В каждой литературе поэты такого типа имеют и горячих почитателей, и ярых противников. Те, кто не умеет их понять, а вернее, не хочет взять на себя труд добиться понимания, отвергают «непонятную поэзию», выносят ее за скобки литературной жизни. Действительно, у этих поэтов различие между языком художественным и обычным доведено до последнего предела. И ничто не изменится, если поэт браунинговского склада вместо слов изысканных, исключительных начнет употреблять слова самые обычные, взятые из разговорной речи, из газет, услышанные на улице, но того, как он их расположит и использует, вполне достаточно, чтобы вывести их из рамок повседневного употребления. Малларме ломал структуру фразы, выворачивал ее наизнанку, доводил до бессмыслицы только для того, чтобы какому-нибудь одному слову придать особую силу и выразительность. Очень показательна история одной его речи. Малларме произнес ее на похоронах Верлена, думая лишь о звучании произносимого слова. Когда же к нему подошел репортер и попросил текст речи для напечатания, поэт пригласил его в кафе и там принялся торопливо затемнять слишком ясную и прозрачную структуру фраз. Когда я воспроизвожу в уме эту картину — поэт, наклонившийся над смятым листком, следящий хмурым взглядом за легким потоком слов, — до меня доносится голос из огромной дали, голос древнегреческого ритора, цитируемого Квинтилианом, обращаясь к своим ученикам, этот ритор призывал: «Skotison!» — «Затемняй!»

Два потока текут в литературах всех эпох. Один широкий, ровный, улыбающийся отраженной в его водах синевой небес и золотом песка на его дне. Другой течет в

угрюмых берегах, порывистый, бурный, мутный, с предательскими омутами. Но для того чтобы первый мог течь ровно, легко и обильно, нужно, чтобы второй за него пробил скалы и размыл путь. Писатели трудных слов придают литературному языку новую силу и отвагу. Но всегда остается открытым вопрос: имеет ли смысл писать для коллег и посвященных во все тонкости комментаторов и не принимать в расчет всех остальных читателей? Целые поэтические школы, целые нововозникавшие периоды литературы с презрением отмахивались от такого вопроса, отмежевывались от «*profanum vulgus*», то есть от «презренной черни», и разрушали все мосты между своим изысканным искусством и народом. В такие периоды стихи имели хождение лишь в узком кругу знатоков, совсем как в наши дни работы по высшей математике.

Для литературного языка необходимо, чтобы писатели работали над «освежением» слов, находящихся во всеобщем употреблении. Самые обыкновенные, самые знакомые слова, как лица, которые видишь каждый день, внезапно открывают новое, неожиданное значение и ослепляют блеском затаенной в них жизни. Из глубоких пластов выбивается на поверхность то, чего языку до сих пор не удавалось выразить. Как это происходит, может показать анализ хорошего стихотворения или страницы хорошей прозы. Под пером писателя назначают друг другу свидание слова, дотоле никогда между собой не встречавшиеся, глаголы начинают обслуживать им до той поры неизвестные действия, расширяют свои владения существительные. Тем временем в обиходном языке, в плохой литературе, в дешевой публицистике слова скучают и мучаются все в одних и тех же постоянно повторяемых сочетаниях. Все те же прилагательные тянутся, как тени, за своим привычным существительным. Окаменелые обороты, прогнившие метафоры. Плесень, болото, стоячая вода. Этот застывший мир ждет дуновения из уст настоящего писателя, как водоем Силоэ ждал, чтобы ангел коснулся его своим крылом.

Но непременно условием свершения чуда на Силоэ было, чтобы за ангелом никто не подглядывал. Поэт находится в худшем положении: ему постоянно кто-то смотрит на пальцы. Адам Мицкевич написал: «О женщина, божественный дьявол!», а Ян Чечот испугался этого и заменил собственной выдумкой: «О женщина, жалкий прах!» Между божественным дьяволом и жалким прахом такая же разница, как между благонамеренным Яном Чечотом и Адамом Мицкевичем. Бодлер, описывая девушку, употребил выражение «*les seins aigus*» — «острые груди», стыдливый редактор заменил это словами «*les formes de son corps*» — «формы ее тела»... Сколько таких редакторов ходит по свету и уродует поэтические образы!

Отношения между писателем и словом складываются по-разному: один, по выражению К. Ростворовского, «борется с ним, как с тигром», другой ласкает его, как Анатолий Франс, чьим излюбленным девизом было «*caressez la phrase*» — «ласкайте фразу». Эмпедоклова пара, Любовь и Распря, правит нашим миром. Есть писатели и мыслители, пребывающие со словом в вечной вражде: всегда-то оно их обманывает, всегда оказывается неудачным, неуклюжим, непослушным их требованиям. Они готовы разорвать его, исковеркать, изменить, только бы наткнуться на сочетание, нужное для их мыслей и образов. У одних это происходит из-за обилия понятий, какими они располагают, у других же — из-за скудости словарного запаса. Для первых выхода нет, потому что им никогда не совладать с бурей, неистовствующей в их мыслях, вторых же может спасти содружество со словами. Надо сдружиться с ними, и

тогда они откроют свою сокровищницу. Кто этого не сделает, обречет себя на безысходную нужду, будет вынужден пользоваться все более и более убогим языком, привыкнет к выражениям избитыми или до смешного запутанными.

Буало, доверчиво приняв мысль Горация, с торжеством восклицает:

...если замысел у вас в уме готов,

Все нужные слова придут на первый зов¹⁵

Ни один истинный поэт, ни один художник прозы не подпишется под этими легкомысленными стихами. Один из величайших поэтов поведал нам, что «язык мыслям лжет», и как часто мысль и слово разделены между собой пропастью! Конечно, мы мыслим словами, но то, что в них выражается, — это только поверхность мысли или ее общие контуры. Самое трудное начинается с момента, когда мы пытаемся выразить мысль целиком, до дна.

«Из всех возможных фраз, — говорит Лабрюйер, — которые призваны выразить нашу мысль, есть только одна истинная. Не всегда найдешь ее в речи или в письме. А между тем она существует, и все, что не является ею, слабо и плохо и не удовлетворит человека высокого ума, желающего, чтобы его поняли». Вот в этом «человеке высокого ума» заключен каждый хороший писатель, а в желании, «чтобы его поняли», поэт единодушен с философом, а мысль с образом.

Образ — самый существенный элемент поэзии, быть может единственный, которому ничто не угрожает — ни время, ни поэтическая мода. Меняются течения и направления, темы и сюжеты, мотивы и настроения, меняются условности, определяющие выбор слов и версификацию, но образ остается всегда, в непосредственной ли форме, в метафоре ли, в сравнении. Образ — кровь поэзии.

Поэзию, которая пожелала бы жить только абстрактными понятиями, просто нельзя себе представить, она не существует вне образов, и качество последних предрешает и ее качество. Образ должен быть откровением, должен быть выражен свежими словами, должен выявлять то, чего ничей глаз до сих пор не замечал, должен быть полным, богатым, содержать как можно больше красок и очертаний при небольшом количестве слов. И как от камня, брошенного в воду, все шире расходятся круги, так и от поэтического образа должен расширяться круг наших мыслей, охватывая все большую сферу ассоциаций. Поэтический образ визуален, как и действительное изображение, написанное красками, но для поэтического образа единственным материалом служит слово, и от силы, меткости, выразительности, красоты употребленных слов зависит все.

Любовь к слову — трудная любовь. Зачастую слово не поддается и самой пламенной страсти влюбленного в него художника. Но его всегда побеждает терпение. «Два с половиной дня я потратил на одну фразу, где, по существу, дело шло об одном-единственном слове, которое мне было нужно, и я никак не мог его найти. Я поворачивал фразу на все лады, стараясь придать ей форму, в которой рисовавшийся мне образ стал бы видимым и для читателя, в таких случаях *ut posci*¹⁶ достаточно одного штриха, самого малого оттенка...» — писал Виланд Мёрку. История поэзии

¹⁵ Пер. Э. Линецкой.

¹⁶ Чтобы познать (*лат.*).

благоговейно хранит воспоминания о сонетах, созревших в умах авторов в течение нескольких лет, полных вдохновения, разочарований, отчаяния, подвергавшихся бесконечным переделкам, и в этих четырнадцати стихотворных строках выражалась длинная и драматическая легенда о любви, любви страстной и непреодолимой, к слову. Хосе Мария Эредиа 30 лет работал над сборником сонетов под названием «Трофеи». Арвер прославился одним-единственным сонетом, и о нем не забудут упомянуть ни в одной книге по истории французской литературы, даже в энциклопедических справочниках под фамилией автора цитируется стих, который каждый знает наизусть: «Ma vie a son secret, mon ame a son mystere...» — «Есть у жизни моей свой секрет, у души моей есть своя тайна...»

Кроме немногочисленных исключений вроде беспечного Луцилия, могшего, по свидетельству Горация, в течение часа продиктовать двести строчек, стоя на одной ноге, или плодовитого Ламартина, обладавшего легким пером (что заметно по его произведениям), почти все поэты совсем не походили на свои памятники, где им хватало арфы и крылатого гения, склонившегося над ухом в роли суфлера. Словацкий в период мистицизма признавался, будто пишет только то, что ему диктуют ангелы, однако рукопись «Короля Духа» свидетельствует, как упорно и страстно поэт искал совершенной словесной формы, как боролся с подчас неподатливым словом, а между тем ему слово было гораздо послушнее, чем многим другим.

Писатели в Польше не особенно охотно высказываются о собственных и о чужих поисках и достижениях в области стилистики. У нас не могли бы появиться письма, какими (и в такую эпоху!) обменивались между собой Расин и Буало, ведшие споры о правильных и неправильных оборотах. Не бывало у нас и дискуссий (а если бы они возникли, то их, наверное, подвергли бы осмеянию), какие на товарищеских обедах устраивали Флобер, Додэ, Золя, Тургенев, Гонкуры, выворачивавшие и переворачивавшие отдельные выражения и слова. Настороженность в этих вопросах свойственна даже и таким французским писателям, кто вроде Клоделя с презрением отворачивается от «идолопоклонства перед словом», однако же в недавно опубликованной переписке его мы читаем:

«Какой вы великолепный стилист! Как изумительно пользуетесь синтаксисом! Я запомнил страницу, где встречаются в одной фразе два несовершенных прошедших в сослагательном наклонении, пронизавших меня восхищением». Сам Гонкур не смог бы пойти дальше, Гонкур, который по прочтении двух толстых томов «Воспитания чувств» нашел для выражения своего восторга лишь два слова: «les cris suaves» — «сладостные вопли». Этот взаимный контроль требовал от писателей дисциплины, без нее французский язык не обрел бы своих великолепных качеств.

Если мы заглянем в античность, то обнаружим там подобную же заботу о языке. Грекам в этом нет равных. У них существовало нечто вроде поэтических лабораторий, и мы могли бы познакомиться с ними подробнее, если бы до нас дошла их литература в полной сохранности. Тогда бы мы увидели на сотнях и тысячах примеров то, что теперь нам удастся разглядеть как бы в приглушенном свете стертых надписей, а именно что в течение многих поколений существования греческой культуры греки неустанно разрабатывали одну и ту же тему, тот же мотив, те же образы, метафоры, даже те же самые обороты в поисках новых сочетаний слов, новой поэтической фразы, новых оттенков. Фрагмент шлифовали, как бриллиант, подвергая все новым

испытаниям освещением, окраской, очертаниями. Надо хорошенько вдуматься, взглядеться, вслушаться, чтобы обнаружить тончайшее различие там, где на первый взгляд была видна только копия. Иногда единственным результатом такого труда поколений оказывался стих, который потом какой-нибудь мастер включал в свою поэтическую сокровищницу и делал его бессмертным.

Это была эпоха слуха. Каждый стих и каждая фраза прозы разрабатывались раньше всего органами речи. Поэзия кружила по свету чаще в живом слове, нежели в форме книжки. Книжки были редки и дороги. Подручную библиотечку, избранное из любимых поэтов, хранили в памяти. Отменная дикция декламаторов и актеров равным образом выявляла достоинства и недостатки поэтического произведения, все встречавшиеся в нем неблагозвучия, изъяны версификации, неудачные выражения коробили слух, звучали, как фальшивые ноты в музыке. Впрочем, и книги тогда читались вслух. Святой Августин очень удивился, увидя, как святой Амброзий «только глазами водил по страницам, только сердце его поддерживало мысль, а голос и язык бездействовали». И святой Августин обсуждает с приятелями странное поведение епископа, высказывает различные домыслы относительно столь необычного общения с книгой.

После изобретения книгопечатания эпоха слуха кончилась. Как в восприятии поэзии, так и в ее созидании зрительная форма, графика приобрела главенствующее значение. Скользя рассеянным взглядом по странице, читатель выделяет рифмы или ассонансы в их буквенной форме, и им приходится совершать длинный путь сквозь симпатические реакции наших голосовых и слуховых органов, прежде чем мы воспримем, как они звучат.

Книгопечатание лишило художественную литературу не одного из ее очарований, таившихся в старинных рукописях. Книжке, расходящейся в тысячах экземпляров, совершенно между собой похожих и безличных, присуща заурядность любой массовой продукции. Но поэты уже давно относятся безразлично к графической форме, в какой появляются их творения. Большинству авторов так хочется видеть их напечатанными, что они мечтают о появлении своих стихов хотя бы в газете между хроникой и объявлениями, набранными плохим шрифтом, на дешевой бумаге, которая завтра будет валяться на помойке. Надо отправиться в Китай, там можно найти древнюю и изысканную культуру стиха, она не только в словах, но и в знаках, которыми слова изображены, в тщательном выборе этих знаков, в хорошо обдуманной каллиграфии, в качестве бумаги и в орнаментах, украшающих бумагу. В Европе же диковинок вроде книжек из алюминия со стихами Маринетти или стихов Малларме, выписанных самим автором на предметах домашнего обихода, осталось совсем мало.

Отказ от знаков препинания идет от Аполлинера. Ему якобы надоели протесты редакторов и корректоров, никак не хотевших примириться с его капризной расстановкой запятых и точек, и он перестал ими пользоваться вообще. Это в значительной мере осложнило восприятие стиха, но у Аполлинера нашлось много последователей, и некоторые из них объясняли, что, убирая точки и запятые, они дают указание, что их стихи надо читать монотонно, как псалмы. То был косвенный, может быть неосознанный возврат светской поэзии к ее религиозным истокам.

Но и у прозы много затруднений со знаками препинания. Законы пунктуации не могут сослаться на давнишнюю и хорошо обоснованную традицию, поэтому ссылаются

на логику и тут же грубо ее нарушают. Мы помним, как выведенный из терпения *Бой-Желеньский* ратовал за «святое право на запятую» для писателей. Но это право на каждом шагу нарушается бессмысленными правилами пунктуации. Неумный корректор может исказить облик книги, расставив, например, точки с запятой, которых данный автор избегал, зато хороший корректор может оказать полезную услугу несобранному писательскому головам, не умеющим закончить ни одной фразы иначе как многоточием или вопросительным знаком. Правда, писателям часто не хватает имеющихся знаков препинания, поскольку эти знаки не держат и не передают ритм фразы. Делались попытки вводить добавочные, но все они очень скоро сдавались в чулан, где хранятся чудачества орфографии.

Написанное слово вырвано из своей естественной среды, у него нет голоса, мимики, жеста. Оно всегда оказывается или чем-то большим, или чем-то меньшим — эллипсом или гиперболой, оно или суживает и конденсирует заключенное в нем значение, или же расширяет его, обобщает. Единообразие печатных знаков оказывает плохую услугу динамике слова. Ровные ряды букв, отлитые в неизменных формах, лишают слово упругости, лишают возможности выразить его так, как это делают интонация, ударение, жест. Некоторые прибегают к малоэффективным приемам, дают слова вразрядку или курсивом. Этим особенно злоупотреблял Поль Валери. С момента, когда внешний вид страницы утрачивает обычное единообразие, когда отдельные слова или фразы выделяются в обособленные строки, это не может не повлиять на стиль, ритм, течение прозы, а темперамент писателя проявляется в количестве абзацев.

Стихотворение может чаще рассчитывать на произнесение вслух, чем проза. За исключением драмы, проза редко бывает слышна. Она превратилась в чисто зрительное явление. Массовый читатель проявляет равнодушие к звучанию прозы. Предложения длинные и запутанные, ошетилившиеся трудновыговариваемыми скоплениями согласных, не выдают своих недостатков скользящему по странице взгляду читателя. Еще во многих литературах художественная проза ждет своих Флоберов, которые бы, как и отшельник из Круассе, повторяли бы вслух каждую рождающуюся под их пером фразу. Флобер настолько большое значение придавал построению фразы, ее звучанию, что однажды заявил: «Мне еще осталось написать десять страниц, а между тем запас моих фраз уже исчерпан».

Особый ритм прозы, отличный от стихотворной речи, подбор слов по их звуковым, смысловым, эмоциональным оттенкам, взаимоотношения распространенных и простых предложений, их размещение в отдельных абзацах — вся эта техника прозы остается для читателя тайной, и он над ней, как правило, даже не задумывается. Между тем в стихах необычное сочетание, блестящая метафора, меткое выражение всегда обратят на себя внимание читателя, а проза, даже самая совершенная, особых восторгов не вызывает. Нынче никто не станет считать Юлиа Цезаря великим стилистом, и многие с недоверием относятся к тому, что о нем пишут в учебниках по античной литературе. Простота нелегко дает распознать свою прелесть, потому что прячет ее. Считается, что она доступна всем, а в действительности она доступна лишь очень немногим. Она выглядит бесцветной и неглубокой, но, чтобы достичь простоты стиля, надо затратить больше усилий, чем на барокковые страницы с запутанными орнаментами, на эти *trompe-l'oeil*, обман зрения с фальшивой глубиной. *Хшановский* встретился в Бретани с Сенкевичем, когда тот писал «Крестonosцев». Писатель

запирался у себя в кабинете и проводил там все утро до полудня. Затем выходил на пляж, бледный, нередко покрытый испариной. На вопрос, что его так мучит, отвечал: «Работа над простотой стиля».

XVIII век, гордый и уверенный в себе, как никакой другой, считал, что хорошая проза — это то же самое, что и хорошие манеры. Для той эпохи это было в какой-то степени естественно, люди изысканные, обладавшие тонкой культурой, могли создавать такие ценности, как артистическая проза, в исключительно благоприятной для этого атмосфере. Но литература не переносит слишком долго монотонности. Ясность прозы XVIII века растворилась в бурях романтизма. Гладкая, мелодичная проза вызывает к скрежету и диссонансам, спокойное течение стиха требует, чтобы его в конце концов замутили, взбурлили. После безумных метафор и стремительных фраз ищут отрезвления в сдержанности. Приходят писатели, отказывающие себе не только в метафорах, но и в эпитетах. Расин, Лабрюйер появились после *precieux* — «прецизионных», в Польше *Красицкий* и *Трембецкий* после барокко XVII века. Всегда в таких случаях книги, написанные в новом стиле, приятно удивляют читателя, вместо покрытого румянами автора на них смотрит обычное человеческое лицо.

У польской литературы не было своего Декарта, одни говорят, к сожалению, другие — к счастью. Потому что Декарт был явлением и полезным и вредным. Французы гордятся своей школой точности и ясности стиля, чему способствовал этот философ, и несомненно, именно его выучке обязаны французы специфическими достоинствами своего литературного языка, где логика властвует, как ей не дано властвовать ни в каком другом. Французский язык сделался превосходным орудием интеллекта, но за это заплачено ценой одеревенелости синтаксиса, ригоризмом в конструкции предложений, ослаблением эмоциональных свойств языка. В польском языке предложения можно начинать почти с любого слова, входящего в его состав, и, вместо того чтобы сослаться на это, как на доказательство нашей шаткости, туманности, химеричности, лучше похвалить упорство, с которым мы держимся наших грамматических родов, систем спряжения и склонения, потому что именно благодаря этому мы распоряжаемся с такой свободой языком, не увязая в двусмыслицах и недоразумениях. Здесь выигрывает не только пресловутая «чувствительность», за которую нас так часто стыдят, но и все, что есть у нас стихийного, непосредственного, свободного от каких-либо пут.

Нельзя классическим французским языком переводить послания апостола Павла, они бы выглядели переодетыми в абсолютно не подходящий для них наряд. Но и «Песнь о Роланде», будучи переведенной на язык, через который прошел Декарт, увядает на глазах. Французское средневековье и Возрождение, свободные от ригоризмов грамматики и логики, разговаривали языком бурным, взволнованным, пленительным. Отвергнутый в дальнейшем литературными нормами, он продолжает жить в обиходной речи, иногда настолько отдаленной от книжного языка, что французские лингвисты уже предвидят время, когда современный литературный язык станет искусственным и мертвым, как латынь. Если только не обновится. Но не похоже, чтобы он собирался обновляться. Даже романтизм и тот не посягнул на синтаксис. Виктор Гюго кинул лозунг: «*Guerre au vocabulaire et paix a la syntaxe*» — «Война словарю, мир синтаксису».

Джеймс Джойс в период создания «Поминок по Финнегану» назвал бы лозунг

Гюго плодом детской робости или просто трусости. Удивительное это произведение Джойса не пользуется популярностью, и есть все основания предполагать, что оно никогда популярным не станет. Если бы ему не предшествовал «Улисс» и еще несколько книг, успевших прославить Джойса, не думаю, чтобы даже у самых пламенных его поклонников хватило бы мужества и охоты сохранять ему верность. Чтение «Поминок по Финнегану» требует самоотверженности, если только читатель не объят страстью комментатора.

Джойс создал здесь свой собственный язык и вступил в конфликт не только с синтаксисом, но и с флексией, фонетикой и традиционной формой слов. Он ставил перед собой — как он сам мне об этом рассказывал — грандиозную и дерзкую цель: сотворить новый язык для выражения вещей, до него в человеческой речи не выражавшихся. Для этого он черпал материал не только из английского во всех его вариантах, но еще из других языков. Как все коктейли, и этот оказался чрезвычайно крепким напитком: по прочтении нескольких страниц начинает кружиться голова. Джойс со своим экспериментом был не первым и не единственным, всюду можно встретить такие пробы, в Польше этим занимался *Виткаций*, но, скорее, в шутку. Джойс же не позволял себе шутить такими вещами и считал свое творение величайшим из всех появившихся в нашу эпоху. Он, конечно, ошибался, но то была ошибка величественного масштаба.

Не одного Джойса угнетала необходимость идти на компромисс, как того требует от писателя язык во всеоружии своих законов. Не он один метался в этом ошейнике.

«Погоня за словом, нужным для выражения своего видения» (Конрад), поглощает половину, а иногда даже большую часть всей работы над книгой. От успеха поисков зависит полнота образов, выразительность персонажей, блеск мысли, что дает некоторым повод считать, будто важнее самой правды форма и способ, какими она выражена. Такое мнение я не считал бы преувеличением, если вспомнить, сколько превосходных мыслей оказалось испорчено убожеством языка и стиля. Вместе с замыслами, изуродованными в руках слабых или слишком нетерпеливых авторов, они ждут мастера, который взялся бы за них и дал им жизнь.

Вот одно из самых чувствительных мест в тщеславии современных писателей: никто не хочет быть ничьим должником, пусть хотя бы даже за одно слово. Если такое, не дай бог, произойдет — разумеется, по чистой случайности или от невнимания, — писатель может оказаться скомпрометированным на всю жизнь. Позаимствовать мысль, фразу, одну стихотворную строку из чужой книги — значит превратиться из литератора в карманника. Наши предки подобной щепетильностью не отличались. Мольер называл себя пчелой, добывающей пищу там, где ее находит. В его эпоху такое сравнение было модным. Писатели подразделялись на пчел и муравьев — первые выискивали свою пищу, не портя цветов, вторые забирали целое и здоровое зерно. Но и муравьям прощали их хищничество.

Ученые в длинных списках перечисляли тысячи стихотворных строк, заимствованных Шекспиром из произведений предшественников или современников и выданных за свои собственные: некоторые из его драм в этом отношении похожи на мозаику. В свою очередь Шекспир одарил огромное число поэтов тем, что создал сам, и тем, что заимствовал у других. Гёте признавался Эккерману, какое удовольствие ему доставило украсть у великого драматурга песенку, так подходившую для Фауста,

ничего лучшего он сам придумать не сумел бы. И, рассказывая об этом, он смеялся над крохоборами, старающимися устанавливать плагиаты. (Дело происходило в канун появления первых немецких «Literaturgeschichten» — «Истории литературы».) Гёте знал, как мало в каждом произведении нашей бесспорной собственности. Язык, полученный по наследству, прочитанные книги, среда, эпоха поставляют материал, и мы из него творим с примесью той малой дозы оригинальности, какой обладают лишь лучшие из нас. Только глупец может претендовать, как на свою собственность, на вещи, которые, вне всякого сомнения, уже использовались многими авторами, ему неизвестными, о чьем существовании он даже не подозревал. Мицкевич говорил:

Родным как овладел ты языком,
Откуда взял его крагу и силу?
Его впитал младенцем с молоком,
Которым мать твоя тебя вскормила¹⁷.

А между тем существуют поэты, одержимые манией абсолютной оригинальности, и они ни за что не решатся использовать сочетание слов, пока не убедятся, что до них никто этого не употреблял. Даже сходство в «приемах», если эти приемы можно найти в одной из литературных школ прошлого, они считают недопустимыми, а произведение совершенно обесцененным, если над каждой его строкой написано, по канонам какой поэтики она изготовлена. К счастью, таких поэтов спасает неполнота знаний: гоняясь и разоблачая сомнительные или несущественные сходства, они не замечают тут же рядом дерзких плагиатов, потому что им не известны оригиналы, с каких эти плагиаты делались. Что же касается их собственной зависимости от чужих образцов, то они или не отдадут себе в ней отчета, или сознательно стараются ее скрыть.

Литературное произведение прежде всего должно быть «прекрасным языковым явлением». Нет такого писателя, который не смог бы повторить за Китсом: «На красивую фразу я всегда смотрю как возлюбленный». Кто недооценивает качество стиля, никогда не удержится в литературе. Только хороший стиль обеспечивает в ней авторам место. Кто бы нынче интересовался Боссюэ или Скаргой, если бы их проза не составила эпохи в литературах французской и польской? Они бы разделили участь сотен проповедников, чьи труды имеются лишь в крупных библиотеках и хранятся там из милости или для полноты библиографии. Если бы Тацит писал, как Плиний Старший, его произведения имели бы ценность лишь исторического источника, явились бы литературной версией унылого существования покойников без погребения в античном царстве теней. Историк плодovitостью платит за художественность им написанного. Если бы Тацит менее заботился о совершенстве своего стиля, если бы не задумывался над тем, как заключить в одной фразе целую драму, а одним прилагательным бросить сноп света в глубину человеческой души, он на протяжении своей жизни не только сумел бы легко закончить «Историю», но и написать еще несколько произведений, им задуманных, на которые у него не хватило времени, целиком потраченного на величественную, полную побед и триумфов борьбу за новую латинскую прозу, для него столь же важную, как и написание истории своего столетия. Тацит жил не меньше и, как позволительно предположить, отличался не меньшим

¹⁷ Пер. А. Сиповича.

трудолюбием, чем Теодор Моммзен, но библиография Тацита состоит только из пяти произведений, а у немецкого историка их тысяча. Создание художественной прозы труднее и требует больше времени, нежели собирание дат и фактов.

Флобер затрачивал на один роман от пяти до шести лет, работая ежедневно по несколько часов; Ибсену каждая драма обходилась примерно в два года; первую страницу «Поля и Виргинии», такую простую и легкую, Бернарден де Сен-Пьер переделывал четырнадцать раз; некоторые из своих новелл Мопассан перерабатывал до восьми раз; одна из новелл Бальзака имела двадцать семь корректур. А надо знать, что за корректуры были у него! Над печатным текстом вырастают арки, звездочки-сноски фейерверком брызжут во все стороны, отовсюду тянутся линии и черточки и сбегаются к широким полям страницы, там возникают новые сцены, появляются новые действующие лица, из одного прилагательного открывается вид на новую черту в характере героя, меняющемся самым неожиданным образом. Для польского писателя все это недостижимые и пленительные легенды. Кто бы ему позволил держать столько корректур? А если бы он оплачивал их из собственного кармана, то пошел бы побираться еще до выхода своей книги. У нас вся работа должна быть завершена уже в рукописи.

Вот рукопись «Пепла» Жеромского. Наверху заголовок, подчеркнутый волнистой чертой. Кто читал, помнит первое предложение: «Гончие бросились в лес». Но в рукописи было по-другому. Роман начинался так: «Наперекор строгим охотничьим правилам Рафал покинул отведенное ему место и, крадучись, добрался до вершины горы». Гончие же появились лишь на второй странице после слов: «Охотник напряг слух». Просматривая страницы рукописи и сравнивая их с печатным текстом книги, мы видим окольные пути, которыми шла композиция этой сцены, как менялась последовательность картин, как лес, деревья, голоса, переживания людей укладывались все время в ином порядке, пока не застыли в окончательной и, безусловно, прекрасной форме. Первое предложение, до того как выбраться из текста, должно было преодолеть много препятствий. Сначала шли слова: «Наперекор самым основным охотничьим законам». Жеромский зачеркнул «самым основным» — это звучало слишком сухо и как-то по-газетному — и заменил «суровым», потом зачеркнул «суровым» и написал «грозным», чтобы зачеркнуть и это, а на верху выросшего столбика поставить окончательное «строгим». И так страница за страницей перо кружило вокруг существительных, прилагательных, глаголов, меняло их, выправляло, улучшало, искало для них наиболее подходящее место, звучание, ритм, некоторые страницы буквально черны от перечеркиваний, почти неразборчивы, среди них мы встречаем две, безжалостным движением пера перечеркнутые целиком, сверху вниз. Две черты, напоминающие длинные полосы от удара бичом. А между тем на этих перечеркнутых страницах было описание весны, чудесное описание, и Жеромский пожертвовал им ради цельности впечатления от всей главы, не считаясь с трудами, каких ему стоил этот прекрасный фрагмент прозы.

А вот отрывок из «Исповеди» Жан-Жака Руссо: «Мысли укладываются в голове с невероятным трудом. Кружатся, бушуют, кипят — я весь возбужден, распален, сердце колотится... Вот почему мне так трудно писать. Мои рукописи — перечеркнутые, замазанные, перепутанные, неразборчивые — свидетельствуют о муках, каких они мне стоили. Каждую из них я вынужден был переписывать по четыре, по пять раз, прежде

чем отдать в типографию. Мне никогда ничего не удавалось создать, сидя за моим письменным столом с пером в руке над листом бумаги. Только во время прогулок среди полей, скал и лесов, только ночью, лежа в постели, не в состоянии заснуть, я как бы пишу у себя в мозгу... Не один из моих замыслов я оборачивал во все стороны на протяжении пяти или шести ночей, прежде чем решался нанести его на бумагу».

Встречая рукописи без перечеркиваний и поправок, мы всегда задаемся вопросом: действительно ли это первый и последний вариант произведения? За очень немногими исключениями (Вольтер не мог надивиться девственной чистоте рукописей Фонтенеля, в них он едва насчитал десять помарок), этого никогда не бывает, если только автор полдня не вынашивал свою фразу, не повторял многократно в разных вариациях и только после этого решался нанести ее на бумагу. Фраза на бумаге выглядит чистой и аккуратной, и по ее виду никак не догадаешься, сколько сил на нее затрачено. Точно так же может ввести нас в заблуждение рукопись или машинопись поэта, который месяцами вынашивал стихи «в голове». Гоголь на вопрос, откуда черпает он свое богатство языка, откуда у него такой великолепный стиль, ответил: «Из дыма. Пишу и сжигаю, что написал. И пишу снова».

Искусство рождается из сопротивления материала, которое нужно преодолеть. Ни один шедевр не создавался без усилий. Перо подлинного мастера никогда не спешит. Если все же случается ему разбежаться, автор сам его остановит, создав дополнительные трудности, никогда не пришедшие бы на ум писателю посредственному. И до чего же легко создать такие трудности! Достаточно задуматься над одним словом, уже нанесенным на бумагу, и это слово, такое ясное, такое бесспорное, вдруг начинает завлакиваться туманом, теряет четкие очертания, вызывает неуверенность, тревожит, обманывает. Начинаются перечеркивания, добавляются новые страницы, а старые, те, что похуже, выпадают.

Ценой таких трудов и стараний писатель вырабатывает свой индивидуальный стиль — совокупность характерных особенностей словаря, конструкции предложений, их соотношения между собой, употребление метафор, сравнений, различные речевые особенности или же сознательное избегание всего этого. Страницу хорошего писателя сразу распознаешь среди многих других, иногда даже по одной фразе. В это хорошо посвящены филологи, вылавливающие крохи погибших произведений древних авторов. И сколько раз случалось, что небольшая цитата из Жеромского, приведенная в критической или публицистической статье, сверкает на ее фоне, как заплата из пурпура на сером грубом холсте!

Вопрос о том, как зарождается и созревает индивидуальный стиль писателя, принадлежит к труднейшим в сфере психологии творчества. Несомненно, писатель уже носит в себе определенное предрасположение, обуславливающее в дальнейшем выработку собственного стиля. Потому что у каждого человека есть свои особенности в способе выражения, построения фраз, их расстановки. Это обстоятельство используют романисты и драматурги, они индивидуализируют язык персонажей. В обыкновенной человеческой речи проявляют себя все людские темпераменты, недостатки и добродетели, чудачества. Все это есть и у человека, собирающегося стать писателем. Ему, как и всем остальным людям, одни слова нравятся, другие не нравятся, то же и в отношении грамматических форм, правил синтаксиса. С этими предрасположениями писатель отправляется в путь. По дороге он соприкасается с языком своей среды, с

языком авторов, прочитанных в школе или самостоятельно, с тем или иным иностранным языком, материал извне воздействует на писателя со всех сторон, и он сначала инстинктивно, а потом сознательно отбирает нужное.

Стиль Пруста — литературный образец беседы или, вернее, монолога, произносимого человеком высокой интеллектуальной культуры перед восхищенной аудиторией. Так разговаривал Пруст в салонах и на обедах, устраиваемых им в ресторане Риц, сам он при этом ничего не ел (обедал на час раньше), чтобы ложки, ножи и вилки не стесняли жестикуляции. Говорил длинными периодами, усложненными вводными предложениями, делал стремительные переходы, позволял себе отступления, прибегал к недомолвкам, дополняемым улыбкой или жестом, иногда резко обрывал фразу в таком месте, в котором, кроме как в разговоре, недопустимо это делать, иногда же говорил нарочито правильно и даже монотонно, чтобы ярче на этом блеклом фоне вспыхнуло неожиданное замечание, сверкнул парадокс или афоризм. Тот, кто его помнит, слышит его голос, видит его лицо в тексте книги. Но свой стиль, такой необычный, со своеобразной мелодией, отличающей каждого человека, Пруст обрел, соприкоснувшись с другой сильной писательской индивидуальностью. Читая и переводя Рескина, он испытал откровение: изумился, что можно так писать. То было спасительное откровение для человека, воспитанного на преклонении перед Анатоном Франсом. Рескин снял с него путы и дал возможность стать самим собой. У каждого писателя бывает свой Рескин.

Совсем не напрасно исследователи роются в личных библиотеках писателей, стараются установить, кто был их любимым автором, узнать их «livres de chevet» — «настольные книги» из их личных признаний, переписки, из воспоминаний окружающих извлекают этих тайных советчиков, наконец, и по самому произведению иногда можно довольно точно определить, под чьим влиянием оно возникло. Из тысячи различных книг писатель обычно выбирает для чтения те, с авторами которых у него есть нечто вроде сродства душ, у таких писателей он находит поддержку, поощрение своих склонностей или указания, как эти склонности развивать. Но писателю следовало бы взять за правило обращаться к писателям, противоположным ему по духу, и многие это правило соблюдают из опасения погрязнуть в собственной рутине. Часто бывает и так, что старый маститый писатель уже ничего больше не читает, кроме одного-двух классиков, которые ему сродни.

Теперь редко встретишься с откровенным признанием, как это делали писатели минувших веков, те охотно признавались, кто был их проводником и наставником. Ныне это тщательно скрывается, и иногда приходится читать лживые ответы на анкеты, где писатели называют, как правило, авторов, которым они ничем не обязаны. Сомерсет Моэм в своем литературном дневнике с трогательной непосредственностью перечисляет все книги, на каких он учился писательскому мастерству. Только самонадеянные глупцы обладают дерзостью заявлять, будто они ничем не обязаны другим писателям.

В современной литературной жизни обвинить писателя в подражании — значит оскорбить его. Впрочем, сами писатели любят в ком-то обнаруживать своего собственного подражателя. Этим грешил уже и Байрон, он упрекал других в подражании ему, а сам между тем за всю жизнь не удосужился хотя бы раз упомянуть фамилию Шатобриана, которому стольким был обязан. Иначе поступали писатели

эпохи Возрождения, хотя у них и не было недостатка в материале для собственного творчества. Подражание античным образцам не уступало по значению оригинальному творчеству. Даже перевод с латинского или греческого автор ставил наравне с собственными произведениями, а современники нередко отдавали предпочтение переводу. Это не лишено смысла. Когда копируешь какое-нибудь произведение, должен в него вжиться и в какой-то мере создать его заново. Сколько раз подражатель поднимался до уровня образца, а иногда и превосходил его! Мицкевич в качестве образца имел перед глазами «Германа и Доротею», а написал «Пана Тадеуша». Лабрюйер, назвав свою книгу также, как и Теофраст «Характеры», прямо указывал на своего учителя и скромно прятался в тени, несмотря на то что каждая его страница блещет оригинальностью наблюдений, мысли и стиля. Фамилия Лафонтена на титульном листе «Басен» выглядит так, словно он всего-навсего пересказал стихами сказки Эзопа.

В небольшом изящном произведении античной литературы под названием «О возвышенном» неизвестный автор пишет: «Представим себе: если бы Гомер или Демосфен находились здесь и слышали употребленное мною выражение, как бы они его оценили?» Так многие художники, стремясь к совершенству, чувствуют над собой незримое око давних мастеров. Здесь дело не во влияниях и не в подражании, это как бы пробные камни. На них, на высоких образцах прошлого, писатель проверяет собственную прозу или стихи, из достаточно ли благородного металла они выплавлены и достаточно ли высокой пробы. Достигнуть того, чего в свое время и в границах своих возможностей достигли великие предшественники, расширить власть над языком за пределы, где они остановились, добиться новых оттенков, углубить смысл и пойти еще дальше, освободиться от балласта устарелых флексий и синтаксиса — вот задачи, какие ставит перед собой художник слова по отношению к своим предшественникам.

Пусть в заключение этой главы прозвучит голос гуманиста Пьетро Бембо — одного из тех людей, кто на писательское искусство взирал в мистическом восхищении. В одном из писем он признается своему другу, знаменитому Пико делла Мирандола: «Я думаю, что у бога, творца всего сущего, есть не только божественная форма справедливости, умеренности и других добродетелей, но также и божественная форма прекрасной литературы, совершенная форма, ее было дано лицезреть — насколько это возможно сделать мыслью — Ксенофону, Демосфену, в особенности Платону, но прежде всего Цицерону. К этой форме приспособляли они свои мысли и стиль. Считаю, что и мы должны так поступать, стараться достичь возможно ближе этого идеала красоты».

ОТ ПЕРВОЙ ДО ПОСЛЕДНЕЙ МЫСЛИ

Всем известна старая истина, что самая прекрасная поэма — это история создания поэмы, ее рождение и развитие вместе со всеми событиями в жизни ее творца. Восхищенный этой мыслью Поль Валери, будто сам додумался до этого, многократно ее повторял и, кроме того, в качестве иллюстрации издал «Отрывки из дневника одной поэмы» — разрозненные листки, отражающие историю его многолетней работы над «Юной паркой», — давшей поэту, по его убеждению, самые счастливейшие мгновения в жизни. В «Дневнике» представлена лишь небольшая часть. Исчерпывающей истории творческого процесса никогда не удастся ни распознать, ни написать. Даже если бы автор вел запись ежедневно, он все равно не смог бы уловить и зафиксировать, когда и как возникли у него в уме детали композиции, структура фраз или строк, образы, обороты, отдельные слова.

Несколько лет назад Франсис Понж опубликовал «Записную книжку соснового бора» — подробную хронику двух недель, в течение которых он писал стихотворение о сосновом лесе. Поэт предстает перед нами бродящим августовским погожим днем среди деревьев, мы слышим, как он словом, метафорой обстукивает кору, раздвигает ветви, уточняет цвета и оттенки и как позже по словарям выверяет правильность каждого относящегося к лесу слова. Это волнующее повествование о поисках и находках кончается, к сожалению, печально, потому что само стихотворение оказывается лишь подтверждением первой фразы этой главы. Гораздо более сильное впечатление оставляет небольшое эссе *Антония Слонимского* «Как возникают стихи», потому что здесь и само стихотворение («Колонна Зигмунта») прекрасно, а исповедь его создателя переключается с нашими личными переживаниями в трагические дни Варшавы.

Пожалуй, первым поэтом, написавшим правдивую, открывающую все тайны ремесла историю создания поэмы, был Эдгар Аллан По. Сделал он это в чрезвычайно интересном очерке о том, как создавался «Ворон». В давние времена авторы не любили пускать посторонних в свою рабочую мастерскую. Они держали себя, как античный математик Диофант, который, видимо зная алгебру, хранил в секрете свои знания, он поражал всех решением труднейших математических задач, однако тщательно скрывал метод, каким он этого достигал. Старинные писатели оставили лишь обрывочные высказывания и замечания, брошенные мимоходом в письмах, в беседах. Из этого скудного материала позднейшим исследователям иногда удается воссоздать историю возникновения поэмы, как это удалось *Станиславу Пигоню* в монографии о поэме Адама Мицкевича «Пан Тадеуш». Это же можно сделать и с любым произведением Флобера, используя его корреспонденцию. Таким путем мы получаем пусть горстку, но достоверных фактов, может быть достовернее обстоятельных высказываний самих авторов, которые мы берем из несколько приукрашенных личных воспоминаний. Предисловия Генри Джеймса к его романам или предисловия Джозефа Конрада к новым изданиям его произведений — это не только документы по психологии творчества, но и великолепные самостоятельные эссе, полные глубоких мыслей о писательском искусстве.

Предисловия Бернарда Шоу часто заключают в себе историю пьесы, как,

например, «Man and Superman» — «Человек и Сверхчеловек», еще более подробную историю создания произведения мы встречаем в «Фальшивомонетчиках», а Томас Манн во вступлении к «Доктору Фаустусу» описал несколько лет своей жизни, отданных созданию этого романа вместе с событиями и атмосферой второй мировой войны. Существует немало стихов и страниц прозы, посвящаемых автором возникновению или завершению своего литературного произведения, среди них — такие прекрасные и полные глубоких признаний, как эпилог к «Пану Тадеушу» или «Посвящение», которым начинается «Фауст». Еще больше личных признаний автора иногда скрыто в описании психических состояний героя, этот герой — тоже творец, но не всегда писатель, писатели часто наделяли собственным творческим опытом и переживаниями композиторов, художников, философов, ученых. В «Жане Кристофе» есть места, которые можно перенести из области музыкального творчества в литературу. Именно в таких местах ярче всего выражен лиризм творческих переживаний.

Уже сам замысел написать художественное произведение — это пленительное переживание. Гиббон решил написать «Историю упадка и гибели Римской империи» во время богослужения монахов на развалинах храма Юпитера Капитолийского, воспоминания о пении, о руинах, заросших сорняком, как это изображено на гравюрах Пиранези, о городе, пахнущем весенней сыростью, в течение многих лет не тускнели в памяти Гиббона. Немало литературных произведений зарождалось под впечатлением увиденной картины: гравюра на меди подсказала Клейсту тему «Разбитого кувшина», Геббель обрел свою «Юдифь» в картине Джулио Романо, Флоберу картина Брейгеля подсказала «Искушение святого Антония», Малларме стихотворением «Послеполуденный отдых Фавна» был обязан фантазии Буше.

Но замысел чаще всего зарождается у автора в гораздо более скромном обрамлении, в минуты будничные, обычные, когда единственным элементом чудесного является он сам — чародей-творец. Это может случиться во время разговора, за чтением газеты, у входа в магазин, при совершении утреннего туалета — словом, при обстоятельствах, казалось бы наименее благоприятных для пробуждения фантазии, писатели вдруг замолкают на полуслове, останавливаются на полушаге, погружаясь в чудесную тишину и неподвижность, и за эти несколько секунд перед ними возникает в приглушенном свете какой-то образ, пейзаж, несколько слов или только ритм, в каком они звучали, — даже биение собственного сердца не смеет нарушать сосредоточенной тишины, сопутствующей зарождению замысла. Йейтс рассказал удивительную историю, как возник у него замысел произведения в тот краткий миг, когда он нагнулся поднять упавшее на пол перо. В интересном романе «Bombay Meeting» — «Встреча в Бомбее», где всякий может легко распознать описание конгресса ПЕН-клуба и характерные фигуры его участников, американский писатель Айра Моррис описывает, как писателя осенила идея произведения в весьма прозаический момент, когда он надевал рубашку.

Ключи вдохновения редко бьют с вершин, реже, чем принято считать. Фраза, оставляющая всех равнодушными, приписка внизу страницы, на которую никто не обратит внимания, могут оказаться откровениями, и исследователи творчества писателя напрасно будут рыться в разных фолиантах, разыскивая искру, которую высек случай на обыкновенном придорожном камне.

Из признаний, какими меня удостоили многие современные писатели, я вынес

удивление перед чудодейственным гномом, режиссирующим возникновение замысла. Вот кто-то, войдя в пустую комнату, при виде расставленных вокруг стола стульев вдруг наталкивается на великолепную тему, не имеющую ничего общего ни с этими стульями, ни с этой комнатой. А другой, открывая дверцу печки и собираясь выгрести пепел, вдруг видит токующего тетерева, и уже со следующей секунды дышит воздухом своего романа о лесе. Среди реквизита, которым пользуется гномик, встречались и консервные банки, и часы на костельной башне, и запах свежевыглаженного белья, и бородавка на щеке случайного попутчика в метро.

Короткие произведения — афоризм, максима, эпиграмма, басня, лирическое стихотворение — рождаются, как правило (правило это не без исключений), подобно Минерве из головы Юпитера, уже зрелыми. Слова можно потом шлифовать днями или неделями, случалось, что и месяцами, но сущность возникла в крылатое мгновение, когда писателя осенил замысел. Так бывало с Леопарди. Тема возникала сразу, во всем своем объеме, со всеми деталями, но... «Затем я начинал ее развивать, но настолько медленно, что даже небольшое стихотворение брало у меня от двух до трех месяцев». Впрочем, писателя не сразу захватывает замысел.

Из состояния первой ослепленности нас выводит размышление — мачеха любых замыслов. Не поддаваясь их свежести и очарованию, писатель начинает размышлять, рассматривать, оборачивая на все лады, устанавливает, насколько они оригинальны, актуальны, притягательны, размышление наталкивает на фальшивые глубины, запугивает трудностями, объемом работы, необходимой для воплощения этого замысла. Размышление осудило на смерть тысячи мгновений творческого восторга, обещавших нам, как казалось, создание шедевров. Сколько же стихов о восходах и заходах солнца, о снежных вершинах и зеленых долинах, о поцелуях, сплетенных в объятиях руках, локонах, уходящей молодости, неминуемой смерти убило оно в зачаточном состоянии!

Слишком часто нет решимости отказаться от этих извечных тем, а сил и средств для их воплощения не хватает, чтобы выразить их собственными, особенными, свежими словами. Многие обманывают себя надеждой, что, чувствуя с той же силой, как и первый человек на земле, они сумеют найти слово, еще никем не найденное. Любовь в каждом человеческом поколении рождает и плохих поэтов.

Иногда поэты задумывались, а не следовало бы остановиться, написав первую строку, словно бы посланную с неба. Зачем добавлять вторую, которая обычно дается с трудом, ценой всех капризов и случайностей, навязываемых рифмой? Не выглядит ли временами эта вторая строка так, будто ее нам подсунил злобный и коварный враг, чтобы разрушить очарование первой строки? Если такие однострочные стихи восхищают нас в записках и черновиках поэтов, издаваемых после смерти авторов, то почему не закрепить за моностихами право на самостоятельное существование? Однако никто из поэтов на это не отваживается, как цветок в своем развитии не останавливается на бутоне, а зерно — на ростке.

Когда писатель уже ответил себе положительно на вопрос: заслуживает ли труда им задуманное, достаточно ли оно ново и самобытно, правильно ли, приемлемо ли, остается последнее сомнение: не превышает ли задача сил автора?

Певец «золотой середины» Гораций предостерегал против тем, превышающих способности писателя, то же самое повторяли за ним все благоразумные менторы литературы. Но ничто не встречается так редко, как правильная оценка своих

возможностей. Не легко остановиться там, где они кончаются. Если бы еще дело шло о благородном стремлении вверх! Чаше всего эти соблазны рождаются весьма низменными мотивами: тщеславием, завистью, озлобленным соперничеством, стремлением к быстрой или громкой славе. И тогда перо, предназначенное для создания прекрасных работ по истории, например, притупляется или даже ломается во время писания посредственных, а то и просто плохих романов; комедиограф, способный, как принято говорить, из ничего создать очаровательную вещицу, полную веселой фантазии, вместо этого пускается в трудный путь к возвышенным, патетичным, туманным трагедиям, где его ждут одни разочарования. Случается и с авторами романов, притом превосходными, что им вдруг захочется успеха в качестве драматургов, и они терпят поражение. После одного из таких поражений Золя, чья пьеса позорно провалилась, устроил званый обед для «освистанных драматургов» и сел за стол в компании Флобера, Мопассана, Гонкура и Додэ.

Иногда бывает и наоборот. Так, Сент-Бёв отказался от поэзии и сделался родоначальником современной литературной критики. Альбер Сорель променял слабую беллетристику на отменную историю. Но один из самых забавнейших примеров — это Конан Дойль. Он засыпал редакции ежемесячных журналов и дирекции театров пухлыми рукописями драм и однажды по недосмотру всунул между страницами очередной трагедии детективный рассказ, написанный им для собственного удовольствия. Редактор, мрачно перелистывая рукопись плохой трагедии, наткнулся на рассказ, прочел его, приятно удивился и сначала при помощи чека, а затем вескими аргументами убедил автора, что, поскольку он не в состоянии превзойти Шекспира, не лучше ли ему создать свой собственный литературный жанр. Конан Дойл послушался и стал знаменит. «*Naturae non imperatur nisi parendo*» — «Природу иначе не победить, как ей повинуюсь», гласит древняя мудрость. Но природа имела в запасе еще один сюрприз для творца Шерлока Холмса: под конец жизни он увлекся спиритизмом, решив, что его подлинное призвание — это тревожить души умерших и вести с ними разговоры.

Чужая подсказка может и еще глубже проникнуть в творчество писателя, может навязать ему тему, о которой он сам никогда бы не подумал. Так, кто-то уговорил Грильпарцера написать драму о Сафо, Геббеля — драму о Гигесе. Так случается чаще, чем думают. Директор театра, издатель, редактор газеты нередко выступают в роли инспиратора, руководствуясь духом времени, модой, вкусами публики и учитывая возможности автора, которого они уговаривают взять такую-то тему. Почти все романы на библейскую тематику, в таком изобилии появлявшиеся несколько лет назад в Америке, были непосредственно заказаны издателями, потому что пользовались успехом у читателя. В последнем случае дело шло о барышах. Но часто мотивы заслуживают уважения и писатель получает заказ, выполнение которого приносит в равной степени честь как инициаторам, так и автору. Конечно, это никогда не бывает делом слепого случая, вернее, чужая мысль ускоряет развитие творческих особенностей, данному автору уже присущих, тогда произведение, созданное по стимулу извне, ничем не отличается от тех, что зародились и созрели в душе писателя.

Кто четко различает характер и границы своего дарования и, вместо того чтобы бунтовать, будет сам себе послушен, обязательно добьется успеха, а может быть даже и счастья, столь редко выпадающего на долю хороших писателей. Этот путь

предписывает рассудок. Но рассудок... Вспоминаю слова Леопольда Стаффа на одной его лекции: «Рассудок — это разум без крыльев». Я всегда вспоминаю эти слова в качестве девиза для внутренней борьбы, какую без усталости приходится вести с самим собой каждому творцу, стоящему перед дилеммой: мерить ли силы намерениями или намерения согласовать с силами. Все, что есть в нас смелого, мужественного, пламенного, все, что еще не застыло в рутине, все, что упорно, упрямо и дерзко, — все это дальше и дальше отодвигает финишную черту нашего бега. Не всегда достигают цели. История литературы полна примеров благородных поражений, а латинский поэт написал для них достойную эпитафию: «In magnis et voluisse sat est» — «Для великих достаточно и одного пожелания».

Тут уже не распоряжается гномик со своей волшебной торбой замыслов. Их ищет писатель сам. Вспомним письмо Сенкевича, где он обещает после беллетристических мелочей начать новую фазу творчества: «Пора ударить в великий колокол идеи». В такие минуты писатель редко что-либо видит ясно, он только чувствует, как сердце или ум требуют от него службы делу или идее, которые ему дороги. Но тут, как пергюнтовские оборотни, его сразу же обступают наклонности и привычки, выпестованные в душевном комфорте, они завладевают вниманием, ослабляют волю, обескураживают, одновременно искушая темами, где так удобно было бы воспользоваться прежним опытом и выработанной техникой. Тяжелая борьба. Писатель находит союзника в своем долге перед народом, эпохой, человечеством, идеалами. Победу приходится оплачивать тяжелым трудом, часто здоровьем, иногда жизнью. Но этот путь ведет писателей к величайшему торжеству: вместо небольшой горстки почитателей он получает восхищение, любовь и благодарность миллионов.

Приняв окончательное решение, после долгого периода колебаний, писатель не без тревоги приступает к делу, которое возьмет у него несколько лет. Он должен расстаться со всем, что его до тех пор привлекало и что еще будет искушать в дальнейшем, он не раз пожалеет о выборе именно этой темы из сотни других возможных — в горькие минуты каждая иная покажется ему и лучше, и более заслуживающей усилий; придется отвергать все требования и предложения, которые предъявят ему новые дни, новые дела, новые идеи, и заставить их ждать своей очереди или просто забыть о них. Люди стремительного пера (например, Лопе де Вега) уже намного счастливее, они не позволяют надолго приковать себя к одной вещи, и некоторые из них лишь на закате жизни сводят счеты со своей художественной совестью, как это сделал старый Крашевский, читая «Огнем и мечом» Сенкевича. У других замыслы и планы, отодвинутые главной работой, но не желающие сдаваться, позже могут просочиться в эту главную работу в качестве отдельных глав, эпизодов, причем иногда они привносят с собой какой-нибудь новый мотив, изменяют первоначальный план.

В каждом произведении литературы, даже на первый взгляд нелепом (я хотел сказать «нелепом, как у футуристов», но воздержался, поскольку футуристы — это уже далекое прошлое), есть своя система, композиция, служащие определенной цели и подчиненные определенной логике. Возникающий замысел — это как бы первое дыхание, это контуры, тень, они расплываются и ускользают. Несколько позднее к первой теме прибавятся новые, трудно схватываемые, колеблющиеся, только заостренное внимание, напряженное воображение и неуступчивая мысль начнут их

группировать и упорядочивать. Здесь происходит, как в космогонии Анаксагора: *нус* — «разум» — вносит гармонию в рассеянные беспорядочные элементы. Без дисциплины мысли нет настоящего творчества. На протяжении многих и, безусловно, лучших веков в истории человечества всегда было неизменным правилом сочетать мысли в логическом порядке, старательно их располагать с соблюдением пропорций, умело переходить от одной строфы к другой, а в прозе от одной части к другой, добиваться симметрии, ясности и понятности образов. Так писал Гораций, каждая его ода имеет строение кристалла, поддающегося расчленению по осям и углам. Так писали все классики. Эдгар Аллан По, описывая процесс создания «Ворона», оговаривает: «Ни один элемент его композиции не может быть приписан случаю или авторскому наитию. Поэма шла к развязке шаг за шагом, с точностью и строгой логикой математической задачи».

Значит то, что считалось обязательным для классической литературы, оказывается, является законом любой зрелой, понимающей свои цели школы настоящего творчества. Этому закону подвластны и гекзаметры «Энеиды», и терцины «Божественной комедии», и «Песнь о Роланде», и «Крымские сонеты» Мицкевича.

С поразительной последовательностью, строго придерживаясь правил, выполнил Данте свою поэму. В ней господствует принцип тройственности, как в форме стиха — терцины, так и в подразделении поэмы на три части, из которых каждая имеет тридцать три песни. Вместе с песней-вступлением их 100. Количество стихотворных строк — 14 233, разделенное на три, разделится не без остатка, — одна лишняя строка в своем микрокосме как бы соответствует отдельной песне-вступлению. Нет в мировой литературе другой поэмы, равной этой по симметрии, равномерности частей, по точности композиции.

Виртуозность, тщательность формальной отделки даже в мелочах в некоторые эпохи ценились чрезвычайно. В наше время Лео Ларгье сочинил «1059 катренов (четверостиший) осени», это число — сумма 666 — знак Зверя в Апокалипсисе и 393 — знак электрума, синтеза семи металлов, соответствующих семи планетам. В буколиках Вергилия можно обнаружить систему пифагорейских чисел. Что в одни эпохи было питаемо религиозным чувством, в другие превращается в забаву. Нельзя, однако, отрицать, что поэзия любит попеременно то создавать себе формальные трудности, то пренебрегать ими с насмешкой или даже с гневом. И проза может принять на себя кое-что из правил классической поэзии: Джойс в «Поминках по Финнегану» применил четверной принцип — буквальный, моральный, анагогичный и аллегоричный, — лежащий в основе «Божественной комедии».

В последней части «Жана Кристофа» под названием «Грядущий день» Ромен Роллан рисует процесс зарождения произведения в душе художника. Он говорит о композиторе, но, несомненно, имеет в виду писателя. Сначала изображает фазу «беременности» замыслом, когда творец «колышется темной радостью спелого колоса», когда в нем играют ритмы нарождающейся новой жизни. «Тогда начинает действовать воля, она садится верхом на гарцующую, как конь, мечту и сжимает ее коленями. Дух улавливает законы ритма, влекущего его, обуздывающего разыгравшиеся силы, указывает им путь к цели. Возникает симфония разума и инстинкта. Мрак проясняется. Разматывается длинная лента дороги, на ней зажигаются яркие костры, которым предназначено в возникающем произведении стать средоточиями отдельных

планетных миров в сфере их солнечной системы. С этого момента намечаются главные очертания образа, затем они становятся четче, выступают из полумрака, и наконец все проявляется: гармония цветов, безупречность очертаний. Теперь остается только напрячь все свои силы и довести дело до конца. И вот раскрывается ларец памяти и дышит своими запахами. Ум раскрепощает чувства, позволяет им неистовствовать, а сам умолкает. Однако же, притаившись рядом, следит за ними и подстерегает свою добычу...»

Увы! Именно так написано у Ромена Роллана. Я долго колебался, цитировать ли эту изощренно запутанную страницу, но даже если она нам мало сообщает, она останется по крайней мере примером лирического волнения, с каким в душе писателя отзывается воспоминание о творческих процессах. А теперь продолжим наше изложение.

Компонование произведения может происходить перед началом работы или по мере того как работа продвигается. По этим двум методам можно различить две категории писателей. Вопреки всему, что говорилось в осуждение авторов, которые, прежде чем приступить к работе, составляют подробный план, надо заметить, что этот метод отнюдь не свидетельствует об отсутствии вдохновения или фантазии, и совершенно незачем, высмеивая первых, усиленно расхваливать вторых за непосредственность, искренность, за удачу, достигнутые неожиданными ходами мыслей, бегущих вместе с пером. И опять же совсем не обязательно, как считал Шопенгауэр, чтобы писателя, начинающего думать над вещью, лишь усевшись за письменный стол, относить к худшей категории авторов. Здесь имеют место просто-напросто различия, вытекающие из черт характера, вкусов, воспитания, привычек. Писатель порывистый и нервный, не привыкший к порядку, никогда не снизойдет до составления предварительного плана из простого нежелания исписывать страницы, которые так легко потерять.

Флобер составлял план романа в течение многих месяцев, ежедневно работая по многу часов. А закончив план, говорил: «Мой роман готов, остается только его написать». И план был настолько подробный, что последние главы «Бювара и Пекюше», которых он не успел закончить перед смертью, в плане выглядят так, словно это уже окончательный текст. У Ибсена, в молодости работавшего аптекарем и в силу своей профессии завязавшего крепкую дружбу с «духами» порядка, имелась шкатулка с множеством отделений. Каждое отделение предназначалось для одного из персонажей драмы, над которой в ту пору работал писатель. Целыми месяцами он ничего не писал, а только совершал длинные прогулки в одиночестве и возвращался с запасом новых черт характеров героев, обрывков диалогов, целых сцен — все это он записывал и раскладывал по соответствующим отделениям шкатулки. Работал как пчела. Едва соты оказывались заполненными, все отделения насыщены медом, драматург садился писать. Есть писатели, способные не только хранить у себя в голове обстоятельный план произведения, не прибегая к помощи записок и заметок, но и делать в этом мысленном плане поправки и сокращения, как если бы извилины их мозга были страницами тетради. Так работал Руссо. Он не умел мыслить, сидя за письменным столом. В одиноких прогулках произносил про себя непрерывный монолог, осваивал тему, компоновал, переделывал. Так работают многие поэты, они усаживаются за письменный стол только для того, чтобы записать готовое творение, долго

вынашиваемое в мыслях. По сути своей план или композиция произведения — это не что иное, как сосуществование писателя с темой, фоном, персонажами, настроением, тональностью, это постепенное прояснение густого мрака, окутывающего произведение, которому предстоит родиться. Каждый проходящий день приносит частицу света.

Многочисленную группу составляют писатели, как бы органически неспособные при создании произведения предначертать себе цель и путь к цели. Это вовсе не посредственности или бездарности, мы встречаем таких и среди величайших. Все, что они вначале планируют, что заблаговременно обдумывают, в часы работы развеивает ветер. Они — игрушки случая, капризов воображения, неожиданностей. И никогда они не уверены, в каком направлении пойдет работа, внезапно от проложенного тракта их отвлекает тропинка, и они с удивлением видят себя в незнакомой прелестной долине, о существовании которой, отправляясь в путь, даже не подозревали. Необычное или настораживающее слово, услышанное в мирной беседе, мысль, почерпнутая из только что отложенной книжки, мимоходом замеченная картина, наконец, вся пышная флора ассоциаций, вырастающая из каждой фразы — вот источники изменений и переделок, развития и богатства создаваемого произведения. Известны случаи, когда продуманная и хорошо подготовленная драма внезапно обращалась комедией, а над комедией уже с первого акта начинали сгущаться зловещие тени и действующие лица ее постепенно приближались к катастрофе.

Рифма у поэтов — великая чародейка. В поисках созвучий поэт идет по пространствам языка, как за эхом в горах, и, сворачивая с намеченной дороги, открывает новую. Неожиданное, непредвиденное слово оказывается завязью новой мысли, нового образа, новой черты, иногда нового персонажа, новой части поэмы. Сколько строк «Беневского» или «Короля-Духа» возникло таким образом у их автора Юлиуша Словацкого. Подчас можно даже разглядеть след мысли, бегущей за словами, которые уводили поэта в сторону. На каждом повороте дороги его подстерегали новые метафоры, открывались головокружительные видения. Так происходило и при создании «Пана Тадеуша», хотя тут причины были несколько иные. Поэма, какой мы все ее знаем, сильно отличается от той, что была начата осенью 1832 года. В первом варианте Граф возвращался из университета и еще ничем не обнаруживал, что он сделается *portrait-charge* — образцовым портретом романтического юноши; истинный характер ксендза Робака едва-едва проступал из-под его сутаны, и я не знаю, предчувствовал ли поэт, что наполеоновские легионы вторгнутся в его эпопею и благодаря этому сбудется предсказание некоего немецкого профессора, призывавшего автора написать поэму о Наполеоне: ведь слово «конец» Мицкевич поставил после десятой песни! Рост и развитие мицкевичевского шедевра — это яркая и патетическая история, известная нам лишь частично, а в целом уже — увы! — не поддающаяся восстановлению.

Кто тщательно составил план, выполняет его изо дня в день, главу за главой, песнь за песнью. Зная темп и ритм своей работы, автор может предвидеть, что через неделю ему предстоит описывать сад, а через месяц придется изобразить, как дошло до поцелуя влюбленных. А те, у кого нет в работе дисциплины, поступают по-разному, например как Гонкур: используя первый творческий порыв, сразу пишут начало и конец, а позже, все, что между ними должно находиться, или начинают с середины,

или, как *Зофья Налковская*, набрасывают на бумагу разные части, не решив еще, где их затем разместить, в последнем случае всегда есть опасность, что многое окажется ненужным или потребует полной переработки.

Но все согласятся, что самое важное — это первые слова. Если они еще не найдены, не стоит даже садиться за работу: после часа перечеркиваний, досады, раздражения несколько измятых страниц отправятся в корзину для бумаг. Первые слова — это «запев». Они дают тон, в них сразу же выявляются характер и стиль всей вещи. Позволю себе привести пример из личного опыта. В первой редакции «Олимпийский диск» открывала старательно сделанная фраза, ею я начинал описание Альфея — олимпийской реки, истоки которой в Аркадии. Мне очень нравился этот фрагмент, и позднее он был напечатан отдельно, но для «Олимпийского диска» не подошел, стал отходом, стружкой, не вошел в создаваемую вещь. У него был совершенно иной характер, он мог бы скорее быть использован в эссе, нежели в беллетристическом произведении, и совершенно не гармонировал с атмосферой книги, а атмосфера эта была выражена уже первой фразой, той, которой начинается книга и по сей день.

Магические первые слова не обязательно должны находиться в начале произведения, иногда они скрыты где-то в его середине, и трудно догадаться, что именно они были первым зерном, брошенным на девственную еще страницу. Может быть, Клодель и прав, считая, что таким первым ростком «Одиссеи» были стихи о супружеском ложе Одиссея, устроенном на стволе срубленной оливы, — кто опровергнет это или подтвердит? Остается только поверить интуиции поэта, находящего у своего собрата те же самые черты творческой мысли, какие присущи и ему.

Кроме редких случаев, таких, например, как «Атласская колдунья» Шелли, семьдесят восемь октав которой были написаны в три дня¹⁸, перо, разбежавшееся в первом порыве, затем замедляет бег, переходит на шаг, в конце концов останавливается. Наступает лихая пора, нечто вроде холодного ноября. Писатель с удивлением и отчаянием убеждается, что то, что представлялось таким сильным и ярким, вдруг оказалось слабым и тусклым. Ему кажется, что вещь не заслуживает дальнейшей работы. Он теряет к ней интерес, еще некоторое время возится над ней, а потом или засовывает в ящик письменного стола, или бросает в корзину. Бесчисленные фрагменты, обнаруженные в посмертных бумагах писателей и заполнившие много томов полных собраний сочинений, — это памятники таких разочарований в теме, по той или иной причине утратившей для автора всю былую притягательность.

Даже Гёте оставил после себя много неоконченных фрагментов. Не помогло ему, что он был с детства приучен отцом, неумолимым педантом, не бросать работы, не окончив ее. Не обладал он тем душевным равновесием, ровным и спокойным творческим дыханием, как это отражено в легендах о нем. Вот история «Фауста», на которую он бросил последний взгляд за пять дней до смерти. «Прошло шестьдесят лет, — пишет поэт, — с тех пор, когда замысел «Фауста» возник у меня в расцвете молодости — идеально ясный, выразительный, все сцены проходили у меня перед глазами в установленной последовательности. Я верно придерживался этого плана,

¹⁸ Польский поэт Кленович написал поэму «Флис» в две недели! — Прим. автора.

пронес его через всю жизнь, разрабатывая то одну, то другую деталь, ту, которая меня в данный период наиболее привлекала. Но когда интерес ослабевал, появлялись пробелы, они особенно заметны во второй части».

Точно так же и «L'annonce faite a Marie» — «Благовещение» Клоделя, он писал эту пьесу в течение пятидесяти шести лет и за эти годы сделал четыре варианта.

С разочарованиями, разлуками, возвращениями связана история каждого крупного литературного произведения. Иногда автор откладывает его на очень долгое время и пишет много других вещей, как бы совершенно позабыв о неоконченном. «Спасение» Джозеф Конрад несколько раз откладывал и потом возвращался к нему, а закончил лишь через двадцать лет. Так происходит потому, что писатель оказывается перед пустотой и ему нечем ее заполнить: не хватает или опыта, или знаний о данном предмете. Чаще всего хотелось бы все переделать, поставить вверх ногами, нарушить уже установленный порядок, потому что все вдруг показалось фальшивым, условным, нелепым. Примером крупных осложнений в работе над произведением служат «Черные крылья» *Каден-Бандровского*: первоначальный текст, печатавшийся в «Иллюстрированном еженедельнике», значительно отличался от вышедшего позднее книжного издания, на что, по всей вероятности, повлияла перемена в политической ситуации. Не раз соображения политического порядка заставляли авторов менять судьбу и характеры героев, менять тенденцию и физиономию книги. Бывали к тому поводы и совершенно заурядные, требование издателя, желающего, например, получить от автора книгу, большую по размерам, из чисто коммерческих соображений. Так был расширен «Портрет Дориана Грея», композиция которого от этого сильно пострадала.

Древние в первую очередь заботились о порядке и гармонии в литературных произведениях независимо от того, было ли это короткое стихотворение или длинная поэма, краткая реплика или большая речь. У древних пропорции были тщательно измерены, весь организм произведения подчинен гармонии — без нее не могло быть художественного произведения. «Что сказал бы Вергилий о «Фаусте»? — задал себе вопрос Красиньский. — Он сказал бы, что это гадость». Но, наверное, то же самое сказал бы и Вергилий о «Небожественной комедии» Красиньского, а «Дон-Жуана» с его бесконечными отступлениями он счел бы плодом замутненного ума, неспособного связать двух мыслей в одно разумное целое.

Вот уже около полутора веков, как мы перестали учиться у древних. Четкое разделение на вступление, основу и заключение всегда полезно для оратора, и, если бы это правило соблюдалось по-прежнему, не было бы у нас хаотических речей и ничем не сдерживаемого пустословия, но для писателя в отличие от оратора это правило редко оказывается полезным. Точно так же как построение по древним образцам драм с обязательными экспозицией, конфликтом, перипетиями и кульминацией не удовлетворит многих сегодняшних драматургов. Не имеет силы и завет Горация — в крупных произведениях сразу же входить *in medias res* — «в суть дела». Конрад, начиная некоторые из своих романов писать с конца, достиг блестящих результатов, а мысль написать биографию исторического лица, начиная с описания смерти героя и заканчивая его рождением, может быть, является чем-то большим, нежели чудачество Папини, подсунувшего эту идею своему Гогу, а она вполне достойна воплощения.

С тех пор как вера в классическую теорию композиции пошатнулась, тот или иной

писатель пробовал создать свою собственную. Болеслав Прус с юности и до конца жизни намеревался научно разработать теорию литературного творчества, и в его бумагах обнаружены очень интересные наброски на эту тему. Являясь представителем позитивизма, он для каждого вопроса составлял обширные и сложные схемы, сейчас пока недостаточно ясные, так как даны они фрагментарно, но импонирующие тщательностью анализа, которому он подвергал абсолютно все — от краткого очерка до крупного романа. Просматривая эти хорошо продуманные наброски, нельзя не заметить, что в своем собственном творчестве автор «Куклы» не следовал этим правилам, забывал о всех им же самим сформулированных предписаниях и позволял фантазии и темпераменту увлекать себя, добавим — к счастью.

Если в композицию произведения вкладывается столько труда и столько о ней говорят — в похвалу или в порицание, — причина этого заключается в том, что композиция предрешает жизнеспособность и красоту художественного организма, создаваемого писателем, хорошо композиционно построенное произведение обладает качествами здорового телосложения. Всяческие же уродства и болезненные изломы — ведь бывают же произведения хромые, горбатые, чахоточные — могут жить лишь благодаря какому-нибудь особому привлекательному качеству, как, например, красивые глаза или могучий интеллект у калеки. Но их путь к признанию как современниками, так и потомками гораздо труднее.

Правда, потомки часто получают это произведение в иной форме, не в той, в какой задумал и оставил автор. Спустя несколько веков после Гомера «Илиада» и «Одиссея» были разделены на двадцать четыре песни и местами настолько неудачно, что Гомер вряд ли бы это одобрил: VIII книга «Одиссеи» заканчивается на середине разговора, а продолжение его перенесено уже в IX книгу. Но что только не вызывает восхищения и не находит себе подражателей! Такой способ заканчивания глав принял Вергилий, а за ним и другие. Когда в X книге «Пана Тадеуша» я читаю стихи «с поля битвы уходят, где скоро сразятся стихии...», то не могу отделаться от мысли, что этот прерванный стих подсказало Мицкевичу воспоминание о незаконченных гекзаметрах «Энеиды». Непрерывное повествование Геродота поделили на девять книг, и каждой дали имя одной из девяти Муз; то же самое сделал Гёте в «Германе и Доротее». Шатобриан очень старательно расположил части и главы своих «Memoires d'outre tombe» — «Загробных записок», — позднейшие издатели немилосердно их перекроили. Так происходит со многими произведениями, самими авторами поделенными на части или тома, — в последующих изданиях это разделение часто меняется, приспособляясь больше к формату книги, нежели к ее композиции. Так было и так есть с Сенкевичем.

В поисках если не новой — на такую находку трудно рассчитывать, — а хотя бы но очень избитой композиции происходит как бы непрерывная тасовка карт, причем число карт ограничено. Поэтому через какие-то промежутки времени возвращаются уже встречавшиеся композиции, еще недавно казавшиеся устарелыми. И каждый раз мы убеждаемся, что эта «устарелость» действует на писателей возбуждающе. Великий соблазн — взяться за разработку либо замшелой темы, либо воскресить какую-то забытую литературную форму (знаю поэтов, которых преследует мысль о мадригале), либо повести рассказ в медлительном темпе грациозного менуэта.

Ибсену ставили в заслугу, что он нанес смертельный удар монологам на сцене. После Ибсена не только никто не отваживался идти на этот наивный прием, но он даже

был подвергнут осмеянию у всех предшественников Ибсена, и случалось, что актеры, играющие в трагедиях Расина или Шекспира, оговаривали в контракте пропуск монологов. А сейчас мы принимаем монологи без сопротивления, иногда даже дожидаясь их с таким же нетерпением, как в опере главной арии. Современные драматурги не чувствуют себя скомпрометированными, позволяя своему герою исповедоваться на пустой сцене перед гирляндой софитов. Когда-то считали, что индивидуализированному языку в сценическом диалоге обеспечена неприкосновенность, языку, где — как с восторгом отмечали школьные учебники литературы — «каждое слово отражает характер персонажа!» А вот оказалось, что Жироду может безнаказанно наделять одной и той же остроумной и пленительной поэтической речью всех без исключения персонажей своих драматических фантазий.

Реалистический роман изгнал со своих страниц и сдал в кунсткамеру старинных курьезов всякие обращения автора непосредственно к читателю, заигрывания с ним, многозначительное подмигивание в его сторону из-за спины персонажей, искоренил личные суждения автора, его замечания и разъяснения: если бы только прокралась тень автора хотя бы в одной неосторожной фразе, она походила бы на тень осла из «Метаморфоз» Апулея. Флобер, неукоснительно придерживавшийся этого принципа, ссылался на авторитет Гомера. Действительно, в «Илиаде» только два раза, в «Одиссее» один раз поэт говорит «от себя» и не в форме «я», а скромнее: «мне» или «нам», и не в обращении к читателю, а к Музе, невидимой покровительнице, бодрствующей над его песней. Не говоря уже о Гомере, к которому мало кто теперь прислушивается, современные великие реалисты тоже перестали быть образцом авторской скромности и сдержанности и без всяких церемоний отстраняют персонажи и пейзажи, чтобы дать место собственной речи, выразить собственные чувства, как в добрые старые времена, когда роман, словно молодую девушку из благопристойного семейства, никогда не оставляли без опеки.

В наше время размножились исторические романы, охватывающие всю жизнь героев от колыбели до могилы или целую эпоху в хронологическом порядке. Некогда так авторы анналов или летописцы подготавливали путь прагматической истории, стремящейся постичь самую суть явлений. Кто бы мог ожидать, что они возродятся после триумфов великих романов, где время и люди были схвачены лишь в самых важных моментах, бросавших свет на всю их жизнь и эпоху? Еще Гораций высмеивал чрезмерно обстоятельных поэтов, не умевших рассказать историю Троянской войны иначе, как начав ее *ab ovo*, то есть от яйца Леды, откуда вылупилась Елена. Гомер был первым и непревзойденным мастером композиции, и у него многие века учились тому, как в двухнедельном промежутке уместить события многолетних войн и долгих странствий. Обстоятельные же хроники, долго считавшиеся упраздненной, ненужной формой повествования, возродились вновь, заалели румянцем нового искусства, и, говоря по правде, румянцем довольно бледным.

Вернулась мода на анахронизмы. Еще совсем недавно жалели Шекспира за то, что он говорил о башенных часах и об очках в эпоху Цезаря. А вот теперь один из его соотечественников, Грейвз, в роман об императоре Клавдии вводит такую современную терминологию, что на каждом шагу окончательно разрушает у нас остатки иллюзии своей искусственной античности, Торнтон Уайлдер в «Мартовских идах» без всяких церемоний события двух десятков лет вмещает в несколько месяцев, как *Алоизий*

Фелиньский в «Барбаре», а Бернард Шоу в «Цезаре и Клеопатре», по-просту издевается над историей. Когда Дельтей велел Жанне д'Арк есть картофель, а при коронации дофина распорядился играть Марсельезу, дюжины литературных гурманов испытали дрожь наслаждения и тут же постарались с ним сравняться или превзойти его.

Время много значит в композиции произведения, оно может даже стать обязательной эстетической категорией, как это имело место в классической трагедии. Там не допускалось большего разрыва с логикой, чем вмещение событий одних суток в два часа, что длится спектакль. Ибсен, в свой романтический период упивавшийся вихрем лет («Борьба за престол», «Пер Гюнт»), позже писал пьесы («Кукольный дом»), действие которых длилось ровно столько, сколько сам спектакль. В отношении времени скупость привлекала писателей в той же степени, что и расточительность. Действие «Божественной комедии», овеянное вечностью, длится 174 часа, то есть столько, сколько продолжается странствие поэта с того момента, как он заблудился в лесу, и пока его не поразила молния в эмпиреях.

Можно упиваться, захлебываться временем, мчась галопом по столетиям, как Словацкий в «Короле-Духе», и можно получить небывалое удовольствие от одного-единственного оборота земли. Создать о времени одного оборота достойный эпос было мечтой многих поэтов, но воплотил ее только Джойс в «Улиссе». Задолго до Джойса авторы романов огорчались, что им приходится отбрасывать столько материала, беря отрезок жизни, к которому обязывает литературное произведение. Старый Антони Троллоп сказал от имени всех: «Незачем рассказывать о том, что произошло между Элеонорой Хардинг и Мэри Болд. К счастью, ни историк, ни романист не обязаны слышать всего, что говорят его герои и героини, будь иначе, не хватило бы не только трех, но и двадцати томов». Пруст не испугался двадцати томов и позволял себе воспроизводить не только полный разговор дюжины персонажей, собравшихся в гостиной, но даже мимолетным ситуациям, мгновениям, жестам посвящал исчерпывающие монографии. Создается впечатление, будто это стало возможным только во времена, когда микроскоп вошел в повседневное употребление и когда замедленный кинофильм расчленил полет стрелы, материализовав мысль Зенона из Элеи.

Роман Пруста, над которым время бодрствует уже в названии и пронизывает все его ткани, является реализацией мысли, что произведение искусства — единственное средство возвратить минувшие дни. Выросший в литературной атмосфере Пруст много раз садился за письменный стол с чувством, что «хотелось бы что-нибудь написать» или «надо бы что-нибудь написать», пока наконец не уселся над листком бумаги с уверенностью, что «есть о чем написать». Эта уверенность снизошла на него как наитие: он понял, что носит в себе материал для литературного произведения, накопленный собственной жизнью. Среди дешевых развлечений, пустых часов, не заполненных никакими событиями, среди мелких чувств и ничего не значащих разговоров, бесчисленного множества уходящих мгновений слой за слоем откладывались впечатления, наблюдения, и они вдруг поднялись в его сознании волной боли и тоски, мучительной жаждой все это возвратить, повернуть время вспять и заставить его течь от устья к истокам.

Современные физики без всякого уважения к Аристотелю и Канту, выработавшим для времени независимое положение, отодвинули его на двусмысленную позицию, где

нелегко уберечь извечную последовательность прошлого, настоящего и будущего. Этим воспользовался Олдос Хаксли в романе «Слепой в Газе» и скомпоновал жизнь своих героев примерно как ребенок, складывающий кубики, не заботясь о зрительной целостности того, что они должны изображать. Но такой метод использовали уже и романтики: у них герой то созревает, то вступает в весну жизни, то седеет и оказывается на пороге смерти, то вновь возрождается с улыбкой на пухлых алых губах. Это иной мир, нежели тот, где неизменно среда наступает после вторника, а обед после завтрака. И может быть, в будущем столетии окажется, что понятие времени как четвертого измерения физики XX века создали под влиянием поэтов.

Писатель живет в двух временных измерениях одновременно — в том, которое творит он сам, и в том, которому подчиняется при взгляде на стрелки часов, когда видит рассвет и сумерки, смену времен года. За исключением кратких, насыщенных лиризмом мгновений, жизнь и творчество никогда не бывают синхронны. В этом есть и своя прелесть, и свои преимущества, и свои неудобства. Чувство, вызванное контрастом, лучше всего поможет воспроизвести в солнечном блеске юга образ родных туманов и зим, людей в шубах, моряков с заиндевелыми усами, здесь я имею в виду пребывание Гоголя и Диккенса в Италии. Руссо уверял, что только в завываниях зимнего ветра нисходит на него песнь весны. Знойное стихотворение *Ежи Либерта* «Июль» помечено датой: 25 января 1922 года. Точно так же Уланд свои «*Lenzlieder*» — «Весенние песни» писал зимой. Другие же писатели — а иногда даже эти же самые, но при иных обстоятельствах — должны иметь перед глазами то время года, которое наступило в их произведении, иногда они прерывают работу и ждут, пока придет нужная пора. Одни только воспоминания вдруг оказываются слишком постной и малопитательной пищей для воображения. Как это ни удивительно, но описания самых опасных приключений и путешествий выходили из-под пера людей, ведущих сидячий образ жизни, и случалось, что такой писатель, оказавшись в конце концов на корабле, плывшем по маршрутам его вымышленных путешествий, принимался писать о людях своего городка или квартала.

А вот пример, как личная жизнь писателя может вторгнуться в произведение абсолютно не личного характера. Мишле записывает у себя в дневнике: «Жена умерла, сердце мое растерзано. Но как раз это отчаяние дало мне огромную силу, почти демоническую: с мрачным наслаждением я углубился в агонию Франции XV века, описал мучительные кошмары, которые были и во мне, и в моей теме». Так личная драма историка переплетается с картинами безумия Карла VI, танцев смерти, морального распада той эпохи. В данном случае настроение автора по крайней мере совпало с характером темы, а сколько раз бывало наоборот и писатель-юморист сочинял самые веселые страницы в мрачный или страдальческий момент своей жизни! Кто далек от таких вещей, столкнувшись с ними, мог бы в отчаянии заломить руки, как сделал бы это при виде моряка, беспечно играющего на дудочке, когда корабль швыряет по волнам разбушевавшаяся стихия.

Даже самые заядлые отшельники не способны отмежеваться от внешнего мира так, чтобы современность не нашла бы хоть какой-нибудь лазейки к ним. Самое осторожное перо всегда мимоходом нечаянно заденет вчерашнее или сегодняшнее событие, и оно проскользнет в текст сравнением, метафорой, междометием. Классическая филология умеет вылавливать такие неожиданные намеки на тогдашнюю

современность, и они вознаграждают ее, открывая даты произведений с сомнительной хронологией. Биографы тысячекратно демонстрировали свою пронизательность, отыскивая у авторов едва уловимые намеки на государственный строй, семейные неурядицы, физические недомогания.

Все на нас воздействует, все нас изменяет. Каждый миг мозг осаждают непредвиденные впечатления, они влияют на колорит фраз, оттенок мысли, черту характера создаваемого писателем персонажа, меняют, иногда незначительно, иногда резко, сюжет литературного произведения, привносят в него элементы чуждые, не всегда желательные. Кто может поручиться, что даже одну-две фразы он напишет так, как намеревался, пока перо еще не коснулось страницы? Даже поиски нужных слов часто выскальзывают из-под власти нашей воли.

«Книги не создаются, как хотелось бы, — записывают в своем «Дневнике» братья Гонкуры. — Уже с самого начала, едва замыслив вещь, мы оказываемся во власти случая, и дальше какая-то неизвестная сила, какое-то принуждение предопределяет развитие темы и водит перо. Иногда нам даже трудно признать написанные нами книги плодом собственного творчества: мы поражены, что все это было в нас, а мы об этом не имели никакого понятия...» В особенности человеческие образы, вызванные писателем из небытия, обретают тревожащую самостоятельность. Не один только Теккерей признавался, что не имеет власти над своими персонажами, что для него неожиданны их слова и поступки. И Гончарову не давали покоя его герои, представляли перед ним в разных сценах, он слышал обрывки их разговоров, ему казалось, что они ходят вокруг него как совершенно независимые существа, а он всего-навсего пассивный зритель. Случались подобные галлюцинации и у Ибсена. «Сегодня, — признался он раз жене, — у меня побывала Нора. На ней было голубое платье. Она вошла в комнату и положила мне руку на плечо...»

Нет ничего удивительного в том, что люди, одаренные творческим воображением, говорят о своих персонажах не без доли фантазии. Образным языком они высказывают простую истину, что герои поэм, драм, романов с момента, как они начинают действовать, вступают в круг логических и последовательно развивающихся событий, и автор не может этой последовательности нарушить, если не хочет испортить своего произведения. Определив их характеры, общественную среду, семейные отношения, все обстоятельства, обуславливающие их поведение, автор в дальнейшем держит себя так, будто бы он дал своим героям полную свободу в выборе целей и средств. На самом же деле он всего лишь верен себе и человеческой правде.

Капризные авторы, жонглирующие чудесами и сюрпризами, под стать мифологическим богам, творцы непостоянных героев, вращающихся, как флюгер на костельной башне, могут вывести из терпения самого благожелательного читателя. А можно ли поверить в персонажей или полюбить их, если при каждом переиздании книги автор их переделывает? Если они могут все время меняться, то могли бы и вовсе не существовать.

Когда произведение очень разрастается, это может удивить и самого автора. Мицкевич никак не мог прийти в себя от изумления, почему скромный бернардинец из эпизодической фигуры превратился в главного героя его эпопеи. Сенкевич же, создавая последнюю часть трилогии, не мог не упрекать себя за то, что вначале сделал Володыевского комической фигурой. С появлением великих психологов — Толстого,

Стендаля, Достоевского, Ибсена — авторы уже заранее знают, что их герои, прежде чем добраться до последней страницы, получают бесчисленные возможности оказаться совсем не теми, кем они были на первых страницах. Здесь немало помогли и исследования по истории и теории литературы, где так хорошо представлено и проанализировано искусство великих мастеров, уверенно пускавших своих героев на стезю развития и перемен. Наконец, не вымерла еще порода литературных образов, замкнутых в единой формуле. Их все еще можно встретить и в книгах, и на сцене, а ловкая бабенка, наделенная замечательной изобретательностью по части обмана мужей и любовников, совсем не изменилась со времен милетских повестей. Авторы, открывающие доступ на свои страницы таким куклам — если только они не делают этого ради пародии, — принадлежат к столь низкой категории писак, что ими не стоит здесь заниматься.

Пока литература не знала иных героев, кроме героев в прямом смысле, автор не мог рассчитывать на искреннее уважение со стороны созданных им персонажей. Если бы ожили его боги, титаны, владыки, гордые рыцари и взглянули бы с высоты на его скромную творческую лабораторию, они решили бы, что поэт, создавая их, всего лишь выполнил свой долг и должен быть им признателен за красочные сны, которыми они заполнили его ночи, и за прекрасные звонкие слова, которые он неустанно искал, чтобы о них поведать. Но простые, обыкновенные люди, пришедшие им на смену и унаследовавшие от них название героев, никогда бы не поняли забот, беспокойств, огорчений и хлопот, которые они причинили писателю собой и своей жизнью. Они ни за что бы не поверили, что в описание их скромного жилища или обеда, состоящего из миски супа и куска хлеба, писателем вложено столько труда. Они очень удивились бы, узнав, что прекрасный и тонкий ум занимается ими много дней, что их судьбы, детали быта, беседы лишают его сна. Возможно, а пожалуй и наверное, они сочли бы это преувеличением или просто выдумкой. И не один, а многие писатели были бы с ними здесь солидарны. Потому что сумма усилий, вложенных художниками слова в реалистический роман, не у всех встречает признание. В Польше над этим посмеивался *Лесьмян*, во Франции — Поль Валери. Оба считали бессмыслицей в описание банальных обрядов и повседневных событий вкладывать столько артистизма, сколько вкладывал Флобер, который «воздвигал стилистические памятники серому быту провинциального мещанства». Так выразился Валери, сам признававшийся, что способен написать фразу: «Зашел в кафе и велел подать бутылку пива». Валери ничего не интересовало за пределами интеллектуального праздника жизни.

Правда, есть много произведений, как бы страдающих гипертрофией искусства, художественности, в них видна несоразмерность между средствами и средой, которую эти средства воссоздают с таким блеском. Особенно это корбит, когда диалоги персонажей, разговаривающих простым языком и выражающих обыденные мысли, перемежаются выспренними описаниями природы, городских авеню, огромных домов, роскошных квартир, создается впечатление, будто эти беседующие между собой простачки заблудились среди великолепных декораций, приготовленных для какого-то торжества, куда более значительного, чем их скромное существование. Как знать? Может быть, и некоторые романы XIX—XX веков будущим поколениям покажутся столь же искусственными, как нам буколики придворных поэтов. И однако, никто нас не разубедит, что писатели на протяжении многих веков могли выбирать лишь

привилегированные темы и героев. Выбор определяло происхождение, уровень культуры, богатство, образование, исключительность. И вот наступил новый расцвет с того момента, когда литература признала, что обычная жизнь достойна воплощения в совершенной художественной форме.

Входя в соприкосновение со словом, вещи и события освобождаются от банальности, их озаряет блеск необычайного. Слово не только дает воплощение нашим снам и мечтаниям, но оно преобразует окружающую нас повседневность, высвобождая ее из хаоса явлений, делая ослепительной и фантастичной.

Вот по дощечке вверх взбежала без оглядки,
В раскрытое окно стремительно впорхнула,
Как месяц молодой, пред юношей мелькнула.
Схватила платице...¹⁹

Эта ничтожная мелочь, запечатленная в слове поэта, идет в бессмертие, где она встретится с Ахиллом, надевающим панцирь. Каждый стих, каждая фраза — памятник мгновениям, предметам, людям в мимолетности их жестов, улыбок, помыслов. Эти памятники писатель одновременно ставит и самой действительности, и собственной жизни, уносимой неудержимым потоком. Все, что он создает, непременно имеет какую-то духовную связь с ним самим. В его произведениях кружатся, как кровавые тельца, частицы его судьбы, его радостей, восторгов, сожалений, печали...

Кто платье белое, сняв с гвоздика, повесил,
Распялив кое-как на спинках мягких кресел?²⁰

Для читателей «Пана Тадеуша» это всего лишь одна из многих деталей в описании комнаты Зоси, и образ белого платица едва задержит взгляд, скользящий по страницам. Для поэта же это миг жизни, как медальон, носимый на сердце, именно такое платье увидел Мицкевич в комнате Марыли, приехав первый раз в Тухановичи, и, как шутили его друзья филоматы, сначала влюбился в платье, а уж потом в девушку.

Среди бесчисленных моментов, из которых складывается процесс создания литературного произведения, два особенно важны: начало и конец. В первом есть что-то от дуновения весеннего ветра, он весь — в трепете крыльев и в розах утренней зари, легких, пленительных, животворящих — лады, где парусом надежда. Второй всегда приходит внезапно, хотя бы до этого его и ждали и предвидели, всегда поражает, тревожит, огорчает. Трудно освоиться с мыслью, что это и в самом деле конец, не хочется в это верить. На завтра или в следующие дни сомнение возрастает, писатель опять возвращается к последней странице, меняет, добавляет новую, дальше развивает прерванную тему, пока не остановится, не убедится в своей ошибке и не оставит первоначального окончания. В рукописи часто можно встретить следы колебаний и озабоченности автора, после того как он уже поставил последнюю точку. В особенности это характерно для произведений, крупных по масштабу, — для драм, поэм, романов. Конец может быть встречен с чувством облегчения, с сознанием, что работа выполнена, но и с некоторой долей грусти.

¹⁹ Пер. С. Мар

²⁰ Пер. С. Мар

Вот что об этом говорят два писателя. Диккенс: «С какой печалью откладываешь перо после двухлетней работы воображения! У автора такое чувство, словно часть его существа отходит в мир теней». Конрад: «Скрипнет перо, пишущее слово «Конец», и вот все общество людей, даривших меня своими признаниями, жестикулировавших передо мной, живших со мной столько лет, превращается в скопище призраков — они отступают, теряют четкость контуров, заволакиваются мглой... Сегодня утром я проснулся с чувством, будто похоронил часть самого себя в страницах, лежащих на столе». Два голоса, и как они схожи между собой, а подобных можно услышать сотни. Слишком долго жил писатель в своем вымысле, чтобы мог расстаться с легким сердцем. А иногда вообще невозможно оторваться от своих героев или от эпохи, в таких случаях возникают циклы вроде «Трилогии» Сенкевича или «Саги о Форсайтах» Голсуорси, а иногда всего-навсего короткий фрагмент, как оставшаяся в бумагах Сенкевича первая глава романа, который был задуман им как продолжение «Камо грядеши».

Но чаще бывает, что оконченное произведение отрывается от своего создателя навсегда и с течением времени становится ему все более и более чуждо. Он пишет новые, и они вытесняют старые из сердца и из памяти (ведь новое всегда ближе), а через несколько лет писатель при виде той или иной из своих старых книг иногда испытывает мучительное недоумение, что отдал этой книге такой ценный кусок жизни, так долго ее вынашивал, так близка и дорога она ему некогда была. Авторы не любят все свои произведения одинаковой любовью. Мицкевич в позднейшие годы не любил «Конрада Валленрода» и, что еще хуже, так разочаровался в «Пане Тадеуше», что намеревался его уничтожить. К счастью, желание оказалось недостаточно сильным. Вергилий в завещании распорядился уничтожить «Энеиду», если при жизни он ее не закончит. Умер он внезапно, и император Август нарушил последнюю волю поэта, дав ему взамен за несколько недописанных гекзаметров две тысячи лет славы. Знаменитое стихотворение «Recessional» Киплинг бросил в корзину для мусора, откуда ее извлекла некая Сара Нортон и так долго приставала к поэту, что он в конце концов позволил ей этот стих напечатать. Теперь уже не счесть, сколько прекрасных произведений литературы пропало из-за неприязни к ним самих авторов. Источник этой неприязни — разрыв между произведением, каким оно представлялось в мечтах, какого мы ждали, и тем, что вышло из-под нашей руки, обычно такой несовершенной. Ибо никогда не существовало гения, которому бы удалось во всей полноте создать совершенную вещь, какой он ее вынашивал, видел в мечтах, чувствовал. По прошествии лет писатель может смотреть с отвращением на те или иные свои произведения, а то и на все свое творчество в целом. Думается мне, что именно так смотрел Франц Кафка на груды бумаг, накопившихся за многие годы у него в письменном столе и которые он в завещании велел уничтожить, этому приказу воспротивился его друг Макс Брод и спас Кафку от гибели и забвения.

Есть писатели, для кого изданная книга как бы перестает существовать — едва удостоят ее рассеянным и равнодушным взглядом, подержат в руках и поставят на полку. А всего две недели назад они волновались над последними корректурами, тревожили телефонными звонками типографию, прося исправить ошибки и внести правку, не спали ночами из-за прилагательного, которым заканчивалась последняя фраза книги, ссорились с издателем из-за оглавления, качества бумаги, обложки — и

вот стоило объекту их тревог и хлопот оказаться наконец в руках, еще пахнущему свежей типографской краской, как они не выказывают к нему ни малейшего интереса. Среди множества странностей, каковые курьезами входят в историю литературы, эта одна из самых удивительных. Ее можно сравнить только с привычками тех драматургов, которые месяцами с беспокойством, волнением, ожесточением присутствуют на каждой репетиции своей пьесы, а в день премьеры уезжают и прячутся в каком-нибудь глухом углу, куда даже не дойдет газета со статьей о пьесе.

Ясно, что этим выражается внезапный страх перед чужой мыслью, чужим взглядом, который должен дать оценку их творению. Ну что ж, известно, что писатели народ нервный и капризный. Но и те из них, кто в отношении к своим книгам не доходит до ненависти или презрения, все равно взирают на них без особой нежности. Редко берут их в руки и почти никогда не перечитывают. То есть не перечитывают бескорыстно, для одного только удовольствия. Однако вынуждены это делать, когда предстоит переиздание и они захотят внести какие-нибудь изменения, наконец, когда приходится держать корректуру этих переизданий. У писателей очень плодovitых даже и этого не случается — со своими старыми книгами они поддерживают связь исключительно посредством договоров, заключаемых с издателями. И забывают о них, словно никогда их и не писали. Гёте случилось однажды наткнуться на несколько разрозненных страниц, и он прочел их с большим интересом, а когда начал выяснять, откуда они взялись, оказалось, что автором был он сам. Можно даже испытывать к своим книгам неприязнь, отвращение, не держать их у себя — бывало и такое. Хорошо знают свои творения только поэты из тех, кто мало пишет и подолгу вынашивает в себе каждый стих. И почти все стихи помнят наизусть. *Феликс Пшисецкий* хранил свою «Песнь во мраке» в памяти и лишь по настоянию друзей переписал эту горстку стихов сначала в тетрадку, купленную в лавке, а затем издал небольшой книжечкой — это была единственная книжка его стихов. Все стихи оттуда он знал наизусть.

Мне приходилось наблюдать, как по-разному относятся писатели к собственным книгам. У одних они стоят в красивых переплетах в хронологическом порядке каждое издание, и иногда представляют самый обширный раздел личной библиотеки, а у других рассованы по разным углам, как ненужное старье, никогда они не могут их найти, очень часто эти книги растрепаны и грязны, в случае необходимости таким авторам приходится свои книги брать в библиотеке. Этим писателей вполне удовлетворяет, что творения их разошлись по свету, и эти книги больше их не занимают. Быть может, законченные вещи потому имеют для нас столь мало значения, что мы всецело заняты теми, которые мечтаем написать, эти книги могут родиться, а могут так и остаться ненаписанными.

СКРЫТЫЙ СОЮЗНИК

Литературное произведение не существует вне общества. Можно, конечно, себе представить, что оно создается одинокой личностью, выключенной из среды мыслящих, обладающих даром речи существ, но это будет случай настолько исключительный, что им займутся или фантасты, или люди, исследующие патологические отклонения. Ни узник, ни отшельник, если они увековечивают в письменной форме свои переживания и размышления, не могут быть вне общества: первый надеется в него вернуться, второй — даже отрекаясь от него навсегда — считается с возможностью, что написанное им будет обнаружено и прочитано. Иов со дна бездны взывал: «Кто сможет сделать так, чтобы были записаны слова мои! Кто сможет сделать так, чтобы они резцом были высечены в книгах...» Робинзон, ведя дневник на безлюдном острове, не оторван от мира, потому что живет будущим, которое вернет его человеческому обществу, впрочем, как в этой надежде, так и в способе распоряжаться собственным одиночеством Робинзон — чистая фикция. Потому что настоящий Робинзон, то есть его прототип Селькирк, так страдал от одиночества, что не только не помышлял о писании, но и говорить разучился. Лишь психиатрам известны состояния острой графомании, где важен лишь сам процесс письма в полном отрыве от мысли о каком бы то ни было читателе.

Есть вещи, о которых говорят, что они не предназначались для публикации: личные, интимные признания, заметки, письма. Но тайны для того и существуют, чтобы их разоблачать. Не следует думать, что только с появлением хищнического книгопечатания начали издавать посмертные бумаги, остающиеся после писателей, уже в I веке до н. э. была предана огласке корреспонденция Цицерона. Письмо — предатель: кто поверяет ему свои мысли, не должен рассчитывать на сохранение их в тайне. Даже черновые наброски не застрахованы от этого, они могут привлечь внимание исследователя, и он обнаружит в них компрометирующие писателя тайны его работы, например заимствования чужих мыслей, но может произойти и обратное — реабилитация в мнимых провинностях. Так, *Юзеф Биркенмайер*, перетряхнув записи Сенкевича, доказал, что автор «Огнем и мечом» знал, читал и продумал произведения, в незнании которых его несправедливо обвиняли.

А что же говорить о признаниях, сердечных излияниях и мыслях, о добродетелях и пороках, сведениях счетов с собственной совестью, поисках пути к совершенству или ядовитых замечаниях о друзьях и знакомых — тайный реванш за безупречную предупредительность и благожелательность в обществе! Неприкосновенность и тайна этих записей зависит от известности писателя: если она превышает средний уровень, к этим бумагам обязательно протянется любопытная или алчная рука. Правда, в Польше такие документы могут рассчитывать на безопасность, пройдет столетие, прежде чем кто-нибудь заглянет в них, чаще всего они гибнут на мусорной свалке или дожидаются военного пожара, и тот кладет конец их сиротской доле. Только в последнее время в результате чудовищных опустошений в рукописном фонде начали в широком масштабе в Польше публиковать мемуары, какие чудом еще уцелели после войны, дело это заслуживает всяческого одобрения.

Абсолютной искренности не существует. Не раз перо останавливается на середине

страницы, не раз глаза, смотрящие на слова, не запятнанные ложью, устрашаются тени чужой, неведомой фигуры, которая когда-то в будущем склонится над этими страницами, — достаточно мига такой рефлексии, и чистота внутреннего голоса окажется замутненной. Мы настолько тесно связаны с людьми, настолько тщательно они за нами наблюдают, подслушивают, даже когда мы находимся в полном одиночестве, что все это дает о себе знать, стоит лишь взяться за перо. Ренан, будучи семинаристом, отторженным от мира в своей келье в Сен-Сюльпис, еще далекий от занятий литературой, наклоняясь над страницей своего интимного дневника, чувствует себя так, будто потомки уже заглядывают из-за его плеча в эти страницы.

В конце концов писатели, ведшие дневники, примирились с судьбой, заранее зная, что все их секреты будут оглашены. Отказавшись от иллюзий, якобы они беседуют один на один с собственной душой, они перешли на публичную исповедь. У литературной исповеди солидные традиции — ее открывают «Размышления» Марка Аврелия и «Исповедь» святого Августина. «Исповедь» Жан-Жака Руссо, передразнивая полную смирения и раскаяния «Исповедь» Августина, сделалась образцом лживого эксгибиционизма. Руссо при жизни «Исповедь» не издал, а его продолжателям в этом жанре не захотелось ждать посмертных публикаций, поэтому уже Гонкур еще при жизни опубликовал несколько томов дневника, который вел вместе с братом, в наше время так же поступили *Ян Лехонь*, Жюльен Грин, Франсуа Мориак, Поль Клодель, Шарль Дюбо. Кончилось тем, что интимный дневник сделался полноправным литературным жанром, особенно во Франции, где он даже санкционирован премией, предназначенной для лучших произведений в этой области. Все, что запечатлевается в письме, настойчиво стремится оторваться от автора и как произведение искусства вступить в мир похвалы и порицания, блеска и забвения.

Дневник, публикуемый том за томом Жюльеном Грином, представляет собой выбор почти ежедневных записей писателя. Автор, делая выбор, не отдает предпочтения важному перед незначительным: для него главное — «чистая правда», последнее слово о ней он оставляет для посмертного издания. Хотя он и одержим страстью к правде, это не мешает ему не терять над собой контроля и критически оценивать других. «Я не знаю дневника писателя, — говорит он, — где бы правда была высказана до конца. Наиболее искренние люди могут отважиться лишь на полуправду». Действительно, никто не способен дать больше: как в теле, так и в душе есть вещи, о которых человек никогда не осмелится поведать. Кому бы то ни было. Это не удалось даже Полю Леотану, столь вызывающе нескромному.

Не только в интимных записях мысль о близком человеке отводит перо от слов, которых стыдится откровенность, но в еще большей степени тень близкого человека распоряжается произведениями, предназначенными писателем к публикации. Любовь, вдохновляя поэзию, всегда имела в виду любимого человека, подсказывая чувства, ситуации, образы, обороты, и таким путем возникали произведения, как бы рассчитанные на единственного читателя и настолько им заполненные, что казалось, каждое слово выговорено только для него, ждет его улыбки, слез, объятий, даже вкрадываются сугубо интимные выражения, понятные только им двоим, любующимся друг другом сквозь радугу слов, преображенных желанием, стремлением, любовью. На произведение может воздействовать любая форма человеческой привязанности (иногда матери бодрствуют над творчеством сыновей, не вмешиваясь непосредственно, но уже

одним своим молчанием уводя от нежелательных мыслей), имеют такую силу и иные чувства — жалость, даже страх, как это случилось с Пшибышевским, который, боясь своей второй жены (кто хоть раз ее видел, понимал Пшибышевского и почти оправдывал), очернил в книге «Мои современники» личность и память Дагне. Таким единовластным деспотом бывал некогда и деспот в прямом смысле — император, король, князь,— и гнет его особенно был тяжел, если он бывал образован, деспотом мог быть и меценат, которого не следовало задевать ни дерзким замечанием, ни неловким намеком.

Сдерживают откровенность писателя и просто знакомые ему люди, сюда относятся друзья, лица, у кого он бывает, определенный круг лиц, где более или менее все друг друга знают и встречи с кем неизбежны. Первые статьи Сент-Бёва о Шатобриане источают густой фимиам похвал — окончательный суд критик, ради прекрасных глаз мадам Рекамье, откладывает на будущее: не стоит раздражать могущественных дам, от которых он зависит. Но когда весь этот мирок мало-помалу вымирает, Сент-Бёв, не стесняясь, сдирает с Шатобриана все украшения и жалкий скелет бывшего кумира безжалостно выставляет на обозрение новому поколению своих читателей.

Тесный круг родных и знакомых не только действует сдерживающе, не только тормозит, но и оказывает давление, подсказывает темы, воздействует на творческий процесс писателя сильнее, чем тому кажется и в чем ему не хотелось бы себе признаться. Будь иначе, не говорилось бы столько о разных «музах» и «эгериях». Но случается и наоборот: можно писать вопреки, наперекор. Сколько раз писатели окунали перо в желчь, накопленную от совместной жизни с определенным окружением! Это они — невыносимые, ненавистные, проклятые — заменяли автору читателей всего света, это им мстило за себя слово, воспламеняя гневом невинные писательские души. Архилох, используя свои распри с тестем, даже создал особый жанр язвительной поэзии. Еще теснее, чем просто с обычным окружением, писатель связан с друзьями, коллегами, соперниками — и нередко такой «клан», будь это литературный салон, кафе или определенная литературная группа, проявляет в отношении писателя деспотизм, от какого можно освободиться лишь ценой полного разрыва или бегства.

До сих пор мы говорили как бы о тесном семейном мирке и слишком долго заставили ждать основную фигуру — настоящего читателя, того, кто не нуждается в иносказательных определениях, а заслужил свое наименование читателя вполне законно в часы общения с литературным произведением, оставаясь при этом для автора невидимым, далеким, неизвестным. Тревожащий своей таинственностью адресат с неведомых улиц, житель маленьких городов, селений, деревень, прохожий, останавливающийся перед книжной витриной, тот, кто свободную минуту посвящает книжке, читая на скамейке в сквере, в вагоне, в кровати. Скрытый союзник или враг.

Читатель, сам того не ведая, является соавтором книги еще задолго до того, как она до него дойдет. Он живет с автором в часы колебаний, борьбы и решений. Автор ощущает на себе его взгляд, ждет его смеха или слез, готов отступить, если заметит у него на лице гримасу нетерпения, недовольства, гнева, а иногда эти самые симптомы вдохновляют автора, и тогда он начинает дразнить и возмущать читателя. Невидимый читатель, хотя и безличный, обладает удостоверением личности, где указаны его

вероисповедание, подданство, национальность, происхождение, возраст, гражданское состояние, имущественный ценз, пол. Некоторые писатели пишут в расчете только на женщин, другие — на молодежь, интеллигенцию, крестьян. Они хотят находиться в ладу с их чувствами, приспособиться к их понятиям, а если должны им противоречить, то будут это делать, считаясь с ними, не отходя от их предубеждений, будут писать так, чтобы не исказить своих намерений и не выйти за черту восприятия своего читателя.

Такое тайное соглашение может на века обеспечить преимущество и господство в литературе определенной направленности или представителей определенного класса. В польской литературе такое преимущество долго сохраняло за собой дворянство. Его жизненные идеалы, симпатии и антипатии, его представление о Польше и ее истории создавали писатели, даже не принадлежавшие к этому сословию, даже враждебные ему. В другие эпохи или в других обществах наделяли подобной властью городское мещанство, военных, крестьян, духовенство, касту чиновников. С распространением книгопечатания в XIX веке читательская масса чрезвычайно увеличилась, произошло разделение на сферы, и с тех пор перед писателем открылся богатый выбор — кому он хочет адресовать свою книгу: людям с положением или неудачникам, образованным или невеждам, какому общественному классу, каким политическим страстям собирается служить? В этом разнообразном пейзаже имеются полосы, на первый взгляд узкие, на самом же деле весьма обширные, например такие, которые принято называть «читатели бульварной литературы».

За исключением очень предусмотрительных и проницательных дебютантов в литературе, которые сразу же безошибочно находят путь к определенной, ими выбранной категории читателей, все остальные дебютанты, юные, несобранные, но самонадеянные, устремляются в литературу наугад. Их первая книга — крик в ночи, начинающий писатель не знает, кто его услышит и кто откликнется. Он принимает в расчет все, кроме молчания. Ему представляется невероятным, чтобы в огромном людском муравейнике не нашлось горстки людей, готовых его выслушать, понять, полюбить. И вот именно эта невозможная вещь и происходит. Сэвидж Лэндор продал всего лишь два экземпляра своей первой книжки — один купил Кольридж, другой — Квинси. Этого было достаточно, чтобы Сэвидж Лэндор не чувствовал себя одиноким. Необходимо только добавить, что у этого аристократа были средства и он мог с высокомерным спокойствием принимать равнодушие света, оплачивая ему таким же равнодушием.

Человека на протяжении всей его жизни терзает голод оценки. Каждый его поступок, хотя бы и самый незначительный, каждая горстка связанных мыслью слов взывает к оценке. То, что он признает за собой сам, никогда его не удовлетворит, ему нужна оценка со стороны других людей. Это желание присуще уже ребенку, забавляющемуся игрушками. Но страшно представить писателя, который равнодушен к оценке своего творчества, в какой безлюдной пустыне этот человек похоронил свое отчаянное одиночество! Писатель — человек как бы увеличенного масштаба, ему свойственно это чувство испытывать в гораздо большей степени. Несколько одобрительных голосов этого голода не утолят, и он, как Гёте, сочтет, что не стоит писать, если нельзя рассчитывать на миллионы читателей. (Ныне мы знаем, что Гёте смело мог на это рассчитывать. Но вот несколько неожиданных фактов: накануне первой мировой войны в книжных магазинах легко можно было достать экземпляры

первого издания «Западно-восточного дивана», а второе издание вышло более чем полвека спустя. «Герман и Доротея» расходились так плохо, что издатель Фивег старался заманивать покупателей подарками.)

А тут их не наберется и тысячи. Молчание сразу же ломает малодушных, упорные не поддаются и еще настойчивее идут своей дорогой, как Стендаль: его «О любви» было продано всего несколько экземпляров, а теперь почти каждый из покупателей того издания чуть ли не удостоен специальной монографией. Большинство писателей стараются понять зловещую тишину и извлечь из нее для себя урок. Бальзак вначале штурмовал публику трагедиями и историческими романами (надеялся напасть на ту же золотую жилу, что и Вальтер Скотт), пока всеобщее молчание не вывело его из заблуждения.

Драматург имеет возможность познакомиться со своей публикой хотя бы поверхностно — по лицам, жестам, по внешнему виду — и, если у него есть охота, может в дни спектакля наблюдать за ее непосредственными реакциями и даже подслушать в антрактах обрывки разговоров об его пьесе. Писатель, имеющий дело лишь с читателями, никогда их не видит или видит чрезвычайно редко. Они откликаются в письмах, но письма пишут лишь самые смелые из них. Читателям свойственна странная застенчивость, и им приходится иногда преодолевать ее годами, чтобы отважиться написать автору. Исключая письма несправедливые и бранные, все остальные автор принимает с признательностью. Это ведь тоже своего рода событие, когда из тумана, окутывающего безымянную читательскую массу, внезапно возникнет чье-то имя, комната или изба, куда проникло твое слово, где его любят и ценят, писателю дают заглянуть в чужую жизнь, иногда это происходит даже слишком резко и бесцеремонно. Писателя поражает голос, услышать который он никогда не рассчитывал, перед ним появляются люди из сфер как будто бы очень далеких, эти люди подсказывают ему новые мысли, подчеркивают важность его книги, ответственность за каждое слово. Иногда завязывается переписка, состоится знакомство, оно переходит в дружбу, даже в страстную любовь. Именно этим путем госпожа Ганская вошла в жизнь Бальзака.

Писателей часто упрекают в лести читателю, особенно тех из них, кто добивается быстрого и громкого успеха. Достаточно стяжать популярность, и писатель лишается уважения своих собратьев по перу и критиков. В литературных кругах большие тиражи обычно принимают за достаточно убедительное свидетельство неполноценности данного автора. Нет смысла опровергать это суждение, исходящее или от задиристой молодости, или от утративших иллюзии неудачников. Но как бы там ни было, а расширение круга читателей не раз подавало писателю повод относиться менее требовательно к самому себе.

Дело здесь обстоит гораздо сложнее. При создании литературного произведения намерение передать другим людям собственное видение мира заставляет считаться с ограниченностью коммуникативных возможностей слова, принуждает отказаться от всего, что выражению не поддается и что охотнее мы передоверили бы символам или подали в форме намека. Если «трудный поэт» вроде Браунинга может позволить себе пользоваться шифром, сигнализирующим о состояниях его души горстке посвященных, знающих ключ к его шифру, то популярный писатель не смеет об этом и мечтать. Он старается во всем быть ясным и понятным для обыкновенного читателя. Не позволит

себе употребить редкое слово, чрезмерно вычурное сравнение, он будет избегать необычных героев, особенно таких, что наделены глубоким и сложным интеллектом, слишком утонченной психикой, способных к сложным эмоциональным состояниям, попадающих в исключительные жизненные ситуации. Иными словами, писатель вынужден принять на себя весь груз банальности и иногда несет ею поистине героически.

Последняя фраза дает повод вспомнить о трогательных сюрпризах, доставляемых посмертными бумагами писателя; в заброшенных, незаконченных эссе, мимоходом высказанных соображениях, кратких заметках мы с удивлением обнаруживаем у автора популярных романов и театральных пьес, рассчитанных на вкусы самых невзыскательных зрителей, неожиданные взлеты, где он пребывал в одиночестве и откуда спускался, идя на встречу со своей публикой. И было бы ошибкой думать, что такие жертвы приносились лишь на алтарь Золотого Тельца, очень часто они бывают продиктованы безупречно благородными побуждениями: идеей просветительства, гуманизмом. Нетерпимость к банальности, чем кичатся элитарные и замкнутые в себе литературные капища, таит в себе больше бессмыслицы, нежели разумной заботы о свежести искусства, и в равной мере свидетельствует о черствости сердца этих эстетов. Известная доза банальности не только неизбежна, но даже нужна в любом произведении, обращенном к широким массам. Нельзя писать эпопею художественными средствами Рембо или Малларме. Данте, несмотря на всю свою поэтическую дисциплину и принципиальность, обращается к банальным терцинам, чтобы освежить хрустальные фантастические чертоги рая дыханием обыкновенного земного воздуха.

Но — об этом, к сожалению, редко вспоминают — есть авторы, пишущие приземленно из скромности. Эта редчайшая в литературном мире добродетель все же имеет своих представителей и подчас озаренных таким чарующим нимбом, как это было с Болеславом Прусом. Прус, который был мудрее, умнее, образованнее большинства своих читателей, никогда над ними не возвышался, обращался к ним как равный к равным, проявляя доброжелательность и уважение. Так же относился он и к своим героям, даже самым смиренным. Иногда приходится писать ниже своих возможностей.

Не следует переоценивать писателей популярных, думая, что они обладают эдаким кладезем мудрости, чаще всего им нечего больше сказать, кроме того, что они уже сказали. Во мнении читателей Сенкевич потерял очень много, после того как несколько лет назад в Польше был издан том его небольших вещиц, куда вошли тексты публичных выступлений, ответы на обращенные к нему вопросы интервьюера, мелкие статьи, то есть вещи, в которых он говорил от себя, а не устами своих героев — Кмицицов и Володыевских. Здесь в полной мере обнаружилась неспособность художника сказать свое собственное, новое, глубокое слово. Выбранные же из его сочинений «золотые мысли» — это мудрость из отрывного календаря. Реймонт такое бы не смог сказать.

А каким наивным вне своих произведений был Флобер! Пруст просмотрел его сравнения и увидел, что ни одно из них не превышает умственного уровня персонажей его романов. Это еще не совсем убедительный аргумент, если бы мы не располагали перепиской Флобера. Письма, принадлежащие к самым изящным в литературе, где

отражена незабываемая борьба за слово, страстная любовь к искусству, одновременно поражают убожеством мыслей, наивностью взглядов и суждений во всем, что не касается гармонии совершенных фраз.

Есть весьма чуткие писатели (говорю это не в осуждение, потому что быть чуткими заставляет их не только читатель, но и — в гораздо большей мере — стремление к популяризации своего искусства), которые стараются разнообразить жанры, темы, стиль. Флобер, используя двойственность своей природы, производил систематически плодосмен: то погружался в реализм, то жил фантастикой. Предприимчивая мадам де Кайаве заставила Франса написать «Красную лилию», считая, что в литературном фонде ее друга должен иметься «светский роман», иначе могли бы подумать, что он ни на что иное не способен, кроме забавы эрудицией. Конрад в позднейший период творчества избегал морской тематики, отдавая предпочтение темам, все более отдаленным от его первых романов, в полной мере используя и свое воображение, и творческую силу. Злоупотребляя разнообразием жанров и тематики, перебрасываясь с романа на драму, с эссе на лирику, можно совершенно сбиться с пути и потерпеть неудачу в каждом из этих жанров.

Мало найдется писателей, чья жизнь от начала и до конца протекала бы гладко и ровно, в соответствии с одними и теми же убеждениями и идеалами. Большинство подвержено различным переменам. Например, безмятежность, веселость, сластолюбие изменяют человеку, и для него начинается период тяжелых раздумий, печали, меланхолии, он отказывается от наслаждений жизни. Писатель, впадающий в такое состояние, уже не может рассчитывать на читателей, которых он до сих пор услаждал, очень немногие из них воспримут перелом в его творчестве и останутся ему верны, но зато он обретет других. Происходят очень глубокие перемены и в психике и в образе жизни: принятие другой религии, другой общественной идеологии, участие в политической жизни, которой раньше писатель сторонился. Перемена может явиться конечной фазой длительного процесса, может произойти и внезапно — сама по себе или под влиянием других лиц, под впечатлением определенных событий, принуждающих писателя делать выбор, принимать решение, от чего бы он охотно уклонился, если бы не давление обстоятельств. Переменившись, писатель уже не думает о прежних читателях, а начинает искать новых. Если он знаменит, то не утратит и старых, но уже не они будут поощрять или сдерживать его. Так случилось с Честертоном после его перехода в католичество.

Очень интересна в литературной жизни Франции история дела Дрейфуса, до сих пор этому уделяется еще много внимания, потому что из-за него целая группа выдающихся писателей внезапно оказалась в двух враждующих лагерях. Как на ладони видны там колебания, тревоги и смелые решения, осторожность рядом с отвагой, разрывы со старой средой и переход в новую. Благодаря многочисленным мемуарам мы как бы слышим откровенную речь, почти угадываем мысли тех, кому завтра предстояло потерять своих издателей, журналы, где они печатались, дома, где бывали желанными гостями, наконец — прежних читателей. Мы видим весы, на чашах которых колеблются известное прошлое и неизвестное будущее. Видны и результаты выбора, иногда до основания меняющие характер творчества, как это было с Жюлем Леметром.

Первый том выходящего сейчас «Vers les temps meilleurs» — «К лучшим временам» Анатоля Франса в обработке Клода Авелина содержит ряд статей и речей автора на

фоне эпохи и дает нам ярчайший пример того, что можно было бы назвать литературной стратегией. Франс, вольнодумец и сторонник прогресса, долгие годы вынужден был скрывать свои истинные взгляды под разными масками и одежаниями, сглаживавшими остроту и радикализм его мыслей. Снисходительная ирония и добродушный (с виду только) скепсис не шокировали даже консервативный «Temps» — «Время», где Франс писал еженедельные фельетоны. Первой откровенной книгой была «Под городскими вязами», и недаром Фэге после ее появления воскликнул: «Enfin!» Наконец-то осторожный скептик бурно ринулся в накаленную атмосферу современной жизни.

Отдельные главы романа печатались на протяжении двух лет в «Echo de Paris» — «Эхо Парижа», но они не давали возможности составить верное представление о романе в целом, а конца пришлось ждать довольно долго. Но вот 24 декабря 1896 года Франс был выбран в Академию. Двадцать дней спустя роман «Под городскими вязами», уже давно готовый, но задерживаемый автором, появился в магазинах отдельной книгой. Еще не успели замолкнуть возгласы изумления, как впервые зазвучал голос Франса с высокой академической трибуны: он защищал Армению. Так начался тридцатилетний период его общественной деятельности. Ни на день раньше, чтобы не проиграть Академию — его мечту с шестилетнего возраста. С момента, как он оказался выбранным, он мог позволить себе полную свободу высказываний. «Это очень большое удовлетворение — иметь возможность открыто говорить о том, что считаешь полезным и справедливым!» — вздохнул он с облегчением в предисловии к «Жизни Жанны д'Арк». Внезапная перемена поразила тысячи людей, раздались возгласы негодования, но за пределами Парижа их не очень-то было слышно. Приобретая новых сторонников, Франс не утратил прежних, а за граница осталась ему верна даже и после его смерти.

Коль скоро я упомянул слово «заграница», ему следует уделить немного внимания. Оно не всегда имело одинаковое значение. В греко-римском мире, в эпоху Римской империи, никакой заграницы, собственно, не существовало: никто не предназначал своих произведений для партов или для китайцев. Два языка, греческий и латинский, греческий в большей степени, обслуживали весь круг тогдашних читателей. Для этих читателей писали и чужеземцы, например евреи — единственный народ, обладавший в те времена собственной литературой. Филон из Александрии, Иосиф Флавий старались передать всем сведения о своей стране, ее истории, традициях и литературе. То же самое на два века раньше делал для своей страны вавилонец Берос.

В средние века латинский язык не знал границ, не было их и в эпоху гуманистов, которые мыслили в общеевропейских масштабах, а не национальных. Петрарку в один и тот же день увенчали поэтическими лаврами и Париж и Рим. Клеменс Яницкий получил венок в Болонье. Сочинения гуманистов издавались повсюду, независимо от национальной принадлежности и местожительства автора. Писатель-гуманист писал не для читателя-соотечественника, а для читателя, родственного ему по интеллекту, кем бы этот человек ни был и где бы ни находился.

Развитие национальных литератур воскресило те давно минувшие времена, когда римляне писали по-гречески, чтобы снискать интерес и похвалу греков, а греки, как, например, Полибий, писали, «ориентируясь» на римлян. Вкусы читателя-чужеземца, его типаж легко было распознать. Некоторые литературы нового времени завоевывали этого читателя без всяких усилий благодаря распространенности их родного языка.

Раньше всего это удалось французской литературе, на французском языке уже в XIII и XIV веках писали даже иностранцы (Марко Поло, Брунетто Латини), в дальнейшем к французской присоединились итальянская и испанская, значительно позже — английская (на рубеже XVIII и XIX веков) и немецкая, вышедшая на мировую арену в прошлом столетии. Всем остальным литературам приходилось завоевывать иностранного читателя посредством переводов.

Английские и французские писатели редко ориентируются на иностранного читателя, так мало уделяют ему внимания, что никогда и не подумают ради него что-либо изменить в своем произведении. Встречаются иногда исключения, продиктованные особым расчетом, например желанием добыть обширный читательский рынок, каким несколько десятилетий назад была Германия и каким может стать Америка с ее капризными бестселлерами. Может служить стимулом и прицел на получение Нобелевской премии.

Зато писатели других стран, если им открывается путь к иностранному читателю, начинают серьезно считаться с предрассудками, привычками и вкусами иностранцев. Сознательно, реже бессознательно, писатель начинает избегать определенных тем, например узконациональных, слишком тесно связанных с историей и обычаями его страны, избегать определенных приемов композиции, стиля, настроений, моральной оценки людей и явлений. Я знал одного польского писателя, который, предвидя, что его будут переводить, избегал трудновыговариваемых фамилий и усложненной орфографии, не говоря уже о том, что фабула была настолько лишена локального колорита, как если бы автор даже польский пейзаж считал помехой. В подобном приспособленчестве можно зайти постыдно далеко, как это случилось с известной голландской писательницей, которая на протяжении четверти века боролась за эмансипацию и права женщин, а завоевав немецкий книжный рынок и боясь его потерять во времена Гитлера, начала прославлять идеал женщины — домашней хозяйки, примерной матери, старательно штопающей чулки.

Употребленное выше выражение «литературная стратегия» — это метафора. Ее можно развить, называя единичных авторов застрельщиками, литературные группировки уподобить отрядам, а их деятельность — военным экспедициям или кампаниям. Нового в этом нет ничего, потому что такая военная терминология применительно к литературе употреблялась и раньше, начиная с гуманистов, а наиболее охотно — романтиками, овеянными шелестом крыльев наполеоновских орлов. Тогда выигрывали битвы (знаменитая битва за «Эрнани»), осаждали и штурмовали неприятельские крепости, словарь воинствующих романтиков был начинен порохом. У них имелись свои полководцы — Мицкевич, Гюго, — более могучие поддерживали слабых, чья сила была в численности и шумности. Романтики были дерзки и отважны, пробуждали энтузиазм, и он их окрылял. То была последняя крупная кампания на полях битв литературы, все последующие (а их было немало) не имели уже ни такого размаха, ни такого охвата.

Невидимый союзник — читатель — имеет над литературным произведением власть, не отдавая себе в этом отчета. Решает судьбы литературных жанров своей верностью одним и неприятием других, навязывает или отклоняет темы, вмешивается в композицию, подсказывает характеристики персонажей, их диалоги, словарь. До чего деспотичны были французские литературные салоны эпохи монархии, беспощадные к

неаккуратным и нескладным оборотам в прозе, а в стихах ни одно прилагательное не смело оторваться от своего существительного и отскочить в следующую стихотворную строку:

Ужель явился он? По лестнице
Сокрытой...

Так начинается бунтовщический и дерзкий «Эрнани» Виктора Гюго.

Этим вывихнутым стихом романтизм бросал вызов правилам «хорошего тона». Но половина зрительного зала встретила этот вызов аплодисментами — так заявляли о себе новые союзники, и с этой минуты их имели в виду лирики, драматурги, романисты. В Польше это произошло на десять лет раньше. Новые союзники оказались большой силой. Писатели-романтики половиной своей славы были обязаны энтузиазму читателей, этот энтузиазм придавал писателям смелости, оплодотворял, наделял огромной продуктивностью, объятые восторгом души творцов мчались навстречу новым формам, новым идеям.

Литературное произведение предназначено для слушателей и читателей. «Пою себе и Музам» — эта формула всегда имеет дополнение, начинающееся со слова «потому что». Каждый раз, когда у писателя вырывается признание в том, что он творит для себя и для Муз, обязательно его сопровождает это «потому что» — начало упрёка, обвинения, негодования. Каждому хочется, чтобы его выслушали, а кто в этом не признается, тот или сам себя обманывает, или себя не знает. Так называемое «писание для себя» — это привилегия разочарованных старых дев, которые, однако, были бы не прочь раскрыть перед кем бы то ни было ящик, где покоятся кипы рукописей, пропитанные запахами туалетного мыла и ландрина.

Горечь или разочарование способны даже великого писателя заставить перейти на «творчество для себя». Так произошло с Фредро, переставшим публиковать и ставить на сцене свои новые комедии; «...потому что теперь я пишу только для себя», — говорит он в трогательных стихах, заканчивая свои воспоминания «Три на три».

Флобер был захвачен врасплох и поражен переменой, наступившей в его жизни, едва он выпустил свою первую книжку — «Мадам Бовари». Пока ее писал, пока в смене удач и поражений, подъема и отчаяния шлифовал свою прозу, он чувствовал себя свободным и гордым, когда же с ней расстался и, выйдя из укрытия, предстал перед публикой, ему показалось, будто он продал себя в рабство. Сразу же на него обрушились все кошмары, спокон веков терзавшие писателей: доброжелательные советчики, цензура и суд, критики и читатели, неудовлетворенные, гримасничающие, различные насмешники и шутники. По натуре и по образу жизни Флобер — отшельник и он никак не мог переварить неожиданно возникшую вокруг него сутолоку. Будь Флобер еще более ранимым и нервным, весьма возможно, что он воздержался бы от публикации остальных своих произведений, как это иногда делали обиженные и сверхчувствительные дилетанты, оставлявшие написанное ими для посмертного издания, причем обычно и тут их ждало посмертное разочарование.

Двадцать веков назад было изречено: *odi profanum vulgus*, и с тех пор многие века писатели позволяли себе презирать «чернь». Никто, однако, не зашел в презрении настолько далеко, чтобы пренебречь похвалой толпы, которая якобы состояла из одних только глупцов. Вот одна из самых отвратительных черт писательской психологии. Кто

не уважает своих читателей, не уважает ни самого себя, ни своих произведений. И кроме того, обнаруживает бедность воображения, не понимая, как его творение множится, обогащается, обретает новое звучание и мощь именно благодаря безмянной эстафете, несущей его слово сквозь пространство и время. Но чаще всего такое презрение к «черни» оказывается не более как позой, снобизмом и насквозь фальшиво, писатели, особенно демонстрирующие свое презрение к похвале читателя, на самом деле жаждут этой похвалы больше, чем все остальные.

Произведение искусства — акт веры и отваги. Отдавая его на суд общественности, надо быть готовым принять все последствия этого шага, а некоторые из них ошеломляют не только новичков. При издании каждой новой книги автор переживает те же тревоги, что и при издании первой. Даже упроченное в литературе положение, даже добытое уже имя этих тревог не смягчают. «Ах, мой дорогой, — писал в 1908 году Конрад к Голсуорси, — ты не можешь себе представить, какой страх овладевает мною, когда я задаю себе вопрос: пройдет ли это? Не существует ничего более мучительного, чем метание между надеждой и сомнением, и этот вопрос, не скрою, равносителен вопросу жизни и смерти. Бывают минуты, когда страх вышибает у меня из головы все мысли». Писатель никогда не может быть уверен, что его новая книга будет принята читателем так же благосклонно, как и предыдущие, что ею не пренебрегут, не признают неудачной, в старости даже самые крупные писатели не застрахованы от горечи отчужденности от нового поколения, которое от них отворачивается. Литературная жизнь — это поле битвы, состязания, риска. Если тем не менее самые несмелые в робкие вступают на это поле, то потому, что жажда успеха в них пересиливает чувство страха. Успех в данном случае не обязательно означает славу, деньги, привилегии, борьба ведется за покорение человеческих душ, за завоевание из огромной человеческой массы некоторого числа читателей — тех, кому можно доверить свои мысли и мечты.

В изложенных выше соображениях мы довольно близко подошли к сравнению писателей с политическими деятелями, и теперь нам не уклониться от этого сравнения. Как и всякое иное, сходство здесь не полное, но не признавать его значило бы признаться в незнании развития литературы или в очень поверхностном и наивном знакомстве с ее тысячелетней историей. Как и политики, большинство писателей делают ставку на группу, в данный момент наисильнейшую фактически или по видимости, что облегчает им завоевание успеха. Обычно это происходило не из одного холодного расчета: здесь все решало происхождение писателя, его воспитание, чувства и убеждения, вынесенные им из формировавшей его среды. Гораздо чаще в литературе, чем в политике, выступают писатели-революционеры, солидаризирующиеся с группой, не находящейся у власти, но обладающей скрытой силой и ставящей перед собой справедливые цели. Встречаются в литературе и авантюристы, вначале они действуют в одиночку, но постепенно к ним примыкают разные родственные им беспокойные души и окружают своего вожака сплоченной и сильной дружиной.

Для писателей, ставящих себе целью угождать вкусам публики, полный конформизм, приспособленчество является правилом, для писателей по-настоящему великих — исключением. Живое воображение и беспокойная мысль вступают порой в конфликт со своим временем и со своей средой. Не удовлетворяет их общественный строй или обычаи, религия, стиль жизни, не мирятся они с косностью, бунтуют против

застывших доктрин. Победа или поражение зависят от того, пользуется ли явление, против которого борется писатель, искренней преданностью большинства или держится лишь по инерции. Например, если кто-нибудь в Польше после раздела вздумал бы выступить наперекор идеалам народа, он не мог бы рассчитывать ни на что, кроме названия предателя, и был бы раздавлен всеобщим презрением. А вот Миколай Рей мог бы служить великолепным примером, что может позволить себе писатель, утверждающий идеалы господствующей группы современников. За восторженную преданность дворянству ему прощали завзятый кальвинизм.

Состав читателей данного автора и данного произведения бывает разный: он может ограничиваться небольшой горсткой элиты, определенной общественной группой или даже всем народом, причем последнее бывает очень редко. Читательская масса складывается из отдельных личностей, и каждая из них чувствует и мыслит по-разному, но в своей совокупности эта масса подчинена законам психологии коллектива. Подвижная и изменчивая, как море, она подвержена бурям и ураганам, в ней есть стремительные подводные потоки, у нее бывают периоды затишья, но даже и тогда движение волн не прекращается полностью. Каждое литературное явление становится игрушкой этих волн. Однако силы, распоряжающиеся суждением и эмоциональными реакциями читательской массы, не автономны: они зависят от всего, чем живет данное общество. Религия, политика, общественный строй, экономика, обычаи и в то же время климат, почва, раса, даже пища — все это влияет на вкус и симпатии читателей.

Так возникает то, что именуют, не без некоторой дозы мистицизма, «духом времени». Нынче понятие «дух времени» особенной популярностью не пользуется, но, если о нем не говорят, это еще не значит, что он перестал существовать или утратил значение. Капризный, как деспот, он каждое утро швыряет в корзину для мусора составленный старательными чиновниками список лиц, которым он должен дать аудиенцию, и вместо них принимает кого ему заблагорассудится; будет два часа забавляться глупцом, а мудрецу придется ждать до вечера, чтобы быть выслушанным в течение минуты с рассеянностью, с нескрываемой скукой. Этот деспотический дух времени — не что иное, как совокупность проблем и вопросов, занимающих в данный период общество, будь то в узких границах одной страны, будь то в широких — целого континента или даже всего цивилизованного мира. И сверх того, дух времени включает в себя все затаенные мечтания и стремления данного общества, глубоко запрятанный взрывчатый материал, литературное произведение может явиться искрой и воспламенить человеческие души.

Это происходит чаще, чем думают, но история литературы старательно записывает и занимается лишь некоторыми из них, большую же часть обходит стыдливым молчанием. Охотно пишут монографии о восторженном приеме Руссо или Вальтера Скотта, об успехе «Жизни Христа» Ренана или «Камо грядеши», но подобная же монография, посвященная, скажем, Жоржу Оне или *Гелене Мнишек*, только бы сделала ее автора предметом посмешища. Но незачем спускаться в подвалы литературы, чтобы обнаружить все еще не разрешенные загадки тех или иных авторских успехов. Не вызывает недоумений преклонение перед Гомером, обеспечившее ему бессмертие, но уже относительно Софокла мы «теряемся в догадках», чем покорили афинских зрителей неизвестные трагики, которым гениальный создатель «Антигоны» так часто бывал вынужден уступать и первенство и награды. И мы

совершенно не можем объяснить некоторые факты, почему, к примеру, занесено в летопись, что некий диакон Аратор читал «Деяния апостолов», переделанные им в стихи, при огромном количестве слушателей, в течение недели заполнявших собор святого Петра в Винколи! Никто этого уже нам теперь не объяснит, как никто не восстановит умонастроений и вкусов того времени.

Литературная жизнь определенной эпохи в ее стремительном и изменчивом течении совсем не похожа на ту, что воссоздает с предельной точностью и обстоятельностью история. Картина, нарисованная историком, всегда будет упрощением, фикцией. Воспроизводя лишь некоторые детали и оставляя без внимания множество других, он искажает образ эпохи, как на портрете искажается выражение лица, если стереть с него сеть морщин, проложенных страстями мимолетными, но бурными, тревогами, заботами. От нас ускользают тысячи мелких фактов, предопределявших оценку современниками тогдашней «злобы дня», где шел бой о судьбах литературных произведений.

Отнюдь не в далеком будущем, а уже на следующий день после своего появления книга отказывает автору в послушании. Она становится собственностью других умов и благодаря им или возвышает автора, или низвергает. Одно и то же произведение как бы превращается в тысячу произведений, иногда абсолютно между собой не похожих. В зависимости от восприимчивости, образованности, ума читатель берет из книги то, что его захватывает, эта доля может быть очень мала — всего-навсего одна-единственная понятая и запомнившаяся фраза, или же так огромна, что перерастает размеры прочитанного произведения. «Эмиль» Жан-Жака Руссо, которого Кант с таким увлечением читал, что забыл вовремя выйти на прогулку, которую совершал ежедневно и всегда в один и тот же час, и был точнее, чем часы на городской ратуше, обладал, несомненно, более широкими и глубокими мыслями, чем «Эмиль», вышедший из-под пера Руссо, поля этой книги были испещрены размышлениями гениального философа. По наброскам, замечаниям, беседам о прочитанной книге великих мыслителей и писателей мы видим, как они одним своим анализом как бы придают этим книгам орлиные крылья.

Автор никогда не может предвидеть, что вычитают из его книги, каждый писатель получает письма и признания читателей, и они ошеломляют его неожиданными претензиями и упреками. Самый скромный читатель не удержится, чтобы не вписать собственной души в текст чужой. Точно так же обстоит дело и с критиками, хотя они не любят в этом признаваться. Искреннее остальных были критики-импрессионисты, король которых Анатолий Франс называл свои критические статьи «приключениями собственной души в мире книг»! Исследователям литературы надо бы отказаться от заблуждения, будто они способны на безупречно объективный анализ литературного произведения и не вносят в него ничего личного. В каждую последующую эпоху книга, если ей удастся выплыть за пределы своего времени, живет иной жизнью, иногда совершенно фантастической, и никто из первых читателей ее бы не узнал. Самому добросовестному исследователю не удастся восстановить то впечатление, какое данная книга производила на своих современников, не только дальних веков, но и более близких нам.

Безотносительно к ее дальнейшей судьбе книга прежде всего есть продукт своего времени: она для этой эпохи написана, связана с ней тысячами нитей, и она, эта эпоха,

чаще всего предрешает ее дальнейшую судьбу. Неизвестные слушатели, первые услышавшие незабываемые слова: «Menin aeide, thea...» — «Гнев, о богиня, воспой...», своим восторгом обеспечили Гомеру бессмертие, а полтора века спустя для их потомков правитель Афин Пизистрат уже принимал меры для сохранения верного текста «Илиады».

Только современность способна почувствовать наравне с главной мелодией произведения и те побочные тоны, выявление которых будет доводить до отчаяния будущих комментаторов. Но тщетно прислушиваться к умолкшему эху. Слова, бесцветные для потомков, в атмосфере своего времени пламенели, как метеоры. Особенно ясно это видно в произведениях, насыщенных актуальными проблемами своего времени, например в комедиях Аристофана. Сегодня мы вступаем в мир его комедий, как запоздавшие гости, которые из богатой феерии застали еще две-три сцены, и по их прелести можно ощутить, насколько многоцветно и ослепительно было целое, и больше нет ничего, кроме неубранных декораций и горсти ракет, уцелевших от фейерверка. К счастью, Аристофан был не только драматургом, но и проникновенным лириком, и если сегодня он не может рассмешить нас, как смешил своих сограждан, то может еще нас глубоко взволновать.

У книг, мимо которых современники прошли равнодушно, жизнь испорчена, даже самое горячее признание потомков не вернет утраченных мгновений их весны. В анналах литературы имеется длинный перечень авторов, не признанных и забытых своим временем, как Словацкий и Норвид. Позднейшие триумфы не возместили вреда, причиненного их творчеству в ту пору, когда оно было свежим и горячим от пламени их эпохи. Нераспознанная и отвергнутая красота — это заглушенный родник. Норвид, восставший из гроба полвека спустя, обернутый комментариями, как воскресший Лазарь саваном на старых иконах, уже не мог в развитии польской поэзии и польской мысли свершить то, что ему удалось бы сделать своими диссонансами в эпоху бронзового стиха Мицкевича и весело звенящей поэзии *Залеского*.

Еще большее сожаление вызывает непризнание современниками Словацкого. Первый подлинный драматург Польши не мог работать для сцены, никогда не видел своих пьес поставленными в театре, как не видели их и его современники, и почти никто их не читал, жар этого одинокого творца в конце концов остыл, вспыхнув в последний раз угасающим пламенем — проникновенными фрагментами, величественными в их недоработанности, — поэтической версией «Узников» Микеланджело. Непризнание Словацкого исказило картину развития польской драмы, нетрудно себе представить, какой бы она выглядела, если бы шла под знаком театра Словацкого и при его деятельном участии.

Нас трогают пророческие обращения Стендаля к читателям, которые еще не родились, но редко кто понимает весь трагизм этого крика сердца. В нем отчаянный стон произведений, отвергнутых своей эпохой. А ведь литературное произведение имеет огромные обязательства перед своим временем, и все, что мешает этому, зловредно и заслуживает осуждения. Но разлад между писателем и его эпохой может возникнуть и по вине самого писателя — на это в свое оправдание любят ссылаться те, кто проглядел и недооценил писателя. Здесь снова невольно вспоминаешь Словацкого. Он вывез с собой в эмиграцию пленительные стихи о своей молодости, действительно прекрасные стихи, и сразу же из-за них поссорился с польскими эмигрантами, теми,

кто боролся и страдал в восстании 1830 года, кто только что был низвергнут с вышины в бездну поражения и не мог говорить и думать ни о чем ином, кроме своей несчастной доли и несбывшихся надежд. Эти люди не приняли ни его «Монаха», ни «Гуго», ни «Змия», ни его несвоевременного байронизма, как и повествующего о созерцательном и мечтательном детстве поэта «Часа мысли». Свыклись с тем, что от него не услышишь слов, нужных как хлеб насущный, и в результате не заметили их тогда, когда его творчество было переполнено ими.

Особенно поражает в таких случаях слепота критики. Нет более сурового суда о польской критике, чем она сама над собой произнесла, проглядев Словацкого и Норвида. Примеров таких — правда, менее ярких, но многочисленных, недооценки нашей критикой выходивших книг можно привести довольно много. Причины тому бывали разные: предубеждение и злая воля, неспособность оценивать вещь как произведение искусства, приверженность трафаретам, господствующим в данный период. *Гоциньский* одной опрометчивой статьей сломал перо величайшего польского комедиографа Александра Фредро.

Критика благодаря своим представителям сама является частью литературы, можно привести работы, превосходящие книги, которым они посвящены. Критика зависит от литературы, так как она является для нее материалом. Критика исследует литературу, объясняет и оценивает. Иногда она довольствуется скромной ролью посредника между писателем и читателем, иногда же выступает судьей и выносит приговор. В последнем случае она верна своей этимологии: глагол, определивший ее название — *krinein*, значит «судить». И слово «критика», суть ее восходят к грекам. В очень отдаленные времена, еще в VI веке до н. э., патроном доктринерской, неизменно придирчивой критики был Ксенофан из Колофона, философ, осуждавший Гомера во имя чистоты религиозных понятий. Зоил — по сегодняшней день эпоним зоилов всех времен и народов — тоже точил когти на Гомере. Этот *homeromastiks*, то есть «бич Гомера», пользовался излюбленным с той поры приемом высмеивать героев и действие поэмы — сотни фельетонистов, заимствовавших у Зоила этот прием, не могут даже выразить благодарность своему родоначальнику, потому что ничего о нем не знают.

Не перевелось еще на свете и потомство средневековых критиков, искавших в каждой вещи морали, даже в «Искусстве любви» Овидия. Люди менее чувствительны к красоте, нежели к добру, в этом не было бы ничего предосудительного, если бы добро не означало прямой выгоды. Во многие периоды литература старалась расположить к себе читателя, общественное мнение, ссылаясь на свою полезность. Прилагательные «полезный», «нужный», «целесообразный» фигурировали в названиях книг и действовали на читателя электризирующе, как ныне прилагательное «сенсационный» на афишах кинотеатров. Моралист считает, что человек, реагирующий на прилагательное «полезный», стоит в нравственном отношении выше человека, дающего себя прельстить словом «сенсационный», и в этом он, кажется, прав.

Критика моложе большинства литературных жанров, развившихся, окрепших, давших шедевры задолго до того, как о них начали писать критики. Но и позже бывало, что критика — во всяком случае в понимании, близком нашему, — время от времени угасала, замолкала, целые литературные эпохи почти ее не знали. Разве можно, например, говорить о литературной критике в Польше до XIX века? А чем является имеющая традиции и богатый опыт критика, мы видим во Франции, где некоторые

роды критических суждений, некоторые формы высказываний вообще невозможны, потому что там неизменно обязывает соблюдение такта в отношении книги и автора и всякие находящиеся за гранью литературы намеки могут только вызвать возмущение или позабавить.

Писатели редко бывают удовлетворены критикой, и критика объясняет это их непомерным самомнением. Нельзя отрицать, что творчество, то есть способность вызвать к жизни новые души, неизвестные до той поры чувства, красоту, не имеющую себе соответствия в действительности, да и сам факт господства над словом и одерживаемые посредством слова победы — все это дает и обосновывает чувство превосходства, необычайности, достоинства. Можно составить антологию литературных шедевров, и на ее величественных страницах законное место заняли бы «Ехеги monumentum» — «Я памятник воздвиг...» Горация и стихи «Импровизации» Мицкевича, но вряд ли можно серьезно относиться к крикам «непризнанных гениев», голосам претенциозных бездарностей, не всегда, правда, смешным, временами очень печальным.

Особенно огорчает писателя несоразмерность между его работой и усилием читателя, каким является критик. Кто из писателей мучительно не содрогнется, услышав о своей книге: «Прочитал ее одним духом, за несколько часов!» Сказанные с добрым намерением, как похвала, эти слова содержат в себе жестокую иронию. За несколько часов! Так и видишь при этом стремительным пламенем, испепеляющий сотни, тысячи творческих часов. Даже в фимиаме похвал, расточаемых критиком, писатель не может скрыть своей горечи, видя, как критик галопом промчался по его книге. «Прошу только об одном, — писал Монтескье во вступлении к «Духу законов», — но опасаясь, что мне будет в этом отказано: пусть никто, бегло прочитав книгу, не выносит поспешно суда о работе, на которую потрачено двадцать лет». Его просьбу выполнили лишь в наше время. Только классики или равноценные им крупные мастера прошлого могут рассчитывать на исключительное внимание, критики вникают в каждое их слово. Но здесь критик уступает место литературоведу. Современность даже и своих великих выслушивает рассеянно.

У Конрада есть такая фраза: «Хороший писатель — это писатель, взвешивающий без особой радости и без чрезмерной печали на приключения своей души в мире критики». В этом случае «хороший писатель» — это не только человек, владеющий своим мастерством, но и честный по характеру, знающий себе цену, ее он не занижает притворной скромностью и не завывает высокомерием. Его писательская совесть спокойна, чье-то безответственное суждение не собьет его с толку. Автор чувствует себя в своем произведении хозяином, но не любит, чтобы бесцеремонно нарушали границы его владений, и не терпит поучений от каких-либо пришельцев. Ничто так не раздражает писателя, как менторство критиков, в особенности когда оно не подкреплено ни знаниями, ни культурой, ни талантом.

В предисловии к «Мадам де Мопэн» Готье перечислил почти все смертные грехи критиков, как они представляются писателям. Если бы он сегодня, спустя сто лет, держал корректуру этого вступления, ему ничего не пришлось бы изменять в своей филиппике. И ни один писатель не стал бы призывать его к этому, а некоторые пожелали бы еще кое-что добавить. В прошлом писатели со своими критиками дрались на дуэли, подсылали наемных убийц, чтобы те их если не убили, то хотя бы

хорошенько поколотили, клеймили ядовитым словом, обрекая их частенько на мрачное бессмертие: таких имен много кружится в книгах Вольтера. Жаль только, что не появился новый Кастильоне и изящно не описал respectable критика-идеала, стоило бы это сделать.

Намеком на такой идеал был диалог Оскара Уайльда «Критик как художник», камень преткновения для всех, кто в критике готов увидеть что угодно, только не произведение искусства. Уайльд пренебрегал современной ему критикой, особенно газетной, наперекор ей, поскольку она никогда не была к нему благосклонна, заключил союз с читателями, и читатели принесли ему славу, столь громкую, что критике в конце концов пришлось покориться или по меньшей мере умолкнуть. Воспользовавшись ее молчанием, заговорили те, кто видел в Уайльде великого писателя. Продолжалось это недолго. После личной катастрофы Уайльд исчез с литературного горизонта Англии, его имя было предано анафеме. Ныне его имя звучит вновь, и критика, когда пишет о нем в связи с новыми изданиями или возобновлениями пьес, искушает старые ошибки трезвостью оценок и тактом.

Читатель, направляя перо писателя, не выходит из своей безымянности, как и театральные зрители,— первый дает знать о своем существовании числом проданных экземпляров книги или ее нетронутым тиражом, второй — полными сборами, аплодисментами или же освистанием пьесы. Критик же обращается к писателю непосредственно и прямо. Писатель знает своих критиков, если не всегда лично, то хотя бы по внешнему виду, во всяком случае ему хорошо известны их взгляды, мнения, предубеждения. Он заранее может предвидеть, кто из критиков выскажется за него, кто против. От силы характера писателя зависит, с кем он будет больше считаться. Потому что бывают враги, приносящие честь, и почитатели, чьи кадила источают яд.

Если в определенный период в литературе существует великий критик, то есть человек большой культуры, горячего сердца, порывистого воображения, проникновенного ума, искреннего энтузиазма к рождающимся произведениям, он наверняка выскажет свое мнение о книгах современных ему писателей, отличное от мнений безымянной читательской массы. Бывает, что между писателем и критиком возникает тесная дружба и критик побуждает писателя реализовать дремлющие в нем возможности — столь благотворно действовал на Конрада Ричард Кёрл. А какова выдающаяся роль Хенкеля, редактора журнала «Варшавская библиотека»! Из своей скромной комнатки он распоряжался судьбами многих книг, в их число вошло несколько шедевров.

Но бывают и такие писатели, которые ни от кого не принимают советов, уверенные, что никогда не поддадутся влиянию чужой мысли — они бы с негодованием протестовали против сказанного здесь, считая это недостойной инсинуацией. И очень дурно поступили бы. Как никто не знает своего голоса (что за удивление, когда услышишь его с магнитофонной ленты!), потому что голос подчинен внутренней акустике, совершенно отличной от внешней, так и писатель свое произведение видит в себе вместе со всем, что он чувствовал и мыслил, его создавая, но что не вошло в него. У каждой фразы есть длинная и богатая история, и она могла бы быть проанализирована и разъяснена, но, приняв окончательную и беспощадно краткую форму на бумаге, фраза лишается каких бы то ни было возможностей воссоздать в чужом сознании всю свою предварительную и иногда очень яркую жизнь.

Вместо симфонии, которую в ней слышит автор, для всех остальных она звучит одиноким аккордом. Нельзя забывать, что другие люди созданное нами слышат и понимают иначе, чем мы, и не следует разницу в этих двух пониманиях объяснять тупостью читателя.

В литературных архивах покоится множество документов — свидетельств поразительной скромности, нередко полной покорности великих писателей, переделывавших свои сочинения под воздействием читателей, коль скоро авторы обнаруживали в их замечаниях искренность и понимание. По одному слову — исходит ли оно от безымянного читателя или известного критика — сразу же можно узнать, о чем он хлопочет: о внесении ли в произведение элементов, чуждых замыслу автора, или же о лучшем и полнейшем воплощении этих самых замыслов. Только дружественный и честный подход читателя к книге дорог и ценен писателю. Впрочем, иногда можно кое-чему научиться даже и у явных врагов.

Читатель склонен представлять, что автор похож на своих героев, он разыскивает его среди них, ошибается, иногда даже находит. Это очень трудно осуществить в отношении писателей, наводнивших книгу множеством персонажей, как положительных, так и отрицательных. Кто разыщет Бальзака в огромной толпе его героев? Или Шекспира среди созданных им королей, влюбленных, шутов, бездельников, разбойников? Здесь нужны провидящие глаза Жанны д'Арк, распознавшей дофина в толпе придворных. Большинство же никак не хочет отказаться от мысли, что Гамлет — это сам Шекспир. В некоторых же случаях автора обнаружить довольно легко: в образе господина Бержере сразу же все узнали Анатоля Франса, даже имя Бержере сделалось синонимом автора, как Рене — синонимом Шатобриана.

Если трудно отыскать автора в персонаже, тогда считают, что доминирующий в его творчестве тон является выражением характера писателя: Рабле ни у кого не оставил сомнений, что был обжорой, пьяницей, распутником. В то время когда Рабле — один из умнейших и образованнейших людей XVI века — прикрывал свои дерзкие мысли красочными одеяниями, взятыми из лубочной литературы, где царил «бесстыдный и толстый» Маршо. В это же время Монтень работал над своим парадным портретом, вроде бы ничего не утаивая и давая понять, что пороки его — не более как невинные слабости, а слабости настолько милы, что равноценны достоинствам. Значительно дальше, сделав довольно размахистый шаг, пошел Руссо, который вначале, благодаря «Новой Элоизе» и «Эмилию», представился миру как воплощение нежности и доброты, а затем решил то, что там было только намеком, развернуть в искренний рассказ о своей жизни и о себе; в «Исповеди» он описал себя таким, каким хотел предстать перед взорами всех будущих поколений. Он не принял в расчет историков, роющихся во всех шкапулках, шкафах, архивах, книгах записей гражданского состояния, и ему, борющемуся в припадках мании преследования с клеветой и наговорами воображаемых врагов, даже во сне не могло присниться, что через сто-двести лет неведомые ему люди смогут так основательно испортить его портрет. Шатобриан всю жизнь старался произвести впечатление, что он личность более значительная, чем был на самом деле — слабость всех людей невысокого роста, — и таким его представляли читатели, любясь им сквозь призму его героев и биографических анекдотов о великолепии, в каком он жил, будучи послом (тогда и гастрономию он одарил «Шатобрианом»), даже благодаря прическе *au coup de vent*,

которая украшала его голову до последних дней жизни и которая, прожив полвека в забвении, ныне появляется на головках дам, не слыжавших даже имени Шатобриана. Возвращается к жизни и его последнее сочинение «Загробные записки», величайшее творение, обеспечившее ему бессмертие, созидавшееся годами, как фараоном — пирамида-усыпальница.

Романтизм особенно старался утолять в читателях потребность сердца, заставлявшую представлять себе любимых авторов согласно их стилю. Байрон научил всех, как драпироваться иронией, меланхолией, страстностью, как урвать немного лучей из венца сатаны, как говорить о себе самом, превратив себя в корсара, рыцаря, таинственного принца, Каина и Дон-Жуана, и быть поистине поэтическим, чарующим явлением не только для сентиментальных девиц, но и для стареющего Гёте. В конце XIX столетия уважающий себя поэт обязан был болеть чахоткой или по крайней мере походить на чахоточного, если же зловредная природа наделила его крепким здоровьем, он старался искусственными средствами добиться бледности лица и походить на покойника, приехавшего в отпуск из могилы: дюжинами поглощал лимоны, пил уксус, лишал себя сна, отказывался от пищи, пожирая ее только глазами. Лирический поэт весом сто килограммов мог присниться только юмористу. Нынче для поэта уже не обязательны бури и неистовства, мрачное одиночество, больница. Нынче импонируют серьезность, спокойствие, крепкий и здоровый интеллект, писатель может окружать себя книгами, а в преклонных годах — многочисленными членами семейства. Ничто так не умиляло поклонников Клоделя, как фотография, где он представлен в окружении нескольких десятков своих потомков вплоть до третьего поколения.

За веселым и несколько легкомысленным фасадом кроются вещи важные и заслуживающие уважения. Читатель ждет от писателя величия духа, благородства, отваги, справедливости, энергии, доброты, сердечности — то есть добродетелей, которые для человечества являются идеалами, и творческое слово служит этим идеалам уже многие тысячи лет. Не только величайшие шедевры, но и большинство произведений более скромного значения отвечает этим требованиям во все эпохи и для всех рас. Не было примера, чтобы народ сделал объектом своей гордости и своего поклонения литературное произведение без чести и веры, — Аретино всегда считался мошенником, даже, или вернее, во времена, когда его пера боялись короли.

Не имея возможности наблюдать авторов в жизни, читатель старается разглядеть их в книгах, во время публичных выступлений. В своем творчестве писатели, за немногими исключениями, бывают лучше, чем в жизни, говорю — за немногими исключениями, потому что встречаются упрямые чудаки вроде Стендаля, который убеждал всех, что он циник и безнравственный человек, в то время как в действительности был человеком благопристойным и благородным. Мицкевич в своем стихе высказал всеобщую истину: «День хорошо прожить труднее, чем книгу написать».

Литература всегда выполняла свою высокую миссию — помочь человеку преодолеть свои слабости и недостатки. Это не связано ни с обычаями, ни с этическими принципами, принятыми в ту или иную эпоху, потому что писатели слишком даже часто вступали в борьбу с обычаями и принципами своей эпохи, если последние находились в противоречии с высшим моральным законом, писателей за это

преследовали: их книги сжигали на кострах, их самих судили, и только позже потомки убеждались, что жертвы эти служили добру, а не злу. Человеческая совесть всегда имела в писателях достойных выразителей. Вокруг определенных идеалов, как свобода и справедливость, сгруппирован великолепный ансамбль литературных произведений — гордость и предмет преклонения многих веков. Начиная от «Илиады», где столько сочувственных гекзаметров посвящено горестной человеческой доле, где бессмертным блеском сверкает ночная беседа Ахилла с Приамом, именно состраданием отмечены самые высокие страницы европейской литературы, и таким же животворящим ключом бьет это чувство во всех литературах Востока.

Есть некий внутренний голос, писатель слышит его в часы творчества, голос предостережения и наказа. Писатель закидывает сети слов в людскую реку, текущую в неизвестное завтра. Те, кто попадает в эту сеть, поведают о своей судьбе, рассказ может на минуту развлечь и тут же быть позабытым, а может запомниться на многие годы или даже на всю жизнь. Изменит взгляды, уничтожит или вдохнет веру, насторожит, оживит надежду или ввергнет в отчаяние. Созданные писателем образы идут в мир, смешиваются с толпой людей, существующих в действительности, служат примером, образцом, поучением, остережением. Чувство ответственности за создаваемые души перед душами тех, кто их воспринимает, у великих писателей так могуче, что бросает на своих творцов отблеск святости.

Мнение, вырабатывающееся о писателе под воздействием его произведений, может даже изменить характер их творца: трус заблещет гражданским мужеством, человек слабый выкажет твердость, ощутит всю весомость слова «родина», которое до этого было для него не более как стилистическим орнаментом. Когда же у писателя не хватает сил сохранить свое достоинство, ему помогут чувства общества, связанные с его именем. И в этом заключается высшая помощь, какой только он может ждать от своего скрытого союзника.

СЛАВА И БЕССМЕРТИЕ

Не бывает писателей, которые бы не мечтали о славе. Только в средние века встречались безымянные книги, чьи авторы, себя не называя, в конце обращались с молитвой к богу или с просьбой к читателю, чтобы он о них помянул в своих молитвах. Гуманисты воскресили и даже превзошли в жажде славы писателей античности, и первый из их блестящей плеяды, патрон гуманизма Петрарка, снискал себе громкую славу еще при жизни.

Увенчание Петрарки лаврами, происходившее в Риме, превратилось в небывалое торжество. Это было в период упадка вечного города, когда папа римский пребывал в Авиньоне. Улицы находилась в запущенном состоянии, церкви разваливались, порастали травой. И вот этот мрак внезапно озарился ярким лучом света, когда на Капитолии чествовали великого поэта, напомнив варварскому миру, что труд творческого духа — это величайшее торжество. В Ареццо, где родился Петрарка, городские власти показали ему его собственный дом, бережно сохраняемый горожанами. В Бергамо некий золотых дел мастер, у которого Петрарка останавливался, приказал покрыть позолотой комнату, где ночевал поэт. Папы, императоры, короли, титулованная знать заманивали его на свои дворы, вели с ним переписку, просили о беседах. В Венеции он восседал по правую руку дожа. Много паломников приходило издали, чтобы только посмотреть на него.

Такая громкая слава еще не является свидетельством одних только заслуг и гениальности, факт этот — результат обширных мероприятий, требующих постоянного надзора. В письмах Петрарки есть доказательства этому, он умел популяризировать себя, правда не теряя при этом собственного достоинства, и умел использовать друзей, не преступая границ благопристойности. Но иногда шел и на весьма нелестные для него компромиссы, например жил при дворе жестоких и коварных Висконти, чего ему не мог простить его верный Боккаччо. В позднейшие века многие гуманисты сравнялись славой с Петраркой, а Эразм Роттердамский, пожалуй, даже превзошел его. В свою эпоху он был значительной фигурой, своими письмами он оказывал честь папам, королям, кардиналам. Гуманисты, умело распорядившись добытой славой, следовали заветам древних — Цицерон многих мог кое-чему научить.

В древнем Риме перед литературным произведением не открывалась широкая дорога. Распространяемое в рукописных копиях, оно или требовало от автора материальных затрат, весьма значительных, или делалось жертвой переписчиков, гнавшихся за барышами. Автору предстояло много хлопот: нанять помещение, собрать лиц, готовых прослушать читку, добиться благосклонности слушателей, которые потом могли бы похвалить его творение на форуме, для чего надо было расположить их к себе вкусными обедами. Литературные обеды в эпоху Августа были распространенным явлением, сатире было что сказать о таких обедах, где кушанья подавались на столь же низком уровне, что и поэтические творения хозяина — устроителя обеда. В этот же период возникли и расцвели первые литературные салоны, которые в дальнейшем прошли, приобретая разные формы, через средневековые с поэтическими турнирами при дворах, потом превратились в собрания гуманистов и, наконец, вышли в те блестящие созвездия литературных салонов, какие имела каждая эпоха французской

литературы, и эти созвездия не погасли и по сей день. То были генеральные штабы кампаний по завоеванию славы. Через эти салоны проходил путь к наградам и орденам, к синекурам, сменившим прежние бенефиции и пребенды, к выгодным договорам с издателями и директорами театров, к редакциям влиятельных журналов и, наконец, путь в Академию. Командовали там женщины, и не один лавровый венок из тех, что не утратили свежести и по сей день, был сплетен их красивыми и ловкими ручками.

Мало кто в европейской литературе может сравниться с Вольтером в его усилиях по завоеванию славы. Правда, ему благоприятствовали два обстоятельства: всемогущее обаяние французского языка и высокий авторитет, каким в ту эпоху пользовался голос писателя. Не имея к своим услугам прессы, у которой тогда только-только начинали прорезываться зубы, Вольтер сумел вместо репортеров пользоваться услугами писателей, послов, аристократии и монархов всех стран. Не колеблясь, он осыпал похвалами явных политических разбойников, получая взамен их покровительство. Ему выпало редчайшее счастье быть признанным величайшим представителем своего народа и своего века. После него уже никому не удалось пером добиться такого могущества, даже Гёте и Байрону.

Звезда литературы значительно потускнела. Некогда писатели были единственными людьми, стоявшими превыше сословий и титулов благодаря власти, какую они обретали над человеческими душами. Воздавая им честь, люди воздавали честь достоинству человека независимо от происхождения. Во времена, когда все зависело от происхождения (даже капитанский чин), обретал огромный социальный вес тот, кого гениальность уравнивала с сильными мира сего. Наполеона чтили не только за победы, но и за разрушение извечного порядка на свете: он низверг старые династии, на их развалинах воздвиг свою империю и дал измученным народам миг злорадного удовлетворения: «человек из низов», как было принято выражаться, растоптал замшелые пергаменты родословных.

Шатобриан, который восхищался Наполеоном и в то же время ненавидел его, потому что считал соперником и в некотором роде человеком, затмившим его славу, утешался следующими соображениями: «Литературная слава — это единственная слава, которую ни с кем нельзя разделить. Всегда можно воздать честь подвигам воинов и их удаче, так Ахилл победил троянцев, но не один, а с помощью ахейцев, зато Гомер сам, без чьей-либо помощи, создал «Илиаду», и без Гомера мы ничего не знали бы об Ахилле».

Мысль, высказанная Шатобрианом, стара, как мир литературы: в этом мире всегда считали, что «делать» историю способен любой глупец, а чтобы описать его деяния, надо быть великим человеком. Нетрудно составить антологию голосов всех эпох, выражающих уверенность в том, что бессмертные слова несомненно бессмертны действия. В качестве примера достаточно одного голоса Бэкона: «Итак, мы видим, насколько прочнее памятники ума и знания, нежели памятники силы и рук. Разве стихи Гомера не существуют более двадцати пяти веков, не потеряв при этом ни единого слога, ни единой буквы, а между тем за это время бесчисленные дворцы, храмы, замки, города приходили в упадок и исчезали с лица земли? Невозможно получить абсолютно верных изображений или статуй Цезаря, Александра, Кира, как и королей и великих личностей позднейших веков, а образы людских мыслей и людского знания запечатлены в книгах неизменными, и время им не вредит, они всегда свежи...»

В наши дни как меланхолический Рене, так и мудрец из Верулама испытали бы минуты острой горечи не только при виде головокружительных политических карьер, но и еще более неожиданных конкурентов — кинозвезд, боксеров, атлетов. Это их автографы заполняют альбомы девиц, чьи прабабушки мечтали о подписи поэта.

Даже в Америке, где молниеносный успех является освященным принципом — и тем более в остальных частях света, — имеются писатели, которые терпеливо ждут славы и сами не торопят ее приход. К их числу принадлежат натуры сдержанные, скромные, чувствительные, смиренные труженики, сами не знающие, что цель, какую они перед собой поставили, ведет к величию, и они просто-напросто слишком горды, чтобы унижаться хлопотами о славе и почестях. Из их числа судьба выбирает некоторых и увенчивает их запоздалой, но благородной славой, бывает она милостива и к несчастным, ищущим выхода из своей горькой доли в самоубийстве. Марсель Швоб пытался покончить с собой, а когда его спасли, сказал: «Мучительнее всего для меня не собственный неуспех, а успех тех, кто хуже меня».

Комедия Бурде «*Vient de paraître*» — «Выходит из печати» и роман Беннетта «Великий человек» в популярной форме изображают закулисную жизнь издательства, где полно интриг, коварства, где главное — реклама. Писатель не всегда оказывается здесь стороной пассивной или жертвой — иногда он превосходит предприимчивостью издателя. Довольно распространенный обычай надписывания экземпляров только что вышедшей книжки с посвящением покупателю (случайно встреченному в книжной лавке) некоторые писатели расцвели самыми фантастическими затеями: были такие, что надписывали книги на верхней площадке Эйфелевой башни или сидя на слоне, а то и в клетке со львятами, и на убранной гирляндами цветов лужайке, или же в обществе кинозвезды. За последние десятилетия нам довелось быть свидетелями нескольких инсценированных скандалов, мнимых похищений, которыми жаждущие громкой славы писатели создавали рекламу своим книгам, некоторые прибегали к исстари известным способам, чтобы привлечь внимание публики — к дуэлям, разводам, и все это с густой приправой статей, интервью, фотографий. Бенжамен Кремье, хорошо знавший изнанку литературной жизни Франции, как-то сказал мне, показав на модного писателя: «Вот человек, способный продать родную мать, если это только повысит тираж его книги на сто тысяч экземпляров». Боже мой, года два назад я видел книги этого автора у букинистов на набережной Сены — запыленные, никого не привлекающие, безнадежно устаревшие.

Пока писатель жив, он действует: грызется со своими критиками, или гордо игнорирует их, пока он жив, можно еще надеяться, что он не сказал последнего слова, что в любую минуту создаст нечто равное его прежним лучшим книгам или даже превзойдет их, само его присутствие в мире живых обязывает к уважению, никто не спешит его «низвергнуть», чем он старше, тем может быть спокойнее за свое положение в литературе, потому что каждое поколение испытывает потребность в «несторах», в эдаких репрезентативных старцах, которых осыпают почестями, и почести эти не вызывают чувства зависти у молодых, ибо они воспринимают эти чествования как прообраз того, что ждет их самих в достойной старости. Но стоит писателю, при жизни увенчанному лаврами, умереть, он тотчас попадает в своего рода чистилище, откуда спустя некоторое время выбирается, если не будет приговорен к забвению. С некоторыми славными звездами литературного небосклона спешили расправиться, едва

они успевали умереть: ведь Анатоль Франс в брошюре под названием «Cadavre» — «Труп» был развенчан уже в день своих похорон.

Но тогда поспешают на помощь верные поклонники умершего писателя. Создаются общества по изучению его творчества, устраиваются выставки, проводятся торжественные сессии, именем покойного называют улицу, прибывают мемориальную доску на его доме, утверждают стипендии его имени, а имя это стараются втиснуть на фасады литературных институций, на школы, издают его переписку, дневники, разные посмертные документы, в общем всячески возбуждают интерес к человеку, когда заинтересованность писателем ослабела, возникают даже журналы для исследования его творчества. Во Франции полно таких семейных культов, и, видимо, в них есть что-то очень привлекательное: некоторые писатели заблаговременно, еще при жизни, заботятся об их создании, совсем как Карл V, еще при жизни устроивший собственные похороны. Не без удивления услышали мы по радио голос восьмидесятилетнего старца, исповедовавшегося о жизни и творчестве перед господином Амруш, что напомнило известный студенческий анекдот из жизни Гёте. С еще большим изумлением прочитали мы опубликованную переписку того же автора с Полем Клоделем, еще при их жизни выявляющую вещи столь интимные, что они шокировали бы даже и в посмертном издании. А Жюль Ромен для заблаговременного увековечивания самого себя основал «*Cahiers des hommes de bonne volonte*» — «Тетради людей доброй воли», периодическое издание по образцу тех, какие были созданы после смерти Бальзака и Пруста для изучения их творчества.

В современном мире литературная жизнь стала чрезмерно шумной, так сказать перенасыщенной. Ежедневно типографии выбрасывают на рынок огромное количество книг, реклама так эти книги расхваливает, что мало-мальски объективное о них суждение — дело случая. Кроме специалистов, производящих точный и компетентный обзор, никто не властен над выбором книг для собственного чтения. Можно полвека прожить среди книг, интересоваться ими, любить, восхищаться и тем не менее так и не добраться до шедевров, в силу тысячи разных причин не попавших в поле нашего зрения. Никто не владеет столькими языками, чтобы иметь возможность следить за каждой литературой по оригиналам. Появление же переводов обусловлено такими невероятными недоразумениями, ничем не объяснимыми капризами, что нельзя надеяться на издание лучшего и достойного произведения. Вопрос решает жажда наживы книгоиздателя, оборотливость автора, общая конъюнктура. Никак не найти разумного объяснения успеху на международном книжном рынке таких авторов, как Аксель Мунте или *Оссендовский*. Тысячи книг, родственных им по характеру, но гораздо лучших по стилю и по содержанию, остались в тени, а творения названных авторов завладели вниманием читателей обоих полушарий с ущербом для литератур своих стран. Каждая неделя чревата такими сюрпризами. Я говорю «неделя», вспомнив название невеселой рубрики французской периодической прессы: «*Le livre de la semaine*» — «Книга недели». Вот мерило современного литературного бессмертия — неделя! Возможно, что и этот временной отрезок окажется слишком длинным, и вскоре мы прочтем: «*Le livre du jour*» — «Книга дня» и в конце концов «*Le livre de la derniere heure*» — «Книга последнего часа».

У меня у самого здесь много хлопот. Каждый день почта доставляет мне, кроме еженедельников и ежемесячников из стран великих литератур, множество периодики

из таких стран, как Австралия, Новая Зеландия, Ямайка, Южная Африка, я читаю их по обязанности, и мною овладевает глубокая печаль при виде стольких фамилий, из которых каждая имеет право сослаться на свои труды, на свои заслуги. Еще мучительнее впечатление от журналов, приходящих из таких стран, как Индия, — огромных, густонаселенных, с тысячелетними традициями, с литературой на нескольких дюжинах языков, с фантастическими названиями. Самое пристальное внимание, самая могучая память с этим не справятся, да и чему помогут здесь внимание и память, если в этой чаще не продвинулись дальше имен и названий? Ежегодно на мой письменный стол сваливается гигантский том «Index Translationum» — библиография переводов, появившихся за истекший год во всех странах мира, где тысячи авторов штурмуют читательскую массу всех рас, народов и языков.

Невеселые мысли приходят и на международных литературных конгрессах. Там мы встречаемся с выдающимися, даже знаменитыми писателями, с некоторыми знакомимся лично, завязываем беседы, позже ведем переписку, взаимно одариваем друг друга авторскими экземплярами, если они написаны на понятном для нас языке, но все остается делом счастливого случая, — вдруг нас заинтересует какое-то замечание, внезапно возникнет взаимная симпатия, и это даст нам возможность проникнуть в один из многочисленных мирков, заслуживающих нашего интереса и уважения, но — увы! — тысячи других, не менее достойных, прошли мимо нас и сгинули во мгле.

А между тем в этом легионе писателей, борющихся за то, чтобы их выслушали и признали, в каждой эпохе есть несколько избранников, кому посчастливилось избежать забвения, и они могут взирать с высоты своих памятников на вечно текущий поток. Наравне с торжественными заседаниями в годовщину рождения и смерти памятники еще поддерживают веру в культ писателей. И служат поводом для многих заблуждений. Глядя на фигуры, увековеченные в бронзе или мраморе, почти никто не подумает, что эти люди при жизни подвергались гонениям, забрасывались камнями, какую подчас вызывали к себе ненависть, пока смерть не вывела их за пределы злых страстей. Покажется диким, стоит только вспомнить, что было время, когда эти бессмертные, вознесенные славой над народами, находились в толпе, где их толкали, они стояли в очередях, ездили на трамваях, в омнибусах, в третьем классе поездов, а в более отдаленные времена тряслись на жалких дрожках, запряженных клячей, или шествовали пешком, и их обдавали грязью, сметая с дороги, сверкающие надменные ничтожества в лектиках и каретах, кто, находясь на вершине однодневного могущества и столь же мимолетного величия, даже не знал их по именам. У неба литературы есть свои Лазари, и они на кончике пальцев подают каплю воды богачам, приобщая их к своему бессмертию.

Могила возвеличивает. Не перечислить всех писателей, кто, очутившись в могиле, вырос в глазах общества. Гроб Жеромского был опоясан большой лентой ордена «Polonia Restitute» — «Возрожденная Польша», но эта лента никогда не украшала его грудь, покуда в ней билось сердце, вместившее в себе все горечи и все надежды своего народа.

Культ умерших писателей выражается в различных формах, освященных давней традицией. Памятники принадлежат к давнейшей, и в настоящее время нет страны, которая не созерцала бы своих великих писателей, вззирающих с высоты пьедестала на

стремительно несущийся поток современной жизни. Нетрудно, однако, заметить, что памятники писателям составляют скромное меньшинство по сравнению с памятниками в честь меча или скипетра. Новейший способ увековечивания памяти писателей — это мемориальные таблицы на домах, где они родились, жили или работали. Зачастую даже кратковременное их пребывание в каком-нибудь городе бывает отмечено такой табличкой, например — Мицкевича в Риме, Гёте — в Кракове. Флоренция разукрасила себя мраморными мемориальными досками, и они с углов улиц отзываются терцинами «Божественной комедии».

Но самым священным местом памяти о писателе являются все же их могилы и дома. Если не сохранилось настоящих, их заменяют легендарными, что охотно принимает людская вера, такова могила Вергилия в Неаполе. От древности остались пирамиды фараонов, мавзолеи цезарей, разных царей, вроде того Мавзола²¹ из Галикарнаса, чье имя стало нарицательным для такого рода могильных памятников. Но тщетно было бы искать могилы тех, кто принес бессмертную славу Греции и Риму. Дома их сохранились разве только в воображении ветхих старичков гидов, которым ничего не стоит поселить Демосфена в одном из афинских уголков. Но начиная со средних веков мы получаем возможность возлагать венки на могилы Данте, Петрарки, а потом уже непрерывной чередой во всех странах идут места вечного упокоения поэтов и философов. Из первоначальных скромных могил их переносили в великолепные саркофаги, как Мицкевича и Словацкого на Вавель, им отводились специальные некрополи, как Пантеон в Париже или лондонский Вестминстер.

Но гораздо более сильное впечатление, чем могилы, производят дома умерших писателей, иногда сохраняемые так бережно, будто человек, в них живший, только что вышел. Такова комната Франса в Бешеллери с письменным столом, на котором хранится потрепанный Лярусс и пресс-папье с отпечатавшимися на нем рядами последних букв, написанных Франсом одним из гусиных перьев, стоящих в стакане. Тут же и слегка отодвинутое кресло, словно писатель встал с него лишь минуту назад. Все это создает впечатление его близости. Из некоторых домов возникли музеи: Мицкевича в Париже, Гёте в Веймаре, Толстого в Ясной Поляне. Хуже выглядят искусственные реконструкции, вырванные из своей естественной среды, как, например, рабочий кабинет Стриндберга, целиком перенесенный в Стокгольмский музей. Что касается Польши, то и здесь мы проявляем недостаточно заботы. Правда, бережно охраняется Харенда, где жил Каспрович, и наленчевская «изба» Жеромского, но ходят слухи, что дом в Воле Окшейской, где родился Сенкевич, почти развалился, а дом Крашевского в Варшаве на Мокотовской все еще ждет своего часа, когда его причислят к зданиям, охраняемым государством. Дома наших писателей — основоположников польской литературы — не сохранились: они стали жертвами пожаров, войн, полного забвения.

Вслед за авторами бывают удостоены памяти герои их произведений, им иногда воссоздают их условные жилища: дом Дульцинеи в Тобосо, комната Шерлока Холмса на Бейкер-стрит в Лондоне, или же на дома, где они якобы жили, вешают мемориальные доски — у Вокульского и Жецкого были такие таблички в Варшаве. Персонажам литературных произведений, как и авторам, ставят памятники. Есть

²¹ Мавзол II, царь Кари (IV в. до н. э.), государства в Малой Азии

памятник Дон-Кихоту, Гражине в Кракове, Питеру Пэну в Гайд-парке, Мирейю Мистралья в Сент-Мари де ла Мар и Пиноккио в маленьком тосканском местечке, откуда родом его автор Карло Коллоди, даже бальзаковский Годиссар так пришелся по сердцу виноторговцам в Вувре, что они поставили ему памятник. Встречаются трогательные примеры увековечивания памяти великих творцов, как шекспировский сад в Булонском лесу, где растут и цветут деревья и цветы, упоминаемые в пьесах Шекспира. Не перечислить всего, что делает благодарная человеческая память, признательность и преклонение, чтобы воздать посмертную честь великим писателям, иногда кажется, что это потомки хотят оплатить долг своих предков.

Пока писатель жив, его осаждают дела и заботы сиюминутные, современность заставляет его заниматься делами, представляющимися самыми важными и неотложными. При жизни писатель — человек, то есть он сын, муж, отец, квартиросъемщик, налогоплательщик, гражданин. Общественные организации, политические партии, вероисповедание — все бесчисленные шупальца современной жизни оплетают его, овладевают им, стараются воспрепятствовать любому проявлению его независимости. Он всегда обязательно кого-то раздражает, злит, обижает, возмущает, всегда кому-то мешает, кому-то его тень заслоняет солнце, не дает расти, и всегда перед ним возникают неотложные задачи, о них завтра уже никто не будет помнить, но сегодня они требуют немедленных решений, достаточно с его стороны жеста досады или пренебрежения, неосторожного слова или необдуманного шага, и вот он уже становится объектом гнева окружающих. Приняв в споре чью-то сторону, он поссорится с теми, кто придерживается иных убеждений: потому что ничто так редко не встречается, как терпимость к чужому, даже самому справедливому мнению. Все это принимает крайние формы в эпохи бурные, во времена переворотов и перемен, в иные же периоды, когда общественная жизнь течет спокойно и гармонично, когда не кипят страсти, писатель ничего не потеряет во мнении окружающих, даже если отнесется к ним пренебрежительно. Напротив, это может повысить его авторитет. Но случается, что и в самые спокойные времена писатель все равно вызывает резкое осуждение современников, если будет честолюбив, завистлив, будет заниматься интригами. А эти дурные страсти могут захватить художника, стоит ему оторваться от своего благородного мира мыслей и слов и окунуться в мир, где кипят низменные страсти.

После смерти писателя его имя очень быстро очищается от этой паразитической флоры, если только действительно он достоин жить в памяти потомков. Контуры его облика постепенно упрощаются, суть его может быть выражена несколькими фразами, иногда двумя словами, а то и одним прилагательным. И вот великая и сложная личность писателя возносится в бессмертие в форме какого-нибудь звучного афоризма, который поколения будут повторять с волнением, с почтением, а возможно и с равнодушием. Весь пантеон литературы населен такими тенями, начертанными торопливыми и поверхностными штрихами, которые, как лента со словами на старинных портретах, содержат определяющий сущность этого писателя эпитет.

Нет ничего печальнее пустых имен, смотрящих на нас с табличек на углах улиц, которые невозможно расшифровать без энциклопедического словаря. В Афинах есть целые кварталы, заполненные несметным количеством имен, известных только любителям античности. Нужна основательная эрудиция, чтобы в Париже не растеряться под табличками, увековечивающими на домах забытые имена. А перед

каждым креслом «бессмертных» во Французской академии, где читаются литании в память тех, кто некогда на них восседал, нельзя удержаться от чувства глубокой печали.

Память европейской культуры перенасыщена. XIX век нагрузил ее огромным множеством имен из всех эпох и народов. В XIX веке произошло расширение горизонтов благодаря улучшению средств коммуникации, обмену мыслями между континентами, где обосновался цивилизованный человек и вошел в соприкосновение с иными культурами, познавал их и изучал. Небывалая до этого любознательность сделала ум цивилизованного человека способным воспринимать и понимать самые различные и противоположные взгляды, формы искусства, средства выражения, красоту.

В предшествующие эпохи все сводилось к одному аспекту, например национальному, религиозному. В средние века почти не обращали внимания на литературу, не имевшую связи с догмами религии. Гуманизму было достаточно античности и подражания ей. Французский классицизм удовлетворялся некоторыми эстетическими идеалами. Только в конце XVIII века такие явления, как воскрешение из мертвых Шекспира или обновленная концепция античности, возвестили приход новой эры в понимании искусства. Весь XIX век прошел в неутомимом изучении литературы прошлого, как и современной литературы, он изучал все, что создавалось под любыми географическими широтами. В пантеоне общечеловеческой культуры произошел ряд перемещений. Многие ранее великие личности уменьшились в своем значении, а те, кто был забыт или даже неизвестен, стали знамениты. Восторженное отношение ко всему, что было прекрасно, оригинально, артистично, соединилось воедино, вобрав в себя и «Нибелунгов», и «Шах-Наме», и «Махабхарату», и «Божественную комедию», китайская, японская, индийская драмы зазвучали на европейских сценах, открылась широкая дорога для лирики и прозы малых наций, дотоле замкнутых в своих границах или настолько отдаленных, что никто до них не добирался. «Братство прерафаэлитов» составляло календари великих писателей и художников, чтобы отмечать их юбилеи. Этот обычай распространился во многих странах, и теперь можно торжественно отмечать тысячелетия Аристофана, Цицерона или Вергилия на обоих полушариях, и даже имена, не столь известные миру, тоже имеют право на такую честь.

Так растет груз дат, имен, произведений, и двигать его становится все труднее. В монументальных томах, количество которых неустанно возрастает, десятки специалистов объединяют свои усилия, стараясь дать панораму «литературы мира». Мне как-то пришлось наткнуться на книжечку, изданную в беспечном 1900 году, изящный том не более 200 страниц (и даже с иллюстрациями), где автор справился с пятьюдесятью веками литературы от Египта, Вавилона и Китая, охватил всю поверхность земного шара от Тихого океана до Атлантического. Польской литературе было отведено, насколько я помню, строчек десять. В общем, книжка походила на расписку в получении гигантского наследства, и так и представлялось, что счастливый наследник, расписавшись, спокойно принимается за утреннюю газету.

Можно и в газете встретить подобное подведение итогов двадцати векам литературы. Так, некогда журнал «Britain To-day» — «Великобритания сегодня» провел среди своих читателей анкету, прося назвать сорок лучших книг нашей эры начиная с первого века. Ответы поступили со всего света, и вот их результат: на первом месте

оказался «Дон-Кихот», на втором — «Война и мир», «Путешествия Гулливера» и «Отверженные» — на седьмом, «Мадам Бовари» — на одиннадцатом, а «Кандид» — на семнадцатом. В самом конце четвертого десятка удалось втиснуться «Трем мушкетерам», но уже не хватило места ни для Бальзака, ни для Стендаля. А о польских писателях, понятно, никто даже и не вспомнил. В этих ответах поражает неожиданная и непонятная шкала оценок, совершенно не совпадающая с «официальной», то есть установленной критиками и историками литературы. Это «мнение читателя», о котором Паскаль несколько опрометчиво утверждал, якобы оно разумно и справедливо, всякий раз повергает в изумление. Достаточно, например, провести в газете плебисцит на тему: кто достоин Нобелевской премии, как называются имена, какие никогда бы не пришли в голову людям, по-настоящему причастным к литературе. Сколько смеха вызвало во время оно письмо, адресованное «Au plus grand poete de France» — «Самому великому поэту Франции». Почта направила это письмо Виктору Гюго, тот в минуту редкой для него скромности, не распечатывая письма, переслал его Мюссе, Мюссе переправил Ламартину, а когда письмо вновь возвратилось к Гюго, творец «Эрнани» с горечью убедился, что оно предназначалось для стихоплета, печатавшего рифмованные фельетоны в воскресных номерах одной популярной газеты. Если дело идет о писателях старинных, то здесь капризы читательской массы обуздываются школой, учебниками, энциклопедиями.

Наше поколение заслуживает доверия. Ни одно предыдущее так не заботилось об обеспечении книге возможно более долгого существования. Мы создали безотказные средства хранения книг. Крупные библиотеки в сейфах из железа и бетона, расположенных в подземных галереях, предохраняют обычный лист бумаги от ее исконных врагов — огня и воды — и принимают меры для защиты книг от разрушительных действий современной войны. Пришел на помощь микрофильм, дающий возможность уместить в одном небольшом чемодане содержимое огромных библиотечных залов, и в случае опасности этот чемоданчик можно спрятать в надежном месте. Таким образом в этой микроскопической форме получают возможность сохраниться на многие века не только книги, но и журналы и даже газеты, которые в конце концов пришлось бы уничтожить, потому что для них не хватило бы в хранилищах места и, кроме того, они все равно рано или поздно превратились бы в труху из-за низкого качества бумаги, на которой обычно печатаются газеты. Более того, возник проект издавать некоторые произведения в форме коробочек, содержащих печатный текст, фотокопию рукописи, иконографию автора и его произведения и, наконец, голос автора, записанный на пластинку.

Уже давно приняты меры для сохранности первых изданий некоторых современных книг, за которыми впоследствии так гонятся библиофилы, стоит такой книжке стать редкостью: в парижской Национальной библиотеке такие экземпляры отмечаются треугольной печатью зеленого цвета, их или совсем не выдают читателям, или выдают чрезвычайно редко. Разумеется, не всякий автор удостоивается такой чести: выбирают тех, у кого есть данные на бессмертие. Дирекция библиотеки хранит это в тайне, литераторы стараются проникнуть в эту тайну, возникают ссоры, претензии, обиды. По слухам, есть и такие, кто прибегает к протекции для получения «зеленого треугольника», почти не менее привлекательного, чем розетка Почетного легиона. Будущее, как всегда, обязательно выкинет какой-нибудь фокус, и

библиофилы XXV века будут ломать в отчаянии руки, не найдя первых изданий книг, авторы которых в свое время не были признаны достойными «зеленого треугольника».

В сравнении с нашей предусмотрительной эпохой прежние — в особенности от конца античности до гуманизма — были чудовищно небрежны и расточительны. Что сохранилось от античной литературы? Одни лоскутки вроде тех обрывков пышных одеяний, что находят в гробницах и потом выставляют в музеях, предлагая нам любоваться ими как остатками коронационных нарядов фараона или императора. Софокл написал около сотни драм, Эсхил чуть поменьше, до нас от каждого из них дошло лишь по семи. Еврипид утратил свыше двух третей своего наследия. От Аристофана уцелела одна десятая. Алкей, Сафо, Тиртей, Архилох обращаются к нам разрозненными и короткими фрагментами. От многих ничего не осталось, кроме имени. Время от времени на какой-нибудь египетской помойке обнаруживают папирус, и он поражает нас новым, дотоле неизвестным творением древней литературы; так, недавно был найден полный текст одной из ранних комедий Менандра. Но от сотен сочинений философов — а среди них было много гениальных — сохранились лишь цитаты, приведенные Диогеном Лаэртием, столь неумным, что Моммзен назвал его «бараном с золотым руном». Величественный лес, шелестящий тысячами имен, — такой представляется нам древнегреческая литература, а сегодня она выглядит как несколько деревьев-одиночек, торчащих на лесосеке, кое-где сохранились редкие пеньки, а от многих деревьев ничего не осталось, так старательно выкорчевали этот лес века.

И с латинской литературой судьба обошлась не милостивее. Не сохранились творения ее основоположников, только Плавт и Теренций донесли до нас римскую комедию. Начиная от заката Римской республики и включая период Римской империи, правда, до нас дошло много авторов, но, увы, гении ютятся рядом с прилежными бездарностями: Цезарь рядом с Непотом, Саллюстий с Плинием Старшим, Гораций с Фронтином — автором трактатов о водопроводах. Ливий — четвертованный, Тацит — с выеденной серединой «Анналов».

За это нельзя обвинять самую античность, потому что и она кое-что смыслила в библиотечном деле. Александрия обладала книгохранилищем, где находилось, пожалуй, все, что было создано древней Грецией в литературе, философии и науке. Библиотеки меньшего масштаба имелись повсюду: в самой Греции, в Азии, в Африке. Императорский Рим располагал несколькими крупными собраниями греческих и латинских книг. Но всего этого оказалось недостаточно, чтобы противостоять нашествиям, пожарам, уничтожению.

Мы никогда не узнаем, что уцелело до средневековья, потому что книге судьба уготовила новые беды. Так, в средние века далеко не ко всем книгам древности относились милостиво. Некоторые книги постоянно читались и постоянно переписывались заново (по правде говоря, с каждым разом все хуже), а тысячи других никого не интересовали, кроме крыс. Когда же научились использовать древние пергаменты как материал для новых надписей, возникли палимпсесты — печальные надгробия уничтоженной мысли древних. Только теперь в наших руках при сугубо благоприятных обстоятельствах и с помощью неимоверно сложных манипуляций иногда проступают чуть заметной паутинкой буквы из-под размытых средневековых чернил.

Но и эта небольшая группа античных авторов, уцелевших после стольких бедствий, в конце средневековья находилась на пороге гибели — гуманисты появились в последнюю минуту, чтобы спасти хотя бы часть осужденных. Вот как описывает Боккаччо свое посещение Монте Кассино: «Желая осмотреть библиотеку, о которой я слышал, что она великолепна, я обратился к одному из монахов с покорной просьбой, чтобы он меня туда проводил. Но тот резко ответил, показав на лестницу: «Ступай один, она открыта!» Обрадованный Боккаччо взбежал по лестнице и обнаружил, что там, где хранятся книжные сокровища, нет ни дверей, ни замков; войдя внутрь, он увидел, что все заросло травой, посеянной ветром сквозь зияющие окна, книги же были покрыты толстым слоем пыли. Огорченный Боккаччо начал осматривать том за томом — многочисленные и разнообразные сочинения авторов античных и иностранных. В некоторых книгах были оторваны четвертушки страницы или отрезаны поля, а некоторые совсем изуродованы. Горько сетуя об участи творений великих умов, попавших в руки недостойных людей, Боккаччо заплакал и спустился вниз; встретив другого монаха, он спросил у него, почему столь драгоценные книги находятся в таком безобразном состоянии. Монах ответил, что братья, желая немного заработать, вырывают пергамент, стирают написанное и делают маленькие псалтыри для мальчиков, а на отрезанных полях пишут письма по заказу женщин.

Петрарка, Боккаччо, Колюччо Салутати, Поджо Браччолини и другие гуманисты совершали паломничества в дальние монастыри, рылись в церковных архивах, рыскали по чердакам и чуланам, разъезжали по всей Европе, привлекали к своей работе послов, посольства и спасали от гибели покрытые плесенью тома, с которых немедленно снимали копии собственноручно или поручали это заслуживающим доверия переписчикам. Благодаря им мы получили Цицерона, Тацита, Катутла, последний погиб бы, если бы его не переписал Колюччо Салутати, не снял вовремя копии, потому что веронская рукопись, с которой флорентийский гуманист сделал копию, вскоре пропала. Так могло произойти и со всеми остальными,— иногда судьбу книги решал один день. Петрарка дал кому-то сочинение Цицерона «De gloria» — «О славе», предварительно не переписав его, и оно больше к нему не вернулось и навсегда утрачено для нас. Едва лишь было изобретено книгопечатание, сразу же приступили к печатанию писателей древности, их словно бы извлекли из могил, и они вступили в новую эру славы, для некоторых она оказалась блистательнее всех прежних триумфов.

Иоганн Гутенберг, создатель книгопечатания, дал возможность литературным произведениям противоборствовать даже самым разрушительным историческим катастрофам и катаклизмам. Правда, в XV и XVI веках тиражи были еще невелики, поэтому тот или иной инкунабул быстро становился величайшей редкостью, уникалом, но в дальнейшем количество издаваемых экземпляров книг так возросло, способы их хранения так усовершенствовались и распространились, что теперь у каждой книги есть все условия для бессмертия. Нельзя говорить о смерти литературного произведения, пока оно существует хотя бы в одном-единственном экземпляре. Совершенно случайно обнаруженные папирусы со стихами Бакхилида и Геронда воскресили из мертвых двух всеми забытых поэтов древности. Аналогичный случай или внезапная заинтересованность читателя может через много веков возродить и вызвать успех авторов, ныне пренебрегаемых или забытых. В настоящее время любая книга, даже список телефонных абонентов, имеет огромное преимущество перед

писателями античности и средневековья: она не зависит от милостивой души, которая ею занялась бы и посвятила много месяцев на ее переписку.

Кого не хотят читать, того не станут и переписывать — из-за этого погибали целые литературные эпохи и многие жанры. У нас в Польше по этой причине погиб весь XVII век; плодоносный и обильный, истинный «сад неполотый», богатый новыми формами, полнокровный, он оказался похороненным заживо, сначала злокозненной цензурой, затем равнодушием общества. «Записки» *Пасека* и «Хотинскую войну» *Потоцкого* издали лишь в XIX веке, когда они превратились в литературные памятники для услаждения любителей старопольского языка и для изучения в школе. Пребывая в забвении, они были лишены возможности формировать польскую повествовательную прозу и польский эпический стих, несколько поколений были лишены возможности читать их. Так и поэзия *Збигнева Морштына* не вошла как естественное звено в развитие военной польской лирики. И еще сотни произведений, остающихся в рукописях, напоминают коконы, из которых неизвестно когда вылетят бабочки.

Литературное бессмертие может быть пассивным или действенным. Первая форма — это только существование. Рукопись за номером таким-то в инвентарном списке хранилища или некоторое число отпечатанных экземпляров, которым отведено определенное место на библиотечных полках, в каталогах и библиографических изданиях, они могут веками не соприкоснуться с человеком, лишь время от времени чьи-то руки переставят их с полки на полку, сотрут с них пыль, или чьи-то руки и глаза проверят на титульном листе их метрические данные. Минует много поколений, прежде чем кто-то их раскроет, прочитает и... чаще всего дело ограничится упоминанием в сноске или краткой из них цитаты. И для многих книг это уже достижение.

Но каждое создание человеческого духа обладает потенциальной силой. Пока оно существует, всегда могут сложиться обстоятельства, которые призовут его к активной жизни, позволят воздействовать на людские умы, пробуждать любопытство, радость, восхищение. Как часто произведение, презренное современниками, а иногда и самим автором, признанное за порочное и неудачное, если ему удастся избежать мусорной корзины или печи, в позднейшие века удостаивается славы, знатоки с радостью приветствуют его как живой голос минувшей эпохи, оно может оказаться причисленным к величайшим взлетам литературы своего времени, в худшем случае будет служить ценным свидетельством того времени.

Роль документа — последняя надежда книжек, тронутых смертельным склерозом. До этого скромного уровня опускаются не только сочинения, лишённые каких-либо литературных качеств, но и померкнувшие шедевры, оторвавшиеся, подобно метеоритам, от своих миров. Для того чтобы литературное произведение жило настоящей жизнью, нужно, чтобы продолжал существовать создавший его народ или по крайней мере культурная традиция этого народа. Древнеавилонский эпос «Гилгамеш» читают сквозь туман несовершенных переводов, во многих он возбуждает интерес только как голос исчезнувшей эпохи, даже может растрогать, восхитить, но, в сущности, остается лишь предметом исследования для небольшой группы ассириологов. Это относится и к жемчужинам древнеегипетской поэзии, изредка блеснут они далеким отражением под пером современного поэта, пленившегося каким-нибудь оборотом, загадочной метафорой, тональностью, но им никогда не войти в

животворящий круг духовных ценностей современного человека. Потому что не существует больше ни вавилонян, ни египтян, нет народного сознания, способного в этих литературных памятниках познать и оценить творения своего национального гения, а народы, живущие на землях, где некогда жили они, не переняли их традиций, и вообще нигде и никто этих традиций не продолжил. Так могло бы произойти и с античной литературой, если бы Византия не сохранила греческой традиции, а латинскую не восприняли бы романские народы.

Истинным бессмертием литературное произведение обладает до тех пор, пока не утрачивает способности обновляться и меняться в умах новых поколений. Разные и необычайные судьбы выпадали на долю книг в веках. Если произведение имело столь длинную жизнь, как «Илиада», «Энеида», «Божественная комедия», оно не раз преображалось, обретая все новые значения. Кто отгадает, какую «Илиаду» знали современники Гомера? Те же самые звуки, те же самые слова и стихи в каждом столетии будили иные представления, но непременно в чем-то схожие с предыдущими, пока был жив дух античности вместе с богами, остатками древних обычаев, тенью старых воззрений. Начиная со средних веков Гомер то отдалялся, то приближался, то вырастал, то мельчал — на протяжении всего XIX века он служил объектом вивисекции филологов. В наши дни вновь восстал из мертвых. Ходил в народном одеянии, как сельский рапсод, и вступал в замки и дворцы, как придворный поэт.

Компаративисты, написав «Вергилий в средние века», создали нечто вроде фантастического романа, изобразив в нем странствия римского поэта среди верований, суеверий и предрассудков средневековья. Автор четвертой эклоги оказался предвестником спасителя, и про него пели:

Марон, глашатай вести радостной,
Ты возвещаешь нам приход Христа.

Вергилий был магом, чародеем, посвященным в сокровенные тайны мудрецом, ему приписывались открытия и изобретения, которых человечество тщетно дожидается и по сей день. Данте нашел в нем проводника по аду и чистилищу. Очищенный от легенд, он вернулся в эпоху Возрождения к простой и честной славе поэта и всех ею затмил. Вместе с остальными классиками античности он был, погребен в бурную эпоху романтизма, долгое время перебивался в роли оруженосца в свите Гомера.

А Овидий оказался поляком. Достаточно было ему упомянуть в двух стихах, что он научился сарматскому языку, как легковверные наши предки уже присвоили ему польское гражданство, с помощью неуклюжей археологической фальсификации было доказано, будто он похоронен в Польше, и это заблуждение держалось довольно долго, даже такие серьезные ученые, как Вишневский и Белевский, не хотели от него отказаться.

Всевозможных оттенков восхищение и равнодушие, любовь и ненависть сопутствуют литературным произведениям всю их жизнь. Любая перемена религиозных представлений, политического строя, общественных доктрин, изменение обычаев, моды сразу же как бы меняет форму произведения и навязывает ему новое содержание. Чего только не вписывали в текст «Гамлета»! А разве его автор, проходя сквозь века, не утратил даже своего имени? Когда-нибудь новый Компаративист соберет и

опишет метаморфозы Шекспира, не уступающие по своей бурности тем, через которые прошел Вергилий. Если мне не изменяет память, у Маколея есть очерк о посмертной судьбе Макиавелли, и оказывается, что от его имени происходит одно из названий дьявола в английском языке.

Судьба литературного произведения полна неожиданностей. У каждого произведения есть свой читатель, и он меняется на протяжении веков. Редко бывает, чтобы произведение встретило признание всех слоев общества, даже современников, как это выпало на долю Вальтера Скотта, которого с равным удовольствием читали Гёте и неотесанные шотландские фермеры, или на долю Сенкевича, над чьей «Трилогией» проливали слезы и граф Тарновский, и крестьянин его поместий. Обычно произведение становится достоянием одной общественной группы, а потом уже им зачитываются другие. «Робинзона Крузо» вначале читали рассудительные мещане, а потом им завладели дети. Народные песни, такие, как песня о Косовом поле или «Калевала», выбираются из-под крестьянских крыш, где о них скоро забывают, и перекочевывают к ученым. Средневековый рыцарский эпос предназначался для придворных, для воинственного образованного рыцарства, в наше же время им интересуются лишь ученые да писатели. Если бы не общеобразовательная школа, та же участь постигла бы всех классиков.

Классики есть в каждой литературе, и каждый уважающий себя писатель питает надежду, что когда-нибудь и он будет причислен к их лику. Но классики весьма разнородны. Наряду с настоящими гениями туда попадают крикливые краснобаи, повторяющие избитые истины, и те, кто пишет гладко и цветисто, и эстетствующие снобы, и аффектированные кривляки. Помню, как на одной литературной ассамблее неискренне возмутился Маринетти, когда Каден-Бандровский назвал его классиком футуризма. Нужно не много, чтобы в будущем это стало фактом. В классики писатели попадают в силу привычки к ним читателей, благодаря авторитету, поддерживаемому неперепроверяемыми суждениями, а чаще всего — благодаря школе. Ливий Андроник со своей «Одиссеей» умудрился продержаться в римской школе несколько столетий, а эхо его сатурового стиха можно еще услышать в творчестве молодого Горация. В Польше издательства не знают меры, щедро одаривая именем классика писателей совершенно неожиданных, создается впечатление, что в их понимании этого имени заслушивает каждый умерший писатель, это уже начинает походить на книжную версию «новопреставленного» из газетных некрологов.

В любой стране школа обеспечивает бессмертие или очень долгую жизнь многим писателям, а древних, в особенности латинских, превратила в божества. Школьные годы, озаренные солнечным светом ранней юности, позже, как воспоминание, вызывают очень нежное чувство к книжкам, некогда приобщавшим нас к литературе, — на этих книжках как бы остается пыльца весны жизни, и мы воспринимаем как святотатство, если кто-нибудь пренебрежительным отношением нарушает эту по наследству принимаемую иерархию духовных ценностей.

Но не будем себя обманывать: эта привязанность чаще всего ограничивается именами авторов, красующимися на памятниках или названиях улиц, а в памяти нередко ничего нет, кроме названий их произведений. Наиболее почитаемые книги, как правило, не принадлежат к числу наиболее читаемых. Известна эпиграмма Лессинга:

Вы почитаете Клопштока.
Но кто читал хоть раз?
Не почитайте нас высоко,
А лучше почитайте нас.²²

Да, неплохое желание. Литература полна Клопштоков, почитаемых реликвий, преклонение перед которыми передается по наследству из поколения в поколение, поддерживается докторскими диссертациями, отрывками в школьных учебниках, с обстоятельной биографией в придачу. Это бессмертие в аптекарских дозах, подаваемых в пилюлях и препаратах, и назначение его — поддерживать так называемое общее образование. Окаменелая слава в такой форме стала уделом огромного числа писателей, когда-то живых, пламенных. Сегодня же на ландшафте литературы они стоят как потухшие вулканы.

Мне иногда хочется себе представить, с каким изумлением взирали бы на свою популярность у потомков некоторые писатели прошлых веков. Мадам де Севиньи прежде всего убедилась бы, что высказала довольно глупое утверждение, будто «мода на Расина пройдет так же, как и на кофе», затем она, может быть, немного огорчилась бы, узнав, что ее интимные письма пользуются такой широкой известностью, под конец же испытала бы удовлетворение, что заняла прочное место среди классиков французской прозы. Еще больше удивился бы Ян Хризостом Пасек, видя, в каком почете у потомков его дневники, а его английский коллега Самюэль Пипс счел бы за одну из наибольших странностей современности целую библиотеку изданий и комментариев, выросшую над его зашифрованными записями. Петрарка и Боккаччо с грустью убедились бы, как их написанные по-латыни произведения, которым они отдавали все свои силы, работая над ними днями и ночами, завяли и истлели, а своей посмертной славой один обязан сонетам, другой — новеллам, написанным на пренебрегаемом «вульгарном языке». Зато Вольтер мог бы гордиться своей прозорливостью, узнав, что из его огромного наследия потомки выбрали несколько тоненьких томиков, — он всегда говорил, что в «бессмертие отправляются с небольшим багажом».

Последнее более чем верно. У каждого поколения есть столько книг современников, которые так близки этому поколению, что оно старается с меньшими затратами постичь культ предков и поэтому из писателей древности охотнее всего выбирает небольшие произведения, почти с суеверным страхом обходя многотомные опусы. У кого нынче хватит отваги погрузиться в полное собрание сочинений Вальтера Скотта? Такая же опасность угрожает и крупным циклам романов нашего времени, а может быть, и самому жанру романа. Вот уже сто лет, как в художественной литературе роман занимает господствующее положение с ущербом для прочих жанров, но очень легко себе представить, что когда-нибудь к нему появится пренебрежение. Слава великих романистов угаснет, и люди станут удивляться, что когда-то основывали музеи Бальзака и издавали толковые словари к произведениям Пруста.

Гораций предсказал себе славу, пока будет существовать Рим, что для него, вероятно, означало — пока будет существовать мир. После него подобные заявления

²² Пер. Е. Эткинда.

повторялись довольно часто, а казалось бы, что с течением времени, когда тысячелетний опыт должен был бы научить литературу большей скромности, никто уже не осмелится заглядывать в слишком отдаленное будущее. Но вот Ибсен страшно раздражался, если кто-нибудь заговаривал в его присутствии о преходящести литературной славы, — ему и десяти тысяч лет казалось мало. А Гонкур даже превзошел его. Он не мог примириться с мыслью, распространяемой Фламарионом, что земля некогда остынет и что на обледенелом шаре, кружащемся в мертвой Вселенной, будут носиться его книжки, засыпанные снегом. Не веря в бессмертие души, он не хотел отказаться от бессмертия литературного. И при этом мечтал не о каких-нибудь четырех тысячах лет — они хороши для Гомера — и не о двухстах веках, которые немного успокаивали бы Ибсена, — стоило ли за такую ничтожную цену отречься от радостей жизни? Куда лучше пить, любить и ничего не делать, чем отравлять свои дни неустанным трудом.

Гонкур не сказал здесь последнего слова. Последнее слово было сказано несколько раньше его — итальянскими гуманистами в XV веке, то есть за несколько веков до Гонкура. Они умели страдать, как мужья, ревнующие жен к прошлому. «Человек, — говорит один из них, — старается сохраниться в устах людей навеки. Он мучается оттого, что не может быть прославлен и в прошлом, и во всех странах, и среди зверей...» Это не смешно, это глубоко свойственно человеческой натуре: человек должен верить, что созидает что-то вечное.

В дни упоения присоединением Индии к Британской империи Карлейль обратился к своим соотечественникам с вопросом: «Англичане, от чего бы вы отказались: от Индии или от Шекспира? Что вы предпочли бы: остаться без Индии или остаться без Шекспира? Я знаю, что государственные мужи ответят на своем языке, а мы на нашем отвечаем: мы не можем обойтись без Шекспира. Настанет день, и Индия не будет принадлежать нам, но Шекспир будет существовать всегда, он останется вечно». У Англии теперь нет индийской колонии. Значит, голос Карлейля был голосом высшего разума в оценке двух явлений, разума, недоступного «государственным мужам». Царство Шекспира не только продолжает существовать, но и расширяет свои границы. Оно охватило те страны, о каких не смел бы мечтать самый дерзкий империалист.

Было много подобных Шекспиру вождей, королей, завоевателей. Гомер был единственным властелином, обладавшим подданными во всех независимых и враждующих между собой малых греческих государствах, он был королем всей Эллады, и никому, кроме него, не удалось объединить его отечество. Данте своим творчеством и языком воссоединил Италию за шестьсот лет до ее политического воссоединения. Польские великие романтики Мицкевич, Словацкий, Красиньский создали Польшу, которой не было тогда на географической карте. Слова писателей связывали между собой роды и племена, освобождали народы, боролись за справедливость, крушили оковы. Байрон вдохновлял греческое восстание. Реформа отживших школьных систем, улучшение быта фабричных рабочих и швей, отмена рабства были делом Диккенса, Элизабет Браунинг и Гарриет Бичер-Стоу. Руссо подготовил французскую революцию. С помощью своих великих писателей русский народ шел к свободе. Философия и этика в истории о Савитри или о Нале и Дамаанти, точно так же, как и в «Махабхарате», вошли в ткань индийской души. Мудрость

Конфуция, выраженная в его максимах со всем совершенством писательских средств, 2500 лет формировала обычаи, нравственность, жизненную мудрость китайцев.

Слово — сила. Увековеченное в письме, оно обретает власть над мыслью и мечтой людей, и границ этой власти нельзя измерить и представить. Слово господствует над временем и пространством. Но, только будучи схваченной в сети букв, мысль живет и действует. Все остальное развеивает ветер. Прогресс в развитии человеческой мысли, достижения ума человека родились из этих слабеньких букв-стебельков на белом поле бумаги. В жилах культуры пульсируют капельки чернил. Плох писатель, который об этом не думает, плох писатель, если он продолжительность жизни своего творения меряет преходящим мигом, плох, если думает, что мгновение не накладывает на него тех же обязательств и той же ответственности, что и столетие. Кто не работает над своим творением, видя его «aere perennius» — «более вечным, чем бронза», кто сам себя разоружает убеждением в ничтожности им создаваемого, не должен брать пера в руки, ибо он — сеятель плевелов.

ПОЛЬСКИЕ ПИСАТЕЛИ В ЭТОЙ КНИГЕ

На страницах «Алхимии слова» упомянуто около пятисот писательских имен. По сложившейся в нашем литературоведении в прошлом традиции о писателях Западной Европы многие десятки лет писали, пожалуй, достаточно: и в различных курсах истории литературы, и в разного рода справочниках, включая многотомные энциклопедии. Гораздо меньше знают у нас о литературах и о писателях славянских стран, в том числе о польских писателях, хотя развитие полонистики в нашей стране в последние годы начало приносить плоды. Поэтому, оставляя в стороне литературы стран западнее и южнее Польской Народной Республики, мы остановимся на именах польских писателей, благо книга Парандовского дает для этого не только повод, но и канву.

Начнем с имени, которое в тексте книги не упоминается, зато стоит на ее обложке.

ПАРАНДОВСКИЙ ЯН (род. в 1895 г). Родился во Львове, окончил там гимназию и университет. В 1923 г. ему было присвоено звание магистра классической филологии и археологии. В 1913 и 1914 гг., будучи еще студентом, посетил Италию, в 1924—1926 гг. был в Италии, Греции и Франции; во всех этих странах интересовался главным образом музеями и раскопками. В 20-х годах руководил изданием серии «Великие писатели». В 1929 г. переехал в Варшаву. В 1930—1931 гг. был одним из двух редакторов научно-литературного журнала «Паментник варшавский», в котором сотрудничали поэты Я. Лехонь и Е. Либерт, писатели М. Домбровская и З. Налковская, многие известные польские филологи. В 1932 г. в связи с работой над повестью «Олимпийский диск» посетил Грецию, книга вышла в 1933 г. В этом же году Ян Парандовский избирается председателем Пен-клуба польских писателей. Этот пост он занимает по настоящее время. В 30-х годах выступал с лекциями о литературе в разных городах Польши, в 1937 и 1939 гг. — в Париже и других городах Франции. В годы войны жил в Варшаве, после Варшавского восстания — в деревне. В 1945—1946 гг. — профессор Люблинского университета (античная литература и сравнительное литературоведение). С 1948 г. — член Варшавского научного общества.

В юности, по собственному признанию, писал стихи. Дебютировал в 1913 г. статьей о Ж.-Ж. Руссо. Значительная часть повестей, рассказов, статей, эссе Парандовского посвящена античности и Ренессансу. Известность у самого широкого польского читателя принесли ему «Мифология. Верования и предания греков и римлян» (1924; последнее, 13-е польск. изд.— 1969, готовится русский перевод «Мифологии») и популярные пересказы поэм Гомера («Троянская война, 1930; «Приключения Одиссея», 1935). Среди довоенной прозы писателя выделяется автобиографический роман «Небо в огне» (1936; русск. пер. — М., 1969). Из послевоенных его произведений следует отметить книгу о Петрарке (1956) и книгу рассказов о детстве «Солнечные часы» (1953), переведенную во многих странах. Я. Парандовский известен в Польше и как переводчик античной литературы — перевел книгу Юлия Цезаря «О гражданской войне» (1951), Лонга «Дафнис и Хлоя» (1948), «Одиссею» Гомера (1953).

Фрагменты «Алхимии слова» появлялись в польских журналах в 1946—1947 гг. Первое издание книги вышло в 1951 г., 4-е — в 1965 г.

Работая над этой книгой, Парандовский жил в Вигбюхольме — одном из пригородов Стокгольма (1946), затем в Париже, о бульваре Сен-Мишель он вспоминает в своем эссе «Париж, 1946» (в книге «Литературные путешествия»); наконец в Устке — это городок в устье р. Слупи на польском побережье Балтики, в XIV—XVIII вв. был торговым портом.

* * *

АНДЖЕЙ ИЗ ЯШОВИЦ. Капеллан королевы Зофьи, перевел по ее заказу Библию (1455). От этой так называемой «Библии королевы Зофьи» сохранилась часть книг Ветхого завета — ценный памятник средневековой польской письменности (изд. в Польше в 1871 г.).

БЕЛЬСКИЙ МАРЦИН (ок. 1495—1575). Поэт, историк, переводчик. Его «Хроника всего света» была первой в Польше попыткой изложения всеобщей истории. Переведенная на русский язык еще в 1581 г., она повлияла на развитие русской и украинской историографии XVII в.

Обстановку рабочего кабинета М. Бельского Парандовский описывает по гравюре, помещенной в издании «Хроники» 1564 г., и с тех пор неоднократно воспроизводившейся. Под этим своим изображением в книге М. Бельский написал свой девиз: «Нет разума против правды».

Сатирическая поэма М. Бельского «Женский сейм» (1566) восходит к Эразму Роттердамскому; в ней критикуются пороки тогдашнего польского общества.

БЕРЕНТ ВАЦЛАВ (1873—1941). Прозаик. По образованию биолог, учился в Цюрихе, Мюнхене, Иене. В одном из западноевропейских городов (полагают, что в Мюнхене) происходит действие романа «Гниль» (1901, русск. пер. — «Гнилушки», М., 1907), изображающего богему конца 90-х годов. В романе «Живые камни» (1918) показан польский город позднего средневековья.

В. Берент был предшественником Парандовского в должности редактора журнала «Паментник варшавский» (1929).

БИРКЕНМАЙЕР ЛЮДВИК АНТОНИЙ (1855—1929). Физик и математик, историк точных наук, автор содержательных работ о Копернике и его современниках. Редкое достоинство его книг — ощущение единства и взаимопереплетения наук точных и гуманитарных в контексте культуры исследуемой эпохи.

БИРКЕНМАЙЕР ЮЗЕФ (1897—1939). Сын Л. А. Биркенмайера, поэт, историк литературы, автор работ о Сенкевиче.

БОЙ — см. ЖЕЛЕНЬСКИЙ ТАДЕУШ.

БРЮКНЕР АЛЕКСАНДР (1856—1939). Историк польской литературы и культуры, филолог. «Этимологический словарь польского языка» издан им в 1927 г. (переиздания: 1957, 1970). В связи с выходом «Словаря» Брюкнера Парандовский написал о нем восторженную статью «Жизнь слов» (газета «Вядомости литератке», 1927). На русский язык переводилась лишь одна из второстепенных работ А. Брюкнера — «Русская литература в ее историческом развитии» (Спб., 1906).

ВЕЙСЕНГОФ ЮЗЕФ (1860—1932). Прозаик. Повесть «Соболь и панна» вышла в 1911 г. В «Литературных воспоминаниях» (1925). Ю. Вейсенгоф называет эту свою любимую повесть «поэмой», «литовской идиллией». Повесть в известной мере автобиографична.

ВИТКАЦИЙ - ВИТКЕВИЧ СТАНИСЛАВ ИГНАЦИЙ (1885—1939). Философ, художник, прозаик и драматург. Автор нескольких романов и более чем двадцати драм. Виткаций представлял собой одну из крупнейших и оригинальнейших фигур в польской культурной жизни 20-х—30-х годов. По достоинству его оценили только после смерти. Большой интерес вызвала выставка его живописи, по его картинам создан цветной кинофильм. Издан посмертно в 1968 г. его неоконченный роман «Единственный выход» (1931—1933). Драмы его в настоящее время пользуются огромным успехом и переведены на многие языки, не сходят со сцен польских и зарубежных театров.

Попытка Виткация создать «собственный» язык (причем его никак нельзя назвать «заумным») связана с пробами синтеза художественной прозы и философии.

ВИТВИЦКИЙ ВЛАДИСЛАВ (1878—1948). Философ и психолог, автор первого польского учебника психологии, переводчик и комментатор Платона. Переводя диалоги Платона, широко пользовался современной разговорной польской речью, за что некоторые латинисты упрекали его в «вульгаризации». У польских читателей и радиослушателей диалоги (они инсценировались по радио в исполнении известных польских артистов) имели большой успех.

ВУЕК ЯКУБ (1540—1597). Католический теолог, проповедник и полемист, переводчик Библии. Текст перевода был издан посмертно, в 1599 г., после редактирования его комиссией духовных цензоров. Перевод отличается ярким, образным языком, оказавшим влияние на язык почти всех крупнейших польских поэтов XVII—XX вв.

ВЫСПЯНЬСКИЙ СТАНИСЛАВ (1869—1907). Выдающийся драматург, поэт и художник. В книге «Драмы» (М., 1963) можно прочесть его знаменитые пьесы «Свадьба» (1901), «Освобождение» и одну из драм на античный сюжет — «Мелеагр» (1898).

«Свадьба» была написана под впечатлением свадьбы поэта Люциана Рыделя с дочерью крестьянина из села Броновицы, Ядвигой Миколайчик. Третий поэт, присутствовавший при этом, был Владзимеж Тетмайер, женатый на старшей сестре невесты, в его доме и праздновалась свадьба.

ГАЛЛ АНОНИМ (XI—XII вв.). Летописец, автор первой польской хроники на латинском языке. Русский перевод — «Хроника и деяния князей или правителей польских» (М., 1961). «Хронику» Анонима специалисты сопоставляют с западноевропейским рыцарским эпосом, отмечая ее высокие художественные достоинства.

ГОЩИНСКИЙ СЕВЕРИН (1801—1876). Поэт, публицист, политический деятель. Принимал активное участие в восстании 1830—1831 г. После подавления восстания скрывался, вел конспиративную работу до 1838 г.

В 1835 г. в краковском журнале появилась статья С. Гощиньского «Новая эпоха польской поэзии», где несколько абзацев посвящено комедиям А. Фредро (см.). Резкая критика в адрес А. Фредро, который после подавления восстания был противником тайных кружков, объяснялась, по-видимому, политическими мотивами.

ГУРНИЦКИЙ ЛУКАШ (1527—1603). Прозаик, историк, переводчик. Основное его сочинение — «Польский придворный» (1566), переделка книги итальянского гуманиста Б. Кастильоне «Придворный» (1528). Книга Л. Гурницкого написана в форме

беседы нескольких образованных поляков об идеале дворянина. Л. Гурницкий высказывается, в частности, против употребления иностранных слов в польской речи, но горячо поддерживает изучение языков, причем не только общепринятых тогда латинского и древнегреческого, но также немецкого, итальянского, французского.

ДЕОТИМА — см. ЛУЩЕВСКАЯ ЯДВИГА.

ДЛУГОШ ЯН (1415—1480). Историк, автор 12-томной «Хроники славного Польского королевства» на латинском языке. Длугош работал над нею в 1455—1480 гг. Между прочим, он использовал в числе других источников русские летописи. «Хроника» на латинском языке была издана в 1711 г., полный перевод на польский — в 1961 г. Филологи подчеркивают литературное мастерство Длугоша, историки — его эрудицию и кругозор. Длугош бывал в Чехии, Венгрии, Базеле, Венеции, Флоренции, Риме, Иерусалиме, был знаком с итальянскими гуманистами.

ДМОХОВСКИЙ ФРАНЦИШЕК КСАВЕРИЙ (1762—1808). Поэт, переводчик, критик. В предисловии к поэме «Искусство стихосложения» (1788) он упоминал Горация и Буало: «...Что я многим обязан этим великим учителям, охотно признаю, но также и от своих мыслей не отпираюсь». Действительно, Ф. К. Дмоховский несколько расширяет рамки канонов классицизма времен Буало. Но для польских романтиков и такие рамки были тесны. А. Мицкевич, ценивший Ф. К. Дмоховского лишь как переводчика «Илиады», насмешливо отзывался о его «рифмованном прозаическом трактате» (см. статью «О критиках и рецензентах варшавских» в «Собрании сочинений» А. Мицкевича, М., 1954, т. 4).

ДОМБРОВСКАЯ МАРИЯ (1889—1965). Современная писательница. Наиболее известное произведение — тетралогия «Ночи и дни» (1928—1934) в русском переводе вышла недавно (М., ГИХЛ, 1964, т. 1—2). Роман написан в традициях реализма XIX в. и представляет собой панораму польской жизни от 1863 до 1914 г.

Барбара Нехтиц — главный женский образ романа.

ДРУЖБАЦКАЯ ЭЛЬЖБЕТА (ок. 1695—1765). Польская поэтесса позднего барокко. Поэма «Фортеция, богом вознесенная, пятью вратами замкнутая, сиречь душа человеческая с пятью чувствами» была опубликована в ее книге «Собрание стихов духовных, панегирических, моральных и светских» (1752).

ДЫГАСИНСКИЙ АДOLF (1839—1902). Прозаик. В сборнике его прозы «Маргеля и Маргелька. Повести и рассказы» (М., ГИХЛ, 1961) можно прочесть и повесть «Бельдонек» о крестьянском мальчике-сироте, добравшемся с приключениями до Ченстохова. Опубликованная в 1888 г. повесть вызвала резкую критику М. Конопницкой из-за того, что писатель пользовался народным говором не только в диалогах персонажей, но и в авторской речи. Уже в 90-х, а тем более в 900-х годах именно такой подход к языку ставили в заслугу А. Дыгасиньскому, который оказался в этом отношении предшественником К. Тетмайера (см.) и В. Реймонта (см.).

ЖЕЛЕНЬСКИЙ ТАДЕУШ (1874—1941). Писал под псевдонимом Бой. По образованию врач. В литературе «театральный рецензент, литературный критик, исследователь-полонист, публицист-социолог, фельетонист, автор биографических работ, мемуарист...» (цитата взята из книги «История польской литературы», М., 1969). Перевел 100 книг французских авторов, от Вийона и Рабле до Франса и Пруста, в Польше эти 100 томов называют «Библиотека Боя». В 1939—1941 гг. — профессор Львовского университета. В 1941 г. расстрелян гитлеровцами.

ЖЕРОМСКИЙ СТЕФАН (1864—1925). Прозаик, драматург, публицист. См. «Избранные сочинения» в 4-х томах, М., 1958, романы «Пепел», М., 1967, «Верная река», М., 1963, «История греха», М., 1961, монографию В. В. Витт «Стефан Жеромский», М., 1961. Широко известен у нас фильм А. Вайды «Пепел» по роману С. Жеромского.

Наленчов — городок в Люблинской губернии, где С. Жеромский подолгу жил, читал лекции, организовал народный театр, музей, библиотеку, устроил в своем доме школу.

«Ветер с моря» (1922) — цикл исторических картин польского побережья Балтики, от времен викингов до наших дней. За эту книгу, утверждавшую права Польши на Поморье, С. Жеромский получил Государственную премию. Церемония посмертного награждения и похорон С. Жеромского (перед варшавским Замком были выстроены пехота, кавалерия, конная артиллерия, над городом летали самолеты) резко контрастировала с только что происходившей травлей писателя в связи с выходом его романа «Канун весны» (1925).

ЖМИХОВСКАЯ НАРЦИЗА (1819—1876). Писательница, общественный деятель, педагог. Ее повести «Язычница» (1846), «Книга воспоминаний» (1847—1848) и др. положили начало польской психологической прозе.

Большой интерес представляет сама личность Н. Жмиховской. Ее ученицы, в том числе В. Грабовская, мать Т. Желеньского (см.), рисовали образ Н. Жмиховской — аскетичной подвижницы и моралистки. Т. Желеньский дал другой портрет: страстная, импульсивная женщина, бросающая вызов «приличному обществу».

Н. Жмиховская дерзала бросать вызов не только «приличному обществу», но и царскому самодержавию. В 1849 г. за участие в тайных кружках была арестована, двухлетнее следствие не сломило ее, написанные ею знаменитые «Показания» — обвинительный акт царизму.

Ее «Письма», недавно изданные в Польше, дают представление об эпохе и личности писательницы.

ЗАЛЕСКИЙ ЮЗЕФ БОГДАН (1802—1886). Поэт-романтик так называемой «украинской школы», друг А. Мицкевича в годы эмиграции. «Малый романтик» Ю. Б. Залеский в отличие от «больших романтиков» не был бунтарем, а народность его несколько сентиментальна. Тем не менее стихи его оставили след в польской поэзии, они не лишены очарования, которое в какой-то степени сохраняется даже в переводах (см. «Польская поэзия», М., 1963, т. I).

ЗИМОРОВИЧ (ЗИМОРОВИЦ) ЮЗЕФ БАРТЛОМЕЙ (1597—1677). Поэт. К концу жизни был бургомистром Львова. В 1663 г. издал книгу своих идиллий. Строки о табаке взяты из идиллии «Труженики», которая построена в форме беседы крестьянского певца и земледельца Милоша и двух крестьян, пришедших издалека навестить его и послушать его новые песни. С курильщиком, которого одурманил табак, Милош сравнивает поэта, отдавшего себя на волю вдохновения.

ЗАПОЛЬСКАЯ ГАБРИЕЛЯ (1860—1921). Прозаик и драматург. В 1882—1900 гг. выступала как актриса. Проза Г. Запольской, раскрывающая то, что кроется за фасадом буржуазного общества — проституцию (повесть «То, о чем не говорят», 1909), алкоголизм («В крови», 1893) и т. п., — вызвала поначалу возмущение критиков, окрестивших ее произведения «уроками акушерства». Пьесы ее — среди них «Мораль пани Дульской» (1906) — разоблачают ханжество и лицемерие «добродетельных»

мещан.

Последние русские издания Г. Запольской: «Пьесы», М., 1958; «Мораль пани Дульской. Пьесы, рассказы, повести», М., 1965. См. также «Собрание сочинений в 7-ми томах», М., 1911—1913 (повести и романы).

ИВАШКЕВИЧ ЯРОСЛАВ (род. в 1894 г.). Поэт, прозаик, драматург, переводчик. Родился на Украине. Окончил Киевский университет (юридический факультет) и консерваторию.

На русском языке вышли его «Рассказы», М., 1958, романы «Хвала и слава», М., 1965, и «Красные щиты», М., 1968, книга о Шопене, М., ЖЗЛ, 1963, и пьеса о Шопене «Лето в Ноане» (в кн. «Избранные произведения», М., 1964; книге предпосланы воспоминания К. Паустовского «Встречи с Ивашкевичем»). Меньше известна у нас поэзия Я. Ивашкевича, с его отдельными стихами можно познакомиться в антологии «Поэты — лауреаты народной Польши», М., 1954, «Польская поэзия», М., 1963, и «Современная польская поэзия», М., 1971.

ИЖИКОВСКИЙ КАРОЛЬ (1873—1944). В 900-х годах крупный прозаик-новатор, оцененный в те годы лишь немногими; в 20-х—30-х годах выступал как критик, отличавшийся высокой культурой, пронизательностью и глубиной суждений. Книгу своих статей 20-х годов назвал «Борьба за содержание» (1929).

В последние годы в Польше переизданы его роман, рассказы, статьи, книга о кино, собраны в книгу театральные рецензии, которые он публиковал в 1924—1934 гг. в газете «Роботник».

К. Ижиковский в 1919—1933 гг. был руководителем стенографической службы польского сейма, по достижении 60 лет был уволен на пенсию, как полагают, за антиправительственные высказывания. Во время Варшавского восстания был ранен и умер под Варшавой в Жирардове в конце 1944 г.

КАДЕН-БАНДРОВСКИЙ ЮЛИУШ (1885—1944). Прозаик, тесно связанный с лагерем Пилсудского. Известность ему принесли политические романы «Генерал Барч» (1922, русск. пер. — 1926) и «Черные крылья» (1925—1926), где писатель обосновывал необходимость «сильной власти» в Польше и право сторонников Пилсудского на эту власть, но в то же время в романах отражены некоторые стороны сложной польской действительности. После переворота Пилсудского в мае 1926 г. стал одним из столпов официальной культуры времен санации.

Я. Парандовский в книге «Воспоминания и силуэты» (1969) пишет о романе «Генерал Барч»: «Что касается меня, то я считал стиль этого романа претенциозным, а погоня за необычностью сравнений была похожа на жонглирование и раздражала меня».

КАДЛУБЕК ВИНЦЕНТИЙ (ок. 1150—1223). Краковский епископ, автор «Польской хроники» на латинском языке. Ценность «Хроники» как исторического труда невелика. Филологи более благосклонны к ней. Особенно ценили «Хронику» польские поэты, поскольку Кадлубек собрал в «Хронике» древнейшие польские предания.

КАЛЛИМАХ (БУОНАККОРСИ) ФИЛИПП (1437—1496). Итальянский гуманист. Участник заговора против папы, бежал в Польшу. Здесь оказался при дворе польского гуманиста Гжегожа из Санока, поэта, историка, львовского архиепископа. Затем Каллимах попадает на королевский двор, занимается литературой. Кроме латинских

стихов, оставил книгу «Жизнь и обычаи Гжегожа из Санока» (1476; изд. в 1835 г.).

КАСПРОВИЧ ЯН (1860—1926). Выдающийся поэт. Сын крестьянина-бедняка, с трудом получил среднее образование, сдал экзамен за гимназию в 24-летнем возрасте. Его университетские занятия были прерваны арестом в 1887 г. в связи с процессом социалистов. В 1904 г. защитил диссертацию. В 1909—1925 гг. руководил кафедрой сравнительного литературоведения во Львовском университете. Лето обычно проводил в Поронине, а последние два года прожил в собственном доме (знаменитая «Харенда»), который он выстроил на берегу Дунайца, на полпути между Поронином и Закопане.

Книги русских переводов: «Поэмы», Спб., 1908; «Из стихотворений в прозе», Спб., 1909.

КЛЕНОВИЧ (КЛЕНОВИЦ) СЕБАСТЬЯН ФАБИАН (1545—1602). Поэт. Жил в Люблине, где в 1594 г. был избран бургомистром.

Поэма «Флис, или Сплав судов по Висле и по другим рекам, в нее впадающим» (1595) — своеобразный поэтический путеводитель по бассейну Вислы. Описан путь караванов, перевозивших польское зерно до Гданьска, откуда оно шло за границу. Поэма сохранила картины жизни и быта сплавщиков-флисаков, их жаргон и фольклор.

КОЛЛОНТАЙ ГУГО (1750—1812). Философ-просветитель, политический и общественный деятель, публицист. Отрывки из его книг, политических брошюр, из его речей в сейме, а также отрывок из книги Я. Снядецкого (см.) о нем можно прочесть в антологии «Избранные произведения прогрессивных польских мыслителей», М., 1956.

«Диктовать» Г. Коллонтай имел возможность не всегда. Важнейшие свои философские работы он написал «собственным пером», поскольку это было в тюрьме (1794—1802), куда его бросили австрийские власти после подавления восстания Костюшко.

КОНОПНИЦКАЯ МАРИЯ (1842—1910). Поэтесса, писательница. Широко известна у нас. См. «Сочинения» в 4-х томах, М., 1959, и книгу А. Пиотровской «Творческий путь Марии Конопницкой», М., 1962.

КОХАНОВСКИЙ ЯН (1530—1584). Крупнейший поэт польского Ренессанса. См. «Избранные произведения», М.,—Л., 1960 (поэмы, лирика, фразки, драма, проза), и особенно «Лирику», М., 1970, прекрасно переведенную Л. Мартыновым и Д. Самойловым.

«Раки» — так называли в Польше в XVI—XVII вв. стихи-перевертни. В «раках», написанных Я. Кохановским и Я. А. Морштыном (см.), при зеркальной перестановке слов внутри строк каждая строка и все стихотворение в целом приобретают противоположный смысл (у Кохановского похвала женщинам превращается в хулу на них). Кроме того, если отрицание, стоящее посередине каждой строки, обособить запятыми, то «не» обратится в «нет» и смысл каждой строки опять меняется. В России «рачьими стихами» (в XVII—XVIII вв.), а позже «перевертнями», или палиндромами, называли строки, одинаково читаемые по буквам слева направо и справа налево, например: «А роза упала на лапу Азора» (А. Фет).

КОХОВСКИЙ ВЕСПАЗИАН (1633—1700). Поэт, историк. Автор лирических стихов, фразек, религиозных поэм. Подобно другим поэтам барокко, сочетал в своем творчестве, казалось бы, несочетаемое. Если эпиграммы, по-польски «фразки», В. Коховского грубоватым юмором напоминают иногда фразки М. Рея, то «Польская псалмодия» (1695), написанная поэтической прозой, отмечена истинным полетом,

почти библейской мощью и в то же время отличается простотой.

КРАСИНЬСКИЙ ЗИГМУНТ (1812—1859). Поэт, драматург, прозаик. Один из трех польских «поэтов-пророков» (наряду с А. Мицкевичем и Ю. Словацким), согласно формуле, имевшей хождение в Польше с середины прошлого столетия.

«Небожественная комедия» (1833, опубл. 1835; русск. пер. — М., 1906) рисует грядущую европейскую революцию, к которой З. Красиньский относился с неприязнью, но понимал ее неизбежность. Анализ, пересказ и фрагменты драмы можно найти в 4-м т. Собр. соч. А. Мицкевича (М., 1954), посвятившего этому «замечательному в своем жанре произведению» четыре лекции.

Благодаря поэтическому гению и великолепному знанию истории и философии З. Красиньский поднимался иногда выше интересов и понятий не только своего класса, но и большинства своих современников. Большой масштабностью отличается его драма «Иридион» (1836; русск. пер. — Спб., 1904), где изображен Рим накануне гибели (III в. н. э.).

КРАСИЦКИЙ ИГНАЦИЙ (1735—1801). Поэт, прозаик, переводчик, один из крупнейших писателей польского Просвещения. В России еще в 10-х — 20-х годах XIX в. публиковались в журналах басни И. Красицкого в переводах П. А. Вяземского. В книге «Избранные произведения» (М., 1951) читатель найдет переводы басен, сатир и сатирических поэм, отрывки прозы.

КРАШЕВСКИЙ ЮЗЕФ ИГНАЦИЙ (1812—1887). Прозаик, поэт, историк, критик, публицист, издатель. Написал более 500 томов. «Роман из 6—10 тысяч строк я пишу обычно десять дней...» — признавался он. Широкой популярностью пользовались повести и романы Ю. И. Крашевского, особенно исторические (русск. пер. см. — Собр. соч., Спб., 1899—1900; Собр. соч. в 52 кн., Пг., 1915; «Повести», М., 1956; «Старое предание», М., 1956). Кроме того, Крашевский написал 4-томную историю Вильно, 2-томную историю Литвы, монографии о М. Рее и И. Красицком и многое другое.

КУБАЛЯ ЛЮДВИК (1838—1918). Историк, исследователь XVII в. Его исторические книги, написанные живо и ярко, в свое время с интересом читались широкой публикой. На его, а также К. Шайнохи (см.) работы опирался Г. Сенкевич (см.) при создании своей «Трилогии».

КШИЖАНОВСКИЙ ЮЛИАН (род. в 1892 г.). Исследователь польского и славянского фольклора, старопольской литературы, польского романтизма. После упомянутой Я. Парандовским работы «Генрик Сенкевич. Календарь жизни и творчества» (Варшава, 1956) опубликовал еще одну книгу о Сенкевиче (1966).

ЛЕЛЕВЕЛЬ ИОАХИМ (1786—1861). Историк, политический деятель. О его жизни и научном творчестве см. С. Кеневич «Лелевель» (пер. с польск., М., ЖЗЛ, 1970). См. также перевод оды А. Мицкевича «Иоахиму Лелевелю» (1822) — А. Мицкевич «Собр. соч.», т. 1, М., 1948; там же в т. 5, М., 1954, опубликована переписка А. Мицкевича с И. Лелевелем.

Стиль Лелевеля Я. Снядецкий (см.) считал «шероховатым, безвкусным, во многих местах темным». Однако А. Мицкевич полагал, что И. Лелевель — писатель более крупный, чем Я. Снядецкий, а З. Красиньский (см.) говорил, что стиль Лелевеля «поражает своей оригинальностью».

ЛЕНАРТОВИЧ ТЕОФИЛЬ (1822—1893). Поэт и скульптор, друг Ц. К. Норвида (см.). С 1849 г. жил в эмиграции, с 1856 г. поселился в Италии, где и умер. Стихи

Ленартовича — «мазовецкого лирика» — были популярны у современников.

ЛЕСЬМЯН БОЛЕСЛАВ (1877—1937). Один из крупнейших польских поэтов XX века. Интерес поэтому представляет все, что сохранилось: статьи, эссе, письма, надписи на книгах, подаренных друзьям.

Родился в Варшаве, долго жил в Киеве, где окончил университет. Опубликовал в молодости два цикла стихов, написанных на русском языке — «Песни Василисы Премудрой» и «Лунное похмелье», — в журналах «Золотое руно», 1906, № 11—12, и «Весы», 1907, № 10. Стихи эти на фоне позднего русского символизма прошли бы не замеченными, но отдельные их мотивы предвещают, как теперь видно, неповторимый мир польской поэзии Б. Лесьмяна.

Русские переводы его польских стихов см.: «Лирика», М., 1971.

ЛЕХОНЬ ЯН (1899—1956). Поэт, один из основателей группы «Скамандр». Проникновенный и тонкий лирик, редактировал в то же время сатирический журнал, писал фельетоны. С 1931 г. находился на дипломатической службе, во время войны переехал в Бразилию, затем поселился в Нью-Йорке, где в 1956 г. покончил жизнь самоубийством.

ЛИБЕРТ ЕЖИ (1904—1931). Поэт. Жил в постоянной нужде и рано умер от туберкулеза. В последние годы жизни его религиозная лирика получила признание в некоторых кругах католической интеллигенции. После смерти им заинтересовался более широкий круг читателей.

ЛУЩЕВСКАЯ ЯДВИГА (1834—1908). Поэтесса. Была известна в кругах варшавской интеллигенции своими импровизациями, выступала с ними в салоне своей матери, затем в своем собственном. Взяла себе псевдоним Деотимы, вдохновенной пророчицы из диалога Платона «Пир».

ЛЮБОМИРСКИЙ СТАНИСЛАВ ГЕРАКЛИУШ (1642—1702). Писатель, политический деятель. С 1676 г. до самой смерти был коронным маршалом. Политическая проза и моралистика снискали ему у современников славу «польского Соломона», удержавшуюся в известной мере и в XVIII—XIX вв. В наше время большой интерес вызвала поэзия С. Г. Любомирского, особенно его лирика.

Книга «Разговоры Артаксеса и Эвандра» (1683), которую цитирует Парандовский, построена в обычной для XVI—XVII вв. форме диалогов (ср. «Польский дворянин» Л. Гурницкого), но автор ее уже предугадывает жанр философской повести, характерный для европейских литератур следующего столетия (Вольтер, а в Польше — И. Красицкий).

МИЦКЕВИЧ АДАМ (1798—1855). См. «Собр. соч.», т. 1—5, М., 1948—1954; «Стихотворения. Поэмы», М., 1968. О нем: А. Л. Погодин «Адам Мицкевич. Его жизнь и творчество», т. I—II, М., 1912; М. Живов «Адам Мицкевич. Жизнь и творчество», М., 1956; М. Яструн «Мицкевич» (пер. с польск), М., ЖЗЛ, 1963, и др.

Русские переводы упоминаемых Парандовским ранних стихотворений Мицкевича «Городская зима» (1818), «Ода к молодости» (1820), «Песня филаретов» (1820) — см. в указ. собр. соч., т. I.

Тайное Общество филематов (друзей науки) возникло в Виленском университете при участии Мицкевича в 1817 г.; «Песня филаретов» свидетельствует о близости его к Обществу филаретов (друзей добродетели), образовавшемуся в 1820 г. Оба эти общества польской молодежи были раскрыты царским правительством в 1823 г. В октябре 1823 г.

Мицкевич был заключен в одну из келий базилианского монастыря в Вильно, превращенного в тюрьму для арестованных членов обществ. Здесь поэт провел полгода под следствием, после чего был выслан во внутренние губернии России. В III части драматической поэмы «Дзяды» (1832) именно в этой келье-камере происходит действие пролога и сцен первого акта, в том числе сцены, где герой поэмы, поэт-узник Конрад, произносит знаменитую «Импровизацию».

Марыля — так звали домашние и друзья Марианну Еву Верещак. Образ ее проходит через всю поэзию Мицкевича: от фрагментов I части «Дзядов» (1820), где она изображена читающей модный тогда сентиментальный роман Барбары Крюденер «Валерия», до поэмы «Пан Тадеуш» (1832—1834), в первой книге которой описание знакомства Тадеуша с Зосей автобиографично.

Подкоморий — один из персонажей поэмы «Пан Тадеуш». Большое место занимает в поэме монах-бернардинец — ксендз Робак.

МАЛЬЧЕВСКИЙ АНТОНИЙ (1793—1826). Поэт, его поэма «Мария» (1825) оказала влияние на всех польских романтиков, положила, в частности, начало культа Украины в польской романтической поэзии.

Дальнейшую судьбу героя поэмы «Мария» попытался описать Ю. Словацкий (см.) в поэме «Вацлав» (1839).

МНИШЕК ГЕЛЕНА — Равич-Радомыская (1870—1943). Автор повестей из жизни «высших сфер». Книгами ее захлеб зачитывалась публика, одна из ее повестей выдержала 20 изданий.

МОРАВСКИЙ ФРАНЦИШЕК (1783—1861). Поэт, переводчик. «Лишь хмель литовских берегов...» — строки из вступления к «Конраду Валленроду», переведенного А. С. Пушкиным. Критикуя поэму А. Мицкевича, Ф. Моравский относился, однако, к молодому А. Мицкевичу и его друзьям с явной симпатией.

МОРШТЫН ЯН АНДЖЕЙ (ок. 1620—1693). Поэт, переводчик. Крупный вельможа, при жизни своих стихов не публиковал, они стали известны лишь в середине XIX в. и с тех пор весьма популярны в Польше. Строки о кофе взяты из стихотворения, посвященного его брату Станиславу Морштыну, тоже поэту. Основное место в стихотворении занимает веселое перечисление разных сортов вин (французских, итальянских, испанских и других), питых молодыми Морштынами во время их путешествия по Европе.

МОРШТЫН ИЕРОНИМ (ок. 1580—ок. 1623). Поэт, переводчик, дед Яна Анджея. Большая часть его лирики до сих пор еще не опубликована. Популярность ему принесла вышедшая посмертно в 1650 г. книга, содержащая две прозаические и одну стихотворную повесть. Эта последняя — «Утешная история о благородной королевне Банялуке из восточной страны» — рассказывает о приключениях героя, ищущего исчезнувшую внезапно жену, приключениях столь фантастических, что всякую небывальщину по-польски иногда называют «банялуками» (имя королевы происходит, как полагают, от названия города Баня-Лука, находящегося на территории современной Югославии). «История о Банялуке» неоднократно переиздавалась и не лишена поэтического очарования.

МОРШТЫН ЗБИГНЕВ (ок. 1628—1689). Поэт, двоюродный брат Яна Анджея. Участник нескольких войн, З. Морштын, почти единственный среди старопольских поэтов, не прославлял и не приукрашивал войну, а показал ее жестокость,

бесчеловечность. Некоторые его стихи были изданы в Польше в XIX в., а полностью — лишь в наше время, в 1954 г.

НАЛКОВСКАЯ ЗОФЬЯ (1884—1954). Известность ей принес уже первый роман «Женщины» (1906; русск. пер. — 1907, под фамилией Ригер-Налковская). Среди польских романов 20-х годов выделялся ее «Роман Терезы Геннерт» (1924; русск. пер. — 1926, под фамилией Ригер-Налковская), в 30-е годы она написала роман «Граница» (1935; русск. пер. — 1960).

Ее «Медальоны» (1946) — одно из самых значительных произведений послевоенной польской прозы.

НОРВИД ЦИПРИАН КАМИЛ (1821—1883). Поэт, драматург, прозаик, а также скульптор, живописец, график. В 1842—1848 гг. изучал живопись, скульптуру и археологию в Италии. В 1853—1854 гг. жил в Нью-Йорке (письмо с описанием его комнаты датируется февралем 1854 г.), а затем в Париже, где умер в богадельне и похоронен в общей могиле. Недавно прах Норвида перевезен в Польшу. При жизни поэт мало печатался и не был понят современниками. Поэзию Норвида «открыл» в 1897 г. З. Пшесмыцкий, а в 1904 г. он опубликовал в своем журнале «Химера» его стихи, целиком посвятив им весь номер. Интерес к Норvidу возрастал постепенно. В последние годы он особенно усилился, и Норвид, поэт трудный, мало изученный, стал самым почитаемым из классиков польской поэзии. В 1968 г. в Польше вышли его «Избранные произведения» в 5-ти томах, готовится к изданию полное собрание сочинений. На русском языке готовится книга его лирики.

ОЖЕХОВСКИЙ СТАНИСЛАВ (1513—1566). Политический писатель, полемист, оратор. Учился в Италии. Принял сан священника. Выступал на местных сеймиках против celibата (безбрачия ксендзов), женился, за что был объявлен еретиком; на сейме, добившись поддержки шляхты и магнатов, получил условное отпущение грехов. Писал на латинском и польском языках.

Некоторые подробности о его бурной религиозной и политической деятельности можно найти в кн. Н. Н. Любовича «История реформации в Польше» (1883).

ОЖЕШКО ЭЛИЗА (1841—1910). Ее творчество хорошо известно русскому читателю. Повесть «Хам» издавалась у нас неоднократно: М., 1892, Спб., 1899 (с подзаголовком «Роман из народного быта»), М., 1901 (с подзаголовком «История истинной любви»). Последнее издание повести — М., 1956; ее можно найти также во 2-м томе «Сочинений» (М., 1954).

ОПАЛИНЬСКИЕ КШИШТОФ (1609—1655) и ЛУКАШ (1612—1662) — писатели и государственные деятели. Известность им принесли сатирические произведения в стихах и прозе, Лукаш прославился также политическими трактатами. Кого из них имеет в виду Я. Парандовский, не ясно.

ОССЕНДОВСКИЙ ФЕРДИНАНД АНТОНИЙ (1877—1945). Автор более 100 авантюрно-приключенческих романов, а также книг для юношества, описывающих путешествия по Африке и Азии. Книги его всегда пользовались популярностью, переводились на многие языки, в настоящее время переиздаются в Польше детскими, молодежными и другими издательствами.

ПАСЕК ЯН ХРИЗОСТОМ (ок. 1636—1701). Автор знаменитых «Записок» (1690—1695), изданных впервые лишь в 1836 г. «Его мемуары, — говорил А. Мицкевич, — интересны как исторический памятник и как произведение искусства». В своем курсе

истории славянских литератур А. Мицкевич посвятил «Запискам» две лекции. Текст лекций и приведенные в них фрагменты «Записок» можно прочесть в 4-м томе «Собр. соч.» А. Мицкевича (М., 1954). В Польше в настоящее время издан даже словарь языка «Записок». Такой чести среди польских писателей удостоен Мицкевич, а у нас, кажется, только Пушкин.

ПИГОНЬ СТАНИСЛАВ (1885—1968). Историк литературы, публицист, эссеист, автор нескольких книг воспоминаний, в том числе «Воспоминаний о лагере Заксенхаузен» (1966). Парандовский имеет в виду книгу С. Пигоня «Пан Тадеуш. Рождение, величие и слава» (1934).

ПОТОЦКИЙ ВАЦЛАВ (1621—1696). Поэт. При жизни и вскоре после смерти публиковались его религиозные произведения и романы в стихах, представляющие собой переводы-переделки с других языков. Эпическая поэма «Хотинская война» (1670), воспевающая победу над турками в 1621 г., была издана лишь в 1850 г. В 1907 г. были изданы (А. Брюкнером, см.) фразки В. Потоцкого, в 1915—1918 гг. — его так наз. «Притчи» (2000 стихотворений, развивающих мысли латинских сентенций из книги Эразма Роттердамского), писавшиеся в последние годы жизни. В 1953 г. в Польше вышли его «Избранные произведения» в 2-х томах. Несколько стихотворений В. Потоцкого в переводах Д. Самойлова и Б. Слуцкого опубликованы в сборнике «Польская поэзия», М., 1963, т. I.

ПРУС БОЛЕСЛАВ (1847—1912). Творчество Б. Пруса широко известно у нас. См. «Сочинения в 5-ти томах», М., 1955, «Сочинения в 7-ми томах», М., 1961—1963. Многократно издавался на русском языке историко-философский роман Б. Пруса «Фараон».

Вокульский и Жецкий, о которых упоминает Я. Парандовский, персонажи романа «Кукла» (1890).

ПШИБЫШЕВСКИЙ СТАНИСЛАВ (1868—1927). Прозаик, драматург, одна из виднейших фигур польского модернизма. Творчество С. Пшибышевского — романы, поэмы в прозе, драмы — пользовалось в 900—910-х годах огромной популярностью в Польше и за ее пределами (по-русски в 1904—1911 гг. дважды выходило собрание его сочинений), затем наступает резкое охлаждение критики и публики к бывшему кумиру. Именно эту фазу застал в 20-е годы молодой Парандовский. «В глазах нашего поколения Пшибышевский был почтенным пережитком», — писал Парандовский в 1938 г. В настоящее время в Польше наблюдается интерес к личности и творчеству С. Пшибышевского, его драма «Снег» (1903) снова идет на польской сцене.

ПШИСЕЦКИЙ ФЕЛИКС (1883—1935). Поэт, во львовских журналах в 1906—1914 гг. напечатал несколько стихотворений; «Песнь во мраке» (Варшава, 1921) — единственная книжка его стихов. В последующие годы составлял отчеты о деятельности сейма для газеты «Курьер варшавский». Бросив писать стихи, сохранил, однако, добрые отношения с поэтами группы «Скамандр», с которыми вместе выступал в 1918—1919 гг.

РЕЙ МИКОЛАЙ (1505—1569). Поэт, прозаик, деятель польской Реформации. Стихотворная драма М. Рея «Житие Иосифа из еврейского рода» (1545), по форме близкая к средневековым мистериям, с успехом шла лет семь назад на польской сцене. М. Рей — создатель польской фразки. Его юмор нашел выражение в книге восьмистиший «Зверинец, в котором верно описаны виды разного положения людей,

зверей и птиц» (1562) и в книге «Фиглики» («Шутки», 1570). А. Мицкевич высоко оценил М. Рея в своих лекциях (28 мая и 1 июня 1841 г., см. т. 4 «Собр. соч.» А. Мицкевича); прозу Рея — его книгу «Подлинное изображение жизни достойного человека» (1558) — Мицкевич сравнивает с книгой М. Монтеня. Король Зигмунт Август пожаловал М. Рею деревню за перевод «Псалтыри» (ок. 1546 г.).

РЕЙМОНТ ВЛАДИСЛАВ (1867—1925). Прозаик, лауреат Нобелевской премии (1924) за роман «Мужики» (1902—1909 гг.). Роман неоднократно переводился на русский язык, последнее издание — М., 1954. Недавно переизданы у нас романы 90-х годов («Комедиантка», «Брожение», М., 1967). Роман «Мечтатель» (1910) выходил у нас отдельными изданиями (М., 1914, М., 1918) и в двенадцатитомном «Собрании сочинений», М., 1911—1912. Герой романа — кассир на маленькой станции, совершает кражу и бежит в Париж, город своей мечты.

РИТТНЕР ТАДЕУШ (1873—1921). Драматург и прозаик. Родился во Львове, учился и жил в Вене. Многие драмы Т. Риттнера существуют в двух версиях, польской и немецкой, причем на польских сценах были популярны иные его пьесы, нежели на немецких и австрийских. В настоящее время в Польше пьесы Т. Риттнера не сходят со сцен и с экрана телевидения. Переиздается и его психологическая проза. По-русски отдельные новеллы Т. Риттнера печатались в журнале «Вестник иностранной литературы» в 1913—1916 гг.

РОСТВОРОВСКИЙ КАРОЛЬ ГУБЕРТ (1877—1938). Драматург. После смерти С. Выспяньского (см.) считался в Польше крупнейшим драматургом своего времени. Затем был предан забвению, чему виной младопольская поэтика его драм, а главное — его политический консерватизм. В 1967 г. в Польше издан двухтомник избранных произведений К. Г. Ростворовского, куда вошли, в частности, его знаменитые историко-философские драмы «Иуда из Кариота» (1913) и «Кай Цезарь Калигула» (1917). Последняя с успехом шла в 1970—1971 гг. на сценах Варшавы и Вроцлава.

РУБИНОВИЧ ДАВИД — еврейский мальчик из дер. Крайно Келецкого повета. В 1960 г. в Польше был издан (с предисловием Я. Ивашкевича) его случайно сохранившийся дневник 1940—1942 гг., с потрясающей простотой описывающий будни и события тех лет. Автор дневника погиб в сентябре 1942 г.

СЕДЛЕЦКИЙ МИХАЛ МАРИАН (1873—1940). Зоолог и путешественник. Автор многих работ по общей биологии и биологии моря, а также книг «Ява, ее природа и искусство» (1913), «Малайские рассказы» (1927) и др. Погиб в концлагере Заксенхаузен.

СЕНКЕВИЧ ГЕНРИК (1846—1916). Творчество его широко известно у нас, до революции в России трижды издавалось собрание его сочинений. См. о его творчестве: И. К. Горский «Исторический роман Сенкевича», М., 1966.

СЕННИК МАРТИН (умер ок. 1588 г.). Врач, ботаник, составитель известного «Травника» (1568). Перевел на польский язык «Историю о Мелюзине» (1569), но не с французского оригинала конца XIV в., а с немецкого перевода середины XV в. Благодаря переводу М. Сенника книга о Мелюзине проникла и в русскую письменность, «История благоприятна о благородной и прекрасной Мелюзине» (1677) распространялась у нас в списках в XVII—XVIII вв. А. Н. Пыпин в приложениях к книге «Очерк литературной истории старинных повестей...», Спб., 1857, опубликовал несколько страниц русского перевода и для сравнения дал фрагмент польского текста М. Сенника.

СЕРОШЕВСКИЙ ВАЦЛАВ (1859—1945). Прозаик. В молодости был арестован за участие в тайных обществах, а затем сослан царским правительством на каторгу за участие в бунте заключенных. Писать начал в 1884 г. в Якутии, где занимался одновременно этнографическими исследованиями, благодаря этому был досрочно освобожден в 1894 г. Первые рассказы В. Серошевского на русском языке вышли отдельной книгой («Якутские рассказы», Спб., 1895), затем включались в «Собрание сочинений» (Спб., 1908—1909).

СКАРГА ПЕТР (1536—1612). Теолог, проповедник, полемист. С 1588 г. до самой смерти был придворным проповедником Зигмунта III. Настольной книгой польских католиков в течение сотен лет были «Жития святых» (1579) П. Скарги. Однако в истории литературы остались «Сеймовые проповеди» (1597) — прекрасные образцы ораторской прозы, восхищавшие Мицкевича. Стиль П. Скарги оказал влияние на многих польских поэтов и прозаиков XVII—XX вв.

СЛОВАЦКИЙ ЮЛИУШ (1809—1849). Выдающийся поэт и драматург. Был оценен современниками лишь в последние годы жизни. С годами слава его росла, особенно в юбилейные 1899 и 1909 годы. Писатели «Молодой Польши» считали Ю. Словацкого своим предтечей. Примерно в эти же годы он начал переводиться на русский язык и приобрел у нас известность. Лучшие переводы его произведений на русский язык относятся уже к нашему времени (см. «Избранные сочинения», т. I—II, М., 1960; «Лирика», М., 1966).

СЛОНИМСКИЙ АНТОНИЙ (род. в 1895 г.). Поэт, один из основателей группы «Скамандр», сатирик, фельетонист. Его стихотворение «Колонна Зигмунта» было опубликовано в газете «Жице Варшавы», а затем вошло в книгу «Стихотворения 1946—1957». Статья «Как возникают стихи» напечатана в книге «Статьи первой необходимости» (1959).

СНЯДЕЦКИЙ ЯН (1756—1830). Математик, астроном, философ, писатель. Один из создателей польской математической терминологии. Книга о Г. Коллонтае (см.) написана им в 1813 г. Г. Коллонтаю-писателю посвящены в книге последние несколько страниц, откуда Я. Парандовский выбрал единственные критические строки (до и после них речь идет о достоинствах прозы Г. Коллонтая).

СНЯДЕЦКИЙ ЕНДЖЕЙ (1768—1838). Брат Яна Снядецкого, химик, врач, педагог, публицист. Создание польской химической терминологии (в первом издании учебника химии он поместил словарик, где дан перевод на польский язык 266 названий элементов и соединений) считал своей особой заслугой и нетерпимо относился к критике введенных им терминов. Потомки, однако, учли предложенные другими поправки.

СТАФФ ЛЕОПОЛЬД (1878—1957). Поэт. «Сны о могуществе» (1900) — это первая книга стихотворений Л. Стаффа, еще с едва заметными следами влияния поэзии К. Тетмайера, но книга такая яркая, что она сразу же принесла Л. Стаффу признание в литературе Л. Стафф, опубликовавший с тех пор еще 20 книг стихов, был одним из самых признанных поэтов Польши, хотя подчеркнутая здесь Парандовским исключительная скромность поэта порой мешала его современникам ощутить истинные масштабы его дарования.

По-русски стихотворения Л. Стаффа можно прочесть в антологиях и сборниках «Поэты — лауреаты народной Польши», М., 1954; «Польская поэзия», М., 1963;

«Высокие деревья», М., 1969. В антологии «Современная польская поэзия», М., 1971, есть перевод посвященного Парандовскому стихотворения «Ряска», которое навеяно прогулками и беседами Л. Стаффа и Парандовского над прудом в Плавовицком парке.

СЕМП-ШАЖИНЬСКИЙ МИКОЛАЙ (ок. 1550—1581). Поэт. Сведений о нем сохранилось очень мало. Учился, вероятно, в Виттенберге и Лейпциге, возможно, также в Италии. В изданную посмертно в 1601 г. книгу «Ритмы или польские стихи» было включено все, что уцелело к тому времени от его литературного наследия. Поэзия Семпа отличается философской глубиной, трагизмом мироощущения, блистательным мастерством. Некоторые его сонеты не уступают лучшим из шекспировских, которые Шекспир писал десятилетием позже. В XIX в. в Польше начали понемногу интересоваться творчеством Семпа, особенно возрос интерес к нему уже в наше время.

ТАРНОВСКИЙ СТАНИСЛАВ (1837—1917). Историк литературы, критик. Эстетический и политический консерватизм С. Тарновского, его слепая приверженность к шляхетско-католической старине не позволили ему понять новаторство писателей «Молодой Польши», таких, как К. Тетмайер (см.) и др., и в конце концов он стал мишенью насмешек тогдашней литературной молодежи.

ТЕТМАЙЕР КАЗИМЕЖ (1865—1940). Поэт, прозаик. Цикл новелл «На скалистом Подгалье» (1902) можно прочесть в книге «Избранной прозы» К. Тетмайера (М., 1956). О значении этих новелл в обогащении польского литературного языка см.: Т. Лер-Сплавинский «Польский язык», пер. с польск., М., 1954, стр. 281—284.

Проза К. Тетмайера переводилась у нас неоднократно («Собр. соч.», т. 1—10, Спб., 1910—1911, отдельные издания в 20-х годах). Меньше знают у нас его поэзию, несколько его стихов опубликовано в антологии «Польская поэзия», М., 1963.

ТРЕМБЕЦКИЙ СТАНИСЛАВ (1739—1812). Поэт. Сторонник просвещенного абсолютизма, был придворным последнего польского короля Станислава Августа и оставался при короле, лишенном престола до самой его смерти (1763 г.). Позже пользовался покровительством польских магнатов Чарторыских и Потоцких, посвятив им свои поэмы. В поэме «Софиевка» (1806) описывается парк Потоцких под Уманью; поэма была издана в 1822 г. с комментариями А. Мицкевича. Я. Парандовский подчеркивает сдержанность и трезвость поэзии С. Трембецкого, пришедшей на смену барокко; А. Мицкевичу и романтикам, наоборот, были близки «смелые обороты и необычайные сочетания» автора «Софиевки», предвещавшие эру романтизма.

ТРЕНТОВСКИЙ БРОНИСЛАВ (1808—1869). Философ-романтик. Пытался создать систему национальной польской философии. Поиски «своего» языка, обилие неологизмов, увлечение этимологией близки поискам поэтов З. Красиньского (см.) и Ц. К. Норвида (см.). Последний из них в своих письмах с уважением отзывается о творчестве Б. Трентовского.

ТУВИМ ЮЛИАН (1894—1953). Поэзию Тувима у нас хорошо знают и любят. См. «Стихи», М., 1965; «Цветы Польши. Фрагменты поэмы», М., 1963. Биографию Ю. Тувима см. в книге М. Живова «Юлиан Тувим», М., 1963, там описана история знакомства молодого Тувима со Стаффом (стр. 20—23).

ТШИТЕСКИЙ (ТШЕЦЕСКИЙ) АНДЖЕЙ (род. ок. 1530 г.). Поэт, переводчик. Приятель Я. Кохановского, С. Ожеховского, М. Рея. А. Тшетескому приписывается авторство биографии М. Рея, помещенной в книге «Зерцало» (1568).

ФЕЛИНЬСКИЙ АЛОИЗИЙ (1771—1820). Поэт, драматург, переводчик. Известен прежде всего как автор исторической трагедии «Барбара Радзивилл» (1811, поставлена в Варшаве в 1817 г., издана в 1820 г.), пользовавшейся большой популярностью среди современников.

ФРЕДРО АЛЕКСАНДР (1793—1876). Выдающийся комедиограф, поэт. В 1809—1814 гг. служил в наполеоновской армии. С 1815 г. пишет, а с 1817 г. с успехом ставит во Львове и в Варшаве свои комедии — к 1835 г. их было поставлено около 20. После резкой критики со стороны С. Гошиньского (см.) и других А. Фредро надолго отошел от литературы, писал только воспоминания, опубликованные посмертно в 1877 г. Поздние свои комедии, которые писал в 1854—1868 гг., тоже не предлагал ни для сцены, ни для печати, они были изданы посмертно. На русском языке в 1956 г. вышли «Комедии» А. Фредро.

ХВИСТЕК ЛЕОН (1884—1944). Математик, философ, писатель и живописец. Изучал философию и математику в Геттингене и в Париже. В 20-х годах печатал статьи по теории искусства в изданиях футуристов. В 1930—1941 гг. — профессор математической логики во Львовском университете, в 1941—1944 гг. — профессор университета в Тбилиси. Книга «Проблемы духовной жизни в Польше» вышла в 1933 г. В 1968 г. в Польше издан посмертно его неоконченный философский роман «Дворцы бога», над которым он работал в 1934—1939 гг.

ХМЕЛЕВСКИЙ ИОАХИМ БЕНЕДИКТ (1700—1763). Католический писатель. Посмертную известность принесла ему книга «Новые Афины» (1745—1746), своеобразная энциклопедия, где И. Б. Хмелевский скомпилировал сведения более 100 авторов. Со времен польского Просвещения книгу принято было считать (как это и делает Парандовский) символом умственного убожества «непросвещенной» эпохи. Несколько неожиданно в этой связи выглядит успех недавнего переиздания книги (1966).

ХШАНОВСКИЙ ИГНАЦИЙ (1866—1940). Историк литературы. В 1910—1931 гг. профессор Ягеллонского университета в Кракове. Умер в концлагере Заксенхаузен. Автор монографий о Г. Сенкевиче, П. Скарге, А. Фредро, а его главный труд — «История литературы независимой Польши» (имеется в виду Польша до разделов).

ЧАРТОРЫСКИЙ АДАМ КАЗИМЕЖ (1734—1823). Государственный деятель, драматург и критик, меценат. В одноактной комедии «Кофе» (1779) он подтрунивает над «модными женами» варшавских салонов, падкими на все французское и все «современное». Посмеивается автор и над новомодным обычаем «светского общества» пить кофе.

ЧЕЧОТ ЯН (1796—1847). Стихотворец, друг А. Мицкевича. В 1823 г. занимался изданием и «причесыванием» его поэмы «Дзяды». Насколько тягостно было А. Мицкевичу такое редактирование, можно понять из его писем к Я. Чечоту (см. «Собр. соч.» А. Мицкевича, т. 4, М., 1954, стр. 342—349).

ШАЙНОХА КАРОЛЬ (1818—1868). Историк, публицист, писатель. Его исторические монографии с интересом читала широкая публика, некоторые из них переиздаются в Польше и сейчас.

ШИМОНОВИЧ (ШИМОНОВИЦ) ШИМОН (1558—1529). Поэт. Происходил из львовских мещан. Зигмунт III даровал ему дворянство (1690) и звание «королевского поэта». Писавший по-польски и по-латыни Ш. Шимоновиц пользовался европейской

известностью как филолог и гуманист. Свои латинские стихи подписывал именем Симонидеса.

ЯНИЦКИЙ (ЯНИЦИУШ, ЯНУШКОВСКИЙ) КЛЕМЕНС (1516—1543). Польско-латинский поэт. Сын крестьянина из дер. Янушково под Жнином, окончил школу в Жнине, затем академию в Познани, где изучил древнегреческий и латинский языки. Пользуясь покровительством архиепископа А. Кшицкого (который сам был поэтом), а затем — коронного маршала П. Кмиты, он смог выехать в Падую, где получил диплом доктора философии. Вернувшись в Польшу, он утратил расположение П. Кмиты, умер в деревне, куда был назначен приходским священником.

В. Британишский