

Буржуазность и *l'art pour l'art*: Теодор Шторм¹

1.

Буржуазность и *l'art pour l'art* [искусство для искусства]: насколько содержателен данный парадокс? Впрочем, когда-то это вообще не было парадоксом. Каким образом некто, рожденный бюргером, мог напасть на мысль, что можно жить как-то по-другому, нежели буржуазно? Ведь то, что искусство замкнуто в себе самом и подчиняется только собственным законам, не было следствием его насильственного отрешения от жизни; напротив, оно наличествовало ради самого себя, подобно тому, как всякая честно сделанная работа наличествует ради себя. Искусство наличествовало, так как общность, во имя которой все и возникает, требует, чтобы работа выполнялась так, как если бы она вне себя не имела никакой цели и существовала только для замкнутого в себе самом совершенства.

Сегодня с тоской оглядываются на эту эпоху, с истерической, обреченной с самого начала на неисполнимость тоской сложного человека. С бессильной тоской думают о времени, когда, дабы хотя бы даже лишь издалека приблизиться к совершенству, не было нужды в напряжении гения, поскольку совершенство разумелось само собой, и о возможности противоположного никто и не помышлял; так как совершенство художественного произведения являлось формой жизни, и различные произведения разделялись только градуальными различиями. Такая тоска есть руссоизм художественной совести; романтическая тоска о недостижимом голубом цветке, который увиден во сне, благоухает в очарованном формой визионерстве. Это тоска по величайшей противоположности нам самим; тоска о великой, святой простоте, о самоочевидном, святом совершенстве, какие якобы сотворятся в родовых схватках вынужденного самовозвышения [Selbststeigerung], достигаемого с последней энергией больной нервной системы. И буржуазный образ жизни, низведение жизнедеятельности к мере строго буржуазного есть лишь средство приближения к такому совершенству. Это аскеза, отказ от всякого блеска жизни, [необходимые для того,] чтобы спасти весь этот блеск где-то там, в другом месте — в произведении. Здесь буржуазный чекан жизни предстает как принудительный труд и ненавистное рабство; как принуждение, которому противятся все жизненные инстинкты, и которое можно претерпеть только прилагая самую неумную энергию. Претерпеть, наверное, с тем,

¹ Перевод с немецкого Сергея Земляного.

чтобы экстатическая сила этой борьбы породила экстремальную возвышенность, какая необходима для работы. Такой буржуазный образ существования высасывает из жизни все соки, ведь жизнь является его антиподом — блеском и отрешением от всякой скованности, хмельным оргиастическим танцем души в беспрестанно меняющейся дубраве настроений. И тогда подобная буржуазность есть кнут, который подвигает отрицателя жизни на долгий труд. Всего лишь маской является этот буржуазный образ жизни, за ней скрывается дикая и неплодотворная боль неудавшейся, уничтоженной жизни, жизненная боль слишком поздно пришедшего романтика.

Это буржуазное существование является всего лишь маской, и она есть нечто отрицательное, как всякая маска; есть только противоположность чего-то, приобретающая свой смысл благодаря энергии «Нет», которое она выговаривает. Это буржуазное существование означает только отрицание всего того, что прекрасно, всего того, чего жаждут жизненные инстинкты. Это буржуазное существование не имеет в себе самом вообще никакой ценности. Ценность придают жизни, прожитой в таких рамках и такой форме, лишь произведения, которые из нее проистекли. Но разве это буржуазное дело по-настоящему едино и нераздельно с делом бюргерства [Vьrgertum]?

Буржуазной жизнь становится в первую очередь благодаря буржуазной профессии [Beruf]; но разве в помянутой жизни — разве в ней вообще есть место для профессии? На первый взгляд, это невозможно. Оказывается, что буржуазные регулярность и порядок подобной жизни суть лишь маски, за которыми скрывается самая своевольная и анархическая поглощенность собственным «Я», и что подобная жизнь только в самых внешних обнаружениях — тронутых романтической иронией и сознательной стилизацией жизни — приспосабливается к форме проявления своего прямого смертного врага.

Буржуазность и *l'art pour l'art*. Способны ли два этих взаимоисключающих экстремума быть соположены в одном человеке? Могут ли оба они одновременно переживаться всерьез и по-честному, и, несмотря на это, слиться в одной человеческой жизни? Буржуазной жизнь становится, в первую очередь, благодаря буржуазной профессии, благодаря чему-то такому, что само по себе является далеко не весьма значимым; благодаря профессии, в которой самый большой успех не способен вызвать повышающую личность горячку; благодаря профессии, где склон и спад едва ли заметят пара-тройка людей. И подлинное, глубокое буржуазное уморасположение требует, чтобы человек брал на себя все это с полной самоотдачей, чтобы он глубоко вникал здесь в решающие пункты, какие могут быть мелкими и незначительными и, наверное, не давать никакой пищи душе. Для истинного бюргера его буржуазная профессия является не занятием, а формой жизни, чем-то таким, что, независимо от содержания, определяет темп, ритм, контур — одним словом, стиль жизни. Сообразно с этим, буржуазная профессия является чем-то таким, что вследствие таинственного взаимодействия жизненных форм и типических переживаний глубоко вторгается во всякое творчество.

Буржуазная профессия как форма жизни означает, в первую очередь, примат этики в жизни; означает, что над жизнью должно господствовать то, что возвращается вспять систематически и регулярно; то, что надо повторять по велению долга; то, что нужно делать без оглядки на удовольствие или недо-

вольствие. Другими словами: господство порядка над настроением, прочного над преходящим, спокойного труда над гениальностью, которая питается ощутительными сенсациями [von Sensationen gespeist wird]. И самый глубокий вопрос, наверное, заключается в том, что самоотдача побеждает эгоцентрическое одиночество; не самоотдача проецированному изнутри нас вовне, далеко превосходящему наш максимум идеалу, а напротив, самоотдача чему-то такому, что является независимым от нас и чуждым, но как раз потому — простым и осязаемо реальным. Такая самоотдача подводит окончательную черту под изолированностью. Наверное, величайшая жизненная ценность этики состоит в том, что она представляет собой область, где существуют определенные общности, взаимности; областью, где прекращается вечная изолированность. Этический человек уже теперь не является началом и концом всех вещей; его настроения более не служат критерием значения всего происходящего в мире. Этика ввергает каждого человека в чувство солидарности. И если не получается по-иному, то ввергает, очевидно, посредством уразумения непосредственной и калькулируемой полезности свершенного труда, какой бы малой она при этом ни была. Самопознание чистой гениальности через действие всегда может быть только иррациональным. Ее действие неизменно переоценивается и недооценивается одновременно, именно потому, что оно никогда не может быть соизмерено ни с чем, ни с внутренним, ни с внешним.

В жизни, где только основанная исключительно на таланте плодотворность способна дать человеку весомость снаружи и опору внутри, центр тяжести жизни целиком смещается как раз в направлении таланта. Для труда имеется в наличии жизнь, и жизнь есть нечто всегда ненадежное, нечто такое, в силу чего жизненное чувство может быть подстегнуто до высот почти экстатических, и при истерическом напряжении сил — усугублено до крайности. Но вследствие этого оно подымается до таких высот, где ценой подъема должна стать ужасная депрессия нервов и души. Производство есть цель и смысл жизни. Из-за сильнейшего самоуглубления [Verinnerlichung] центр жизни смещается вовне, в бурное море недоверностей и совершенно непредсказуемых возможностей. Напротив, прозаический труд дает прочную почву и надежность; в качестве формы жизни он производит сдвиг в отношениях между жизнью и трудом; сдвиг с точки зрения жизни. Вследствие сдвига человеческая ценность человека, его внешняя и внутренняя весомость перекладываются на прочное основание, ценность человека приобретает длительность, поскольку центр тяжести перемещается в этическую область, перекладывается на этические ценности, стало быть, на ценности, какими, по меньшей мере, создается возможность длящейся значимости [eines dauernden Geltens]. И ведь этот труд никогда не притязает на всего человека, он вообще на это не способен; жизненный ритм, который порождается подобным трудом, неизбежно имеет такой характер, что жизнь становится мелодией, а все остальное — сопровождением. Когда Шторм разыскал Мёрике в Штутгарте, в их беседе затрагивался и этот вопрос, вопрос о труде и жизни: «<...> его должно быть ровно столько, — сказал Мёрике о поэтическом творчестве, — чтобы оставить о себе след. Но главное дело — это самая жизнь. Нельзя забывать об этом». Как сообщает Шторм в своих записках о Мёрике, откуда взята данная цитата, «он сказал это почти так, как если бы он тем самым хотел предостеречь более молодых коллег».

Мёрике был пастором, и позже он посвятил себя своему проповедническому служению; Шторм был судьей, а Келлер всегда не без гордости называл себя «государственным писцом» [Staatsschreiber]. И когда в переписке господина ландрата из Хузума и господина государственного писца из Цюриха предметом обсуждения стало нервическое состояние их общего друге Гейзе, из Швейцарии в Шлезвиг было отправлено следующее письмо: «Для меня состояние Пауля Гейзе — загадка, примерно год тому назад он написал томик прекраснейших стихов, и все-таки он непрерывно болеет. Наверное, именно измученная нервная система сама по себе вызывает такое самоубийственное повышение способностей. В этом случае у меня хорошие нервы, но при этом неловкая голова. Шутки в сторону, я почти готов поверить, что происходящее с Гейзе есть месть за то, что он тридцать лет подряд занимается поэзией, ни на один год не отвлекаясь или не переменяя впечатлений благодаря службе, педагогической деятельности или какому либо другому профаническому виду работы. Человек, подобный ему, который потреблял по-настоящему, может и должен при этом и сам потребляться... Но ему уже ничего нельзя втолковать — слишком поздно!» Сходным образом прозвучал и ответ из Хузума: «По поводу нашего Гейзе вы попали в точку. Жизненный труд, который беспрестанно занимает фантазию и восприятие, выдерживается лишь великаном с несокрушимым здоровьем. Кто знает, не поднял бы в ином случае Шиллер свою жизнь еще выше...» Это звучит так, как будто прозаический труд делают необходимым лишь показания по здоровью. «Доморощенный труд», — говорит Шторм, для которого таковой был настолько незаменим, что даже в старости он не смог без него обойтись, когда оставил в покое радостную идею с определенного момента жить исключительно поэзией. И он давал дочерям уроки французского, и хлопотал по своему небольшому хозяйству; наверное, он делал это затем, чтобы его жизнь сохранила прежний здоровый и регулярный ход. Правда, может показаться, что здесь речь идет лишь о вопросе гигиены, но, как и везде, также и тут постановка вопроса объемлет собой все ответы: для Келлера и Шторма гигиеническим вопросом было то, из чего для других проистекал неразрешимый, трансцендентный трагизм во взаимоотношениях искусства и жизни. Только узрение непреодолимости делает нечто трагическим. Трагедия в истинном глубоком смысле может угнездиться лишь там, где соперники, кто противостоит друг другу в непримиримой борьбе, выросли на одной земле и родственны между собой по своей внутренней сути. Трагизм присутствует там, где уже не имеет никакого смысла различать сладкое и горькое, здоровье и болезнь, опасность и спасенье, смерть и жизнь; где то, что разрушает жизнь, является незаменимой необходимостью, как и то, что, вне всякого сомнения, является самым лучшим и полезным. Жизнь Шторма является здоровой, непроблематичной. Он с натугой избегает возможности любого трагизма. В его жизни все по этой части принималось во внимание лишь в качестве заболеваний, против которых должно и можно защищаться, — я не могу подыскать для описания этой ситуации более точных слов, — как против несварения *желудка* и простуды. Все это для Шторма болезнь, какую здоровая сила тела вновь отторгает, коль скоро не удалось ее предотвратить. В подобной жизненной линии есть нечто своевольное и сильное, очевидный и жесткий ритм, уловатость и энергия. Однажды он написал Эмилю Ку, как еще студентом он сознавал и чувствовал: что бы с ним ни случи-

лось, или чему бы он не позволил с собой произойти, это не сумеет подвергнуть опасности сердцевину его жизни; он всегда чувствовал, что ему можно «кидаться в крайности, не теряя себя». Или, как сказано в одном стихотворении:

Und wimmert auch einmal Herz –
Stoss an und lass es klingen!
Wir wissen's doch, ein rechtes Herz
Ist gar nicht umbringen.²

Никогда и ничто не было проблематичным в этой жизни. Величайшие боли осаждали ее и стремились разорвать на куски; но всегда имелось что-то прочное, что им сопротивлялось. Шторм не был проблематичным, и потому судьба могла подступиться к нему только снаружи: если это была человеческая судьба, то с ней можно было совладать; но если это было нечто большее, то следовало выстоять перед ним и дать ему пройти мимо, покорно склонив голову, проводив примиряющим сдержанным жестом. «Хорони только самое любимое тобой», – пишет он в одном стихотворении после смерти своей жены, – «тем не менее, стоит жить дальше, и в сутолоке дня, утверждая твое Я, снова стоишь Ты». Он был внутренне религиозным, с той душевностью, которая со счастливой резиньяцией воспринимает происходящее; он был религиозен, не веря ни во что определенное, не ввязываясь – его время было веком великих религиозных кризисов – в жертвы и битвы иррелигиозности. Он был восприимчив, чувственен, самые малые внешние импульсы глубоко его задевали; но его восприимчивости никогда не удавалось повлиять на прямые контуры его образа жизни. Его эмоциональный мир теснейшим образом сросся с его родиной; однако он не сломался, когда порабощение родины вынудило также и его удалиться на чужбину. К счастью стремилось все его существо и нуждалось в счастье, как в атмосфере, и когда после многолетней счастливой семейной жизни он потерял жену, он все-таки не сломался, какой бы огромной и глубокой ни была его боль, и ему удалось сызнова найти счастье и тепло, какое ему было нужно. «Как бы то ни было, я не тот мужчина, которого легко сломить», – пишет он Мёрике после смерти своей жены, – я не поступлюсь ни одним из духовных интересов, которые меня теперь сопровождают и поддерживают мою жизнь, ибо во мне – как сказано в одном стихотворении – заложен труд, труд, труд! И труд, насколько в моих силах, должен быть выполнен».

Нелегко вынести суждение, какой из двух жизненных принципов служит опорой для другого: бюргерски простой регулярный порядок жизни, столь же покойная и прочная надежность, которой веет эта жизнь на душу, или наоборот. Очевидно только, что оба принципа тесно связаны. Не медля и не колеблясь ни минуты, Шторм выбирает юридическое попрание, которое ничего не могло дать его внутреннему миру; и в его жизни не было ни мгновения, когда бы он сожалел об этом выборе, не говоря уже о раскаянье.

Мы все еще, однако, не затронули существенный пункт; тот пункт, где образ жизни соприкасается с искусством. Ибо ситуация обстоит таким образом, что

² И пусть однажды застонет сердце –
Постучи себе в грудь, чтоб она зазвенела!
Мы ведь знаем, что настоящее сердце
Вообще невозможно убить.

лишь жизненный труд придает жизни значение; только тогда имеет смысл и значение гарантировать жизни полноту и мощь, когда то, чему тем самым жизнь не может быть принесена в жертву, компенсировало бы величайшие жертвы. Ибо лишь тогда мы сталкиваемся действительно с парадоксом, когда одним из янусовых ликов жизненного целого действительно является бюргерский образ жизни; но другим ликом бывает жестокая борьба и самый строгий художественный труд. И этот мир, мир Шторма и тех, чье искусство было ему ближе всего, и кто любил больше всего его произведения, есть мир немецких эстетов. Среди многих группировок эстетов XIX века это есть подлинная, действительно германская вариация эстетства, немецкое *l'art pour l'art*.

Известны те почти флоберовские муки, в которых, часто после десятилетних родовых схваток, рождались произведения Готфрида Келлера. Известно, как сильно тяготили Мёрике слабости и диссонансы первой редакции «Художника Нольтена», и как он пожертвовал Сизифову труду переделки этого текста самые богатые и прекрасные годы своей жизни; еще известнее казус Конрада Фердинанда Мейера. Шторм, «тихий мастер золотых дел и серебряной филигрании», как называл его Келлер, наверное, с меньшими муками произвел на свет свои произведения, но, по сути, подобно вышеназванным, он был строгим ремесленником, который не признает компромиссов. И, наверное, в нем была еще сильнее развита такая суровая и жесткая ремесленническая деловитость. Его руки инстинктивно ощущали, какой материал они способны переработать, и какую форму должны ему придать; никогда не пытался Шторм преступить границы формы, которую ему предопределили данности и возможности его души; но внутри этих границ он понукал себя к величайшему совершенству. Большой и несказанно сознательный эпик Келлер носился с драматургическими планами и драматическими набросками; Шторм ни разу не позволил заманить себя в область романа.

Ремесленническая деловитость: такова сущностная черта подобного эстетства; и здесь оно нераздельно и глубоко взаимосвязано с тем образом жизни, который они довели до окончательности с примитивно бюргерской порядочностью ремесленника. Простая прямолинейность как художества, так и жизненной повадки обособляет их от пролетарского совершенства [*ouvrier-Vollkommenheit*] прочих эстетов; ведь даже если ремесленническая деловитость и была также идеалом Флобера, то его ремесленничество могло быть только сентиментальным, в шиллеровском смысле этого слова, лишь тоской по простоте, какая утрачена навсегда. Ремесленничество Шторма, Мёрике, Келлера, автора баллад Фонтане, Клауса Грота и других было наивным опять-таки в шиллеровском смысле. Целью тех, сентиментальных, поэтов являлось желаемое с предельным напряжением сил приближение к идеалу совершенства; а целью этих — сознание честного и квалифицированного труда, сознание, что они приложили все силы к созданию совершенного. Там в созвучии жизни и труда акцент ставился на труд, здесь — на жизнь. Там жизнь лишь средство для достижения художественного идеала, тут совершенство труда является только символом, только самым надежным и прекрасным путем использования всех жизненных возможностей; является символом достижения бюргерского жизненного идеала — сознания хорошо сделанной работы.

Потому всегда было нечто трогательно разочарованное в том, как они выпускали из рук свои произведения. Никто не видел отчетливее, чем они сами, дис-

танцию между тем, что совершенно, и самым лучшим, что дано было сотворить им. Но сознание данной дистанции живет в них с такой непосредственной и равномерной силой, что активно не принимается во внимание. Положение вещей выглядит так, как будто однажды было сказано об этой сознанной дистанции, и как бы дело с концом, и потом это стало молчаливо подразумеваемой предпосылкой всего сказанного позже. Кроткое смирение подобного затаенного познания осеняет всегда жест, с каким они отпускали свои произведения. Подобно прежним ремесленникам-художникам, для них искусство было такой же формой проявления жизни, как и все прочее, и потому жизнь, посвященная искусству, связана с такими же правами и обязанностями, как любая другая человеческо-бюргерская деятельность. Стало быть, этическими были требования, каковые они должны были к себе предъявлять; но и по отношению к труду они имели свои человеческие права. Этика требует не только художнической деловитости, но также размышления, принесет ли искусство человечеству пользу или причинит вред. Келлер считается с возможностями педагогического воздействия в столь же высокой мере, что и с возможностями воздействия литературного. И когда он высказывался на тему Шторма, где известную роль играло также суеверие, Келлер обращает его внимание на то, что суеверие способно оказать вредное влияние в эпоху спиритических подлогов; но с другой стороны, Келлер считает себя вправе дать полную свободу в собственных произведениях своим маленьким специфическим обыкновениям, которые выражались в его задержках на красочном описании мелочей, даже под угрозой расшатывания композиции. Он руководствуется при этом чувством, что его работы наличествуют потому, что они ему нравятся; наличествуют с тем, чтобы в них получили выражение все его энергии; и раз уж помянутые мелочи имеют место, они также должны быть как-то выражены. Здесь все решает труд, а не результат. Здесь данная концепция искусства глубоко и подлинно взаимосвязана с аналогичной концепцией Средневековья, этого золотого века стремящихся к ремесленнической деловитости романтиков. Но что у последних должно было остаться вечно неисполненным именно потому, что они к этому стремились, то было достигнуто здесь в той мере, с какой это вообще возможно сегодня; романтики ведь разделяли между своим стремлением и предметом своего томления; или их томление, наверное, было лишь символом разделения, непреодолимого разрыва. Очевидно, что Лейбл — я беру его тут только в качестве примера — подошел очень близко к Гольбейну, настолько близко, насколько это вообще возможно; и что английские прерафаэлиты удалились от художников Флоренции настолько, насколько это мыслимо.

Сильнее, чем любое другое искусство, поэзия определяется веяниями эпохи; и также то обстоятельство, что здесь могло возникнуть нечто, напоминающее старое великое искусство, возникнуть пусть даже лишь как сияющее отражение, которое труд отбрасывает на жизнь, — также и это обстоятельство имеет эпохальные психологические причины. В Германии многие процессы, в особенности экономические, протекали намного позже, чем в других местах, и многие общественные формы, а еще в большей мере старые жизненные формы, сохранялись намного дольше, чем в других странах. В середине XIX века в Германии, в особенности на периферии, еще существовали города, где старое бюргерство было неизменно сильным и живучим, то самое бюргерство, которое является разительной противоположностью сегодняшней буржуазии. Из лона этого

бюргерства вышли эти писатели — подлинные, великие представители этого бюргерства. Но они также уже сознавали эту свою представительскую роль. При этом я думаю не о том, что они интеллектуально овладели своей ситуацией, а скорее о том, что у них исторические восприятия стали жизненными чувствами, практически действенными жизненными факторами. Я думаю о том, что отечество, племя, класс были их всеопределяющим переживанием. И решающим является не то, что они могли объять все это любовью — на такое были способны также и другие, и способны даже более наглядно и эффективно, так как здесь вследствие недостаточной углубленности переживания форма выражения была патетической и сентиментальной. Нет, решающее переживание данных писателей, в особенности Келлера и Шторма, — это бюргерская жизненная позиция. Кажется, что почти само собой напрашивается суждение: лишь следствием чувственного, а не абстрактного, характера их созерцания и постижения является то, что для одного столь сильным переживанием стала Швейцария, а для другого — Шлезвиг. Подобное утверждение верно уже потому, что переживание данных поэтов без остатка сводится к следующему: я отсюда родом, я такой-то и такой-то; вследствие чего они умели подлинно и сильно видеть лишь то, что несла родная земля; вследствие чего их воззрение на человека и человеческие отношения зависело от сложившихся тут оценок. В их произведениях бюргерство стало историческим. В произведениях этих последних великих поэтов несокрушенного старого бюргерства отбрасывающие глубокую тень светлые падают на самые обыкновенные события бюргерской жизни. В данных текстах, которые возникли тогда, когда старое немецкое бюргерство начало становиться «модерным», сказочное, фантастическое мерцание омывает этот устаревший интерьер, и воскресают, пусть даже только в воспоминании, вместе с нежной жизненностью квартир в стиле «рококо» и «бидермайер» их милые, тонкие, простые и несколько ограниченные жители. У Келлера это — его богатый, сказочный юмор, который отнимает обыкновенность у обыкновенных вещей; у Шторма вещи остаются такими, каковы они есть, окружающий их юмор едва заметен; вот только вещи видятся так, что глаза ласково соскальзывают с них и меланхолически фиксируют их исчезновение. В его взоре присутствует чувство воспоминания обо всем том, что дали ему эти вещи; но он способен рассматривать их упадок со спокойной уверенностью, со слезами на глазах смиряясь с непреодолимым.

Но в мире Шторма эта поэзия прехождения является еще не вполне сознательной. (В мире Келлера она уже намного более сознательна.) Его бюргеры еще уверенно шагают, еще не чувствуют проблематическими себя и бюргерское существо своего существования. И если их однажды постигает трагическая судьба, то выглядит это так, как будто дело идет лишь о судьбе отдельного человека, как будто она постигла его одного. В происшедшем нельзя распознать потрясения общности. Там еще все остается устойчивым и надежным, несмотря на несчастье и удар судьбы; несмотря на то, что эти люди поистине сильны только в терпении, что их мужской жест таков: видеть, как нечто отпадает, как шелуха, жизнь, счастье или блаженство, и все-таки оставаться сильным; и лишь провожать все это глазами, которые заволокли сдерживаемые слезы. Это сила отречения, сила резиньжации, сила старого бюргерства по отношению к новой жизни — и против своей воли Шторм здесь современен. Что-то пропадает, и кто-то следит за этим, и он

живет дальше и не гибнет от этого. Но в нем вечно живет воспоминание: что-то было, что-то умерло, что-то могло быть, и однажды...

Ich seh dein weisses Kleid vorueberfliegen
Und deine leichte, zaertliche Gestalt –
Und suesser stroemend quillt der Duft der Nacht
Und traeumerisch aus dem Kelch der Pflanzen.
Ich habe immer, immer dein gedacht;
Ich moechte schlafen, aber du muss tanzen.³

2.

Величайшая жесткость и нежнейшая мягкость, самое серое однообразие и самое нюансированное многоцветье: из такого слияния возникает мир Шторма. На берегу слышен шум волнующегося Северного моря, и от дикой мощи зимних штормов едва ли могут защитить землю дамбы; но чистый воздух и в еще большей степени густой туман собирают воедино в мягкую равнину луга, песчаное побережье и города. Безмолвный, простой, монотонный покой изливается на все. Луга, пастбища, маленькие острова в море – нигде и ни в чем нет настоящей красоты, ничего такого, что захватывало бы с первого взгляда и влекло бы за собой. Все просто, спокойно, серо и однотонно; и красоту тут могут отыскать только глаза аборигена. В этой серой монотонности только такие глаза разглядывают многие цвета; каждое дерево и каждый куст рассказывают им о больших и глубоких переживаниях; и подобными глазами наделен лишь человек, для которого тень падает в сопровождении медленной тьмы, а решающие повороты жизни сопровождаются застенчиво алыми тонами приморских сумерек. Таковыми же спокойными, однотонно серыми предстают маленькие городки с их простыми, однообразными, старонемецкими домиками, с их простыми маленькими садами, с их забытыми утварью дедов или прадедов простыми комнатами. И серость этих домов и этих комнат распадается тысячецветной радугой также только в глазах местного, которому каждый шкаф способен рассказать многое и разное обо всем том, что он видел и слышал за свою долгую жизнь.

Am grauen Strand, am grauen Meer
Und seitab liegt die Stadt;
Der Nebel drueckt die Daecher schwer,
Und durch die Stille braust das Meer
Eintoenig um die Stadt.

Es rauscht kein Wald, es schlaegt im Mai
Kein Vogel ohne Unterlass;
Die Wandergans mit hartem Schrei

³ Я вижу пролетающим мимо твое белое платье
И весь твой легкий, нежный облик –
И благоуханье ночи потоком льется еще слаще
И мечтательнее – из чашечек цветов.
И мне всегда, всегда думалось о тебе;
Мне хочется спать, но ты должна танцевать.

Nur fliegt in Herbstnacht vorbei,
Am Strande weht das Gras.⁴

И люди сходствуют с местностью, она их изменяет. На первый взгляд может показаться, что между ними вообще нет никаких различий. Сильные, простые, белокурые, с уверенной походкой — таковы мужчины; и мечтательны, но более тихи и еще более белокуры девушки и женщины. Сдается, будто солнечный свет, как в детских идиллиях, одинаково сияет для всех; будто одинаковые маленькие радости и одинаковые безгласные боли порождают тот спокойный, монотонный, близкий народной песне способ, каким происходит здесь всякое созревание [Heranwachsen]; кажется, будто у всех — одна судьба; будто человек и судьба идут навстречу друг другу одинаково ровным шагом, и будто в обоих — перед встречей и в момент встречи — присутствует одна и та же простая, жесткая и уверенная определенность; а в человеке после такой встречи — все то же отречение, сила к спокойному продолжению пути и смиренному расчету с судьбой, все та же честность, та же самая негибкость под всеми ее ударами. В сером воздухе мира Шторма жесткие очертания образов человека и судьбы серо перетекают друг в друга. Часто мнится, будто всегда он ведет речь об одном и том же, во всех своих новеллах и стихотворениях; ведет речь о том, что судьба совершает вторжение, и тот, кто по-настоящему силен, сумеет его пережить; а те, кто немного слабее, погибнут. В любом случае, из нанесенных судьбой ран струятся самые сильные силы и проистекают самые прекрасные богатства души. Всякая судьба кажется одинаковой, ибо люди скупы на слово, а их жесты столь глубоко родственны между собой. Но стоит — не так, как применительно к фону, а прямо противоположным образом — отступить лишь на несколько шагов, и тотчас же прекращается монотонность жизни. И тогда становится очевидным, что всякий человек и всякое событие суть лишь часть симфонии, которая, наверное, произвольно, но, конечно, и невысказанно, непосредственно компонируется и звучит из совокупности людей и событий, как если бы все отдельное было лишь балладой или фрагментом баллады, элементом материи, из которой некогда возник великий эпос — великий эпос бюргерства.

Такой эпос, когда он однажды возникает, дает знать о спокойной и уверенной силе. В нем не может быть никаких событий или, по меньшей мере, они не возымеют решающего значения; и на самом деле можно было бы что-то сказать лишь о том, как рассматривали люди помянутые немногие события, которые с ними случились. Сказать о том, что с ними случилось, — но не о том, как они действовали. В этом мире деяния играют небольшую и малозначимую роль; люди и так

⁴ У серого берега, у серого моря
В сторонке лежит городок.
Туман навалился тяжко на крыши,
И сквозь тишину вокруг городка
Однозвучно шумит море.

И в мае не шелестит лес, и дятел
Не стучит непрерывно своим клювом;
И лишь перелетные гуси с резким криком
Осенней ночью пролетают мимо,
И у берега гнется под ветром трава.

уже хотят лишь того, что им гарантировано; и своим твердым, уверенным шагом они определенно приходят к цели, какой им надо достичь. Все то, что решает ход жизни, все то, что в жизни причиняет мучительные вопросы, глубокие боли, — все это всегда появляется извне; это случается с людьми; сами они не предпринимают ничего, что бы могло накликать на них такие напасти; и они понапрасну борются с ними, когда однажды это происходит. Ценность, полагающая различие между людьми, открывается в ответе человека на неминуемость. Судьба приходит извне, и внутренняя сила беспомощна перед ней; но именно поэтому судьба должна остановиться на пороге дома, в котором ютится душа, и никогда не сможет в него войти; судьба способна только довести этих людей до гибели, но ей никогда их не сломить. Таково самое подлинное содержание резиньяции, которую обыкновенно называют сущностью поэзии Шторма. Шторм однажды очень яростно обрушился на мнение, будто для трагизма нужна вина; не только внешние мотивы, но также сущность его понимания жизни, содержат многое, что напоминает «трагедию рока» [die Schicksalstragödie]. Как, например, точка зрения, что любая мелочь, что все непредсказуемое могут играть решающую роль в жизни. Но Шторм тут остановился лишь на возможности; он не рассматривал жизнь только как беспорядочную броуновскую игру непредсказуемых случайностей. Остается единственно лишь возможностью, что человеческая жизнь складывается таким образом; и ничто, никакой внешний или внутренний выбор не определяет, чья именно жизнь, когда и насколько она складывается в такую формацию: это определяют лишь случай, случайное сцепление случайных обстоятельств. Ведь неоткуда ждать помощи; надо справляться самому, отказаться от всякого сопротивления, надо воспринимать преумножение болей как внутреннее обогащение.

Стало быть, в этом мире судьба есть механически действующая сила, которая не допускает внешнего сопротивления. Но судьба не является мистической, супранатуральной властью, не является вторжением высших сил в обыкновенную жизнь. Мир Шторма — это мир повседневности, его поэзия, как однажды сказал Ку, — это поэзия святой повседневности. Тем самым это судьба есть не что иное, как власть простых человеческих отношений, власть человеческих мыслей, человеческих договоренностей, предрассудков, привычек и нравственных заповедей. В мире Шторма не бывает внутренних битв между противоборствующими силами в душе человека. Долг, то, что надлежит делать, заранее и навсегда установлены с определенностью, исключаяющей всякую контроверзу, а сомнения способны затронуть лишь область применения должного. Только судьба, независимая от человеческих сил констелляция внешних обстоятельств, способна поставить человека на распутье; но и тогда тут нет места настоящему греху. Эти люди не способны творить зло. Не потому, что всякий человек этого мира будто бы неуязвим для возможности злого; но этика здесь является для каждого человека столь же естественной функцией жизни, как дыхание; следовательно, любое неэтическое деяние исключено с самого начала. Так, самое глубокое несчастье случается в жизни тогда, когда непреоборимая сила жизненных обстоятельств вынуждает человека к действию, которое осуждается его нравственным чувством, выносящим оценку с непогрешимой достоверностью. И все-таки отсюда не проистекает трагедия. По меньшей мере, не проистекает во внешнем смысле; ибо этическое суждение о действии хотя и является жестким и категорическим, но сила нравственного чувства вместе с тем настолько велика, что она сохраняет

в целостности и сохранности сущность человека, несмотря на то, что на него обрушивается. Нечто обрушивается на него; и с мужеством мужчины он оставляет в стороне счастье, с храброй собранностью страдает за то, до чего ему, собственно, нет дела, и ни на минуту не желает отделаться от последствий этого своего «деяния». Ибо одновременно он чувствует: он ничего не сделал сам, все с ним произошло, все осталось в нем в целостности и сохранности, в нем осталось нечто такое, чего не сумеет коснуться никакая внешняя сила.

Такова мощь, которую сознание исполненного долга имеет в качестве формы жизни, в качестве мировоззрения; мощь, которая сохранила свою прежнюю, действующую с непреложностью категорического императива общезначимость, пусть даже давно исчезли наивная вера и наивное упование, что она способна хоть сколько-нибудь повлиять на то, что происходит. Мир движется каким-то образом; нечто движется, но кто знает, что именно? Кто знает, для чего? Для чего спрашивать там, где не бывает ответов; для чего биться и колотиться перед навечно закрытыми дверями; для чего беречь душу пестрой утешительной ложью прежних времен? Выполнять свой долг — это единственно надежный жизненный путь. Настроение одного из героев Шторма, находящегося у края могилы старика, наверное, лучше всего выражает это чувство жизни. Он стоит в комнате, которая заполнена воспоминаниями прекрасной и богатой жизни; и тысяча мелких знаков говорит ему, что пришел конец; и он слышит звон колоколов вдалеке; и он знает, что все надежды многих людей связаны с этим звоном.

«Sie traeumen», — spricht er — leise spricht er es.

«Und diese bunten Bilder sind ihr Glueck.

Ich aber weiss es, dass die Todesangst

Sie im Gehirn der Menschen ausgebruetet».

Abwehrend streckt er seine Haende aus:

«Was ich gefehlt, des einen bin ich frei;

Gefangen gab ich niemals die Vernuenft,

Auch um die lockendste Verheissung nicht;

Was uebrig ist, — ich harre in Geduld».⁵

Лишь жест является тут чем-то по-настоящему важным, а не содержание; иррелигиозность Шторма была глубоко религиозна. Только перед лицом смерти, при невозможности уже никаких битв, удается совершенно четко распознать эту спокойную силу, с которой человек смотрит в глаза смерти, в то время как в иных случаях, по жизни, на тех рубежах, где — объективно — исход борьбы

⁵ «Они грезят», — говорит он, тихо говорит
Он это. — «И пестрые образы суть их счастье.
Но я-то знаю, что смерти страх
Вынашивает их в мозгах людей».

Протестующе простирает он свои руки:

«Как бы я ни ошибался, в одном

Свободен я от всех ошибок, ибо я

Никогда не налагал оковы на разум,

Даже ради манящего обетованья;

А что осталось, — я терпеливо жду».

не до такой степени predetermined с самого начала, наверное, на передний план выступает скорее слабость. И подобно тому как в отношениях между человеком и судьбой трудно бывает отличить внутреннее от внешнего, точно так же здесь трудно различить слабость и силу. Что является обращенной вовнутрь силой, то вовне обыкновенно выказывает себя как слабость, так как живущее в человеке мироощущение является единым до последних доньев; так как нравственные заповеди, на какие опирается жизнь, являются настолько непоколебимыми, что эти люди воспринимают воздействие извне приходящих brutальных событий с такой непосредственной этичностью, как если бы все исходило исключительно изнутри; поэтому они способны переплавлять их в себе. Сущностью их силы является эта способность к переплавке; их слабость в том, что — в большинстве своем — даже их действительно сильные жизненные проявления ждут, что нечто воспротивится им извне; и они в редчайших случаях сами отыскивают это сопротивление, и в редчайших случаях наталкиваются на вещи, с которыми можно было бы завязать победоносную борьбу.

Не стоит и говорить, что таковы лишь самые широкие рамки данного мира. Но именно потому, что они совершенно неуязвимы, они фактически никогда даже не демаркируются; а последствия разграничения никогда не реализуются со свирепой последовательностью. В оценках Шторма — и особенно в оценках его героев — есть много от того мировоззрения, какое изобразил Гёббель, земляк Шторма, в своем «Мейстере Антоне». Но в силу того, что за Штормом, чей взгляд был менее острым и менее строгим, нежели у Гёббеля, за Штормом, который в меньшей степени замечает упадок этого мира и одновременно не придает столь большой важности отдельным воззрениям и оценкам, не водится беспощадно-доктринерской ограниченности Мейстера Антона. И нигде его миру не противостоят с явным превосходством другая жизнь, новый мир. Правда, в его мире также имеются люди, которые живут совершенно иной жизнью, но даже они не составляют явной противоположности его человеческим типам и характерам. В делах людей обнаруживаются величайшие противоположности; один соблюдает приличия, другой нет; один надежен донельзя, другой совершенно безответствен и легкомыслен; для одного наградой жизни являются порядок и достоверное сознание хорошо сделанной работы, для другого — наслаждение любой ценой поверхностными радостями. Эти противопоставления можно продолжать до бесконечности, и все же остается область, где крайности полностью гармонизируются: область этических оценок. Этика настолько повелительно властвует над этим миром, что этически воспринимает происходящее и тот, кто действует неправильно; это всего лишь слабак, ему лишь недостает силы жить так, как предписывает ему этическое чувство, живущее в глубине его души. И если действительно находится некто, кто даже с точки зрения своего восприятия выпадает из этого мира, то это лишь совершенно гротескный, скатывающийся к патологии, просто интересный или странный случай.

Настроение, проникнутое вечной преходящестью, настроение, исполненное закономерности увядания, нежная и напрасная любовь окружают каждую гибнущую жизнь. Слабость дается от природы точно так же, как и сила: быть сильным, честным и верным своему долгу — это не заслуга, а благодать; аналогичным образом обстоит дело и с их противоположностью. Роковой настрой царствует здесь внутри и снаружи. Быть хорошим человеком — это не заслуга.

Наверное, это лишь счастливый случай, но только наверное; ведь для самой жизни это не имеет никаких последствий. Но, так или иначе, — это благородно: это создает аристократию, устанавливает дистанции между людьми. Это создаст самую подлинную аристократию, настолько подлинную, что в ней не может быть ни гордости, ни жестокости, а только милосердное прощение и понимание в отношении нижестоящих, людей другой породы.

«Der eine fragt: Was kommt danach?
Der andere nur: Ist es recht?
Und also unterscheidet sich
Der freie von dem Knecht».⁶

Таким манером из слияния терпкой суровости и сентиментальности возникает атмосфера мира Шторма. События предельно просты и повседневны; и также люди, с которыми они происходят, не выступают из рамок повседневности, не вызывают интереса. Простые немецкие жители маленьких городков — таковы они все, начиная с мелких бургеров, с рабочих и кончая — но только иногда — некоторыми старыми патрицианскими фамилиями. Мирно течет повсюду повседневная жизнь, пока в нее внезапно не вторгается злосчастье; но и тогда продолжается все та же жизнь, только на чем-то юном прежде лице залегает несколько морщин; только кого-то такое столкновение сталкивает с его жизненного поприща, и он где-то в другом месте живет жизнью, подчиненной все тому же ритму. И лишь немногие люди, сделанные из более слабого материала, тонут полностью и окончательно.

Однако сентиментальность — к ней приходит Шторм в своем развитии — не только не играет никакой роли в ходе событий, она даже вообще не сглаживает их жесткие края; сентиментальным является лишь отзвук происшедшего с какими-то людьми и их близкими, который раздается в них задним числом, когда они оглядываются на события. Сентиментальность — это лишь растроганность, возникающая вследствие познания судьбоносной взаимосвязи. Ее художественное значение состоит в том, что она сопровождает жесткие стаккато событий мягковзвучными легато, разрешая трагедии в настроениях реквиема. А ее человеческое значение в том, что она защищает непоколебимую определенность этических оценок от близорукой зоркости.

Настроение в идиллиях Шторма родственно настроению в его трагедиях, их красота растет из одного и того же корня. Оно появляется даже подле самых простых, мельчайших интерьеров, подле маленьких картин, которые не передают ничего иного, кроме интимного, сублимного настроения старой мебели в старой комнате, где рассказ о давно отзвучавших историях составляет едва слышимую тему этих вариаций, а цель целого заключается не в чем другом, как в том, чтобы сделать чувственной и воспринимаемой атмосферу простой комнаты. Ибо повсюду наличествует одно и то же настроение: чувство органического роста, чувство естественного сцепления вещей, примирение с необходимостью

⁶ Один спрашивает: а что будет потом?
Другой интересуется лишь, справедливо
Ли это? Вот так и отличается
Свободный человек от раба.

движений, которые возникают из взаимодействий; познание невозможности разделения вещей сообразно большей или меньшей важности. Историческое чувство становится жизненным чувством. Настроение этих комнат напоминает о староголландских интерьерах, но здесь все более атмосферично, более лирично и сентиментально. Что там было уверенным самосознанием наивно счастливой жизненной силы, становится здесь сознательным смакованием вянущих красот. С настроением этих комнат с мягкой педантичностью входит в резонанс сознание, что они уже наполовину исчезли и скоро уйдут совсем; историческое восприятие придает всем вещам не только красоту произрастающего подобно цветам, но также лишённые печали, меланхолические отцветы непреодолимой закономерности прехождения и увядания. Поскольку историческое чувство позволяет познать этот естественный ход вещей, оно его одновременно приближает и удаляет, делает отношение к нему лиричнее, субъективнее, и вместе с тем овеивает его холодным настроением сугубо артистического наслаждения.

Но эти интерьеры суть лишь задний план большинства новелл Шторма; и лишь от случая к случаю бывает так, что задний план отрешается от всего остального, что он становится образом, замкнутым в себе самом. Правда, настроением таких интерьеров — исключительно по формальным причинам — тогда является идиллия. Но наряду с такими новеллами имеются и некоторые другие новеллы Шторма, которые суть идиллии по своему настроению, в которых это жизненнастроение несут не только мягкие блики глаз, застывших на старой мебели; оно, настроение, вызывается также тем обстоятельством, что вся картина состоит только из этих бликов, равно как и ходом и содержанием событий. Настроение уходящей грозы, солнечное сияние после того, как расступились облака, — таков тон этих новелл, и здесь корень их внутреннего сродства с трагедиями. Грозные облака громоздятся и в новеллах, и в трагедиях над головами людей; и люди одинаково ожидают в них с тем же самым чувством громовых раскатов; только в одном случае сверкает молния, а другом нет. Счастье точно так же приходит извне, как и несчастье; оно приходит откуда-то и водружается там, где живут души, у которых оно может найти красивое жилище. Но оно стучится туда, где его любят, и по своей прихоти оно выбирает среди достойных тех, у кого может приютиться. В этих новеллах, как и в трагедиях, стало быть, живет чувство угодности судьбе. Порой почти ничто не затуманивает мелодию идиллического счастья; и только в пассивной самоотдаче, с которой люди качаются на волнах счастья, прослушивается отзвук судьбоносного в трагических перипетиях.

Трагедия и идиллия. Между двумя этими крайностями разыгрывается всякий спектакль, который происходит в мире Шторма, а характер их слияния составляет особенную атмосферу его произведений. Абсолютная необеспеченность жизни во всех внешних проявлениях и непоколебимая прочность там, где в дело вступает душа — вот в чем заключается глубоко буржуазная сущностная черта этой поэзии. Такова жизненная настроенность буржуазии, которая теряет уверенность в себе; в такой жизненной настроенности исчезающее старое, великое бюргерство становится историческим, глубоко поэтическим в своем последнем, еще не сломленном поэте. И эта жизненная настроенность овеивает все его произведения, даже те, которые из любви к прежним стилистическим формам обращаются к давно ушедшим эпохам, и в которых поэтому чувствуется порой нечто холодное и сконструированное, чисто артистическое.

И мир стихов Шторма еще более определенно и беспримесно является миром этих жизнечувствований. Люди, тени людей, каковые мы предполагаем позади этих стихов, еще более тонко выписаны; еще глубже — движущие ими мотивы, еще чище — переживаемые ими трагедии. Это, конечно, следствие самой формы. Сущность людей из мира Шторма такова, что точнее всего ее выражают отрешенное от судьбы жизнеобнаружение, его настроение. Деяния, факты, события, всяческое внешнее — все это, собственно, совершенно лишнее, и необходимость в нем возникает лишь потому, что, как он однажды сказал Ку, ведь существуют предметы, какие в качестве стихов допускают свою действительность лишь на основе более широких мотивировок, чем это допустимо в стихах. Вот почему в некоторых стихотворениях, где оказывается ненужной такая основа, Шторм достигает сложности и чистоты изображения души, которые навсегда остались недостижимыми для новелл Шторма. Недостижимыми в силу того, что для спокойного и простого внутреннего мира людей, которых он обычно изображает (и, наверное, мы вправе сказать: для своего собственного внутреннего мира), лишь простые и спокойные формы могут быть совершенно адекватным выражением. Недостижимыми в силу того, что эти люди и их творец чересчур спокойны для того, чтобы, очертя голову, броситься в поток громкозвучных событий; они чересчур просты для того, чтобы в них могла раскрыться какая-то потаенная структура их души, произойти разоблачение каких-то самых заветных тайн, выступить какие-то чудесные, сокровенные, никогда не виданные и потрясающе прекрасные ландшафты души. Подлинная красота этого мира и его обитателей состоит в лирической передаче спокойной, теплой, простой жизненной настроенности; а их подлинной, по-настоящему совершенной формой может быть лишь исключительно спокойная, исключительно простая лирика. Такая лирика Шторма, именно из-за своей простоты, охватывает с более чистой силой все тонкости и нюансы, нежели мнимо предназначенная для этого новеллистика, чья форма ведь требует проекции [внутреннего] во внешние факты или их аналитического разбора. И между проекцией и анализом, которые отрицают надобное именно тут, выстраивается мир штормовской лирики.

«Du bissest die zarten Lippen wund,
Das Blut ist danach geflossen;
Du hast es gewollt, ich weiss es wohl,
Weil einst mein Mund sie verschlossen.

Entfaerben liessest du dein blondes Haar
In Sonnerbrand und Regen;
Du hast es gewollt, weil meine Hand
Liebkosend darauf gelegen.

Du stehst am Herd in Flammen und Rauch,
Dass die feinen Haende dir sprangen;
Du hast es gewollt, ich weiss es wohl,
Weil meine Augen daran gehangen.»⁷

⁷ Ты кусаешь свои нежные губы
До крови; и я ведь знаю:

3.

Лирика и эпос являются формами Шторма, или еще точнее, – лирика и новелла. Ибо Шторм исключал для себя даже любую попытку перейти к другим формам. Его развитие несло с собой непрерывное преумножение его видения, а это преумножение совершенно произвольно все более приближало к роману его новеллистику. И Келлер, который никогда не проводил принципиального различия между романом и новеллой, часто советовал Шторму не до такой степени упрощать материал его новелл, не выбрасывать из них так много, не держать дистанцию столь неукоснительно, дабы из этого материала в его естественной пространности мог получиться роман. В этом вопросе Шторм не последовал совету друга и остался верным своей новеллистической форме. Правда, его понятие новеллы уже во многом сблизилось с древним понятием романа и является во многом противоположностью той древней, подлинной новеллы. В одном выкинутом предисловии он полемически выступает против прежнего определения новеллы, согласно которому новеллой является короткое изображение захватывающего в силу своей необычности происшествия, которому свойствен внезапный поворотный пункт. И Шторм утверждает, что современная новелла есть самая строгая и собранная форма прозаического творчества, сестра драмы, которая подобно драме способна выражать глубочайшие проблемы. Поскольку поэтическая драма вытеснена с современной сцены, новелла даже призвана ей наследовать.

Шторм предвосхищает здесь современное, импрессионистическое развитие, в результате которого новелла совершенно овнутряется, наполняя старые рамки исключительно душевным содержанием. Предвосхищает ту метаморфозу, которая на своей конечной стадии всякую сильную конструкцию и всякую форму растворяет в тихой и тонкой, смахивающей на вибрацию смене психологических переходов. Современная новеллика (наиболее характерным типом в этом плане является новелла апостолов Якобсена) содержательно переступает границы возможного для новеллы. Тематика становится слишком тонкой, глубокой, всеохватной, тяжелой, чтобы она могла найти место в новеллистической форме. И поэтому, как бы парадоксально это в первый момент ни прозвучало, эти новеллы менее глубоки и тонки, нежели простые прежние новеллы. Ведь новеллы школы Якобсена основываются на грубом и необработанном материале, на том, каковы люди и каковы суть их судьбы, на том представлении, что эти новеллы родственны жизнечувствованиям современного человека. Сущность новеллистической формы понимается заужено: человеческая жизнь,

Ты этого захотела, потому,
Что когда-то мой рот запер их на замок.

Твои белокурые волосы блекнут
От палящего солнца и дождя;
Ты этого захотела, потому,
Что мои руки их ласкали.

Ты стоишь у пылающего очага,
Откуда на тебя сыпятся искры;
Ты этого захотела, я знаю, потому
Что я не отводил глаз от тебя.

выраженная посредством бесконечно чувственной силы судьбоносного часа. Различие в протяженности новеллы и романа — это лишь символ истинного, глубокого и определяющего художественный жанр различия: роман передает тотальность жизни также содержательно в той мере, в какой он ставит человека и его судьбу посредине целого мира, взятого во всем богатстве; новелла же, напротив, делает это лишь формально — посредством настолько чувственного изображения эпизода жизни, что рядом с его полной насыщенностью все прочие части жизни становятся лишними. А содержательное углубление и утонченность, с одной стороны, лишают свежей и сильной чувственности решающую ситуацию новеллы; с другой, — показывает людей в столь многообразных и многосложных отношениях, что уже не остается ни одного события, которое могло бы выразить их целиком. Таким образом, возникает новый художественный жанр, жанр настолько абсурдный подобно всем прочим, порожденным современным развитием, что его форма является бесформенностью. Ибо то, что на этом пути может быть обретено и достигнуто, является какими-то эпизодами из человеческой жизни. Но эпизоды больше не способны стать символическими, как это происходит в новелле, а целое совсем не так могущественно, чтобы суметь, как в романе, превратиться в особенно собранный, всеохватный универсум. Тем самым такие новеллы напоминают научные монографии, а еще более — наброски к монографиям. Их сущность враждебна искусству, даже если их средства являются по-настоящему художественными, потому что целое в них никогда не может вызвать отрешенное от содержания, порожденное лишь формой восприятие — восприятие, каковое поэтому не сумеет вменить нам в вину изменение наших взглядов на содержание. Воздействие подобных произведений целиком и полностью покоится на содержании, как это свойственно научным произведениям; покоится на том, по сути, скорее научном интересе, который возбуждается комплектно представленными в них «новыми наблюдениями». Эти тексты (дальнейшее есть эксперимент, а не доказательство данных размышлений) утрачивают свой смысл, как только их наблюдения устаревают, а в общем они устаревают уже тогда, когда становятся общеизвестными и больше не могут вызывать возбуждение своей новизной. Наверное, радикальное различие между художественным творением и научным произведением таково: одно замкнуто, другое открыто; одно является целью, другое средством. Если судить исходя из последствий, то одно является чем-то несравненным, первым и последним, второе становится ненужным, как только появляется любое достижение, его превосходящее. Короче говоря, одно имеет форму, другое — нет.

Шторм в какой-то мере почувствовал данную опасность; поэтому он с такой боязливой озабоченностью держался подальше от романа. Как если бы он почувствовал, чего ему недостает до истинно великого романиста; почему его тематика вынужденно является новеллистической тематикой, какую и нельзя, и не нужно расширять до романа. Когда Эмиль Ку однажды назвал новеллы Шторма классическими, он не принял этой оценки: «К классичности еще поистине принадлежит то, — пишет он Ку, — что в произведениях некоего поэта отражается существенное духовное содержание его эпохи в художественно совершенной форме; а я в любом случае буду довольствоваться боковой ложей». Это положение уже затронуло вопрос о стиле, хотя, собственно, оно к стилю не относится. Точка зрения Шторма не могла охватить тысячеликое богатство

мира, как того требует форма романа; он видел только отдельные случаи, только новеллистские возможности. Но его точка зрения столь утонченна, столь овнутрена, что едва ли существует возможность выразить ее в прежней, простой и сильной форме новеллы; в старой форме, где наличествуют лишь факты, внешние происшествия, где, как говорит о Боккаччо Фридрих Шлегель, глубочайшие и субъективнейшие настроения выражаются только опосредованно, только посредством чувственных образов. В первых новеллах Шторма на самом деле его исключительно лирическое, ориентированное только на душевную вибрацию содержание, которое еще непосредственно берет слово, разрушает форму: «От случая к случаю, наверное, можно пожелать чуть-чуть индивидуальной определенности», — говорит Мёрике уважительно и осторожно об этих новеллах. Более поздние новеллы ищут выражения предельно богатой внутренней жизни, всего духовного достояния одного или многих людей; но ищут таким образом, что все вросшее в эпическую форму расширяет и обогащает ее; что не остается ничего, что выражено с грубой непосредственностью, ничего, к чему внимание привлекалось бы только в зависимости от содержания.

Стало быть, форма снова приводит назад к вопросу о взаимодействии и отношении внешнего и внутреннего. Художественно этот синтез облегчили все душевные склонности Шторма. С одной стороны, его внутренний мир еще не был до такой степени болезненно интенсивным, как у сегодняшних писателей. В нем не господствуют желание и понуждение преследовать каждое настроение до самых глубоких душевных корней; он, как сказал Ку, еще стоял перед предпоследней дверью. С другой стороны, его глаза еще не видят внешние события с брутальной жесткостью или мощной чувственностью. Оба элемента не разошлись между собой так далеко, чтобы между ними уже было невозможно создать органическое единство.

Единство тона достигается благодаря единству исполнения, эпическая форма — благодаря нисхождению к непосредственному рассказу как форме, к этой глубочайшей и примитивнейшей форме эпоса, которая определяет его условия существования. Среди новелл Шторма не найдется ни одной, которая не была бы поставлена в эти рамки, которую рассказывает по воспоминаниям или компилирует из записей и хроник сам Шторм, а не изобретенный для этой цели человек. Но если он все-таки берется однажды рассказывать сам, то делает так, будто изымает из собственной памяти все отдельные черточки, или кому-то повествует о замечательном переживании, окрасившем его жизнь. Это — возрождение старой традиции повествовательного искусства (в данной связи можно упомянуть также Келлера и Мейера), художественное восстановление изначальной сущности новеллы. И для самого Шторма это не было лишь интересным обрамлением; в творчестве неопределимую роль играет устное исполнение [Vortrag], такой скромный реликт настоящей эпической культуры. Для Шторма устное исполнение служило критерием того, получило ли настроение, которое он хотел выразить, действительное выражение в его произведениях. Конечно, это исполнение все-таки лишь усиливает воздействие, исходящее непосредственно от рамочной окантовки, но его настоящее значение отнюдь не сводится к гармонической непосредственности повествовательного тона. Короче говоря, суть дела, наверное, состоит в следующем: создается дистанция, с которой уже не видно раздвоения внутреннего и внешнего, деяния и души. Что важно:

воспоминание, каковое есть типичная форма рамочного рассказа, не анализирует вещи, редко знает их настоящие мотивировки и ни в коем случае не втискивает событие в смену тихих, едва заметно меняющихся душевных вибраций. Отсюда следует, что события рассказываются в форме чувственных, остро увиденных картин или фрагментов диалога, которые, однако, содержат в себе все. Воспоминание и естественная техника рассказа о воспоминаниях ведут к другой, столь же надежной форме эпоса — к балладе. Чего эти новеллы лишаются в смысле действительно новеллистического, то восполняется этой тягой к балладообразному. Помянутая тяга препятствует распространению новеллы до романа (чего не допускает бедность схваченного тут мира), исключая из новеллы всякий анализ и сохраняя чувственную мощь вместе с символическим значением. С другого боку, это дистанцирование смягчает разорванность событий и их — в сравнении с душевной жизнью личностей — чрезмерную жесткость. Такие остро увиденные картины совмещаются между собой в полной гармонии. Ведь в рассказчике все еще живет лишь та часть событий, которая связывает их в единство; живет лишь то переживание, которое тем самым стало для него значимым; стало быть, живет лишь то, что стало центром построения новеллы. И еще одно: благодаря этому становится более чувственной также техника изображения человека; в воспоминании из сущности человека захватывается лишь то, что можно видеть и слышать; и на основе этих черт постепенно образуется типичное и всеобщее. Путь такого изображения человека ведет в сторону, противоположную пути современных новеллистов. А именно, эти последние начинают с серого основного тона, с самых общих, самых повседневных черт человека и отделяют его от заднего плана посредством чересчур нюансированного утончения главной темы. В соответствии с этим, даже если Шторм не достигает присущего современным новеллистам содержательного протяжения в изображении души, но зато его психология целиком стала формой, в то время как более богатый мир модернистов остается в области необработанного.

И все-таки: даже это решение показывает, что Шторм заканчивает эволюционный ряд. Через поколение его психология явилась бы уже поверхностностью, его жизнепонимание — отходом от живой жизни. Тогда уже едва ли даже в памяти существовали бы простые и чувственно-выразительные отношения, которые образуют подоснову его рассказов. Тогда некто, чье видение и зрение остались бы на уровне Шторма, логикой вещей пришел бы к тональности семейных журналов, в то время как попытка более сильного анализа, привлечения более глубокой психологии подорвала бы на лезвие ножа балансирующее равновесие эпоса Шторма или даже ликвидировала бы его. Ибо стилевое решение Шторма — это вовсе не решение, которое непосредственно следовало бы из настоящей сущности его материала, а сотворенная из его собственных возможностей гармония, которая с большой тонкостью и бесконечной тщательностью удерживает тянущие в тысячу разных сторон тенденции. Эпическое искусство Шторма несмотря на свое формальное совершенство, тем не менее, не является «art robuste» (сильным искусством), что верно в случае Мопассана. Шторм действительно является тихим золотых дел и серебряной филигрании мастером в современной новелле, что определяет его ценность снизу и сверху. Он стоит на границе и является последним в плеяде великой немецкой буржуазной литературы. В нем и в мире, который он рисует, уже больше нет ничего от монументальности вели-

кого старого эпоса, которой обладал еще Иеремия Готхельф; и настроение упадка, охватывающего этот мир, еще недостаточно сильно и осознано, чтобы вновь стать монументальным, как это имеет место в «Будденброках» Томаса Манна.

Его лирика делает еще более очевидным, что Шторм был последним. Завершителем некоего развития, его вершиной, его конечным пунктом; а именно, развития выросшей на почве народной песни немецкой буржуазной лирики, которое начинается с Гюнтера и всеми нитями проходит через молодого Гете и романтику, чтобы далее вместе со всем, что проистекло из развития лирики, главным образом, в виде двух полярных противоположностей — Гейне и Мёрике, слиться воедино в Шторме. Но в то время как в новеллах, пусть даже с крайней осторожностью, он ищет перехода к туманно угаданному новому, в лирике он с самой жесткой строгостью держится за старую форму и отклоняет не только всякое экспериментаторство, но и любое не в самом строгом смысле лирическое стихотворение. Несмотря ни на что, в своих стихах он нашел выражение для своего жизнечувствования, выражение не только более чистое и сильное, но и более сложное, нервное, вибрирующее, современное, чем некогда в своих новеллах. И все-таки мне кажется, что эта противоположность на самом деле — никакая не противоположность; ведь теоретические обоснования в обоих случаях суть лишь побочные проявления взаимоотношений между формами и чувствами. Его догматизм, исключаяющий в области лирики любой компромисс, точно так же есть только отражение его прочного чувства уверенности, также как и его более примиренческая точка зрения в отношении новеллистических опытов; а его выходящее за пределы прежней новеллы истолкование формы новеллы было только симптомом внутренней неуверенности новеллиста. Легко сформулировать причины такого положения вещей — как те причины, что находятся в душе поэта, так и те, что содержатся в материале; по большей части они тут уже обозначены: все диссонансы во внешнем мире, определяющем судьбу человека, равно как и в понимании и оценке Штормом этого мира, — все эти диссонансы напрочь отсутствуют в лирике. Лирическая сила восприятия судьбы может быть совершенно чисто и непосредственно выражена в слове. И для Шторма, также и в новеллах, определяющим переживанием было именно это — лирический рефлекс событий.

Сущность лирической формы Шторма состоит в полном использовании любой великой ценности прошлого: будь то величайший лаконизм выражения, будь то вполне импрессионистская редукция образов и сравнений к самому необходимому, что действует подобно краткому намеку; будь то при узко ограниченной возможности подбора слов — неожиданно захватывающая чувственная сила слов. И, прежде всего, несказанно тонкий, глубокий и безошибочно уверенный музыкальный звук. Музыкальное звучание стихов Шторма, коему предшествовало долгое развитие этой лирики, стоявшее в постоянной связи с великой музыкой, развитие, дошедшее до сознательнейшей тональной модуляции. Музыкальное звучание, которое, наверное, именно указанное обстоятельство строжайшим образом удерживало в границах чистой песенности. Было бы преувеличением сказать, что стиль этой лирики определялся оглядкой на песнопение [Gesang]. Данную возможность песнопевческого словесного исполнения, конечно, надо брать только в качестве возможности, которая всегда наличествовала и должна наличествовать, наличествовать даже просто как граница,

до которой душевность может и должна дойти рука об руку со звуком, обладающим только акустической выразительностью; разумеется, здесь речь идет лишь о возможности песнопевческого словесного исполнения, а не о настоящем песнопении как требовании и стилевом принципе.

Лирик Шторм во всех отношениях есть конечный пункт этого развития. Не только из-за того, что простые мотивы разом были им амортизированы; напротив, Мёрике довел до точности образность языка, Гейне практиковал включение интеллектуальных ценностей в настроение уже вплоть до взрыва формы. Шторм соединяет новые ценности обоих поэтов, но сводит их обратно к совершенно простой, совершенно строгой форме. Но у него эта простота, однако, уже является сознательной стилизацией, последним декоративным суммированием великого развития; при намеренно примитивной простоте последнее заострение всех уже отчасти амортизированных возможностей, так что при ближайшей попытке повторения этого опыта вершина обломится, и после повторителя на этом пути уже больше не будет ничего, кроме пустого, игрового маньеризма. У Шторма, в действительно лучших стихотворениях, глубоко звучная, мягко атмосферическая и в своих чертежах несмотря ни на что жесткая на северно-немецкий манер лирика была еще свободной от всякого маньеризма. Жесткость и сентиментальность встречаются в этой лирике, как ирония и сентиментальность — у Гейне. Но здесь оба момента сливаются и противостоят друг другу без остроты, ликвидирующей поэтическое воздействие, как это зачастую имеет место у Гейне.

Ueber die Haide hallet mein Schritt;
Dumpf aus der Erde wandert es mit.

Herbst ist gekommen, Fruehling ist weit –
Gab es denn einmal selige Zeit?

Brauende Nebel geisten umher;
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.

War'ich hier nur nicht gegangen im Mai!
Leben und Liebe, – wie flog es vorbei!»⁸

Смелое, отчаявшееся, жесткое мировоззрение — это лирика последнего, на старый манер великого, буржуазного лирика.

1909

⁸ «Над степью слышатся моих шагов звуки,
Приглушенные, они со мной покидают землю.

Настала осень, прошла весна —
Разве вы были, блаженные времена?

Коричневые туманы, как призраки, вокруг;
Трава черна, а небо так пусто.

О, если бы я не бродил здесь майским днем!
Жизнь и любовь, — как быстро вы прошли!