

ВЛАДИМИР ФРИЧЕ

ПОЭЗИЯ
КОШМАРОВ И
УЖАСА

Владимир Максимович Фриче

Поэзия кошмаров и ужаса

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68053937

Аннотация

Владимир Максимович Фриче (1870-1929) – писатель, литературовед и искусствовед – раскрывает мир кошмаров и безумия от Средневековья до начала XX века. Автор не останавливается подробно на отдельных персоналиях той или иной эпохи, и это помогает увидеть всех жителей тех или иных поколений и их страхи. Так возникло исследование о культуре и искусстве.

Содержание

Предисловие	4
Средние века	8
Ренессанс	29
От рококо к романтизму	78
Романтизм	91
Модернизм	155

Владимир Фриче

Поэзия кошмаров и ужаса

*Ужас и фатальность царили на земле всегда и
всюду.*
Э. По

Предисловие

В истории бывали и бывают эпохи, когда все общество или значительная часть составляющих его классов расположены к оптимизму, когда люди готовы воскликнуть: какое счастье жить!

В такие периоды искусство и литература также проникнуты безоблачно-светлым настроением, так как они ведь не что иное, как идеализированное и потенцированное отражение жизни: мир воспроизводится тогда в них, как радостный праздник, люди похожи на богов, все пронизано солнцем, дышит красотой, обвеяно радостью.

В истории бывали и бывают и эпохи противоположного характера, когда все общество или известные его классы смотрят на мир глубоко пессимистически, с отчаянием в сердце.

В такие периоды искусство и литература естественно окрашены в другой цвет. Жизнь изображается в них, как

каторга или застенки. Изю всех углов выглядывают безобразные лики дьяволов и чудовищ, женщина превращается в ведьму, вселенная производит впечатление дикого кошмара ужаса и безумия...

История знает две такие эпохи торжества мрачного, как ночь, убийственного пессимизма – конец Ренессанса и так называемый романтизм.

А теперь на наших глазах, в конце XIX и начале XX в., протекает третья эпоха ужаса перед жизнью, третья эпоха господства страшных масок и уродливых гримас.

Этим последним обстоятельством и внушена мысль о предлагаемой вниманию читателя работе.

Наша задача – описать кошмарное искусство и кошмарную литературу этих трех периодов в истории западноевропейских обществ.

Так как большинство страшных образов, которыми пользовались писатели и художники Ренессанса и романтизма, – а ныне пользуются модернисты, – сложились еще в Средние века, то необходимо остановиться вкратце и на этой эпохе, хотя самые Средние века при всей наличности в их мировоззрении и искусстве элементов ужаса были проникнуты скорее оптимистическим, чем безнадежно-пессимистическим настроением.

Наша задача – не только описать кошмарное искусство упомянутых трех эпох, но и объяснить его происхождение, вскрыть породившие его социальные причины.

Отсюда неизбежно вытекает особое отношение к памятникам этого творчества. Эти последние интересуют нас здесь не как продукты личной фантазии, а как отражения целой эпохи. Они интересуют нас, как явления социальные, а не индивидуальные. Читатель не найдет поэтому на нижеследующих страницах всесторонней характеристики отдельных писателей и художников. Для нас ценность имеют их произведения, а не они сами. Не найдет читатель в нашей работе и освещения постепенной эволюции известных тем и образов, преемственно передававшихся от поколения к поколению. Этот вопрос, касающийся чисто профессиональной стороны литературы и искусства, также лежит вне нашего поля зрения. С другой стороны, только массовый характер произведений известного типа позволяет нам говорить о социальном характере искусства и литературы, о художественных произведениях, как отражениях общественных настроений, как *documents humains*¹. Вот почему мы стремились к тому, чтобы обставить каждую главу возможно большим числом литературных и художественных произведений.

Избранная нами тема в таком широком захвате и в таком социологическом освещении ранее еще никем не была разработана.

Единственная работа в этом направлении, небольшая бро-

¹ *Documents humains* (франц.) – живые, правдивые сведения о личности, взятые из писем или дневников, иначе из непосредственных наблюдений за поведением человека в тех или иных обстоятельствах.

шюра Михеля: «Das Teuflische und das Groteske in der Kunst»² страдает – при довольно удачном, хотя и не исчерпывающем подборе иллюстраций, – крайнею скудостью содержания, чрезвычайной неполнотой фактов, отсутствием исторической перспективы и социологического базиса.

В том виде, в каком эта тема предлагается здесь вниманию читателя, она представляет, как нетрудно убедиться, значительный отрывок из истории западноевропейского искусства и литературы, от Средних веков и до наших дней, в связи с социальными причинами, обусловившими собою поэзию кошмаров и ужаса.

² Издана в 1911 г. за авторством Wilhelm Michel.

Средние века

Эпоха натурального хозяйства

В мировоззрении средневекового человека было немало мрачно-пессимистических элементов и, однако, они в значительной степени уравновешивались бодрой и светлой надеждой.

Беспомощный, лицом к лицу с природой, средневековый человек естественно населял вселенную темными силами, управлявшими, по его убеждению, жизнью отдельного лица, всего общества и всего человечества.

Во главе этой зловещей рати стоял – «князь тьмы».

Всякое зло, с которым средневековый человек не умел справиться, которое было сильнее его, приписывалось им дьяволу.

Когда на общину обрушивался голод, когда в страну вторгался неприятель, когда возникала ересь, – всегда виноват был никто иной, как черт. Когда у кого болели зубы или кружилась голова, когда кто при чтении делал ошибку или во время пения сбивался с такта – все было делом сатаны...

Один немецкий аббат написал целую книгу, где добросовестнейшим образом перечислял все те разнообразные способы, коими враг человека и человечества «преследует, обманывает и издевается над людьми».

Голос дьявола слышался в вое волков, в шипении змеи, в грохоте бури.

«Ubique daemon!» («Везде дьявол!») – восклицает Сальвиан³.

Подобный взгляд на господство в жизни темных адских сил легко мог стать почвой для сумрачного пессимизма, для безнадежного отчаяния. И, однако, этого не случилось, и мы потом увидим, почему этого не произошло.

В мироощущении и миропонимании средневекового человека, если он только не был фанатическим аскетом или экзальтированным отшельником, надежда все же преобладала над страхом, вера в добро ослабляла и парализовывала ужас перед злом.

Средневековый человек был скорее оптимистом, чем пессимистом.

Пусть каждую минуту он был окружен целым войском злых демонов, они не были для него уж так страшны. На его защиту вставали рыцари церкви, угодники божьи, великие мученики. Жития святых изобилуют рассказами о том, как они молитвой, порой одним своим взглядом обращали в бегство самого сатану. Святые освобождали одержимых от адского наваждения, заступались за грешников перед Всевышним Судьей.

Еще более неустанной и надежной воительницей против

³ Сальвиан Марсельский – пресвитер, христианский проповедник и писатель, живший в V в. н. э.

ада была Мария Дева.

В средневековой литературе были очень распространены так называемые «споры» между небом и адом из-за вопроса, кому должно принадлежать человечество. Эти споры часто носят характер настоящих судебных процессов с отводом свидетелей, ссылками на *corpus juris* и кассационными жалобами. И они неизменно кончаются поражением черта. Оно и немудрено. Если адвокатом является Мария, судьей – Христос, а секретарем – Иоанн Евангелист («спор» Бартоло да Сассоферрато⁴, XIV в.), то уже самый состав суда не предвещает ничего хорошего для «прокурора» – дьявола. Последний ссылается на грехопадение первых людей, отдавшее человечество в его руки, и если стать на почву строгой законности, то против такого аргумента трудно что-нибудь возразить. Но что поделаешь, когда суд стоит на точке зрения не законности, а милости. Раздосадованный черт обыкновенно подает кассационную жалобу, апеллирует то к Соломону, то к Аристотелю – его жалоба оставляется без последствий, и он присуждается еще к уплате судебных издержек. Возмущенный, он негодует на лицепрятие судей и восклицает (старофранцузская поэма «*Avocacie Nostre Dame*»):

Ah! Quest justice devenue! (Куда делась справедливость!)

⁴ Бартоло да Сассоферрато (1313–1357) – итальянский юрист; глава школы толкователей римского права («бартолисты»); автор «Комментария к Кодификации Юстиниана» («*Corpus iuris civilis*»), трактата «О знаках и гербах».

Даже если средневековый человек заключал роковой договор с князем тьмы и продавал ему душу ради богатства, власти или любимой женщины, то и тогда его положение было не безнадежным. Стоило ему только раскаяться, обратиться с молитвой к святому или Пречистой, и они спускались с неба, разрывали фатальный договор и спасали грешника.

Так случилось с разорившимся рыцарем, о котором рассказывает Якопо да Вораджине⁵ в своей «*Legenda aurea*», или с наместником Феофилом, судьбу которого увековечила монашенка Гросвита из монастыря Гандерсхейма⁶.

И что в высшей степени замечательно: даже собственные дети дьявола не становились его жертвами.

Волшебник Мерлин, герой в бретонском цикле рыцарских поэм, исчезает неизвестно куда, а Роберт Дьявол искупает свои грехи великим страданием и смирением и умирает, примиренный с небом.

Пусть средневекового человека со всех сторон окружала темная рать отвратительных и враждебных демонов, бесконечно могущественнее черта был добрый Бог.

⁵ Якопо да Вораджине (1238–1290) – монах-доминиканец, итальянский духовный писатель.

⁶ Монашенка Гросвита (в современном чтении – Хросвита Гандерсгеймская) (938–973) – немецкая святая христианская монахиня, поэтесса периода «Оттоновского возрождения», автор драматических произведений на латинском языке, назидательных комедий, насыщенных религиозными мотивами и символикой.

Св. Христофор⁷, пожелавший служить только самому сильному владыке, убеждается сначала в том, что Сатана могущественнее королей земных, а потом в том, что еще могущественнее Бог: из оруженосца дьявола он превращается в слугителя Христа – начало добра и благодати.

Средневековый человек, конечно, боялся черта.

Дьявол рисовался его воображению обыкновенно в виде черного, как эфиоп, гиганта (таким он представлялся Фоме Аквинату⁸), в виде чудища с сотней ног и рук (так он изображен в Видении Тундаля⁹), как колосс с тремя лицами (таким он является на одной фреске Джиготто¹⁰ и в поэме Данте¹¹).

И однако – по замечанию компетентного ученого¹² – средневековый человек чаще смеялся над чертом, чем боял-

⁷ Христофор (III либо III–IV вв. н. э.) – святой мученик, проповедавший на прежде неизвестном ему языке ликийцев.

⁸ Фома Аквинский (иначе Фома Аквинат, 1225–1274) – итальянский философ и теолог, основатель томизма, член ордена доминиканцев. Особенно известен тем, что сформулировал пять доказательств бытия Бога.

⁹ «Видение Тун дала» («Visio Tungdali») – рассказ, появившийся в XII веке на латинском языке в Ирландии.

¹⁰ Джиготто ди Бондоне (1267–1337) – итальянский художник и архитектор, основоположник эпохи Проторенессанса, основатель итальянской школы живописи, разработчик нового подхода к изображению пространства.

¹¹ В средневековом искусстве и литературе дьявол иногда изображается наоборот, как ангел с ореолом вокруг головы (миниатюра, украшающая Библию IX и X в., где только когти хищной птицы и сосуд с огнем в левой руке указывают на его адское происхождение.) О красивых демонах говорится и в французской поэме XII в. «Bataille Aliscans».

¹² А. Graf «Il Diavolo».

ся его.

Дьявол как комическая фигура – частое явление в средневековой литературе. То он предстает перед нами в виде ловкого карманника, который ворует вещи и, весело скаля зубы, бросается наутек (легенда о св. Карадоке¹³), то он принимает вид ловкого селадона, нашептывающего праматери сладкие комплименты (французская мистерия об Адаме и Еве), то наконец он превращается в скандалиста-дебошира, кувыркающегося на крыльях ветряных мельниц, высасывающего вино из бочек, опрокидывающего баржи (французская поэма XIII в.).

Распространенность в Средние века представления о дьяволе как комическом лице доказывается убедительно следующим фактом.

Одна группа чертей носила во Франции название *Helequin* (к их числу принадлежит вышеупомянутый черт-весельчак из поэмы XIII в.). Этот дьявол-шутник зашел и в Италию, где он получил название *Alichino* (один из комических дьяволов в XXI песне дантовского «Ада»). Слово «*Helequin*» звучало также *Herlequin*, а на парижском арго – *Harlequin*.

Как видно, знаменитый Арлекин, главный герой импровизированной комедии или *commedia dell'arte*, смешивший своими шутками и выходками столько поколений, восходит

¹³ Святой Карадок – валлийский отшельник, арфист, святой католической церкви.

по прямой линии к черту¹⁴.

Да и как было не смеяться над дьяволом и его темной ратью вассалов, если они обыкновенно отличались непроходимой глупостью? Кто не надувал черта? Студенты, горожане, Вергилий – черт всегда остается в дураках. Он строит мост через реку с условием, что первый, кто по нем пройдет, будет принадлежать ему, а горожане пускают первой собаку. Он читает студентам лекции о магии, причем последний, кто покинет аудиторию, будет его собственностью, а студент, который после всех уходит из комнаты, указывает на свою тень. Черт объясняет Вергилию тайны колдования в награду за то, что тот освободил его из заколдованной дыры, а когда поэт постиг интересовавшие его вопросы, он прикидывается удивленным, как мог дьявол поместиться в такой небольшой дыре; черт по глупости лезет в нее, чтобы продемонстрировать ему наглядно такую возможность, Вергилий захлопывает крышку и преспокойно продолжает свой путь.

Благодушие средневекового человека наглядно сказалось и в том, что он верил в существование не только, так сказать, нейтральных духов, ни злых, ни добрых – Данте поместил их в преддверии ада, – но и целой плеяды прямо добрых чертей. Сохранилось немало легенд о том, как они помогали людям, особенно если последние оказали им какую-нибудь услугу.

Даже сам верховный жрец зла, князь тьмы, не был лишен добрых «христианских» чувств. Средневековые богословы

¹⁴ См. Driesen «Der Ursprung des Harlekin».

много и долго спорили о том, может ли Сатана спастись, если почувствует раскаяние, и хотя вопрос был в конце концов решен в том смысле, что дьявол раскаяться не может, на то он дьявол, все же самая дискуссия очень характерна для благодушного взгляда средневековых людей на врага человеческого. В староанглийской поэме «The develes parlament» Люцифер хочет помешать Христу увести из ада грешников, а когда все его усилия оказываются тщетными, то он и сам изъявляет желание быть спасенным.

В высшей степени характерно для уравновешенного настроения средневекового общества его отношение к ведьмам.

Конечно, уже Средние века верили в существование одержимых дьяволом женщин, сеятельниц зла и несчастий. И однако – Средние века не знали преследования ведьм как массового явления, как социальной эпидемии, как социального безумия. Эта печальная и позорная болезнь относится к временам более просвещенным, более близким к нам, к концу XV в. и к XVI столетию¹⁵.

Передовые церковные писатели XII и XIII в. (Фома Аквинат, впрочем, стоит уже на другой точке зрения) неустанно доказывали, что все рассказы о шабаше – не более как бред больных экзальтированных женщин, не стоящий никакого доверия.

И на такой же трезвой и гуманной точке зрения стояла и

¹⁵ См. Graf «11 diavolo», Puchs «История нравов» т. I, Gossart «Bosch».

светская власть.

В одном из «капитулов» Карла Великого (начало IX в.) говорится ясно и определенно, что вера в ведьм – языческий предрассудок, что люди, разделяющие его, находятся под наваждением дьявола, и что тот, кто будет сжигать ведьм, заслуживает смертной казни. Аналогичное постановление издал в XII в. венгерский король Коломан, запрещая преследовать ведьм на том основании, что вера в их существование не более как предрассудок.

Наиболее богатым источником ужаса было для средневекового человека, вне всякого сомнения, распространенное церковью учение о загробных муках, о сумрачном граде скорби и скрежета, *citta dolente*, как выражался Данте. С каким-то сладострастным упоением разрисовывало воображение набожных монахов картину пыток и мук осужденных, страдания *della perduta gente*. Такой жестокой тенденцией отличалось в особенности «Видение Тундаля», «*Visio Tungdali*».

Надо, однако, принять во внимание, что эти «видения» о загробном мире, эти хождения по мукам преследовали обыкновенно или моральнопедагогическую или же партийно-политическую цель, и потому преднамеренно сгущают краски, преднамеренно нагромождают ужасы.

Но и это сумрачное представление отнюдь не наполняло сердце средневекового человека безнадежным отчаянием.

Пусть над воротами зловещего ада красуется надпись:

Lasciate ogni speranza voi doentrate.
(Оставь надежду всяк сюда входящий).

Скитаясь по граду слез и пыток с Данте, Вергилий рассказывает ему (IV песнь):

*Я был внове в сих местах
Когда нисшел венчаный Победитель,
Неся одержанной победы стяг.*

*И взят был им отсюда Прародитель
С ним Авель, Ной и давший нам закон
Пророк.*

*Был Авраам, был царь Давид спасен
И много прочих.*

В одной немецкой мистерии св. Николай спасает таким образом даже душу такой грешницы, как папесса Иоанна¹⁶, и когда дьяволы хотят отстоять свою добычу, то сопровождающий святого архангел Михаил преспокойно разгоняет их своим светозарным мечом.

Рядом с адом церковь поставила к тому же чистилище и рай, а такая концепция давала перевес светлым чаяниям и надеждам над страхом и отчаянием. Она не позволяла смот-

¹⁶ Папесса Иоанна – легендарная личность, женщина, якобы занимавшая папский престол под именем Иоанн VIII, между Львом IV и Бенедиктом III.

реть на жизнь как на душераздирающую трагедию, полную ужаса и мрака.

Не трагедией, а именно комедией озаглавил Данте свою – по отзывам потомства, «божественную» – поэму, этот итог и синтез всей средневековой культуры.

В письме к Кан Гранде делла Скала Данте (или кто-либо из его поклонников, проникнутых его духом) объяснил следующим образом происхождение этого странного заглавия, на первый взгляд так плохо гармонирующего с сюжетом «хождения по мукам»:

«Комедия есть род повествования... отличающийся от трагедии тем, что начало последней внушает спокойствие и удивление, а конец ее полон ужаса и страха, тогда как комедия начинается сурово, а кончается счастливо. Отсюда ясно, что произведение, о котором идет речь, должно называться комедией. В начале его сюжет страшен и ужасен (именно – Ад), а в конце полон счастья и радости (именно – Рай)».

Первая часть дантовской трилогии, Ад, производит, без сомнения, впечатление чудовищного кошмара.

Полна ужаса внешняя обстановка – эти кровавые потоки, озера из кипящей смолы, зловонные рвы, охваченные пламенем адские замки, пустыни, сжигаемые огненным дождем, навеки застывшие ледяные поля. Ужас навевают утонченно-страшные пытки, которым подвергаются осужденные, несущиеся в вихре урагана, стоящие головой вниз в грязных ямах, сгибающиеся под тяжестью свинцовых ряс, замурован-

ные в горящих гробах, раздираемые когтями чудовищных демонов. Полны ужаса образы адских привратников и прислужников – эти великаны, фурии, герионы, все эти образы, похожие на порождения больного воображения. Ужасом обвеяны, наконец, отдельные эпизоды скорбного хождения Данте по адским кругам, где «в воздухе беззвездном разносятся и плач, и крик, и стон нестройных мук».

Среди этих эпизодов есть один, при чтении которого леденела кровь в жилах еще отдаленнейшего потомства, один, гипнотизировавший своей беспредельно мрачной поэзией умы еще позднейших поэтов и художников. То рассказ графа Уголино о том, как его заперли вместе с детьми в «Башне голода», как он видел своими глазами муки умирающих сыновей, и как, не в силах превозмочь голод, он питался их мясом:

*Проснулись мы: вот час приходит
Когда нам в башню приносили хлеб.
Вдруг слышу: сверху забивают склеп*

*Ужасной башни: я взглянул с тоской
В лицо детей, безмолвен и свиреп.
Два дня молчали мы в темнице мертвой,*

*Но только день лишь наступил четвертый
Мой Гаддо пал к ногам моим стена:
«Да помоги ж, отец мой!», и простертый*

*Тут умер он. И как ты зришь меня
Так видел я: все друг за другом вскоре
От пятого и до шестого дня*

*Попадали. Ослепну в, на просторе
Бродил я три дня, мертвых звал детей.
Потом – но голод был сильнее, чем горе!*

И эта мрачная эпопея пыток и казней, кошмарных образов и ужасных сцен завершается гигантской страшной фигурой «князя тьмы».

При виде него Данте онемел от ужаса, кровь заледенела в жилах, и сердце перестало биться. Дьявол был так велик, что его длань была безмерно больше гиганта. Три страшных лика венчали его колоссальное туловище:

*Шесть грозных крыл
Над каждым ликом по два выходили.
Бесперые на крылья походили*

*Нетопыря. Так ими он махал,
Что из под них три ветра бурей выли.
Как мялами он в каждом рте глубоком*

*Дробил в зубах по грешнику зараз,
Казня троих в мучении жестоком.*

И однако, как ни мрачен дантовский ад, даже его сумрачные очертания золотит луч надежды.

Данте ходит по адским кругам не один, а в сопровождении Вергилия, «учителя и вождя», *maestro e duca*, олицетворяющего светское знание, человеческий разум, а за его плечами явственно чувствуется чье-то еще более могущественное влияние, влияние той, что звалась на земле Беатриче, а потом стала светлым ангелом.

Данте узнает об этом от самого же Вергилия. Вергилий рассказывает заблудившемуся в «темном лесу» жизни, *nella selva oscura*, как с неба к нему явилась вестница прекрасная, обеспокоенная судьбой бедного, сбившегося с пути друга, и попросила его принять в нем участие:

*Подвигнись в путь и мудрым убеждением
Все для его спасенья уготовь*¹⁷.

К тому же ведь «Ад» – только первая часть трилогии.

Чем дольше длится хождение Данте по загробному миру, тем светлее становится горизонт.

В «Чистилище» уже нет прежних черных, угрюмых тонов. Ласкающий глаза пейзаж сменил адский ландшафт. Голубой воздух окутывает гору, а наверху сверкает звезда любви, Венеры. Вместо скрежета и проклятий здесь слышатся гимны искупления. Место кошмарных чудовищ заняли ангелы, ти-

¹⁷ L' ajuti si, ch'io ne sia consolata.

хою поступью идущие по земле.

Все выше поднимаются путники. Вот пред ними земной рай, очаровательная роща, орошенная кристалльным ручейком. Распевая мелодичные молитвы, разбрасывая кругом душистые цветы, бродит по ней прекрасная Мательда, уготовляя путь блаженной Беатриче – символу всеспасающего богословия, символу откровенной религии.

В третьей части поэмы Данте поднимается, ведомый Беатриче, все выше к сферам любви и благодати, к лицемерию предвечного начала, что «движет небо и далекия звезды».

И картина пыток и мук, кошмаров и ужасов испаряется перед видением Рая, перед этим морем света, гармонии и блаженства...

В мировоззрении средневекового человека надежда, как видно из приведенных примеров, торжествовала над страхом, вера в победу добра пересиливала отчаяние.

Этот относительный оптимизм средневековых людей был психологически обусловлен наивной и горячей религиозностью, предполагавшей веру во всемогущество доброго Бога. Разлитая во всех классах общества, эта религиозность настраивала людей на восторженный лад, сближала их больше с небом, чем с адом.

Ограничимся одним примером.

В середине XIII в. Италия была растерзана междоусобицами между гвельфами и гибеллинами и всевозможными бедствиями. Казалось, наступают последние времена. И, одна-

ко, этот кризис отразился в сознании людей не как взрыв безнадежного отчаяния, а как подъем религиозной экзальтации. Всюду в городах и деревнях устраивались торжественные процессии, выступали проповедники, звавшие приготовиться к сошествию Спасителя, распевались церковные гимны, раздавалось «аллилуйя». На почве этого религиозного пароксизма, охватившего все классы общества, возникло монашеское братство, орден так называемых *disciplinati di Gesu*. В их рядах видную роль играл бывший адвокат, потом юродивый во имя Господа, Джьякопоне да Тоди, автор страстных религиозных гимнов, проникнутых отнюдь не ужасом перед жизнью, а напротив, горячею верой в милость и благодать Творца.

Совсем иначе будет реагировать в XV и XVI в. например, население Нидерландов на совершившийся кругом социальный кризис.

При всей беззащитности средневекового человека от стихийных бедствий, например, от болезней, его никогда не покидала оптимистическая вера в чудо. Что мог он, лишенный всяких медицинских знаний и всяких представлений об общественной санитарии, сделать против такой болезни, как проказа? Казалось бы, такая тема должна была стать в его глазах источником беспредельного и неподдельного ужаса.

И однако, посмотрим, как обработал этот сюжет средневековый поэт Гартман фон дер-Ауэ, автор «Бедного Генриха». Оказывается, если найдется невинная девушка, готовая

отдать свою кровь, то страдающий проказой рыцарь может спастись. Такая девушка находится. Однако в решительный момент больной отказывается купить свое здоровье ценой чужой смерти. Казалось бы, теперь его положение будет безнадёжным. Но нет. Вмешивается само небо и чудом исцеляет больного рыцаря.

В высшей степени поучительно посмотреть, как эту тему обработает писатель XIX в. и сравнить «Бедного Генриха» с рассказом Вилье де Лилль-Адана «Герцог Портландский».

Но эта наивная оптимистическая религиозность, эта вера в победу добра над злом только потому жила в душе средневекового человека, что находила обильную и постоянную пищу в окружающих социальных условиях.

В средневековой экономической и бытовой действительности было, конечно, немало сторон, располагавших человека к невольному пессимизму, к страху перед жизнью, к признанию господства над ней темных, непонятных и враждебных сил (демонов). В таком направлении должны были действовать и беззащитность от природы и незастрахованность от болезней, и бедность, и невежество.

И однако, в социально-бытовом укладе Средних веков было немало и таких сторон, которые должны были парализовать эти отрицательные явления.

Господствовало еще натуральное хозяйство. Продукты производились исключительно для собственного потребления, в крайнем случае на ограниченный круг соседей. Тор-

говля еще находилась в зачаточном состоянии. При таких условиях не могла образоваться резкая противоположность между богатством и бедностью. Богатство состояло исключительно в излишке продуктов, который нельзя было накапливать до бесконечности. От него старались отделаться, конечно, не без выгоды для себя. Так, в монастырях, этих образцовых экономиях, всегда налицо был значительный избыток продуктов, и монахи пользовались им в филантропических целях, кормили и одевали нищих (что повышало в глазах населения их нравственный авторитет). С другой стороны, бедность не казалась еще нестерпимой ношей. Только в Средние века была возможна такая личность, как Франциск Ассизский, проповедовавший добровольную бедность и проникнутый вместе с тем светлой жизнерадостностью, благословлявший в своем известном гимне всю вселенную. Благодаря господству общинного хозяйства в деревнях (в виде общинных лугов и лесов), нищета к тому же не могла стать массовым явлением.

Замкнутость натурального хозяйства, обособлявшего отдельные общины и страны, спасала далее средневекового человека от эпидемических болезней, уносящих в могилу сотни тысяч людей.

Наконец не было еще постоянной острой классовой борьбы.

Общество, правда, уже в Средние века делилось на эксплуататоров и эксплуатируемых. Феодалы-бароны были, ко-

нечно, не более как разбойники и грабители. И однако, они не были совершенно бесполезны для крестьянина. В качестве воинов они защищали его от иноземных вторжений, в качестве охотников они истребляли вредную для пашни дичь, всюду водившуюся в изобилии. Так как феодал нуждался не только в земле, но и в мужике, без которого и земля при натуральном производстве бесполезна, то в его собственных интересах было не слишком прижимать крестьянина, и уже во всяком случае для него было совершенно невыгодно сгонять его с насиженного места. А остатки первобытного коммунизма в виде общинных лугов позволяли крестьянину сводить концы с концами.

Хотя средневековое общество, покоившееся на натуральном хозяйстве, и содержало в себе немало темных сторон, все же оно выстраивалось еще на основе относительной социальной гармонии. Классовые противоположности были, несомненно, налицо, но не выливались еще в форму острой классовой борьбы.

Вот почему нет ничего удивительного, что когда натуральное хозяйство и обусловленный им патриархальный быт стали отживать под напором развивавшегося капитализма, когда устанавливался на развалинах прошлого новый социально-экономический порядок, это прошлое казалось раем многим даже истинным демократам, народолюбие которых – вне всякого сомнения. Достаточно указать на Уильяма Ленгленда (XIV в.).

Этот сельский священник жил душа в душу с народом, любил мужика как брата и идеализировал его, как святого. Его никоим образом нельзя заподозрить в пристрастии к феодализму. Это прекрасно понимали и английские мужики, восставшие против помещиков (восстание Уота Тайлера). Они знали наизусть многие из его стихов.

И однако в своей социально-аллегорической поэме «Видение о Петре Пахаре», в этом поэтическом гимне в честь деревенского труда, в этом величественном апофеозе мужика, Ленгленд *вместе с тем* противопоставляет современной ему Англии, где все больше развивался капитализм и все обострялась классовая борьба, старую Англию, Англию недавнего прошлого, Англию эпохи господства натурального хозяйства, когда между отдельными классами царили дружественные отношения: феодалы защищали крестьянина от врагов и зверей, купцы помогали бедным, а мужик, Петр Пахарь, трудился в поте лица на ниве, не только для себя, но и для всех.

Разумеется, такой безоблачно-светлой идиллией, таким раем на земле средневековое общество на самом деле никогда не было. Это поэтическая фикция. Однако до известной степени нарисованная Ленглендом картина общественного быта эпохи натурального хозяйства соответствовала действительности, особенно если принять во внимание ужасы и жестокости нового экономического строя, воцарявшегося кругом.

Вот эти разнообразные условия быта эпохи натурального хозяйства – и главным образом отсутствие резкой противоположности между богатством и бедностью и постоянной острой классовой борьбы, или иначе господствовавшая тогда относительная социальная гармония – и были в конечном счете теми причинами, которые предрасполагали средневекового человека при всей его слабости лицом к лицу с природой смотреть на жизнь скорее благодушно, чем с отчаянием в сердце.

Эти социально-бытовые условия питали его веру в победу добра, рассеивали пессимизм, для которого у него было немало причин, внушали ему мысль, что мир – не застенок и не каторга, что в нем можно недурно устроиться, несмотря на дьявола и его темную рать.

Вот почему и творчество эпохи натурального хозяйства, в котором, разумеется, было немало элементов ужаса, звучало скорее благословением жизни, чем безнадежно мрачным проклятием миру.

Ренессанс

Возникновение и крушение торгового капитализма

По мере того, как (приблизительно) с XIV в. европейские общества все более переходили от натурального к денежному хозяйству, жизнь, недавно еще сравнительно спокойная и патриархальная, все более усложнялась, становилась для значительной части классов непосильным бременем.

На первых порах давали себя, правда, чувствовать скорее положительные стороны совершавшейся социально-экономической революции.

Быстро развивалась торговля, принимая мировой характер. Возникали централизованные государства в интересах защиты и развития капитализма. Образовались новые господствующие классы – купеческая буржуазия и группировавшаяся вокруг абсолютных государей придворная знать. Накоплялись огромные богатства, львиная доля которых, естественно, присваивалась командующими группами. Жизнь богатой буржуазии и придворной знати превратилась в светлый праздник роскоши и наслаждения.

Достаточно вспомнить «Декамерон» Боккаччо, достаточ-

но присмотреться к описанной Рабле¹⁸Телемской обители, этой утопии блеска и радости, на фронтоне которой начертано «Делай что хочешь» («Fais ce que voudras»), чтобы получить наглядное представление о царственном образе жизни господствующих классов, об этой феерии, сотканной из физических и духовных наслаждений.

До известной степени в этом вечном празднике участвовали и другие группы общества. Когда город посещал государь или князь, устраивались пышные встречи, публичные зрелища и танцы. Во многих итальянских городах порой в продолжение целого года стоял радостный, праздничный шум и гам.

Вот что говорит, например, Джиованни да Герарди, автор романа «Вилла Альберти», о Флоренции 1389 г.:

«В этот счастливый год город был полон празднеств и веселья. Именитые граждане республики были довольны в виду прочного мира. Для купцов время стояло благоприятное. Так как рабочим и мелкому люду не предстояло особенных налогов, то и они были в прекрасном настроении, тем более что и год был урожайный. Вот почему все охотно собирались поприбавать и повеселиться и часто устраивались роскошные пиры».

И таких «счастливых годов» было немало и не в одной

¹⁸ Франсуа Рабле (1494–1553) – французский писатель, редактор, врач. Один из величайших французских сатириков, автор романа «Гаргантюа и Пантагрюэль».

только Флоренции. Рост торговли привел повсюду по необходимости к всесветным путешествиям. Началась эра Великих географических открытий. Горизонт человечества безмерно расширился. Средневековый человек жил еще в тесных и узких пределах общины – для новых поколений вселенная не имела границ. Немецкие купцы-патриции вели за обедом нескончаемые беседы о чужедальних странах, о заморских путешествиях, о чудесах «Калькуттии и Индии». Известный аугсбургский патриций – гуманист Пейтингер оставил нам в своих «*Sermones convivales*» любопытные образчики таких застольных разговоров.

Новые условия жизни – образование централизованных государств с канцеляриями и двором, возникновение торговых республик, ведущих оживленные сношения с близкими и дальними соседями, – вызвали спрос на новые знания, чисто светские. Возникает новая группа – интеллигенция, гуманисты – связанная крепкими нитями общих интересов с господствующими классами. При свете новых знаний меркли старые, детские верования, испарялись темные предрасудки. Казалось, не было границ человеческому уму.

В «Письмах темных людей», в «Похвале глупости» Эразма¹⁹, в романе Рабле о великанах Гаргантюа и Пантагрюэле, покровителях интеллигенции и науки, слышатся сквозь на-

¹⁹ Эразм Роттердамский (1469–1536) – крупнейший ученый Северного Возрождения, прозванный «князем гуманистов», положил начало мирскому критическому исследованию текста Священных писаний, способствовал возвращению в культурный обиход литературного наследия античности.

смешки над отживающей, невежественной стариной безграничная вера в силу знания, радостный гимн образованию, восторг перед новой жизнью, когда «снова мир наполнился богатыми книгохранилищами и великими учеными». (Рабле).

Под влиянием накопившегося богатства заметно изменилось и положение женщины господствующих кругов. Из скромной, трудолюбивой хозяйки, ушедшей с головой в свои будничные дела, она превратилась в «эмансипированную» даму, интересовавшуюся наукой, искусством и общественными вопросами. Прежняя мать семейства стала элегантною меценаткой, собиравшей в своем салоне художников, писателей и политиков, прекрасной жрицей любви, украшавшей бившую ключом праздничную жизнь. Этот новый тип женщины из господствующих классов – остроумной, жизнерадостной, образованной, – был потом увековечен Шекспиром в лице Порции, Розалинды, Беатриче.

В итоге всех этих социально-экономических условий, созданных развитием денежного хозяйства, – роста богатств, географических открытий, умственных завоеваний и эмансипации женщины, – сложилось в господствующих классах и связанной с ними интеллигенции бесконечно жизнерадостное настроение, культ земных наслаждений и утех, культ славы, красоты и власти. «Какое счастье жить!» – это восклицание Ульриха фон Гуттена²⁰, это приветствие новой жизни

²⁰ Ульрих фон Гуттен (1488–1523) – немецкий рыцарь-гуманист, поэт, критик

срывалось тогда с тысяч и тысяч уст.

Над светлым и беззаботным, как юность, миром носился радостный, вольный смех, царственный смех, рвавшийся из груди человечества, освобожденного от невежества и нищеты, ставшего твердой ногой на почве завоеванной и опозитивированной матери-земли. Так, как смеялись люди этой эпохи, человечество потом уже никогда не смеялось.

Еще на расстоянии многих веков мы слышим явственно тот гомерический хохот, которым пронизан, как лучами солнца, роман Рабле. В поэме Пульчи²¹ «Великан Моргайте» («Morgante Maggiore») Маргутте раздражается таким смехом, что сердце не выдерживает и – разрывается. Легенда рассказывает, будто Аретино так расхохотался над скабресным анекдотом, что упал со стула на каменные плиты пола и расшибся до смерти. Пусть в первом случае мы имеем дело с литературным шаржем, во втором с анекдотом – за ними скрывается сама жизнь: очевидно, все верили в возможность *такого* смеха.

На почве этого жизнерадостного настроения, в атмосфере этого вечного праздника сложились, обслуживая интересы господствующих классов – купеческой буржуазии и придворной знати, – новое искусство и новая литература, проникнутые любовью к земле, преклонением перед красотой и

церкви и публицист. Один из главных авторов «Писем темных людей».

²¹ Луиджи Пульчи (1432–1484) – итальянский поэт-гуманист. Впервые поэт стал известен российскому читателю, благодаря изданию отрывков из «Большого Моргайте» в серии «Библиотека всемирной литературы» в 1974 г.

силой.

Их родиной была Италия, где впервые обозначились и окрепли новые социально-экономические условия.

Картины Джорджоне²² и Тициана, Веронезе²³ и Рафаэля звучали как ликующий гимн свету и красоте, наслаждению и плодородию. Точно на землю спустился Олимп прекрасных небожителей, так засверкал под их кистью мир – бессмертный праздник богов.

И таким же праздничным настроением дышала и итальянская литература этой эпохи.

В новеллах Боккаччо, в поэмах Пульчи и Ариосто²⁴, в латинских стихах поэтов-гуманистов, в карнавальных песенках Лоренцо Великолепного²⁵ жизнь разворачивается, как безмятежная идиллия, как сон в летнюю ночь, то чарую-

²² Джорджоне Барбарелли да Кастельфранко (1477/1478-1510) – итальянский художник, представитель венецианской школы живописи. Его творчество отличалось поэтическим представлением о богатстве таящихся в мире и человеке жизненных сил, присутствие которых раскрывается не в действии, а в состоянии всеобщей молчаливой одухотворенности.

²³ Паоло Кальяри, более известный как Веронезе (1528–1588) – итальянский художник, один из виднейших живописцев венецианской школы. В его творчестве можно обнаружить характерные особенности веронской школы с ее нежным колоритом, свободу в создании художественных образов, которой автор был обязан влиянию рафаэлевской школы.

²⁴ Ариосто Лудовико (1474–1533) – итальянский поэт и драматург, прославившийся своими поэмами, сатирами, комедиями.

²⁵ Лоренцо ди Пьеро де Медичи «Великолепный» (1449–1492) – флорентийский государственный деятель, глава Флорентийской республики в эпоху Возрождения, покровитель наук и искусств, поэт.

ще-фантастический, то игриво-веселый. В тысяче разных вариаций, в тысяче разнообразных образов и картин звучал все тот же основной лейтмотив эпохи, все тот же призыв к наслаждению и счастью, все тот же гимн юности прекрасной, но быстротечной:

*Юность золотая
Быстро пройдет,
Завтра, кто знает,
Смерть подойдет.
Пейте же радость
Жадной душой,
Светлую сладость
Жизни земной²⁶.*

В этой возбужденной праздничной обстановке, насыщенной уверенностью и смехом, теряли свой прежний грозный вид старые маски ужаса, лишались своей устрашающей силы темные, безобразные лики ада. Черт и ведьма становятся для итальянца этой эпохи предметом шутки и насмешки.

В своей автобиографии Бенвенуто Челлини²⁷(I, 64) рассказывает, как отправился однажды с одним неаполитанским попом-чернокнижником и некоторыми товарищами в

²⁶ Начало и конец карнавальной песни Лоренцо Великолепного «Trionfo di Vacco e d'Arianna»:Quant'è bella, giovinezza.Che si fugge tuttaviaDi doman ci non è certezzaChi vuol ess er lieto, sia!

²⁷ Бенвенуто Челлини (1500–1571) – итальянский скульптор, ювелир, живописец, воин и музыкант эпохи Ренессанса.

Колизей заклинать чертей. Собралось такое великое множество дьяволов, что у заклинателей дрогнуло сердце. Тщетно сжигали они *assa foetida*²⁸, запах – увы – не действовал на дьяволов. Положение становилось поистине критическим. К счастью, с одним из участников магического сеанса случилось от страха маленькое недомогание. Остальные невольно расхохотались. Такое неприличное и непочтительное отношение смертных к аду настолько разобидело чертей, что они один за другим стали испаряться в воздухе.

Это, конечно, не более как адский фарс.

В таком же юмористическом тоне трактовался вопрос о ведьмах.

В одной из комедий Аретино²⁹ («*La cortegiana*» II, 7) сводня рассказывает лакею, что недавно умерла (в Риме) ведьма, оставившая ей все свое имущество: тут всякие капли и эссенции, тут и знаменитая ведьмовская мазь, которой натирались колдуньи, чтобы попасть на шабаш, *posce di Benevento*. В особенности же она в восторге от доставшегося ей маленького духа, *spirito familiare*, который не только может сказать

²⁸ *Assa foetida* (лат.) – асафетида (ферула вонючая, илан, дурной дух, чертов кал) – многолетнее зонтичное растение родом из Азии (растет в Афганистане, Иране, Индии, Таджикистане). Используется для изготовления одноименной специи, обладает очень резким запахом.

²⁹ Пьетро Аретино (1492–1556) – итальянский писатель Позднего Ренессанса, сатирик, публицист и драматург, ведущий итальянский автор своего времени, благодаря своим сатирам и памфлетам заработавший прозвание «бич государей, божественный Пьетро Аретино», считающийся некоторыми исследователями «праотцом журналистики».

наверняка, любит ли данная девица данного парня, но и находить ворованные вещи. Нетрудно представить себе, каким хохотом раздражается лакей, когда узнает, что этот чудодейственный дух спрятан в – ночной вазе.

Мы видели, что уже средневековые люди при всем своем страхе перед чертом были не прочь подтрунить над ним. Теперь этот смех, когда-то благодушный и непритязательный, переходит в безудержный, гомерический хохот. В одной из так называемых «макаронинских» поэм Теофила Фоленго³⁰, написанных на своеобразной смеси итальянского и латинского языков, весельчак Бальдо и его спутники встречаются на своем пути черта. На голове поднимаются четыре рога, уши длинные, как у осла, изо рта торчат клыки, как у кабана. От него нестерпимо пахнет серой.

Все в этом чудище должно было вызвать страх.

И что же? Бальдо и его спутники не только не перекрестились, а, переглянувшись, разразились таким хохотом, от которого содрогалось все их существо.

Таково было настроение господствующих классов и интеллигенции, пока сказывались преимущественно положительные стороны происшедшей социально-экономической революции, и там, где, как в Италии, обнаруживались главным образом эти последние.

³⁰ Теофило Фоленго (1491–1544) – итальянский поэт, наиболее видный представитель так называемой макаронической поэзии, т. е. такой, где применяется смешивание слов из различных языков.

Очень скоро дали себя почувствовать, однако, и отрицательные стороны развития денежного хозяйства.

Рост торгового капитализма сопровождался страшной ломкой старой жизни, разложением и гибелью целых классов общества.

Если для купеческой буржуазии и придворной знати жизнь стала светлым праздником, то для дворянства и крестьянства она все более превращалась в непосильное бремя, в каторгу.

Рыцарство (мелкопоместное дворянство), теснимое крупными помещиками и разбогатевшими купцами, опускалось. В Германии рыцарь часто жил хуже мужика. Даже в родном замке Ульриха фон Гуттена, принадлежавшего к сравнительно обеспеченным дворянским фамилиям, царила крайняя бедность. Рыцарские поместья массами переходили в руки бюргеров, а сами рыцари превращались в разбойников. На имперских сеймах они часто протестовали против иноземной, да и вообще всякой торговли, на том основании, что купцы наживают 100 на 100, тогда как им – благородным рыцарям – есть нечего. В Англии разорившиеся мелкие дворяне становились пиратами, разъезжали по океану и покоряли для метрополии первые колонии.

Литература этой эпохи увековечила в целом ряде бессмертных типов этого рыцаря, выбитого из колеи новыми условиями жизни, не сумевшего к ним приспособиться. Он предстает перед нами то в виде гордого нищего идадьго, жи-

вущего неизвестно на какие средства, больше в долг, но презирающего всякий мещанский труд (рыцарь в испанской повести «Ласарильо из Торреса»³¹), то в виде пьяницы-паразита, проклинаящего новое время, не умеющее ценить «истинных храбрецов», которым – увы! – осталось только «водить по улицам медведей или наниматься в трактирные слуги» (Фальстаф Шекспира).

Еще отчаяннее складывалось положение крестьян.

Если средневековый феодал нуждался не только в земле, но и в мужике, то помещики нового типа, помещики-капиталисты, нуждались уже только в земле – без мужика. Для них было выгодно выжить крестьянина с его насиженного места. Для этой цели они прибегали к всевозможным кляузам, пускали в ход неведомое и непонятное крестьянину римское право, не останавливались и перед самым простым физическим насилием.

Стремясь, с другой стороны, закруглить свои владения в интересах капиталистической их эксплуатации, в частности в интересах овцеводства, помещик без зазрений совести захватывал общинные луга и леса. Крестьяне, лишившись этого важного подспорья для своего хозяйства, массами выкидывались из деревни. Целые слои их пролетаризировались. Так – один только пример! – в Англии эпохи Генриха VIII

³¹ «Жизнь Ласарильо с Торреса: его невзгоды и злоключения» – испанская повесть, которая была издана анонимно в Бургосе, Алькала-де-Энаресе и Антверпене в 1554 году.

было выкинуто из деревни 80 000 человек, погибших или от нищеты или как грабители, на виселице. Это известная история о том, как – выражаясь словами Томаса Мора³², – «овцы съели людей».

По мере развития капитализма более шатким и стесненным становилось положение и тех классов общества, которые не страдали непосредственно от экономического переворота.

Время, когда» ремесло имело под собой золотую почву», приходило к концу. Ремесленные цехи, достигшие постепенно большого благосостояния, вдруг почувствовали, что им грозит опасность. Пролетаризированные элементы деревни бросились массами в города, мечтая устроиться при каком-нибудь цехе. Недавно еще спокойная жизнь мастеров была нарушена грозным призраком конкуренции, и они поспешили отгородить себя рядом ограничительных и запретительных постановлений. Так, для вступления в цех стали требовать свидетельства о законном рождении, а это свидетельство получить было тогда нелегко, даже невозможно человеку, заброшенному в город из далекой деревни. Эти консервативные цеховые постановления отчетливо вскрывают беспокойство, охватившее мастеров, почуввавших увеличивавшуюся шаткость своего положения.

³² Томас Мор (1478–1535) – английский государственный деятель, писатель и мученик, знаменитый более всего своей «Утопией», в которой описано идеальное государство.

К тому же жизнь страшно вздорожала.

В эпоху господства торгового капитала цены предметов первой необходимости все поднимались. Современники объясняли это вздорожание жизненных припасов исключительно произволом и алчностью крупных купцов-монополистов. Необходимо, однако, принять во внимание и происшедшее тогда повсеместно понижение стоимости денег, вызванное усиленной эксплуатацией в интересах торговли серебряных рудников. Несколько цифр, сообщенных Литером, могут дать наглядное представление об этом процессе вздорожания жизни. По его словам, шеффель³³ муки раньше стоил 3 грошен, теперь – 12, десяток яиц раньше 9 пфеннигов, теперь – 17. Само собой понятно, что это вздорожание предметов первой необходимости ложилось особенной тяжестью на экономически слабые и плохо поставленные группы.

Чем победоноснее развивался капитализм, тем более обострялась противоположность между богатством и бедностью.

С одной стороны – огромные, баснословные доходы купцов. Порой они наживали 450 %, причем капитал вращался в деле какие-нибудь три месяца. Купеческий патрициат снабжал иногда государей колоссальными суммами. С другой стороны – голодная масса. Нищета становилась теперь

³³ Шеффель – мера объема сыпучих веществ, которая применялась в немецко-язычной Европе вплоть до XX века и сильно различалась в зависимости от региона. В Пруссии она равна была 54,9615 л, в Бремене – 74,1039 л, и т. д.

социальным, массовым явлением, и не было надежды выйти из нее. В немецких городах XVI в. нищие составляли 15 и 20 % общего числа населения и никакие филантропические затеи патрициев не помогали. В городах Фландрии в конце XV в. люди массами умирали на улицах от голода, иногда – по словам современной летописи, – «третья часть населения состояла из нищих» (как в Ипре).

Все более обострялась и классовая борьба.

Господствовавшая в Средние века относительная социальная гармония уступала теперь место открытой и страшной внутренней войне.

Между городом и деревней устанавливается все более страстный антагонизм. Горожане, и прежде всего интеллигенция, относятся к рыцарю и особенно мужику с величайшим презрением. Слово крестьянин становится все более синонимом идиота. Именно из рядов деревенского населения рекрутируют горожане-драматурги своих клоунов и арлекинов, своих шутов и *graciosos*. Только инстинктивным крайним антагонизмом между городом и деревней можно объяснить также поведение ландскнехтов в деревнях. Они опустошали без смысла и основания крестьянские нивы и луга, а ландскнехты вербовались преимущественно из отбросов города. Рыцарь и крестьянин в свою очередь ненавидели богатый купеческий город, ставший царем жизни. В одном рыцарском воззвании рекомендуется «благородным дворянам франконской земли» «налететь на бюргеров и опа-

лить их, как свиней». А вождь восставших тиролевских крестьян, Михаил Гайсмайер³⁴ проповедовал в своем манифесте уничтожение купцов, торговли и городов.

Ожесточенная борьба кипела и в недрах самого деревенского мира. Теснимые, экспроприруемые крупными помещиками, крестьяне поднимают знамя мятежа, и по всей Европе катится волна мужицких восстаний, потопленных в крови, с величайшей жестокостью (восстание Уота Тайлера, Роберта Кэта в Англии, «Жакерия» во Франции, «крестьянские войны» в Германии).

Последние рыцари-феодалы объявляют в свою очередь войну новым общественным силам, мечтая повернуть колесо истории назад (мятеж Сикингена и Гуттена в Германии, восстание графа Эссекса и Соутгемптона в Англии).

Не менее ожесточенная вражда кипит и в городах.

Подмастерья борются с мастерами, ремесленные цехи – с купеческим патрициатом. Немецкие города этой эпохи служат ареной нескончаемых междоусобиц, и то и дело вспыхивают революции. Возникает новый класс – пролетариат – организующийся под знаменем анабаптистского движения, которое подавляется огнем и кровью после отчаянного сопротивления.

Совсем иной характер принимала теперь и война.

³⁴ Михаэль Гайсмайер (1490–1532) – австрийский политический деятель-республиканец, вождь крестьянского движения в Тироле и Зальцбургском архиепископстве во время Крестьянской войны в Германии 1524–1525 гг.

Погоня за рынками, династические интересы новых государств повергли Европу в бесконечную бойню. Профессионалы-солдаты (ландскнехты) вносили в военное дело, бывшее раньше своего рода спортом феодалов, страшную жестокость. Современные хроники изобилуют описаниями взятия городов, сопровождавшегося неслыханными злодеяниями, пытками мужчин, изнасилованием женщин, даже беременных, убийством детей. Во время войны Максимилиана с Нидерландами однажды в окрестностях одного только города было сожжено 300 деревень и 800 ферм.

В то же самое время болезни принимали все более чудовищный эпидемический характер. Теперь, когда прежняя замкнутость и обособленность, характерная для натурального хозяйства, сменилась оживленными внутренними и внешними торговыми сношениями, всякий недуг немедленно принимал характер массового явления и социального бедствия.

С середины XIV в. начала свое победное шествие по Европе чума. Не простая случайность, что «Декамерон» Боккаччо, одно из тех произведений, что знаменовали рождение нового мира, открывается известным описанием чумы. Эта болезнь была одною из составных частей новой торговой культуры. Трудно сказать, какая масса народа погибла от этого бича. В середине XIV в. в Англии от чумы умерла третья часть населения, в конце XV в. в одном Брюсселе в какой-нибудь год погибло 20 000 человек, и т. д.

В конце XV в. к чуме присоединился сифилис, произво-

дивший не меньшие опустошения. Невыразимый ужас должен был охватить людей, когда они вдруг увидели, что физическая любовь, в которой они недавно еще видели источник высшего наслаждения, превратилась в одну отвратительную зиявшую рану, в одну сплошную язву. Теперь из-за каждого алькова, где праздновалась оргия чувственности, из-за спины каждой влюбленной парочки выглядывал страшный скелет смерти – *mors syphilitica*. Болезнь не щадила никого, ни пап, ни королей, ни интеллигенцию, ни низшие классы. В ужасе бежали люди из когда-то оживленных домов терпимости, из «женских переулков», оглашенных веселым шумом и гамом. Пустели общественные бани, где мужчины и женщины купались вместе и где они любили поесть, попить, пофлиртовать.

По улицам городов, по большим дорогам шествовала важно и мрачно царица-смерть, *Mors Imperator*.

К этим страшным болезням тела присоединились не менее ужасные недуги духа, всевозможные нервные страдания, также принимавшие массовый, эпидемический характер. Достаточно вспомнить движение флягеллантов или самобичующихся, пляску св. Витта, так называемую волчью болезнь, выразившуюся в том, что люди подражали волкам. Даже дети страдали подобными нервными болезнями. Так, в Фландрии XV в. мальчики и девочки были охвачены странною жаждою увидеть во что бы то ни стало гору св. Михаила и умирали массами от неудовлетворенной тоски.

Под влиянием всех этих материальных условий – распада целых классов общества, роста нищеты, обострения классовой вражды, ужасов войны и эпидемий, – должен был сложиться – особенно в стираемых эволюцией классах, – глубоко пессимистический взгляд на жизнь. Для этих групп мир был уже не веселым праздником любви и наслаждения, а скорее застенком пыток и мук.

А в довершение всего на Европу надвигался огромный экономический кризис, первый кризис, известный истории.

Эпоха возникновения и развития торгового капитала завершилась всеобщим банкротством, захлестнувшим и господствующие классы.

Исчезала прежняя жизнерадостность, замирал вольный, радостный смех, затихала, обрываясь, песнь юности и счастья. Кругом вставал тяжелый мрак гнетущих чувств и предчувствий.

Подводя итог настроению, воцарившемуся в европейском обществе XVI в., Каутский³⁵ замечает³⁶:

«Ненависть, ужас, отчаяние были ежедневными гостями в хижине и дворце. Каждый с трепетом ждал завтрашнего дня. Всюду господствовала неуверенность в своей безопасности, постоянный страх перед непреодолимыми социальными

³⁵ Карл Каутский (1854–1938) – немецкий экономист, историк и публицист, один из лидеров и теоретиков германской социал-демократии. Ему принадлежит, кроме журнальных статей, ряд исторических и социологических работ в духе историко-экономического материализма.

³⁶ «Т. Мор и его утопия».

силами, действовавшими уже не в районе одной какой-нибудь общины, а являвшимися бичами, угрожавшими целому народу, даже всему человечеству. Из религии исчезла ее жизнерадостная, веселая струя. И она теперь развертывала свои самые мрачные и грозные стороны. Всюду людям снова стал мерещиться дьявол, и их воображение старалось изобразить его, как можно более жестоким».

Добрые боги умерли и на земле воцарился с своею страшной свитой – князь тьмы и зла.

Ужас перед жизнью, всецело отданной во власть зловещих демонов – таково основное настроение клонящейся к упадку эпохи торгового капитала, эпохи первого выступления на историческую сцену капитализма.

Человек снова подчинен кошмарным адским видениям и силам.

Каждый порок сейчас же превращается теперь в глазах людей в лик страшного дьявола. В Германии появляется целая литература и целая галерея картин, изображающие черта: моды, охоты, пьянства, лжи и т. д. Нидерландские хроники переполнены сообщениями о том, как черт встретился то одному, то другому обывателю в виде чудовища с головой быка (Osshaert) или в виде адской рыси (Bullebock). По всей Фландрии бродят проповедники, и толпа жадно внимает их рассказам о социальной организации ада, о том, что, например, у дьявола Менехиэля находится в услужении 20 герцогов, 100 графов и 7 405 928 рядовых чертей. Даже такие пе-

редовые и просвещенные люди, как Лютер³⁷ и Меланхтон³⁸, верят в реальное существование дьявола. Великий реформатор видел его однажды воочию, в Виттенберге, когда он там переводил Библию, и бросил в него чернильницей. На летучих листках, вышедших из реформационных кружков, Лютер часто изображается рядом с дьяволом, который хочет его соблазнить кардинальской шляпой, если он согласится отказаться от своего похода против Рима.

Снова перед взорами людей встает страшная картина града скорби и слез, *della citta dolente* с ее пытками и казнями.

Нидерландские бродячие проповедники воспроизводят перед своими слушателями подробности самого жестокого и кошмарного из всех средневековых видений, «Видения Тундаля». В Германии назидательные, душеспасительные книги рисуют загробные муки с изысканно-утонченной жестокостью. Вот один пример: речь идет о казни, которой подвергается на том свете гуляка-бражник:

«Под звуки труб и свистков душу грешника приносят к Люциферу и сажают на раскаленный докрасна железный стул. Сначала ему вливают в горло смолу и серу, причем два черта дуют в приставленные к его ушам раскаленные трубы,

³⁷ Мартин Лютер (1483–1546) – христианский богослов, инициатор Реформации, ведущий переводчик Библии на немецкий язык. Его именем названо одно из направлений протестантизма – лютеранство.

³⁸ Филипп Меланхтон (1497–1560) – немецкий гуманист, протестантский богослов, один из основателей лютеранства, реформатор высшего образования в Германии.

так что пламя выбивается у него из глаз, рта и носа. Наконец Люцифер говорит: «Отнесите господина на мягкое ложе и дайте ему красавицу». И его бросают на ложе из кипящей смолы и серы, огненные змеи обвиваются вокруг его шеи и огромные широкие животные лезут ему в рот»³⁹.

Так создавалась постепенно атмосфера, насыщенная верой в ад и его темные силы, и потому все отчаявшиеся, все сознавшие свое бессилие невольно обращали свои взоры к дьяволу.

Так поступали тысячи и тысячи женщин.

Положение женщины, особенно из средних и низших классов, стало в эту эпоху критическим. Многим из них уже нельзя было надеяться выйти замуж. Вследствие постоянных войн и грозных эпидемий число мужчин все более сокращалось. Женское население, несомненно, перевешивало мужское. Об этом свидетельствует красноречиво все более распространявшаяся «погоня за мужчиной», многочисленные картины, изображающие, «как несколько женщин борются между собой из-за одной пары мужских штанов»⁴⁰. Очень многие из уцелевших мужчин к тому же не имели права жениться, например многочисленный класс подмастерьев и учеников. Многие тысячи женщин не могли при таких условиях надеяться на естественное удовлетворение своей половой потребности. На почве этой неудовлетворенности воз-

³⁹ Бецольд «История реформации».

⁴⁰ Фукс, «Иллюстрированная история нравов», 1.

никали разные формы истерии, а эта последняя благоприятствовала всевозможным ненормальным эротическим видениям. Так как на мужчину эти женщины уж не могли рассчитывать, то им оставалось только грезить о сверхъестественных силах. А распространенная во всех слоях общества вера в демонов подсказывала им, где именно искать удовлетворения своей эротической потребности. На помощь к тому же являлись старухи-сводни, продававшие разные волшебные снадобья, «ведьмову мазь», составленную из разных специй, вызывавших эротические галлюцинации. А разлитой кругом, въевшийся в сердца мрачный мистицизм окрашивал эти галлюцинации в адский цвет.

В известном «*Malleus maleficarum*» («Молоте ведьм») говорится, что каждая «ведьма» получает от Сатаны особого черта, обязанного исполнять роль ее любовника. Если в этом заявлении видеть указание на реальный факт, то оно, конечно, ложь и глупость. Если же в нем усматривать несколько слишком обобщенное описание душевного состояния и эротических галлюцинаций женщин-истеричек этой эпохи, то оно приемлемо. Если не все, то многие такие женщины, несомненно, воображали в своем ненормально-повышенном эротическом бреде, что имеют дело с демонами.

К дьяволу обращали свои взоры все чаще и ученые этой эпохи.

Их положение скоро также оказалось трагическим. Перед ними стал ряд вопросов, которых разрешить они не

были в состоянии. Развивавшаяся торговля и промышленность, необходимость завоевания земного шара, необходимость подчинения себе природы вызвали спрос на естественные науки: на физику, химию, астрономию и т. д. Предшествующие поколения, никогда не занимавшиеся подобными вопросами, не оставили ученым в наследство надежных приемов и разработанных методов. И задача оказалась им не по силам. Ученые невольно обратили свои взоры к сверхъестественным силам, сначала к небу, к добрым духам – так возникла белая магия, – а потом стали все чаще апеллировать к аду, к темным силам, к черной магии, заклинавшей дьявола, искавшей помощи у князя тьмы.

Вера в безграничную власть Сатаны охватывала все более широкие слои общества и явилась той почвой, на которой не только среди невежественной массы, но и на верхах интеллигенции складывалось убеждение в реальное объективное существование колдунов и ведьм.

До нас дошло интересное свидетельство об историческом Фаусте, послужившем оригиналом для героя немецкой народной книги, а потом – для героя Марло и Гете. В своих «*Loci communi*» (1556) некий Манлий пресерьезнейшим образом утверждает, что Фауст был чернокнижником, что однажды в Венеции он хотел подняться на небо, за что был жестоко избит чертом, что он имел при себе пару собак, бывших просто замаскированными дьяволами, – как и другой ученый (прибавляет Манлий), Агриппа фон Неттесхейм, – и

что он умер после того, как черт свернул ему шею.

И подобно тому, как в каждом ученом видели колдуна, так в каждой женщине усматривали ведьму.

В их существование верит теперь уже не одна невежественная масса (как это было в Средние века), но и самые передовые и просвещенные люди, цвет интеллигенции. В Германии на такой точке зрения стояли и гуманист Генрих Бебель⁴¹ и реформатор Лютер, а сатирик Мурнер⁴² прямо заявляет в одном стихотворении, что если бы не нашлось палача, то он сам с превеликой охотой зажжет костер, на котором будут казнить ведьм. В Англии в существование ведьм верят такие писатели, как Мидлтон⁴³, Бен Джонсон⁴⁴, по-ви-

⁴¹ Генрих Бебель (1472–1518) – немецкий поэт-гуманист, переводчик, сатирик, обличавший немецкие порядки начала XVI века и пороки разных сословий общества, в частности духовенства, педагог. Как и другие гуманисты, Бебель горячо отстаивал право новой образованности на свободное развитие.

⁴² Томас Мурнер (1475–1536) – немецкий сатирик, монах-францисканец, доктор теологии и права. В своих сатирических произведениях «Цех плутов» и «Заклятие дураков» (1512) не щадит «дурней» ни в среде светских сословий, ни в рядах клира.

⁴³ Томас Мидлтон (1580–1627) – драматург, поэт и памфлетист. В числе самых известных его пьес «Игра в шахматы» (1625), «Невинная девушка в Чипсайде» (1630), «Женщины, берегитесь женщин» (1621). Драматургию Мидлтону отличают запутанность сюжетов, краткость драматической экспозиции и стремительность действия. Человек в его пьесах предстает либо грубым и похотливым животным, либо хитроумным интриганом. Также Мидлтон признан наиболее вероятным автором «Трагедии мстителя» (1616), одной из лучших пьес своего времени, сочетающей элементы трагедии, комедии, моралите, бурлеска, мелодрамы.

⁴⁴ Бен Джонсон (1572–1637) – английский поэт, один из крупнейших драма-

димому, и Шекспир. Король Яков I пишет специальную книгу о «демонологии» против Реджинальда Скотта⁴⁵, который доказывал, что «ведьм» не существует, а английский парламент издает в 1604 г. особый закон, направленный против колдуний.

Эпидемическая вера в ведьм незаметно перешла в их повсеместное преследование, в их массовое истребление. Во всей Европе запылали костры и заработала инквизиция.

Если в Средние века – как видно из книги одного нидерландского ученого «Somme Ruel» (1483) – ведьму сжигали только в том случае, если она нанесла людям какой-нибудь материальный ущерб, то теперь было достаточно одного подозрения, одного доноса, чтобы погубить целую тысячу ни в чем неповинных женщин.

В 1484 г. вышла булла папы Иннокентия, «Summis desiderantes affectibus», прозвучавшая как сигнал к массовому преследованию ведьм, зажегшая повсюду вереницу костров. Пять лет спустя появился пресловутый «Молот ведьм», составленный Генрихом Инститором и доминиканцем Яковом Шпренгером – настольная книга всех инквизиторов и

тургов английского Возрождения, актер и теоретик драмы. Успех Джонсону принесли комедии «У каждого своя причуда» (1598) и «Каждый без своей причуды» (1599). Лучшие комедии: «Вольпоне, или Лис» (1606), «Алхимик» (1610) – сатира на предрассудки и увлечения оккультизмом, «Варфоломеевская ярмарка» (1614) – сатирическая панорама английского общества начала XVII в.

⁴⁵ Реджинальд Скотт (1538–1599) – английский писатель, врач, критик ведовских процессов и колдовства. В своем самом известном произведении «Открытие колдовства» 1584 года он описывает предполагаемые методы «колдовства».

палачей.

Несколько цифр могут дать представление о чудовищных размерах этого дикого безумия, о гекатомбах, принесенных в жертву дьявольскому наваждению.

В Лотарингии в 15 лет погибло 900 «ведьм», в одном только городе Вюрцбурге в какие-нибудь пять лет было сожжено столько же, тулузский суд однажды одним росчерком пера осудил к костру 900 женщин.

Или вот один факт, ярко характеризующий эпоху.

Когда невеста Якова I переезжала из Дании в Шотландию, разразилась буря, и хотя никто не пострадал, король тем не менее велел расследовать, кто виноват в этой буре. Подозрение пало на 200 женщин, живших частью в Дании, частью в Шотландии. Под пыткой они признались, что они в самом деле виноваты: они разъезжали по воздуху в маленьких колесницах, и от сотрясения воздуха и возникла буря. На вопрос, почему же их не видно было в воздухе, они ответили, что обладают способностью становиться незримыми. Однако, когда их повели на костер, эта для них столь выгодная способность почему-то не проявилась.

Процесс этих «ведьм» был подробно описан в брошюре «News from Scotland» («Новости из Шотландии»), которая выдержала несколько изданий и была использована Шекспиром для «Макбета».

В этом массовом преследовании ведьм ярко сказалось мрачно-угнетенное сознание общества XVI в. – всех его

классов, – чувствовавшего себя во власти непреодолимых социальных сил и не понимавшего их сущности. Инстинктивный антагонизм полов незаметно направил мысль, находившуюся в поисках причины зла, на женщину, а церковь, могущество которой рушилось, всеми силами поддерживало этот предрассудок, надеясь его ценою восстановить свое пошатнувшееся положение.

Этот разлитой во всех классах страх перед темными силами, управляющими жизнью, переходил постепенно в настоящую манию преследования.

Торквато Тассо⁴⁶ был весь пронизан таким болезненным страхом. То ему кажется, что его подстерегают инквизиторы, что они хотят его сжечь как еретика. Он пишет отцам инквизиции длинные, тревожные письма, доказывая, что он правоверный католик. Мало того. Он сам отправляется в Болонью и, волнуясь, старается убедить их в их ошибке. То ему сдается, что он осужден на вечные муки. Он слышит трубные звуки, предвещающие Страшный суд. В его ушах раздается голос Всевышнего: «Идите, проклятые, в вечный огонь!» Его охватывает невыразимый ужас, и он спешит каяться и причаститься (письмо к Сципиону Гонзаге). То ему кажется, что он заколдован, что он нуждается не во враче, а в заклинателе бесов. *Forse ho maggior bisogno dellesorcista, che del*

⁴⁶ Торквато Тассо (1544–1595) – итальянский поэт XVI века, автор поэмы «Освобожденный Иерусалим» (1575), автор комментариев к «Божественной комедии» Данте.

medico, perch'd male e per arte magica (письмо от 25 декабря 1585). То ему чудится, что он окружен злыми демонами, которые воруют *у него* деньги, перчатки, книги, которые хотят его погубить.

Безумие охватывало людей. Они становились сатанистами, эротоманами, извергами, детоубийцами.

Вот французский феодал Жиль де Рэ.

Он сражался когда-то бок о бок с Орлеанской Девой и близость к этой мистически настроенной воительнице, по видимому, не прошла для него даром. Но если Жанна воображала, что находится в союзе с небом, то Жиль де Рэ обратил свои взоры на дьявола.

Он уединился в своем мрачном родовом замке Тиффож и зажил здесь колдуном. Окружив себя алхимиками, он принялся делать золото, быть может, побуждаемый к этому экономическим разорением. Скоро он убедился, что без помощи дьявола ничего не сделаешь, и в замке появляются заклинатели и маги.

«Однажды ночью, – рассказывает Гюйсманс⁴⁷, изучивший акты процесса, – Жиль отправляется с колдуном в лес, примыкавший к замку Тиффож.

Он остается на опушке, колдун уходит вглубь. Безлунная, удушливая ночь. Жиль волнуется, всматривается в мрак, вслушивается в тяжелый сон равнины. Вдруг раздается вопль.

⁴⁷ Labas.

Жиль идет навстречу колдуну, видит его измученным, дрожащим и растерянным. Маг рассказывает вполголоса, что дьявол явился ему в образе леопарда, но прошел мимо».

После ряда аналогичных неудач Жиль понял, что дьявол заговорит только в том случае, если ему в жертву будет принесен живой ребенок. И вот он убивает мальчика, отрезает ему кисти рук, вынимает сердце, вырывает глаза и приносит все колдуну.

Дьявол продолжает молчать.

Тогда Жиль превращается в Ирода, в безумного параноика-детоубийцу, в сатаниста-эротомана. Из окрестных деревень исчезают все дети. В подземелье замка целые бочки наполнены детскими трупами. Жестокость обезумевшего феодала доходит до изуверства. Он вскрывает грудь детей, пьет с наслаждением их последний вздох, разрывает рану руками.

«Струится кровь, брызжет мозг, а он, стиснув зубы, смеется».

В его больном мозгу весь мир превращается в отвратительный, чудовищно-безобразный кошмар:

«Из земли повсюду выходят бесстыдные формы, беспорядочно рвутся к осатаневшему небу, облака раздуваются, как беременные животные. Он видит на стволах деревьев странные наросты, ужасные шишки, язвы и раны, раковые туберкулы, ужасные костоеды.словно земля – больница прокаженных, один сплошной лепрозорий».

Ужас и безумие воцарились на земле.

На почве этого мрачно-мистического настроения, вызванного разнообразными социальными условиями, возникло искусство, полное кошмаров и ужасов.

Его родиной были Нидерланды и Германия, страны преимущественно мелкобуржуазного уклада, где недавно еще процветало мелкое производство, страны крестьянские и ремесленные, где последствия развивавшегося капитализма давали себя чувствовать с особенной силой, и где свирепствовали войны, голод и ожесточенная классовая борьба.

В Нидерландах выступает целая плеяда художников, изобразителей дьявольских ликов и адских сюжетов, наиболее яркими представителями которой были ван Акен, более известный под псевдонимом Иеронима Босха (Bosch), прозванный современниками *le faiseur de diables*⁴⁸, и Питер Брейгель⁴⁹, окрещенный некоторыми историками искусства «адским» Брегелем.

Оба они были типическими представителями мелкобуржуазной культуры средних веков, отживавшей и распадавшейся под напором развивавшегося крупного капитала. Оба были насквозь проникнуты духом этой патриархальной ста-

⁴⁸ *Le faiseur de diables* (франц.) – дословно: «создатель дьявола».

⁴⁹ Питер Брейгель-младший (1564/65-1638) – нидерландский (фламандский) живописец. В начале своей творческой карьеры Питер Брейгель-младший увлекался сюжетами Страшного суда и изображением ужасов ада, демонов и ведьм. За свои произведения получил прозвище Адский. Брейгель описывал жизнь деревенских и городских мастеров и природу своей страны.

рины, дни которой были сочтены. Оба производят впечатление скорее средневековых людей, чем сыновей нового времени.

Оба они были убежденными противниками капитализма.

На одной из гравюр Босха изображен огромный слон, на которого со всех сторон нападают люди с оружием в руках. Они приставляют к нему лестницы, чтобы взобраться на него. Но тщетно! Массами они гибнут, а чудище продолжает стоять как ни в чем не бывало, торжествующее и надменное.

«Эта гравюра, – замечает Госсар, лучший знаток Босха⁵⁰, – изображает аллегорически борьбу бедных классов против могущественного здания капитала».

На другой гравюре художника изображен огромный кит, пойманный ловцами. Один из них распотрошил ему живот и оттуда высыпается масса съеденных им мелких рыбок. Подпись достаточно красноречиво вскрывает социальное содержание гравюры:

«Siet, sone, det hebbe ich zeer lange gheweten, dat de groote vissen de claine eten» («Видишь ли, сын мой, я давно уже знал, что крупные рыбы пожирают мелких»).

Босх нападал в своих социальных сатирах не только на крупных капиталистов, но и на крупных помещиков, изображая их на одной гравюре в виде разбойников, отнимающих у крестьянина его стадо, жену и жизнь.

Та же враждебная капитализму тенденция дышит и в

⁵⁰ Gossart «H. Bosch le faiseur des dyables».

творчестве Брейгеля.

На одной из его гравюр изображен двор, заваленный ящиками и мешками с клеймом «пешо-поп». Среди них возятся купцы, поглощенные вопросом о прибыли. На пороге здания (на заднем плане) двое вступили в ссору из-за обладания товаром. Вдали виднеются палатки вторгшихся в страну испанцев. Подпись гласит: «Elck».

«Elck – это chasun, пето-поп, каждый в отдельности, – замечает один из толкователей П. Брейгеля⁵¹, – это формула индивидуализма в его социально-антагонистическом проявлении. Это в частности антверпенский буржуа, крупный антверпенский купец, забывающий среди забот о личном благе, об общественной солидарности и не обращающий внимания на виднеющиеся на горизонте испанские алебарды».

На другой гравюре Брейгеля происходит отчаянное сражение между очеловеченными копилками и огромными денежными ящиками и, хотя последних меньше, победа останется, вне всякого сомнения, на их стороне. Это другая аллегория для выражения все той же победы крупного капитала над мелкой собственностью. Та же тенденция отличает и двойную гравюру художника, озаглавленную «Жирная и тощая кухня». Между тем как богачи, самодовольные, упитанные, как боровы, пируют вокруг обильно уставленного стола и безжалостно прогоняют появившегося в дверях бедняка, на Другой картине тощие и голодные бедняки гостеприимно

⁵¹ Hauseustein «Der Bauernbreugbel».

приглашают толстяка-богача разделить их более чем скромную трапезу⁵².

Как типические представители мелкой буржуазии, для которой жизнь становилась все более тяжелой каторгой, оба художника стояли на средневековой аскетической точке зрения, ибо только воздержание и экономия могли позволить этому классу существовать, да и утехи жизни были не для него.

В глазах Босха слава и наслаждения, в которых господствующая купеческая буржуазия и связанная с ней интеллигенция усматривали цель бытия, высший смысл жизни, – не более как прах и тлен. Земную славу он изображает в виде воза с сеном, а рядом с раем чувственной любви он ставит ад, куда прямой дорогой ведет, по его мнению, служение богам наслаждения.

Таким же аскетическим духом был проникнут и Питер Брейгель. Жизнь, посвященная праздности и наслаждению, была для него смертным грехом, и он посвятил ей две морализирующие, осуждающие аллегории.

Представители оттираемых классов, оба художника видели в жизни не светлый праздник наслаждения и смеха, а ад ужасов и кошмаров, дьявольских ликов и страшных чудовищ.

⁵² К этой же категории тенденциозно-социальных картин относится и напечатанный здесь рисунок Брейгеля: «Война тощих против толстых», т. е. война стесненной новыми условиями жизни мелкой собственности против крупного капитала.

Уже на Вазари, старого биографа итальянских художников Ренессанса, картины Босха производили впечатление кошмара, от которого волосы становятся дыбом. Мир, как его воспроизводит нидерландский художник, заселен страшными и страшными фантомами. На картинах, изображающих искушение св. Антония, аскету мерещатся уродливые формы и образы, вышедшие из адской пропасти. Босх любил рисовать «уродов», «ведьм», «колдунов» (не дошедших до нас). В передаче Брейгеля сохранился портрет князя тьмы в виде страшного чудища, получеловека-полузверя. Правда, это не гигантская фигура дантовского Дите, но это и не тот комический, благодушный черт, над которым потешались средневековые крестьяне и ремесленники. Это тот дьявол, который – по словам нидерландских хроник этой эпохи, – ходил тогда по земле, пугая обывателей своей звериной рожей. Босх любил воспроизводить также пытки и казни загробного царства, пользуясь – как и современные ему бродячие проповедники, – «Видением Тундаля». И вся эта картина мира как хаоса пыток и мук, чудищ и демонов, завершается видением Страшного суда, в котором явственно слышатся слова средневекового гимна, обвеянного ужасом:

Dies irae, dies ilia

Solvat saeculum in favilla.

Такое же кошмарное впечатление производит творчество

Брейгеля (за исключением его реалистических жанров из деревенской и городской жизни).

На его аллегориях, посвященных бичеванию наслаждения и праздности, встает целый мир не поддающихся описанию чудищ, пресмыкающихся гадин, полулюдей-полуживотных, полуптиц-полурыб, между которыми сидят и скалят зубы сонмища демонов и чертей.

Брейгель несколько похож на изображенную им безумную крестьянку Грету. Окруженная со всех сторон дьяволами и уродами, она с ужасом видит перед собою отверстую адскую пасть. Таким безумным видением, полным страхов и ужасов, представлялся мир самому Брейгелю. А над ним царит зловещий призрак Смерти, косящей великих и малых целыми массами. В рамке из горящих деревень и городов и гибнущих в море кораблей нагромождены целые гекатомбы тел, – целые пирамиды трупов.

Такое же мрачное настроение воцаряется постепенно и в немецкой живописи. С каким-то болезненным упоением разрисовывали немецкие художники пытки и казни осужденных. Три картины бросаются особенно в глаза. Все они посвящены крестным мукам Христа. Во всех трех случаях Спаситель изображен не Богом богатых и праздных, не традиционным красавцем, а Богом гонимых и угнетенных, мужицким Богом, грубым и некрасивым, почти безобразным.

Матиас Грюневальд⁵³ окружил казненного Христа все-

⁵³ Маттиас Грюневальд (1470/75-1528) – последний великий художник север-

ми ужасами инквизиционных пыток, атмосферой настолько пригнетающей, что даже палачи не выдержали и обратились в бегство. Тело Христа посинело и вспухло. Из открытой раны на боку сочится кровь. Ступни ног позеленели от гноя. Огромная всклокоченная голова поникла от изнеможения. В потухшем взоре светится бездонный ужас. И от боли рот скривился в гримасу смеха.

На картине Гольбейна⁵⁴ палачи подвергают жестоким пыткам Христа (мотив, часто варьируемый художником), а на картине Л. Краха⁵⁵ обращает на себя внимание утонченно-мучительная казнь, которой подвергли одного из разбойников, хотя она не подсказывалась словами Евангелия и противоречит исторической правде.

Подобно нидерландским художникам, и немецкие особенно охотно изображают страшные образы, дьявольские хари, отвратительные видения больного мозга. На картине Краха и особенно Мартина Шонгауера⁵⁶, посвященных ис-

ной готики. Сохранилось не более десятка его произведений, из которых главное – «Изенгеймский алтарь». Работал при дворе майнцских архиепископов (1508–1525). В своем творчестве с беспредельной эмоциональной силой выразил трагический накал и возвышенный мистический спиритуализм эпохи.

⁵⁴ Ганс Гольбейн-младший (1497–1543) – известный немецкий портретист, график, представитель Ренессанса.

⁵⁵ Лукас Крах-старший (1472–1553) – немецкий живописец и график эпохи Ренессанса, мастер живописных и графических портретов, жанровых и библейских композиций, синтезировавший в своем творчестве готические традиции с художественными принципами Возрождения.

⁵⁶ Мартин Шонгауэр (1450–1491) – немецкий живописец, рисовальщик и гра-

кушению св. Антония, кувыркаются черти с хвостами рыб, крыльями птиц и безобразно-оскаленными рожами. Охотно воспроизводили немецкие художники также эпизоды из Апокалипсиса, книги Страшного суда, наполняя их часто баснословными чудищами (Гольбейн, Буркмайр⁵⁷).

Дьявол, ведьма и смерть— становятся стереотипными фигурами немецкой живописи XVI и XVII в.

Вот, например, гравюра Герца «Шабаш на Блоксберге» (XVII в.).

Наверху, на правой стороне (от зрителя) чернокнижник начертал свой магический круг и заклинает духов. Они выползают со всех сторон – безобразные и страшные. Внизу, среди черепов и горшков с волшебной мазью, раздеваются ведьмы. Наверху, на левой стороне, тянется бесконечный хоровод чертей и колдуний, справляя адское празднество, а внизу дьяволы целуются с ведьмами или пляшут в диком экстазе.

На гравюре Ганса Бальдунга Грина⁵⁸ «Шабаш ведьм» око-

вер периода Раннего Возрождения.

⁵⁷ Ханс Бургкмайр (1473–1531) – немецкий художник, гравер и скульптор. Особенно известен своим творением – алтарем «Иоанн Богослов на Патмосе» из мюнхенской пинакотечи, который относится к числу выдающихся произведений эпохи Возрождения в Германии.

⁵⁸ Ханс Бальдунг (1480/85–1545) – один из выдающихся художников так называемой верхнегерманской школы, известен как живописец, гравер и рисовальщик. Считается самым талантливым учеником Дюрера. В картинах Бальдунга заметно влияние натуралистической верхнегерманской школы, но в выборе сюжета и в компоновке проявляется богатая творческая фантазия.

ло иссохшего пня собрались колдуньи и стряпают свое адское зелье, а наверху, в воздухе, на козле несется их товарка на Блоксберг.

И всюду, куда ни взглянешь, стоит, подстерегая свои жертвы – Смерть, *Mors Imperator*.

Она выглядывает из-за дерева, мимо которого проходит ясным летом влюбленная парочка, наслаждаясь взаимной близостью (Дюрер). Она сзади обнимает прекрасную, пышнотелую женщину и запечатлевает на ее устах роковой поцелуй (Ганс Бальдунг Грин). Она всюду и везде, ибо то, что люди называют жизнью, есть на самом деле – пляска торжествующей смерти (Г. Гольбейн «Пляска смерти»).

Черт и смерть – эти два владыки мира – стоят рядом на известной картине Дюрера.

Вдали, на вершине горы, виднеется замок. Там все светло. Внизу мрачное ущелье. На боевом коне въезжает рыцарь с строгим и важным лицом. Он знает, что жизнь не светлый праздник смеха и наслаждений. Жизнь полна ужасов и страхов. Сзади на него нападает черт в образе отвратительного чудовища с головою кабана, а сбоку к нему подъезжает на тощей кляче скелет Смерти с часами в руках.

И ни один луч света и надежды не озаряет это мрачное ущелье, что зовется жизнью, где человека окружают со всех сторон дьявольские рожи и кошмарные образы.

По мере того как под влиянием надвигавшегося всеобщего банкротства жизнь становилась все более мрачной и для

господствующих классов, литература также окрашивалась в все более черный цвет и в ней также отводится все больше места дьяволу, ведьмам, пыткам и ужасам.

В итальянских поэмах раннего Ренессанса фигура черта была, правда, не редкостью. Но он появляется то в виде веселого бражника, как, например, дьявол Скарпино в поэме Бояр до⁵⁹ «Влюбленный Роланд», этот завсегда таверн, где можно поиграть в карты и бывают девицы легкого поведения, где сверкает хорошее вино и вкусно пахнет яствами (*dove è miglior vino – o del giuco e bagascie la dovizia – nel fumo dell'arrosto fa dimora*), или же он выступает как черт-джентльмен, услужливый и преданный людям, в роде Астаротте в поэме Пульчи «Великан Моргайте», который приводит Ринальдо в такой восторг, что тот не может нахвалиться царящими в аду благородством, куртуазностью и чувством товарищества – *gentilezza, amici-zia e cortesia*.

В величайшей итальянской поэме исходящего Ренессанса, в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо снова воцаряется напротив тот страшный образ Дите, при виде которого кровь заледенела в жилах Данте. Дьявол так колоссален, что перед ним альпийская гора кажется маленьким холмом. Лик его исполнен страшного величия, сверкают глаза, вдоль лохматой груди спускается колючая борода, и когда он раскрывает

⁵⁹ Маттео Мария Бояр до (1441–1494) – итальянский поэт эпохи Возрождения. Переводил труды античных и средневековых историков, писал эклоги на латинском языке в духе Вергилия; на итальянском – сонеты и канцоны, подражал Петrarке.

рот, испачканный запекшейся кровью, он зияет, как злое- щая пропасть. А вокруг владыки «вечного мрака» копошит- ся темная рать адских чудовищ: гарпии и кентавры, сфинксы и горгоны, лают скиллы, шипят гидры, ползают гады (IV п.).

В немецкой народной книге о чернокнижнике докторе Фаусте последний отправляется в лесную чащу, полную та- инственной жути, чертит магический круг и принимается за- клинать черта.

Сначала появляется огромный огненный шар, который с треском разрывается у магической черты, потом запряжен- ная дикими конями колесница, поднимающая целый ураган пыли. Фауст падает в обморок от ужаса, и когда приходит в себя, уже думает отказаться от дальнейших заклинаний. По- сле третьего призыва подходит, однако, «только» привиде- ние, и успокоившийся маг открывает ему свое желание всту- пить в договор с дьяволом. Призрак обещается прийти зав- тра. На следующий день Фауст сидит в своей комнате и ждет. В полдень из-за печки показывается тень, потом выглядыва- ет человеческая голова с безобразно оскаленным лицом.

Фауст требует, чтобы дух появился перед ним в настоя- щем виде.

Вдруг вся комната наполняется серными парами и ужаса- ющим зловонием: черт выходит из-за печки с лицом челове- ка на теле медведя и с страшными когтями на пальцах.

Дьявол вторгается, как главное действующее лицо, и на сцену.

В пьесе Кальдерона⁶⁰ «Чудодейственный маг» он сначала вступает с ученым Киприаном в богословский поединок – хотя и неудачно, – потом – и гораздо успешнее – соблазняет его к мирским утехам при помощи фантома прекрасной женщины Хустины. В (недошедшей до нас) пьесе Гаутона и Дея «Брат Реш и спесивая антверпенская дама» героиня, помещанная на моде, раздосадованная горничной, не угодившей ей плохо крахмаленным воротником, в ярости призывает черта, и он появляется в виде ловкого молодого человека, который приносит ей идеально крахмаленный воротник, надевает его ей на плечи и при этом сворачивает ей шею⁶¹.

Наряду с дьяволом действуют в литературе, особенно в английской драме конца XVI и начала XVII в. – колдуньи.

Ведьма выступает, как эпизодическое лицо в пьесе Смита «Три брата». Она является главной героиней в драме Мидлтона «The Witch». Пляской колдуний открывается одна из «масок» Бена Джонсона («Masque of Queens»). Иногда английские драматурги этой эпохи выясняют, как женщина становится ведьмой. В драме Деккера и Форда «Ведьма из Эдмонта»⁶² перед нами бедная, горбатая старушка, над ко-

⁶⁰ Педро Кальдерон де ла Барка (1600–1681) – испанский драматург и поэт, чьи произведения считаются одним из высших достижений литературы Золотого века.

⁶¹ Вероятно, таково было по существу содержание этой утерянной пьесы, насколько можно судить по анекдоту об антверпенской даме и черте в «Anatomy of abuses» Стеббса.

⁶² Английская якобинская пьеса, написанная Уильямом Роули, Томасом

торой все издеваются. Однажды она заходит за хворостом в лес помещика, который ее прогоняет, обозвав старой ведьмой. В душе старушки накапливается ненависть к своим обидчикам. Чтобы им отомстить, она с охотой сделалась бы ведьмой. В ту самую минуту, когда она произносит это желание, перед ней стоит дьявол и она совершает с ним роковой договор.

При этом английские драматурги искренно верят в существование ведьм и стараются убедить в их существовании и публику.

В пьесе Гейвуда⁶³ «Последние ланкаширские ведьмы» герой, помещик, смеется над теми, кто верит в существование женщин, одержимых дьяволом, и за этот свой скептицизм он наказан по воле автора. Однажды утром, просыпаясь, он видит рядом с собой спящую жену с отрубленной одной рукой. Потом оказывается, что ведьмы всей округи собирались в мельнице и там устраивали свои адские оргии в виде кошек. Выведенный из терпения ночным шумом, мельник отрубил одной лапу – то была как раз жена не верившего в ведьм помещика.

Важно подчеркнуть, что если в средневековых легендах о союзе человека с дьяволом грешник обыкновенно спасается, то в аналогичных произведениях XVI и XVII в. он погибает.

Деккером и Джоном Фордом в 1621 году.

⁶³ Джон Гейвуд (1497–1580) – поэт и драматург времен Генриха VIII, Эдуарда VI и Марии, прославившийся небольшими одноактными пьесами, известными под названием интерлюдий.

ет жертвой ада – зло стало сильнее неба, святые побеждены демонами.

С особенной охотой изображали писатели – как и художники – исходящего Ренессанса всевозможные пытки и казни, превращая мир в застенки инквизиции.

В «Видении св. Патрика» Кальдерона⁶⁴ король-язычник готов принять проповедуемое великим ирландским святым христианство в том случае, если кто-либо из его приближенных воочию увидит ад и чистилище. Один из его придворных, Людовико Энио, проникает в таинственную пещеру и, возвращаясь назад, сообщает о виденных и испытанных им ужасах. Когда Энио пришел в себя, он увидел, что вся пещера:

*Заполнилась видениями ада
И духами – такими ужасными
На вид, что их ни с чем
Сравнить нельзя.*

Черти схватили Энио, связали по рукам и ногам:

*И стали жечь меня и стали ранить
Стальными остриями...
Зажгли костер и бросили в него.*

Выйдя из огня, Энио увидел перед собой равнину, окру-

⁶⁴ Перевод К. Д. Бальмонта.

женную пещерами, где стонали осужденные так страшно, что даже демоны содрогались. Картина за картиной открывается его взорам царство пыток и муки:

*Одни лежали, подвижными пронзенные
Гвоздями раскаленными... Иные
Лежали, а ехидны из огня —
Их внутренности рвали.
От страшных пыток раненых лечили,
Прикладывая кранам их свинец
Расплавленный.*

Потом Энио увидел озеро, где мучаются жрицы земной любви:

*Все дрожали
В воде, среди ужей и змей.
Замерзшие их члены были видны
В кристальности прозрачной льдистых вод.
Стояли дыбом волосы и были
Оскалены их зубы.*

Наконец после долгих странствий среди мук и пыток демоны приводят Энио к реке, отделяющей чистилище от ада:

*Кишели в ней уродливые гидры
И змеи, как чудовища морские.
А мост через нее тянулся узкий*

*Как линия, не больше, и такой
Непрочный, что, казалось, невозможно
Пройти.*

И новый ужас встает перед ним:

*Я посмотрел и явственно увидел
Что все, кто этот мост хотел пройти,
Срывались, низвергались в волны серы,
И змеи грызли их и рвали гидры
Когтями их на тысячу кусков.*

Наряду с пытками и казнями писатели конца XVI и начала XVII в. охотно выбирали кровавые сюжеты, изобилующие преступлениями и убийствами. В особенности английские драматурги доводили это пристрастие к крови до настоящей мании. В этом отношении одинаково соперничали как представители романтической трагедии, в роде Уэбстера⁶⁵ («Герцогиня Амальфи», «Виттория Аккоромбона»), так и творцы новой буржуазной драмы, обыкновенно построенной на уголовщине, как Деккер и Дэй («Жалостливая трагедия Пэджа из Плимута») или Гаутон и Дэй («Трагедия Томаса Мерри»).

Всегда сцена залита потоками крови, оглашается воплями убиваемых, совершаются неслыханные злодеяния, от которых мороз пробегал по спине зрителей и волосы их стано-

⁶⁵ Джон Уэбстер (1578–1634) – английский драматург, современник Шекспира и Бена Джонсона, мастер так называемой «кровавой трагедии».

вились дыбом.

Мрачный ужас проникает постепенно и в поэзию величайшего творца Ренессанса.

В более ранних пьесах Шекспира жизнь отражается еще как бесконечный праздник роскоши и наслаждения. В изящных аристократических палаццо, под зелеными сводами Арденнского леса, в лунную ночь над лагунами Венеции слышатся непрерывные любовные дуэты, взрывы смеха и треск фейерверков остроумия. Мужчины полны изящества и силы, женщины блещут красотой и грацией. Словно на землю спустился Олимп счастливых небожителей.

А над царственным праздником любви и наслаждения носят звуки карнавальная песенки, сложенной под небом горячего юга:

*Юность золотая
Быстро пройдет,
Завтра, кто знает
Смерть подойдет.
Пойте же радость
Жадной душой,
Светлую сладость
Жизни земной.*

Таким светлым, праздничным настроением проникнуты «Венецианский купец», «Как вам угодно», «Двенадцатая ночь» и «Много шума из ничего».

Правда, уже в этих легких и изящных комедиях в радостный праздник полубогов врываются зловещие нотки тоски и мрачных предчувствий.

Безотчетная и беспричинная грусть великодушного купца Антонио, меланхолические реплики разочарованного Жака вносят резкий диссонанс в ликующий гимн свету, красоте и радости.

И это мрачное настроение все разрастается, становится грозным кошмаром и поглощает, как черная туча, голубой, сиявший солнцем, небосвод. Там, где раньше виднелись светлые лица богов и богинь, выступают в сгущающемся мраке мертвенно-бледные маски привидений и дьявольские лики ведьм, освещенные отсветом адского огня.

По галереям старых дворцов ходят, ужас нагоняя, полуживыми порой, привидения. В степи собрались злые колдуньи, стряпая свое отвратительное зелье.

Там, где еще недавно носился беззаботный смех, где жизнь казалась нескончаемым праздником, теперь воцаряется хаос. Наизнанку выворачиваются все семейные и социальные отношения. Дети восстают на родителей, братья изводят братьев, сестры губят друг друга, мужья убивают жен, жены отравляют мужей, подданные бунтуют против своего короля, король истребляет своих подданных. Атмосфера насыщается запахом крови. Совершаются неслыханные злодеяния. Безумие охватывает людей. Одни прикидываются сумасшедшими, другие в самом деле сходят с ума, и даже бу-

бенчики шутов, раньше звучавшие таким веселым, задорным звоном, вспыхивают зловещим, помешанным хохотом.

Над миром, над которым недавно еще проносился добрый гений с белоснежными крыльями, властно воцаряется демон зла, и от его отравленного дыхания умирает все светлое и хорошее. Гибнут мудрецы, искатели правды и истины, гибнут любящие дочери и верные жены, гибнут ни в чем неповинные маленькие дети.

И над царством ужаса и безумия поднимается исполинский облик новой хозяйки мира, встает среди адских паров, в зловещем освещении сверкающих молний.

Мать черных и злобных таинственных чар, царица ада – Геката.

Таким безысходно-пессимистическим настроением проникнуты величайшие произведения Шекспира, величайшие произведения эпохи: «Гамлет», «Макбет», «Отелло» и «Лир».

Датский критик Брандес⁶⁶ тонко подметил, что основным настроением, из которого родились наиболее зрелые и прекрасные произведения Шекспира, было смутное сознание, что мир рушится и гибнет.

«Распалась связь времен!» – восклицал принц Гамлет.

Все великие трагедии Шекспира могли бы быть озаглавлен-

⁶⁶ Георг Моррис Кохен Брандес (1842–1927) – датский литературовед, публицист, теоретик натурализма. Номинировался на Нобелевскую премию по литературе.

лены – по замечанию Брандеса, – «Кончина мира».

«В эту эпоху, – говорит Брандес, – Шекспир ничего другого не мог и не умел изображать. В его ушах раздавался и душу его наполнял грохот мира, который рушится в прах».

То гибла целая эпоха, начавшаяся таким светлым праздником. Замер беззаботный смех. Затихла песня юности и счастья. Померкли прекрасные лица богов и богинь.

В сгущавшемся со всех сторон мраке зловеще выделялись мертвенные маски привидений и ведьм, исступленные гримасы извергов и безумцев. И среди крови и злодейств, галлюцинаций и ужаса сходила со сцены блестящая эпоха Ренессанса.

От рококо к романтизму

Крушение абсолютизма

Из экономического и социального кризиса, которым завершилось Возрождение, окрепшей вышла власть абсолютизма.

Законодателем жизни и искусства стал суверенный монарх. Ни один из командующих классов не был в состоянии присвоить себе политическую гегемонию. Придворная аристократия и крупная буржуазия взаимно уравнивали друг друга. Трудящиеся группы молчали. Наступила эра относительного социального равновесия, социальной гармонии под скипетром абсолютной монархии.

Для командующих групп, сосредоточенных при дворе государя или так или иначе располагавшихся вокруг этого двора, жизнь снова стала беззаботным праздником.

И как беззаботный праздник увековечила эту жизнь кисть великих художников и иллюстраторов Франции XVIII века, кисть Ватто⁶⁷, Фрагонара⁶⁸ и Буше⁶⁹, резец Моро⁷⁰, Гравло⁷¹

⁶⁷ Антуан Ватто (1684–1721) – французский живописец и рисовальщик, академик Королевской академии живописи и скульптуры; выдающийся мастер периода французского Регентства, ставший одним из основоположников искусства рококо.

⁶⁸ Жан-Оноре Фрагонар (1732–1806) – французский живописец и гравер, работавший в стиле рококо.

и Эйзена⁷².

На фоне нарядного пейзажа, по аллеям чопорноэлегантных парков гуляют изящные дамы в напудренных париках и широких кринолинах, рядом с кавалерами в блестящих лифрах, которые нашептывают им любовные стишки в анакреонтическом стиле. Концерты, пикники, игры сменяют друг друга в пестром калейдоскопе. Раздаются звуки менуэта: отдаваясь, уклоняясь движутся в томно-напыщенных движениях кавалеры и дамы. Объяснения в любви под сенью статуй античных богов, пикантные сцены эротического характера, туалет красавиц в присутствии неизменного чичисбея – таково содержание светской жизни, таково и содержание «галантной» живописи. Слышится кокетливый смех, шорох развертываемых вееров, шелест шелковых юбок, бряцание шпаг, ставших простым украшением.

Наступило царство пудры и флирта, мушек и вздохов.

⁶⁹ Франсуа Буше (1703–1770) – французский живописец, гравер, декоратор. Яркий представитель художественной культуры рококо. Создал многочисленные серии гравюр, иллюстрировал книги Овидия, Боккаччо, Мольера.

⁷⁰ Жан-Мишель Моро-младший (1741–1814) – французский рисовальщик и гравер стиля рококо, самый известный и наиболее типичный мастер французской книжной иллюстрации XVIII века.

⁷¹ Юбер-Франсуа Гравло (1699–1773) – французский гравер, известный книжный иллюстратор, дизайнер и мастер рисунка. Он родился в Париже, в 1732 году эмигрировал в Лондон, где быстро стал центральной фигурой во введении стиля рококо в британский дизайн.

⁷² Шарль Эйзен (1720–1778) – французский рисовальщик, гравер, карикатурист, мастер французской книжной иллюстрации XVIII века.

А над этим пестрым праздником наслаждения и беззаботности носится видение увековеченного Ватто острова Цитеры, куда отправляются ладья за ладьей толпы разодетых, праздных, счастливых людей.

В середине XVIII в. на этот праздник забав и смеха пали неожиданно сумрачные тени.

Изящное здание Рококо давало трещину за трещиной. «Галантный» век близился к концу. В неясных далях вставал грозный призрак нашествия «варваров».

И в сердце кавалеров и дам закралось зловещее предчувствие.

На защиту погибавшей старины вставали, правда, паладины прошлого. Они становились со своими картонными мечами у врат царства Рококо, в надежде отстоять его от забушевавших волн жизни. Даже и в их попытках отстоять и защитить старину слышатся страх и неуверенность.

В драматических «сказках» графа Карло Гоцци⁷³, в его «fiabe» отчетливо обнаруживается это двойственное настроение – беззаботность, то и дело нарушаемая тревогой.

В обиход светского общества «галантного века» входило, между прочим, обязательное посещение так называемой «импровизированной» комедии, *commedia dell'arte* или – как выражались в Париже, – «итальянской» комедии. По-

⁷³ Карло Гоцци (1720–1806) – итальянский писатель и драматург, автор сказочных пьес, использующих фольклорные элементы сюжета и принципы комедии дель арте в выборе персонажей-масок.

коившаяся на запутанной любовной интриге, на шутках и выходках (lazzi) арлекинов и клоунов, эта «импровизированная» комедия была одной из составных частей аристократической культуры Рококо.

Не простая случайность, конечно, что Ватто, давший в своих картинах лучшую характеристику светского общества XVIII в., был вместе с тем и как бы историком-бытописателем «итальянских» комиков, увековечившим и фигуру арлекина (Gilles), и эпизоды из прошлого «итальянской» комедии («Отъезд труппы из Парижа»), и сцены из «импровизированного» театра («Любовь на сцене итальянского театра»).

В середине XVIII в. эта излюбленная аристократическим обществом комедия масок все более вытеснялась другими типами драмы, более ее соответствовавшими вкусам поднимавшихся новых общественных слоев, даже на ее родине, в Италии, где адвокат Гольдони нанес ей решительный удар своею театральной реформой.

На защиту поруганной старины, на защиту развенчанной *commedia dell'arte* стал граф Карло Гоцци – венецианец, как и Гольдони.

Человек консервативных убеждений, страстный противник энциклопедистов и демократов, Гоцци был ярким врагом и театральной реформы Гольдони. Он и поставил своей задачей вытеснить снова бытовую и социальную, буржуазно-демократическую комедию Гольдони возрожденной комедией масок, победить морализирующую и революцион-

ную тенденцию нового театра наивно-детским, празднично-беззаботным смехом.

Так возникли его «fiabe» («L'amore delle tre melarancie», «Il re cervo», «La donna serpente», «L'augello beiverde», «Turandot» и др.).

Эти «сказки» имели на самом деле мало общего с той «импровизированной» комедией, которую они пытались вновь возродить. Элемент импровизации, занимавший в первой пьесе еще значительное место, постепенно испарился. Старые маски изменились до неузнаваемости. Всюду из-за действия и сквозь характеристику пробивалась литературная и общественная полемика, элемент книжный подавлял непосредственную передачу жизни.

Из мира действительного, в рамках которого еще вращалась старая *commedia dell'arte*, граф Гоцци переносил зрителя в царство вымыслов и снов, в царство сказки, где господствует случай, совершаются чудеса, где все вывернуто наизнанку, где рядом с принцами и принцессами, похожими на фарфоровые китайские безделушки, действуют Панталоне и Бригелла, Тарталья и Труффальдино, воскресшие маски, напоминающие старые детские куклы.

Между тем как кругом в жизни нарастала волна новой и страшной классовой борьбы, между тем, как близился конец «галантного» века, граф Гоцци пытался еще раз воскресить на сцене беззаботный и нарядный, детски-наивный мир Рокко.

И однако в это царство фарфоровых принцев и старых масок то и дело врываются темные, враждебные силы.

Происходят кровопролитнейшие сражения, появляются ужасные чудовища, злые волшебники превращают людей в зверей, с неба падает дождь из огня и крови, раздаются, предвещая беду, подземные раскаты землетрясений.

Колелется почва под изящным зданием Рококо. Беззаботный смех обрывается среди томительных и мрачных предчувствий. В неясных далях поднимается грозная тень смерти.

То над светлым праздником «галантного» века сгущаются первые мрачные тучи романтизма⁷⁴.

Великая революция покончила со «старым режимом».

В потоках крови, в пыли разрушения, под лязг гильотины и звуки марсельезы исчез с исторической сцены – век кавалеров и дам.

А кругом в тяжких муках рождался из хаоса прошлого новый мир не менее хаотический – таинственный и жестокий.

И по мере того, как совершалась ломка векового строя, а сквозь поднятую пыль стал вырисовываться, подобно страшной загадке, лик новой жизни, нарастал в сердцах ужас, и ум

⁷⁴ Граф Карло Гоцци пользовался недаром такими горячими симпатиями романтиков, немецких (Тика, Ав. Шлегеля, ставившего его выше Гольдони, Гофмана) и французских (По-дье). Это сочувствие объясняется как его склонностью ко всему таинственному и сказочному, так и его приверженностью к «старому режиму», к феодально-монархической старине, разрушавшейся под напором новых условий жизни.

мутился от кошмарных видений.

На смену Рококо шел Романтизм.

На рубеже этих двух эпох, хороня одну, предвосхищая другую, поднимается творчество испанского художника, Франциско Гойи.

Гойя начал свою деятельность в духе праздничного, беззаботного Рококо, как ученик и подражатель Ватто.

В юности он рисовал эскизы для гобеленов, изготавливавшихся на королевской фабрике в Мадриде⁷⁵. На этих рисунках жизнь изображена художником еще в светлых, радостных тонах, как вечный праздник наслаждений и счастья.

Разодетые кавалеры и дамы гуляют, играют в прятки, танцуют, устраивают пикники. Смех и шутки оглашают улицы города, долину Мансанареса. Все залито солнцем. Даже простонародье на этих эскизах окружено праздничной атмосферой, одето в праздничный костюм, обвеяно грацией, совсем не свойственной простонародью, имеющему свою особую красоту. Это не тот народ, который живет своей собственной жизнью, а тот, который иногда представляется стоящим у окна богатого палаццо кавалерам и дамам. Так и кажется, что ни эти молодые девушки, пришедшие к колодцу за водой, ни эти прачки, отдыхающие на берегу реки, ни эти парни, играющие в национальную игру – *pelota* – никогда не извели ни бедности, ни горя.

Потом этот нарядный мир, это светлое настроение куда-то

⁷⁵ Всех было 45, дошло до нас 33.

бесследно пропадают. Кисть Гойи вдруг звучит диссонансом, точно это чья-то другая кисть. Недавно еще казавшаяся таким пестрым праздником жизнь отражается теперь в мозгу Гойи – и без достаточных на то субъективных оснований, – как сказка ужаса и безумия. Прошлое и настоящее одинаково производят на художника впечатление мрачной фантазмагии, тяжелого кошмара.

От эскизов для королевских гобеленов Гойя перешел к жанровой живописи, к быту, но это «быт» не в общепринятом смысле, не изображение будничной действительности, а болезненные сновидения, обвеянные жутью и мраком.

Во главе несомой в процессии Мадонны шествуют полуобнаженные флагелланты, бичующие себя в диком экстазе. Безумцу грезятся какие-то огромные лошади и дьявол с рогами козла. За девушкой гоняются по пятам старухи с оскаленными рожами, с корзиной, наполненной детскими трупиками. На поляне сидит с козлиной головой, увенчанной цветами, в кругу старых и молодых ведьм – князь тьмы.

Эти ужасы прошлого сливаются в одну угнетающую мелодию с ужасами настоящего.

Палач казнит осужденного. В доме умалишенных безумствуют маньяки.

Жизнь стала безумием и ужасом.

Таким же духом проникнуты и знаменитые *caricños* Гойи.

В значительной своей части они представляют острую по-

литическую и социальную карикатуру. Гойя резко ополчается здесь против всего «старого порядка», против царства кавалеров и дам. Он не щадит ни дворянство, ни духовенство, ни царицу-кокотку, ни народные суеверия, ни отдельных политических деятелей, например всесильного министра Годой, изображая его в виде осла.

По своей теме эти тенденциозные *carpíchos* Гойи не оригинальны. Литература и искусство знают немало сатирических произведений, направленных против старого порядка. Что в этих рисунках оригинально, так это то настроение, которое окрашивает их, та форма, в которую вылилось негодование художника. Обыкновенно сатирик или карикатурист презирает от всей души предмет своей сатиры или карикатуры. Он смеется над тем, что считает отрицательным явлением. Гойя не знает ни этого презрения, ни этого смеха. При виде того, что он считает отрицательным, его охватывает невыразимый ужас. Точно он перенесся в какой-то другой, страшный, кошмарный и призрачный мир.

Это настроение отличает даже те из его *carpíchos*, которые направлены явно против известных социальных учреждений.

Вот, например, слуга кормит с ложки двух манекенов с чудовищно-развитой пастью. Это, очевидно, сатира на благородное дворянство, праздное, ленивое, паразитическое. И однако эти представители мира кавалеров скорее похожи на фантомы страшной сказки. Или вот компания уродцев, без-

образно-страшных карликов жадно уписывает еду. Это, без сомнения, карикатура на духовенство, так как уродцы одеты в монашеский костюм, хотя подпись и гласит: «Привидения». И на первый взгляд в самом деле трудно сказать, идет ли здесь речь о духовенстве или о – призраках.

Таким же мрачно-кошмарным духом дышит и рисунок, направленный, по-видимому, против догмата нерасторжимости брака. Муж и жена привязаны к пню в такой мучительно-неестественной позе, что даже зрителю становится больно, а им на голову поставила свои когтистые ноги огромная, чудовищная сова в очках, символ обычая и традиции.

А рядом с этими ужасами социальной жизни – страшные суеверия: темной ночью крадется девушка к повешенному и, отворачиваясь от страха, вырывает *у него зуб* «на счастье», а в воздухе на метле несутся, спеша на шабаш, две ведьмы – старуха и молодая.

Жизнь превращается в глазах Гойи незаметно в ужас, навевающий фарс: лежа на спине, дьявол с ногами фавна то поднимает людей на воздух, наверх к славе и богатству, то низвергает их вниз, в пропасть, и его свирепо хохочущий лик странно контрастирует с идиотической улыбкой непонимающих его пустой и жестокой игры доверчивых представителей человеческого рода.

Первоначально Гойя предполагал украсить обложку для своих *caprichos* своим автопортретом: он сидит за столом, голова, объятая сном, склонилась к доске, а со всех сторон,

сзади и спереди, сверху и снизу, справа и слева его окружают безобразные чудища, с физиономиями не то людей, не то зверей: кошек, сов, летучих мышей.

Именно таким кошмаром, таким шабашем звериных рож и адских ликов, казалась Гойе сама жизнь.

Много лет спустя художник создал другую серию рисунков – *suenos* (иногда неправильно называемых *pro verbios*), «сновидений», лучше: кошмаров. Хотя смысл отдельных картин обыкновенно темен и почти не поддается объяснению, самое настроение, продиктовавшее их, выступает так наглядно, что не возбуждает никакого сомнения. Оно прямо бьет в глаза, рвется, как крик, из каждого штриха – все тот же ужас перед жестокой, непонятной жизнью, который неотвязно преследовал художника.

Старик мечется в страхе, преследуемый призраками. Вокруг урода, составленного из сросшихся тел мужчины и женщины, собралась толпа людей с звероподобными лицами и, очевидно, наслаждается странно-неестественным зрелищем. Перед трупом пляшет великан, а над ним проносятся видения. На спине коня сидит похищенная им женщина, содрогаясь от его укусов, тогда как другую женщину поедает какое-то чудовище, а на фоне притаилось еще одно чудище, еще более страшное и уродливое.

Таково содержание жизни, если верить этим кошмарным *suenos*.

Под старость Гойя уединился в своей вилле под Мадри-

дом, где дожил свой век одиноким отшельником. Стены своей усадьбы он украшал картинами, которые не предназначались, естественно, для публики. В них художник пытался подвести еще раз *для себя* итог своим наблюдениям, своему опыту, еще раз хотел, по-видимому, зафиксировать в конкретных образах свой взгляд на мир.

И снова жизнь предстает перед ним, как сказка безумия и ужаса.

Только одна из этих картин производит человеческое, обыденное впечатление: это портрет немолодой уже женщины, по всем вероятностям, родственницы художника, которая вела его хозяйство.

Остальные картины – безумие и ужас.

Великан схватил алчными лапами человека и запихивает его в свою пасть, а глаза его горят сверхчеловеческой жестокостью.

То, очевидно, символ жизни, беспощадной и алчной, пожирающей своих же собственных детей.

А дальше разворачивается вереница страшных образов: женщина убивает мужчину (может быть, мужа); старуха, похожая на ведьму, обедает, а рядом с нею сидит отвратительный демон; паломники возвращаются от святого Исидро, и лица их искажены ужасом; в воздухе проносятся зловещие парки с мертвым ребенком; перед собранием женщин, – все больше из простонародья, среди которых в сторонке видна дама из «общества», – сидит дьявол с козлиной головой и,

очевидно, поучает их насчет тайн черной мессы.

Таков был итог жизненной мудрости Гойи.

Как далеки мы от светлых, нарядных гобеленов юности, светившихся такой жизнерадостностью, такой веселой праздничностью.

За это время все кругом изменилось.

«Галантный век» канул в вечность. Кончился праздник кавалеров и дам. В сгущавшихся сумерках зловеще выделялись рожи зверей и демонов. Воздух наполнился гримасами привидений и фантомов.

А из мрака распадавшегося старого мира выростала новая жизнь, таинственная и непонятная.

Ужасы прошлого незаметно сливались с ужасами настоящего в один душеугнетающий кошмар, в адский шабаш, обвеванный жутью и призрачностью, в застенки мук и жестокостей.

И над миром, над которым потухло солнце беззаботной радости, снова воцарился с рогами, увенчанными цветами, — князь тьмы.

На смену Рококо явился Романтизм.

Романтизм

Возникновение

промышленного капитализма

Из распадавшегося старого феодально-монархического мира вырисовывалось постепенно новое – буржуазно-капиталистическое общество.

Наступала новая эра – эра промышленного капитализма.

Одна за другой переходили все страны Европы к машинному производству на мировой рынок.

Во главе этого движения стояла Англия, как некогда пионером торговой культуры была Италия.

И как некогда развитие денежного хозяйства и мировой торговли сопровождалось страшной ломкой старых форм жизни и быта, так теперь воцарение индустриализма безжалостно сметало остатки патриархального уклада, целый мир отношений, взглядов и верований.

Наиболее ярко обнаружился этот процесс в Англии, где заработали первые паровые машины, где была родина современной фабрики, где капитализм праздновал свои первые оргии.

В конце XVIII в. здесь окончательно вымирает класс мелких крестьянских собственников, теснимых с одной стороны арендаторами-капиталистами, с другой – крупными по-

мещиками, продолжавшими захватывать общинные луга и леса (enclosure).

В поэме «The deserted village» («Покинутая деревня») Голдсмит⁷⁶ изобразил в ярких и грустных тонах это вымирание старой сельской жизни, гибель того middleclass, на плечах которого так долго покоилась культура и мощь Англии: теснимая соседним крупным помещиком, целая деревня доведена до гибели и эмигрировала в Америку.

Оставшиеся после эмиграции остатки свободных крестьян всасывались развивавшейся фабричной промышленностью.

В одном из эпизодов поэмы «The Excursion» («Прогулка») Вордсворт⁷⁷ рассказывает, как посетил деревню, в которой не нашел ни одного трудоспособного человека: не только взрослые, но и малолетние дети ушли на соседнюю фабрику – пусто и грустно в полуразвалившихся хатах.

Под напором развивавшегося крупного производства отживал в Англии и класс средних и мелких ремесленников.

Еще в начале XVIII в. существовал здесь – по описанию Дефо⁷⁸ – значительный слой хозяев средней руки, мануфак-

⁷⁶ Оливер Голдсмит (1730–1774) – английский прозаик, поэт и драматург ирландского происхождения, яркий представитель сентиментализма.

⁷⁷ Уильям Вордсворт (1770–1850) – английский поэт-романтик, основной автор сборника «Лирические баллады», условно относимый к так называемой «Озерной школе».

⁷⁸ Даниель Дефо (1660–1731) – английский писатель и публицист, известен главным образом как автор романа «Робинзон Крузо». Дефо считают одним из

туристов, владевших клочком земли, работавших при помощи рук семьи и нескольких наемных рабочих, живших припеваючи. В конце столетия этот слой самостоятельных мелких предпринимателей – исчез. Погибал и многочисленный класс кустарей: прядильщиков и ткачей, зависевший, правда, от городского капиталиста, но без труда сводивший концы с концами. Теперь крупное производство вытесняло мелкое, машина обесценивала станок.

Беспощадным ходом жизни выбрасывались за ненадобностью целые пласты населения и никакие бунты, направленные против новых машин, не могли их спасти от гибели. Те немногие, которые уцелели, влачили жалкое существование, жили «хуже животных» – об их тяжелой доле дает наглядное представление один эпизод в романе Дизраэли⁷⁹ «Sybil».

Из деревни центр тяжести жизни все более передвигался в город.

Сельское население все убывало. По словам Артура Юнга⁸⁰ – в 70-х годах XVIII в. в Лондоне сосредоточилась шестая часть населения, а добрая половина его селилась вообще в городах. И если Юнг немного и преувеличивает, то он,

первых сторонников романа как жанра. В публицистике пропагандировал здравомыслие, выступал в защиту веротерпимости и свободы слова.

⁷⁹ Бенджамин Дизраэли (1804–1881) – английский государственный деятель Консервативной партии Великобритании, 40-й и 42-й премьер-министр Великобритании, член Палаты Лордов, писатель, один из представителей «социального романа».

⁸⁰ Артур Юнг (1741–1820) – английский писатель, агроном, экономист.

во всяком случае, верно уловил самую тенденцию движения.

С особенной быстротой росли центры индустрии, цитадели промышленного капитализма.

Манчестер и Бирмингем – в начале XVIII в. еще незначительные местечки, едва насчитывавшие каких-нибудь три или пять тысяч жителей – разрослись в конце XVIII столетия в города с сорокатысячным населением.

В больших промышленных городах образовался новый класс – промышленный пролетариат – поставленный в самые тяжелые условия существования, а рядом с ним страдала и голодала богема, нищие интеллигенты, в роде гениального отрока Чаттертона⁸¹, погибшего такой трагической смертью.

Под влиянием промышленного переворота вымидали и оттеснялись не только целые классы общества, но и целые местности. На севере и в центре Англии с их благоприятными для индустрии условиями жизнь была кипучим ключом, зато некогда цветущий юг опустел и над ним повисли тени умирания.

Распадался старый феодально-ремесленный мир и в Германии, хотя и не так быстро, как в Англии.

⁸¹ Томас Чаттертон (1752–1770) – английский поэт. Его отец умер за четыре месяца до его рождения, мать воспитывала сына одна. Томас писал поэмы, выдавая их за средневековые записи. Не получив признания, принял мышьяк и скончался в возрасте 17 лет. Практически все его произведения опубликованы после его смерти. Стихи Чаттертона – одна из первых мистификаций под литературу Средневековья, популярных в конце XVIII – начале XIX века. Чаттертон служил для романтиков культовой фигурой непризнанного гения.

Падало крепостное право там, где оно еще сохранилось. Феодалные поместья, хозяева которых не умели приспособиться к условиям капиталистического производства, приходили в ветхость и упадок. Эмансипация крестьян сопровождалась во многих местностях и случаях их безжалостной экспроприацией. Ремесленное производство, все еще преобладавшее в стране, уперлось в тупик, достигло мертвой точки. Положение *Mittelstand*'а – «среднего сословия» – становилось все стесненнее. На горизонте поднимался грозный призрак страшного конкурента, крупной промышленности, кое-где, правда, еще выступавшей в старом одеянии, в виде домашней индустрии (в Саксонии и Силезии), зато в других местах (в рейнской провинции или в Вестфалии) уже в наиболее передовой форме машинной фабрики. Апологеты ремесленного строя видели себя вынужденными уходить в прошлое, в Средние века, если желали нарисовать картину счастливого житья-бытья этого (теснимого) *Mittelstand*'а (как Гофман в своем рассказе «*Meister Martin der Kiifer und seine Gesellen*»).

Как в Англии, так и здесь, в Германии, кустари: прядильщики и ткачи теряли свою собственность, безжалостно экспроприировались машиной, должны были искать себе новые источники пропитания.

Гете видел собственными глазами, как однажды около Ильменау прошла целая толпа таких выброшенных жизнью с их насиженных мест кустарей, и это зрелище произвело на

него такое потрясающее впечатление, что он не только поспешил поделиться своими мыслями с Шиллером (письмо от 29 августа 1795 г.), но и впоследствии, работая над романом «Wilhelm Meisters Wanderjahre»⁸², вставил в него повесть («Geschichte vom nussbraunen Mädchen»), где с грустью констатировал эту победу машины над станком и вызванную ею гибель целого, некогда цветущего, мира.

От зоркого взора великого старца вообще не ускользнуло это постепенное превращение Германии из земледельческо-ремесленной страны в страну с новым укладом жизни.

Во второй части «Фауста», в последнем действии Мефистофель – злое начало – стоит во главе большого торгового флота, развозящего товары во все концы света, а сам Фауст превращает необитаемые пустыри в города и гавани. Во время этих колонизаторских работ Мефистофель – без ведома Фауста – сжигает хату престарелых земледельцев Филемона и Бавкиды, которые погибают в огне: этот эпизод, предшествующий видению Фауста о новом (промышленном) обществе, символизирует превращение Германии в торгово-промышленную страну, гибель старого, патриархального мирания и полей.

После великой революции, несмотря на искусственную «реставрацию» прошлого, Франция также превращалась все более в царство промышленного капитализма. Дворянство потеряло всякое экономическое и политическое значение.

⁸² В русском переводе – «Годы странствий Вильгельма Мейстера».

Потомки аристократии чувствовали себя в новом буржуазном обществе ненужными и одинокими (Шатобриан⁸³, Альфред де Виньи⁸⁴, Морис де Герен⁸⁵ и др.). В городе прошла резкая грань между имущими и неимущими: с одной стороны – «дворцы банкиров и патрициев», безумная роскошь «кучки счастливых», с другой – «необеспеченные работники», «целые семейства, умирающие с голода в отвратительных логовищах» (Жорж Санд «*Coup d'oeil general sur Paris*»). В столице скоплялись кадры интеллигенции, обреченной на жалкое существование богемы (например кружок Жерар де Нерваля).

Из развалин старого патриархального мира выросал незаметно новый социально-экономический порядок, целый новый мир отношений и потребностей, чувств и оценок.

Поколениям, застигнутым происшедшим переворотом, приходилось еще только приспособляться к изменившейся или изменявшейся обстановке. На первых порах такое приспособление ложится всегда тяжело на психику, и люди по-

⁸³ Франсуа Рене де Шатобриан (1768–1848) – французский писатель, политик и дипломат, ультрароялист, виконт, пэр Франции, консерватор, один из первых представителей романтизма.

⁸⁴ Альфред де Виньи (1797–1863) – французский писатель. Крупнейший представитель французского аристократического, консервативного романтизма.

⁸⁵ Морис де Герен (1810–1839) – французский поэт, сотрудничал с христианско-социалистическим кружком аббата Ламенне, с католическими изданиями. В стихотворении в прозе «Кентавр» изобразил самого себя, сознавшего свою неприспособленность к деятельности в новом обществе.

этому предпочитают бежать от новой жизни под сень прошлого. Можно было бы привести немало примеров, иллюстрирующих эту истину. Будет достаточно привести один яркий пример.

В конце XVIII и начале XIX в. Англия превращалась, как мы видели, все более в страну больших городов. В современной литературе этот процесс урбанизации почти совсем не отразился. В английской поэзии этого периода городу отведена очень ничтожная роль, и, если он в ней фигурирует, то обыкновенно в безусловно-отрицательном, притом лишь мимоходом брошенном, освещении.

Английские поэты этой эпохи не любили города и предпочитали ему деревню. Когда Саути⁸⁶ бывал в городе, где его единственными друзьями были «книжные лавки», он чувствовал себя там так нехорошо, что положительно бежал к себе домой, на берег озера, в деревенскую тишь. Вордсворт признается в одном из своих стихотворений («Tintern Abbey»), что никогда не мог привыкнуть к городу и что только воспоминания о прежней жизни на лоне полей и лесов поддерживали в нем бодрость среди уличной суеты. Купер⁸⁷ положительно не выносил городского шума и мог жить

⁸⁶ Роберт Саути (1774–1843) – известный английский поэт «Озерной школы»; в молодости увлекался идеями французской революции и написал драму в якобинском духе («Wat Tyler»).

⁸⁷ Уильям Купер (1731–1800) – английский поэт. Его тихая искренняя поэзия, любовь к природе, художественное изображение ее и стремление к естественности были началом реакции против риторической поэзии Александра Попа и сде-

только в природе. «Бог создал природу, а люди – города!» – восклицает он в одном месте (в поэме «The Task⁸⁸» Де-Квинси⁸⁹ благословлял судьбу за то, что она позволила ему родиться в деревне. Байрон всегда и настойчиво противопоставлял городу природу, и когда ему предстояло в «Дон-Жуане» описать Лондон, то он отмахнулся от этой задачи несколькими презрительными замечаниями. Описывая другу прелести итальянской природы, Шелли⁹⁰ писал ему, что «в дымном городе», в «уличной сутолоке» он «изнемогает».

Если английские поэты этой эпохи так не любили города, если они предпочитали ему деревню, то, между прочим, потому, что весь уклад городской жизни давил на их психику, неприспособленную к подобной обстановке условиями наследственности. Писатели следующего поколения, действовавшие в 30-х и 40-х годах, уже были с ног до головы горожанами, не знали и не любили природы. Диккенс, например, мог жить и творить только в большом городе, вроде Лондона и Парижа.

Уже из одного этого примера видно, как нелегко было людям приспособиться к изменившимся и изменявшимся

лали Купера, наряду с Вордсвортом, одним из двигателей английского «возрождения поэзии» начала XIX века.

⁸⁸ В русском переводе поэма называется «Задача».

⁸⁹ Томас Де Квинси (1785–1859) – английский писатель, эссеист, автор знаменитой «Исповеди англичанина, употребляющего опиум».

⁹⁰ Перси Биши Шелли (1792–1822) – английский писатель, поэт и эссеист. Один из классиков британского романтизма, муж Мэри Шелли.

условиям жизни, созданным и создававшимся промышленным переворотом.

Необходимо ближе присмотреться к психологическим последствиям, вытекавшим из охватившего все европейские страны социально-экономического перелома, так как на этой психологической почве и возникла в конце XVIII и в начале XIX в. новая литература, новая разновидность поэзии кошмаров и ужаса.

Такие переходные эпохи, как конец XVIII и начало XIX в., представляют очень благоприятную почву для повышенной нервозности.

С одной стороны распадаются веками существовавшие формы быта и связанные с ними верования и чувства, с другой – возникает настоятельная необходимость приспособления к новым условиям жизни. При таких обстоятельствах психика людей легко расшатывается и взвинчивается. Нервы натягиваются, звучат болезненно и надломленно, содрогаются от каждого ничтожного соприкосновения.

И в самом деле: эпоха промышленного переворота сопровождалась повсюду своеобразной душевной болезнью, психическим недугом, основной сущностью которого была крайняя нервозность.

Первоначально эта болезнь обнаруживалась главным образом в повышенной деятельности чувства, в чрезмерной «чувствительности».

Самое слово «сентиментальный», обошедшее потом все

страны, было изобретено именно в Англии Лоренсом Стерном (автором романа «Тристрам Шенди» и «Сентиментального путешествия»), в той самой Англии, где стояла и колыбель промышленного переворота.

Если ближе взглядеться в психическую физиономию «чувствительного» человека, нетрудно видеть, что перед нами просто чрезмерно легко возбуждающийся или иначе – чрезмерно нервный человек.

Стерн реагирует на самые ничтожные явления – а жизнь, которую он описывает, вся состоит из одних мелочей – непропорционально резко и сильно. От пустяков он приходит в восторг или в отчаяние. Быстро воспламеняясь радостью или горем, он так же быстро охладевает. Вся его душевная жизнь состоит, таким образом, из ряда быстро меняющихся, ярко-противоположных настроений. От слез он через минуту переходит к беспечности и восклицает: «Vive la bagatelle!». Вслед за очарованием у него немедленно наступает разочарование. Немудрено, что и жизнь вообще ему представляется рядом «скачков из стороны в сторону», а человек ему кажется воплощением «непостоянства».

Как нетрудно видеть, «чувствительный» человек это, прежде всего, человек чрезмерно нервный и потому неустойчивый, неуравновешенный.

Эта крайняя возбудимость чувства постепенно осложнялась не меньшей возбудимостью воображения.

Пятнадцать лет после «Сентиментального путешествия»

Стерна (1768) вышло другое путешествие, автором которого был Бекфорд⁹¹. Оно было озаглавлено: «Dreams, Waking Thoughts and Incidents in a series of Letters from Various Parts of Europa» («Мечты, думы и происшествия, изложенные в ряде писем из разных европейских стран»).

Бекфорд, с одной стороны, несомненно, чувствительный человек и в этом смысле не представляет ничего оригинального. Однако эта сентиментальность у него сочетается с не меньшей мечтательностью. Его воображение возбуждается так же легко, как его чувство. При виде Дуная перед ним из вод его выходит явственно голова речного бога, и т. д. Бекфорд живет вообще более в мире мечты, чем в действительной жизни. Он приезжает, например, в Остенде, и вместо того чтобы описать этот город, уносится мысленно в древнюю Элладу, и т. д.

Постепенно мир грез, носящийся перед этим чувствительным мечтателем, принимает все более мрачный, злоедающий характер.

В своих путевых заметках еще только наивный фантазер, Бекфорд потом сделался одним из представителей столь популярного в Англии конца XVIII в. «страшного» романа (см. его роман «Батек», переведенный на русский язык).

Постепенное превращение сентименталиста в визионе-

⁹¹ Уильям Бекфорд (1760–1844) – богатейший среди представителей третьего сословия англичанин конца XVIII века, член Британского парламента, известный собиратель и ценитель искусства, первопроходец неоготического движения в архитектуре.

ра-пессимиста, в человека, одержимого мрачными галлюцинациями, можно проследить и на душевной трагедии Купера.

Натура крайне впечатлительная, настолько впечатлительная, что не выносила ни городского шума, ни чужих страданий, человек, при каждом ничтожном случае терявший равновесие, Купер был вместе с тем угрюмым визионером, мрачным духовидцем, чем-то в роде реального Манфреда: ему казалось, что он окружен злыми духами, что дьяволы простирают к нему свои руки, и он явственно слышал зловещий хохот ада.

К этому типу чувствительного визионера, склонного именно к мрачным видениям, принадлежали все английские поэты эпохи промышленного переворота, один в большей, другой – в меньшей степени.

О их чрезмерной впечатлительности, обусловленной крайней нервной возбудимостью, красноречиво свидетельствует хотя бы следующий факт. Все они относились к животным с бесконечной нежностью. Купер горячо протестовал против охоты, Байрон заставляет Каина возмущаться несправедливостью и жестокостью Творца, обрешшего на страдания и животных, неповинных в грехопадении первых людей, Шелли гордится (в «Аласторе») тем, что никогда сознательно не вредил ни мошке, ни птичке, а его царица сада (в «Мимозе») не уничтожает вредных для цветов жучков и червячков, а бережно относит их за ограду парка. Объ-

яснять такое утонченно-нежное отношение к бессловесной твари одним убеждением в равноправности всех созданий природы нельзя, такое утонченно-гуманное убеждение едва ли сложилось бы у этих поэтов, если бы их нервы не содрогались болезненно при виде чужих страданий, хотя бы то были страдания бессловесной твари.

И эта крайняя чувствительность переплеталась у них с не меньшей возбудимостью воображения. Эти поэты были не только сентименталистами, но и визионерами. Мечты принимали в их глазах очертания действительности, грезы заслоняли собой жизнь.

Чаттертон писал матери из столицы, где он жил непризнанным, нищим поэтом, письма, в которых сообщал о своих светских связях и литературных успехах. По-видимому, он не столько хотел успокоить мать, сколько сам искренне верил в этот мираж. Таким же мечтателем был и Шелли, в поэзии которого окружающая жизнь почти не отразилась. Его поэзия – это кристаллизовавшиеся видения и химеры.

Особое предпочтение отдавалось при этом мечтам подавляющим и мрачным. Критик Лэм⁹²(Lamb), просидевший несколько месяцев в сумасшедшем доме, признавался потом, что только, когда он сошел с ума, он понял, какое «дикое очарование» свойственно человеческой фантазии.

⁹² Чарльз Лэм (1775–1834) – английский поэт, публицист и литературный критик эпохи романтизма, один из крупнейших мастеров жанра эссе в истории английской литературы.

Отсюда также распространённая среди тогдашних английских поэтов страсть к опиуму, к искусственному приведению себя в состояние бреда и галлюцинаций. Образовался целый кружок опиумоедов, во главе которого в качестве «папы» стоял де Квинси. Некоторые произведения этих поэтов, как, например, (неоконченная) поэма Кольриджа⁹³ «Кубла-хан», навеяны бредовыми представлениями, посетившими их во время сна, вызванного опиумом.

В своих «Признаниях опиумоеда»⁹⁴ де Квинси описал те видения ужаса и мрака, которые мучили его даже в моменты, когда он не прибегал к искусственному возбуждению нервной системы.

То он видит океан, на волнах которого показывается сначала одна голова, потом другая, третья, их уже тысячи, миллион, и они пляшут на поверхности воды, обратив к небу свои лица, искаженные бешенством, мольбою, отчаянием. То ему снится, что он покоится вот уже тысячелетия в каменном саркофаге вместе с мумиями и сфинксами, или погребен внутри пирамиды, или лежит среди каких-то, не поддающихся описанию липких предметов на дне Нила, под илом и камышами. Наконец иногда ему снится, что за ним гоняется крокодил, он спасается в какой-то китайский домик, столы и стулья кажутся одушевленными, крокодил

⁹³ Сэмюэл Тейлор Кольридж (1772–1834) – английский поэт-романтик, критик и философ, выдающийся представитель «Озерной школы».

⁹⁴ На самом деле – «Исповеди англичанина, употребляющего опиум».

смотрит на него своими косыми глазами, голова чудовища раздваивается, из каждой головы вырастает новая, вся комната наполнена ими:

«И я замирал на месте, загипнотизированный этими глазами, охваченный ужасом».

Видения ночи становятся незаметно его дневными спутниками.

«Иногда, – говорит де Квинси в другом месте, – я ложился только днем, и, чтобы прогнать видения, просил семью сидеть возле меня и болтать. Я надеялся, что внешние впечатления спугнут мои внутренние видения. Ничуть не бывало. Призраки, под властью которых я находился во сне, смешивались, отравляя и загрязняя их, с впечатлениями внешнего мира. Даже в состоянии бодрствования мне казалось, что я нахожусь в общении с моими воображаемыми спутниками, с призраками, притом в общении более близком, чем с реальной жизнью...»

Нет ничего удивительного, что эта эпоха, насыщенная такой повышенной, такой болезненной нервозностью, была богата всевозможными аномалиями: Байрон страдает беспричинной меланхолией, Шелли – лунатик, де Квинси – носится с мыслями о самоубийстве, Чаттертон кончает с собой, Лэм, Купер, поэт Ллойд⁹⁵ близки к помешательству или сходят с ума.

⁹⁵ Чарльз Ллойд II (1775–1839) – английский поэт, особенно известен благодаря стихотворению «Беспорядочные мысли в Лондоне».

Безумие, так сказать, висело в воздухе, подстерегало за каждым углом, грозило на каждом шагу и каждую минуту...

Проявляясь в тех же самых формах, эта нервная болезнь господствовала и в Германии.

Поколение, действовавшее в последней четверти XVIII в., страдало еще преимущественно повышенной чувствительностью. Подобно гетевскому Вертеру, оно пассивно подчинялось всякому ощущению и всякому чувству, «ухаживая за своим сердцем, как за больным ребенком», «исполняя все его прихоти и капризы». Впрочем, уже у этого поколения чувствительность переплеталась с чрезмерной мечтательностью, с мрачными видениями. Подобно Вертеру, оно любило уноситься в сумрачный мир Оссиановских поэм с их ночным пейзажем, мрачным колоритом и замогильными призраками.

И, конечно, только крайней неуравновешенностью, крайней возбудимостью можно объяснить те массовые самоубийства, которые – во всяком случае косвенно, – были вызваны гетевским романом.

В первой четверти XIX в. поколение сентименталистов сменяется поколением «романтиков». Чувствительность уступает свое доминирующее место мечтательности. Тик⁹⁶, Новалис⁹⁷, Эйхендорф⁹⁸, Гофман живут одни в боль-

⁹⁶ Людвиг Тик (1773–1853) – знаменитый немецкий писатель-романтик, поэт, переводчик, драматург.

⁹⁷ Георг Фридрих Филипп Фрайхерр фон Харденберг (псевдоним – Новалис,

шей, другие в меньшей степени – в мире вымыслов и снов. Любовь превращается в беспредметное томление, в страсть к идеалу – призраку. Даже Дон-Жуан (у Гофмана) становится мечтателем, влюбленным в отвлеченный образ. Высшей формой искусства провозглашается сказка (Новалис).

Вскоре и здесь мечты визионеров принимают зловеще-мрачный оттенок...

Все таинственное, непостижимое, мистическое, все, что говорит о существовании иного мира, кажется интересным. В природе открывают оборотную, загадочную или «ночную» сторону, куда входит все необъяснимое умом, все, поражающее чувство и воображение. Книга Шуберта «Die Nachtseiten der Natur» становится настольной книгой немецкого интеллигента. В моду входят такие явления, как магнетизм, сомнамбулизм, телепатия, и литература охотно пользуется этими мотивами... В рассказах Гофмана то и дело выступают магнетизеры («Der Magnitiseur»); люди, не участвующие в известном событии, совершающемся на далеком расстоянии, могут подробнейшим образом его описать, невеста, например, рассказывает о смерти жениха, в самом деле происшедшей («Das Geliibde»). «Принц Гомбургский» Клейста («Der Prinz von Homburg») – несомненный сомнамбул, а граф фон дер Штраль оказывает на Кэтхен из Гей-

1772–1801) – немецкий натурфилософ, писатель, поэт мистического мироощущения, один из йенских романтиков.

⁹⁸ Йозеф фон Эйхендорф (1788–1857) – немецкий поэт и прозаик эпохи романтизма.

льбронна поистине гипнотизирующе влияние («Das Katchen von Heilbronn»).

Все страшное и жуткое очаровывает это поколение.

В Берлине образуется кружок писателей, членом которого состоит и Гофман, кружок, участники которого собираются по вечерам и рассказывают друг другу страшные рассказы, от которых волосы становятся дыбом⁹⁹.

Порой этим любителям ужасов было мало одних страшных рассказов, и они прибегали к разным подсобным средствам усилить жуткое настроение.

В своих «Воспоминаниях» датский поэт Эленшлегер¹⁰⁰ оставил нам характерное описание вечера, проведенного им с Гофманом и Фуке. Устроили жженку, и принялись рассказывать страшные истории. Вдруг Эленшлегер замечает, что за его спиной появляется маленький черный черт с высунутым красным языком и рожками на голове. То была кукла, которую Гофман заставлял плясать за спиной датского поэта, чтобы усилить впечатление от страшного рассказа. Оказалось, что у Гофмана целый шкаф набит такими адскими игрушками.

⁹⁹ Гофман увековечил этот кружок в своих «Serapi-onsbriider». Здесь Теодор, Киприан и Лотар соответствуют ему самому, Винценц – Корефу, автору страшной повести «Die Schatzgraber», Сильвестр – Контессе и Отмар – Хицигу. Впрочем рассказы, помещенные в «Serapionsbriider», составляют собственность самого Гофмана, см. Sackheim «Hoffman, Studien zu seinem Leben u seinen Werken».

¹⁰⁰ Адам Готлоб Эленшлегер (1779–1850) – датский писатель, драматург, поэт. Представитель романтизма. Автор слов национального гимна Дании.

Публика, разумеется, находилась в таком же повышенно-нервозном состоянии и также чувствовала инстинктивную тягу ко всему таинственному и страшному.

Когда в 20-х годах в Германии входили в моду занесенные из Англии страшные романы, то один влиятельный немецкий журнал («Heidelberger Jahrbücher», 1822) объяснял – и, конечно, совершенно основательно, – их сенсационный успех пристрастием читателей ко всему жуткому и сверхъестественному. В одном из рассказов Гофмана («Der Zusammenhang der Dinge»¹⁰¹) четыре девицы, выслушав страшную историю, восклицают в один голос:

«Ах, как страшно! Чем страшнее, тем лучше! Как приятно испытывать жуткое настроение» («Grauen»).

Эти четыре девицы довольно верно передают вкусы тогдашней читающей публики.

При такой распространенности в широких кругах чрезмерной возбудимости нервной системы неудивительно, что и здесь, в Германии, встречались на каждом шагу аномалии: Брентано – безумец, Вернер страдает религиозной манией, Гофман подвержен навязчивым идеям и страхам, зрительным и слуховым галлюцинациям, Клейст кончает с собой в припадке болезненной меланхолии и т. д.

Безумие стояло на всех улицах, подстерегало во всех домах.

Крайняя возбудимость чувства и воображения – такова

¹⁰¹ В переводе на русский – «Связь вещей».

отличительная черта и французской интеллигенции конца XVIII и начала XIX в.

«Рене» Шатобриана – конечно, прежде всего представитель определенного и притом оттираемого жизнью класса (феодалного дворянства), но в нем узнавало свой собственный портрет целое поколение интеллигенции, состоявшее из выходцев разных общественных групп. И если что-нибудь особенно роднило это поколение с героем Шатобриана, так это его чрезмерная впечатлительность, его быстрые переходы от одного настроения к другому, прямо противоположному, от припадков «безудержной веселости» к приступам «глубочайшей меланхолии». Рене – типичный неуравновешенный, т. е. нервный человек, и сам охотно признается в своей «изменчивости», в своем «непостоянстве».

Другой типический представитель эпохи, Оберман Сенанкура¹⁰², страдает такой болезненной нервозностью, что совершенно неспособен жить обычной, будничной жизнью, соразмерять свои занятия с «боем часов», исполнять аккуратно какую-нибудь профессию. Все кругом его волнует и возбуждает, взвинчивает его нервы и выводит его из равновесия. От людей и жизни, подавляющих его, он уходит в ледяные пустыни Альп, где все замерло и застыло, и только здесь он чувствует себя способным дышать и жить.

Очень скоро и здесь, во Франции, чувствительность

¹⁰² Этьенн Пивер де Сенанкур (1770–1846) – французский писатель, на которого особенно повлияли труды Жан-Жака Руссо.

осложнилась мечтательностью. Грезы принимали вид действительности. За видениями исчезала конкретная жизнь.

Шатобриан рассказывает в своих «Мемуарах» («Memoirs d'Outre Tombe»), как еще в детстве он создал себе грезу-деву и явственно видел ее около себя, слышал ее голос. А двойник Шатобриана – Рене (в романе «Les Natchez») порой находится в таком повышенном нервном состоянии, что ему кажется, будто какой-то женский призрак бросается ему в объятия, и он явственно слышит ее слова: «Насладимся и умрем». Подобные галлюцинации были знакомы и Ламартину¹⁰³. Находясь на острове Искии, он написал роман о прекрасной рыбачке Грациелле и кончил тем, что уверовал в реальное существование этого нереального образа.

Незаметно видения, носящиеся перед этими слишком легко возбуждающимися мечтателями, окрашиваются и здесь, во Франции, в зловеще-жуткий цвет.

В одном из рассказов Нодье¹⁰⁴ («Ines de las Sierras») выведен молодой офицер, чрезвычайно впечатлительный и неуравновешенный. «При такой легкой возбудимости чувства», (*irritabilite du sentiment*) – заключает автор, он «естественно» отличался склонностью ко всему таинственному и был «спиритуалистом» (т. е. признавал реальное значение

¹⁰³ Альфонс де Ламартин (1790–1869) – один из крупнейших поэтов французского романтизма. Известен также как прозаик, историк, публицист, политический деятель.

¹⁰⁴ Шарль Нодье (1780–1844) – французский писатель, библиофил эпохи романтизма.

за миром нереальностей) не столько даже по «убеждению», сколько просто по «инстинкту». Будучи таким «инстинктивным» спиритуалистом, молодой офицер всегда склонялся к тому убеждению, что ему суждено полюбить женщину не из крови и плоти, а – призрак. И вот, когда он видит в замке привидение-женщину, он без ума в него влюбляется. Призрак потом, правда, оказывается реальной женщиной – но это, разумеется, нисколько не меняет психологию героя Нодье.

Вообще, без привкуса ужаса французская молодежь первой четверти XIX в. не могла себе представить ни одного интересного переживания.

Даже любовь, обыкновенно сопровождающаяся повышенной жизнерадостностью, у нее смешивалась с горьким ощущением смерти, с представлениями мрачной жути. Молодые люди отправлялись на любовное свидание порою с черепом в руке, дамы дарили черепа тем, кем они увлекались.

Однажды Берлиоз¹⁰⁵ встретил на улице Флоренции погребальное шествие. Хоронили прекрасную, молодую женщину. Он немедленно присоединяется к кортежу; все – ночной мрак, таинственный свет факелов, печальные лица родственников, – настраивает его на повышенно-фантастический лад. Гроб принесен на место назначения, родственники расходятся, он велит поднять крышку, погружается в сла-

¹⁰⁵ Гектор Берлиоз (1803–1869) – французский композитор, дирижер, музыкальный писатель периода романтизма.

достно-жуткое созерцание покойницы, склоняется к ней, берет ее руку, – «если бы я был один, – признавался он, – я поцеловал бы ее».

Любовь бок о бок со смертью! Порыв нежности лицом к лицу с разложением. Или вот другая картинка в духе времени.

В Париже 30-х годов сошлась группа поэтов, детей вольной богемы – Жерар де Нерваль¹⁰⁶, Борель, О’Недди. Они страстно ненавидели торжествующих мещан, весь современный уклад жизни, давивший их, как крышка гроба. По вечерам они – отверженные пасынки – собирались вместе, тушили все свечи, зажигали жженку, по рукам ходил череп, из которого они пили, и в этом жутком освещении, в этой жуткой обстановке они старались перещеголять друг друга мрачно-кошмарными стихами, призывавшими к мести и крови, раздавались взрывы бесовской оргии, слышались славословия в честь царя всех отверженных – в честь князя тьмы.

На почве этого повышенно-нервного настроения, располагавшего ко всему таинственному и страшному, возникла в конце XVIII и начале XIX в. во всей Европе новая разновидность поэзии кошмаров и ужаса.

Она известна под названием романтизма¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Жерар де Нерваль (1808–1855) – французский поэт-романтик, прозаик, переводчик.

¹⁰⁷ Поэзия кошмаров и ужаса является, конечно, только частью романтизма,

Родиной романтизма, как в широком, так и в более узком смысле поэзии ужаса и кошмаров, была Англия, где стояла колыбель промышленного капитализма.

Все виды литературы проникаются здесь уже в последней четверти XVIII в. мрачно-фантастическим настроением.

Недавно еще господствовавшие романы с приключениями и семейно-бытовые картины теперь уступают новому жанру повествовательной литературы – роману «готическому» или «средневековому» (gothic romances). Произведения в роде «The castle of Otranto» («Замок Отранто») Хораса Уолпола¹⁰⁸, положившего основание этому новому жанру, «Vatek» («Батек») Бекфорда, «The Mysteries of Udolfo» и «The Italian» («Тайны Хольфо» и «Итальянец») г-жи Ратклифф, «The Monk» («Монах») Льюиса, «Melmoth the Wanderer» («Мельмот-скиталец») Метьюрина пользовались огромной популярностью, читались всасос и не только в самой Англии, но и далеко за ее пределами. В настоящее время эти романы историками литературы относятся к категории лубочных – тогда они вызывали восторг не только в рядовом читателе, но и в истинных художниках, эстетическое чувство которых не подлежит сомнению¹⁰⁹.

который по своему содержанию сложнее; все же эта мрачно-фантастическая струя составляет очень важную составную часть романтизма, притом повторяющуюся в романтизме всех европейских стран.

¹⁰⁸ Хорас Уолпол (1717–1797) – английский писатель, основатель жанра готического романа.

¹⁰⁹ О влиянии «готических» романов на французскую и немецкую литературу

Действие этих «готических» романов происходит обыкновенно в Средние века (отсюда и самое их название), с их кроваво-жестокими нравами и страшными суевериями, часто в Италии и Испании, на родине, обвеянной тайнами и жутью инквизиции.

Среди сумрачного пейзажа высятся древние феодальные замки со страшными подземельями и тюрьмами, с таинственными коридорами и переходами. Выступают жестокие бароны, преступные монахи, мрачные разбойники, загадочные незнакомцы. Порой в том или другом костюме действует сам дьявол.

Происходят невероятные события, ужасы нагромождены на ужасы: девушка-мать убивает в темнице собственного ребенка; невеста умирает в брачную ночь в объятиях жениха, который сходит с ума; монахиня, замурованная в склепе вместе с любовником, умирает голодной смертью, а он вонзает в ее тело свои зубы; отец видит, как на его глазах от голода умирают его сыновья. Действуют двойники. Совершаются чудеса. Рушатся замки. Атмосфера насыщена жуткой тревогой, мрачными предчувствиями.

Авторы «готических» романов, правда, иногда под конец объясняют естественным образом только что рассказанные ими страшные и невероятные события, иногда они преследуют прямо явно полемическую цель, например дискредитировать католическую церковь. Но не эта рационалистическая

и морализирующая тенденция увлекала публику, а именно тот мрачно-фантастический колорит, в который окрашены события.

Ужасы и привидения вторгаются и в английский театр.

По словам одного современника, ни одна пьеса уже не могла рассчитывать на успех, если в ней не были бы нагромождены страшные события и не выступали призраки, как в драме Льюиса «The Castle spectre», где по ночам вокруг замка разъезжает призрачный рыцарь на белом коне, а в зале в полночь барон играет в мяч, пользуясь вместо него собственной головою, и где во все перипетии действия неизменно вмешивается тень праматери, родоначальницы семьи.

Такое же мрачно-фантастическое настроение воцаряется и в английской лирике. В моду входят таинственные и страшные баллады – «Tales of Wonder and Terror», как озаглавил Льюис свои частью оригинальные, частью перепечатанные из старых сборников стихотворения, где выступают дьяволы с когтями и хвостом, девушка-призрак поднимается из могилы и целует мертвыми губами вероломного юношу, в монастырях раздаётся заупокойный звон, в темных церквях зловеще гуляет ветер, на крыше кричит филин, предвещающая беду, в пустом доме, затерянном в степи, ходят привидения и т. д.

Это пристрастие к ужасам и кошмарам отличает не только второстепенных английских писателей, но и очень крупных поэтов и заметно вплоть до двадцатых годов XIX в.

Даже Вордсворт, наиболее уравновешенный и спокойный

из своих сверстников, любит вдохновляться страшными сюжетами: мать убила ребенка и ее властно тянет к месту, где она совершила преступление; в лесу бродит с ребенком на руках безумная женщина, брошенная соблаздившим ее возлюбленным; из глубины пруда, странно озаренного светом луны, выглядывает утопленник.

В поэме Кольриджа «Старый мореход», пользовавшейся огромной популярностью, матрос во время плавания убил альбатроса, доверчиво следовавшего за кораблем, и вот на горизонте появляется призрачный фрегат:

*Все спит на нем могильным сном
Среди ночной тиши.
Ни звука не слышать на нем,
Не видно ни души,
Но вот на палубе жена
В одежде гробовой:
Страшна, угрюма и бледна
А с нею и другой.*

То – Смерть и Дьявол.

И они карают убийцу тем, что он должен до тех пор скитаться, как призрак, по океану, пока не научится любить животных. И опять не эта морализирующая тенденция, а мрачно-фантастический колорит событий обусловил сенсационный успех поэмы.

Подражателем «готического» романа, автором «страш-

ных» баллад начал свою деятельность и Шелли.

В юности он задумал написать вместе с Медвином¹¹⁰ роман «Кошмар», потом единолично выпустил роман «Сент-Ирвейн, или Жизненный эликсир», где налицо вся романтика ужаса и тайн: старые замки, граф, превращающийся в разбойника, искатель истины, продавший дьяволу душу, дьявол, голос которого раздается под свист урагана и грохот грома, и т. д.

И это пристрастие к мраку и ужасу, к бьющим по нервам сюжетам осталось у Шелли и в более зрелом возрасте жизни и творчества.

В поэме «Розалинда и Елена» столько мрачных эпизодов и страшных подробностей, что – по словам одного критика, – им мог бы позавидовать сам Данте или Шекспир, а в трагедии «Ченчи», где отец насилует свою собственную дочь и доводит ее до плахи, царит такой ужас, который живо напоминает кровавые пьесы английских драматургов начала XVII в.

Заслуживает внимания и то, что Шелли, заглянув в Уффици¹¹¹ во Флоренции, остался совершенно равнодушен к сокровищам итальянского искусства эпохи Ренессанса, проникнутым в общем светлым, жизнерадостным настроением. Только одна картина очаровала его, произвела на него неотразимое впечатление, а именно – приписываемая Леонардо

¹¹⁰ Томас Медвин (1788–1869) – английский писатель, поэт и переводчик.

¹¹¹ Галерея Уффици – один из старейших музеев Европы, основанный в 1581 году.

да Винчи «Медуза», страшный образ женщины, голова которой окружена гидрами, спутниками которой являются летучая мышь и саламандра. Этот кошмарный образ привел Шелли в такой восторг, что он задумал написать поэму «Медуза».

Мраком и ужасом обвеяно также – особенно раннее – творчество Байрона. Его романтические поэмы в сущности – по настроению и замыслу – те же «готические» романы, только в более облагороженном виде и в стихотворной форме: английская критика установила, между прочим, совпадение одного эпизода в поэме «Лара» с одним местом в романе г-жи Ратклифф «Тайны У^лольфо». Встают феодальные замки, от стен которых веет воспоминаниями о страшных преступлениях, и где ходят привидения («Лара»). Выступают разбойники, история и личность которых окружены тайной («Корсар»). Совершаются злодейства, льется кровь, царит невероятная жестокость («Гяур», «Абидосская» невеста, «Паризина»). Заключенный в подземелье башни видит, как умирают с голода его братья («Шильонский узник»). Юноша привязан к спине бешеного коня, который мчится в безумном ужасе по безбрежной степи («Мазепа»). Целый город взлетает на воздух, наполняя окрестность грохотом и обломками («Осада Коринфа»).

Это пристрастие к бьющим по нервам сюжетам осталось у Байрона и тогда, когда его психика реагировала на внешнюю действительность спокойнее и уравновешеннее.

В «Дон-Жуане», где на ряду с мрачным пессимизмом разлито столько кипучего гнева и светлой иронии, есть эпизод, точно выхваченный из какого-нибудь «готического» романа.

Корабль, на котором Дон-Жуан совершал свое путешествие, потерпел крушение. Часть экипажа спаслась на шлюпку. Несколько дней они ничего не ели. Вдруг кто-то шепнул страшное слово, другой подхватил его. Шепот разрастается в гул. Кто-нибудь должен умереть, чтобы утолить голод остальных. Брошен жребий. Не успел несчастный испустить последний вздох, как на его труп набрасываются, подобно обезумевшим зверям, его товарищи...

И один за другим они сходят с ума:

«В конвульсиях, с пеной у рта, катались они, глотали залпом соленую воду, скрежетали зубами, раздирали собственное тело, ревели, ругались и наконец умирали с ужасным судорожным хохотом на лице, подобным хохоту гиены».

Наряду с бьющими по нервам ужасами оживает в поэзии Байрона картина ада. На огненном шаре, окруженный демонами, сидит, «царь земли» – князь тьмы.

*В пути ему предшествуют кометы
Вослед ему – вулканы мечут огонь
И гнев его сжигает звезды в пепел,
И тень его – всемогущая чума.
Война ему, что день, приносит жертвы.
Смерть платит дань, а Жизнь, его раба,
К его стопам смиренно полагает*

Весь ужас мук и горестей земных¹¹².

А рядом с страшными сценами, рядом с адской пропастью – картина мирового разрушения.

Погасло солнце. Мраком и льдом покрылась земля. В ужасе мечутся последние люди. Уже сгорели последние города, зажженные, как факелы, чтобы осветить и согреть землю. Сожжены и все леса. Надежды нет:

Вся земля полна

*Была одной лишь мыслью: смерти – смерти
Бесславной, неизбежной.*

Уничтожены последние запасы:

И быстро гибли люди.

Но не было могилы ни костям,

Ни телу; пожирал скелет скелета.

В конце концов в живых остались только двое. Когда-то они были врагами. Костлявыми, окоченевшими пальцами вскопали они золу. Вспыхнул слабый огонек. При его свете они взглянули друг на друга и тут же упали мертвыми от невыразимого ужаса:

И мир был пуст,

¹¹² «Манфред» в переводе И. А. Бунина.

*То хаос смерти был. Озера, реки
И море – все затихло. Ничего
Не шевелилось в бездне молчаливой.
Завяли ветры в воздухе немом,
Исчезли тучи – тьме не нужно было
Их помощи – она была повсюду¹¹³.*

Мрачная фантастика, ужасы и кошмары воцаряются и в немецкой поэзии первой четверти XIX в. – значительно позже, чем в английской литературе, так как здесь позднее определились социальные факторы, обусловившие это литературное течение.

В драме, в романе, в лирике – одно и то же настроение.

В сказочных пьесах Тика, написанных в духе сказок Гоцци, все должно вызвать в зрителе жуткую тревогу. «Рыцарь Синяя Борода» запретил своей молодой жене входить в одну из комнат дворца. Старая нянька, похожая на ведьму, рассказывает ей, как однажды отец запретил своим детям в известные дни покидать дом. Дети не послушались, отправились в лес, где слышатся чьи-то шаги, чьи-то голоса; они подошли к пруду, и вдруг из воды на них смотрят страшные лики и грозят пальцами. Жена рыцаря не слушается, как и дети в сказке, она отпирает запретное помещение и видит: на полу лежат отрубленные головы ее предшественниц.

Ужасы нагромождены друг на друга и в трагедиях Клей-

¹¹³ «Тьма» в переводе И. С. Тургенева.

ста.

Амазонка натравляет на любимого витязя (Ахиллеса) своих псов и вонзает с ними вместе свои зубы в его тело («Penthesilea»¹¹⁴). Жена вождя херусков вталкивает ухаживающего за нею римлянина в клетку, где заперта медведица и, когда он содрогается от страшной боли в объятиях разъяренного зверя, она издевается над его муками («Die Herrmansschlacht»). Люди странным образом раздваиваются, и между тем как их тело лежит без признаков жизни в одном месте, душа их, снова приняв прежнюю телесную оболочку, идет скитаться по земле, в сопровождении ангела, являющегося вполне реальным существом («Das Katchen von Heilbronn»).

Входит в моду особая разновидность драмы, так называемая Schicksalstragoedie. Даже Шиллер отдал дань этой литературной моде своей «Мессинской Невестой».

В этих «трагедиях рока» жизнь и судьба людей зависят не от них самих, а от железного предначертания, заранее определившего каждый их шаг, каждый поступок. Этот злой рок олицетворяется обыкновенно в виде рокового предмета, картины, ножа, кинжала, или определенного дня в календаре. Совершаются ужасные события и дела. Дети убивают родителей, не зная их в лицо. Муж и жена, жених и невеста вдруг оказываются братом и сестрой. Выступают таинственные цыганки, по комнатам замка бродят привидения.

¹¹⁴ В русском переводе – «Пентесилея».

Атмосфера насыщена нервной тревогой, все более нарастающей, превращающейся в неотступно следующий за людьми навязчивый страх. Все полно томительных предчувствий, и они усиливаются по мере приближения катастрофы.

Таково настроение, проникающее фаталистические пьесы Гоувальда¹¹⁵ («Das Bild»), Мюльнера¹¹⁶ («Die Schuld»), Вернера¹¹⁷ («Der 24 Februar») и Грильпарцера¹¹⁸ («Die Ahnfrau»).

В романе и в новелле изображаются странные и страшные события, действуют фантастические существа и замогильные призраки.

В рассказах Тика выступают колдуньи и двойники («Der blonde Ekbert»¹¹⁹), из золотых кубков поднимаются призрач-

¹¹⁵ Гоувальд Кристоф Эрнст (1778–1845) – немецкий поэт и драматург. Особенный успех имела его драма «Das Bild» (1821). Также писал романы и рассказы.

¹¹⁶ Мюльнер Амадей Готфрид Август (1774–1829) – немецкий драматург и критик, перу которого принадлежит один роман и несколько комедий. В пьесе «Die Schuld» решающую роль играют несчастные дни, роковое оружие, предсказания цыганки и прочие романтические атрибуты. Все его произведения написаны с большим знанием сцены, блестящим, но холодным слогом. Как критик был беспощаден и надменно-придирчив.

¹¹⁷ Вернер Людвиг Цахариас (1768–1823) – немецкий поэт и драматург, католический священник. Писал стихотворные трагедии; самые значительные «Мартин Лютер, или Освящение силы», «24 февраля», «Аттила, король гуннов».

¹¹⁸ Грильпарцер Франц (1791–1872) – австрийский поэт и драматург, один из первых членов Венской Императорской Академии наук. Пьеса «Прародительница» («Die Ahnfrau») была в 1829 году переведена на русский П. Г. Ободовским.

¹¹⁹ В русском переводе – «Белокурый Экберт».

ные женские образы («Der Pocal»¹²⁰), сжигают на кострах ведьм («Der Hexensabbath»), описывается любовь к мертвецам («Pietro von Abano»).

Герои Тика охвачены обыкновенно странным беспокойством. В рассказе «Der Runeberg»¹²¹ герой покидает мир полей и нив, потому что его инстинктивно тянет к горам, в недрах которых таится волшебное золото. Отказываясь от земледельческого труда, он опускается в темные шахты, которые манят его к себе, как навязчивое представление: там, внизу, под землей, он сходит с ума, ибо вместо золота находит одни голые камни.

Этот рассказ, превосходно передающий нарастание инстинктивной тревоги, позволяет нам уяснить себе тот социальный момент, который вызвал в душе Тика страх перед таинственной и непонятной жизнью, страх, лежащий в основе его творчества. Рассказ «Der Runeberg» изображает – хотя только намеками, только как настроение, – смену двух культур. Отживает патриархальный земледельческий быт, нарождается новая эпоха – денежного хозяйства. Поднимающийся на горизонте новый мир наполняет сердца тревогой и беспокойством и кажется уму, приверженному к старине, как уму Тика – лживым наваждением злых, демонических сил¹²².

¹²⁰ В русском переводе – «Бокал».

¹²¹ В русском переводе – «Рунеберг».

¹²² Тик, как и большинство романтиков, был сторонником недвижимого сред-

Кошмарные видения заполняют собой и творчество Ахима фон Арнима¹²³.

В романе «Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores» («Бедность, богатство, вина и покаяние графини Долорес») граф после долгой разлуки возвращается в свой полуразвалившийся замок, окруженный запущенным парком, и долго не может понять странного поведения жены и прислуги: только постепенно он убеждается в том, что они давно умерли, что он провел ночь среди призраков.

Не мешает указать, что в начале романа дается довольно яркая картина дворянского оскудения, упадка и развала старых аристократических усадеб, причем автор объясняет это обнищание дворянства главным образом «неблагодарностью» купцов, которым помещики помогли стать на ноги, и которые потом воспользовались их стесненным положением, чтобы их пустить по миру.

В повести того же Арнима «Isabella von Aegypten» что ни страница, то необычайное событие, страшный образ или кошмарное видение.

Карл V проводит ночь в таинственном доме, слышущем

невекового сословного строя, как видно из его драмы: «Genofeva», из рассказа «Des Lebens Uberfluss» и др. Та же тема, что разработана в рассказе «Der Runeberg», вдохновила потом Гофмана к рассказу «Die Bergwerke von Falun», а этот последний лег затем в основу лирической драмы Гуго фон Гофмансталя, носящей то же самое заглавие.

¹²³ Ахим фон Арним (1781–1831) – немецкий писатель, прозаик и драматург, основной представитель гейдельбергского романтизма.

заколдованным, и, когда к нему в постель ложится прекрасная цыганка (Белла), он принимает ее за ведьму и в ужасе бежит на улицу. Белла отправляется за город, туда, где находятся виселицы, и вырывает из земли чудодейственный корень (Alraun, мандрагору), а корень под ее рукой постепенно превращается в маленького человечка и страстно влюбляется в нее.

Желая отвлечь внимание странного соперника от любимой им цыганки, Карл идет к еврею-кудеснику, и тот создает из глины статую, похожую, как две капли воды, на Беллу, так что в конце концов и сам принц не в силах отличить настоящую от поддельной. Чтобы развеять гнетущий кошмар, он стирает со лба статуи магическую надпись, и глиняный призрак распадается в прах. В довершение всего еще появляется совершенно своеобразный лакей – не живой, а мертвец и притом мертвец, вышедший не из могилы, а выскочивший из рассказа старухи, похожей на ведьму.

Маленькое чудовище Alraun погибает неожиданно и странно. Оно разрывается на части, причем комната наполняется запахом серы.

В образе этого чудовища автор олицетворяет гнусную жажду золота – die schndde Goldlust – т. е. тот же самый принцип, который внушил Тику рассказ «Der Runeberg», тот принцип, который разлагал старый, феодально-ремесленный быт Германии¹²⁴.

¹²⁴ Фигура Alraun'a появляется снова в рассказе Гофмана «Klein Zaches», где

Таким же кошмарным настроением проникнуты и новеллы Клейста.

Он любил живописать хаос в природе, хаос в общественной жизни, чуму и пожары, землетрясения и анархию («Das Erdbeben in Chili», «Die Verlobung in St.-Domingo», «Der Findling»).

В одном из его рассказов в старом замке в полночь слышатся чьи-то шаги, чьи-то стоны: то ходит привидением обиженная когда-то хозяином старушка-нищенка, и граф не выдерживает, поджигает свой дом и сам погибает в огне («Das Bettelweib von Locarno»). В другом рассказе четверо братьев-иконоборцев, мечтавших разгромить женский монастырь, впадают под влиянием совершившегося чуда в странное оцепенение и доживают свой век в каком-то странном, призрачном состоянии («Die heilige Casilie»). В третьей новелле жена купца принимает своего приемного сына за духа умершего возлюбленного, тот пользуется своим положением живого призрака, чтобы посягнуть на ее женскую честь, а ее муж убивает покусителя и умирает нарочно без покаяния, чтобы попасть в ад, и там мстить злодею нескончаемой мстью, как дантовские осужденные на вечную муку («Der Findling»).

К той же категории страшных рассказов относятся и по-

она олицетворяет человека, делающего карьеру, опираясь на чужие заслуги, а в XX в. в романе Эверса «Die Alranne», где от корня мандрагоры родится странная женщина, жестокая и бессердечная, символ женского пола, губящего мужчину.

вести Фуке («Das Galgen mannlein Der Todesbund»).

Своего классического выражения достигла на немецкой почве эта поэзия кошмаров и ужаса под пером Гофмана.

В его рассказах, обвеянных неподдельной жутью, выступают черт и ведьмы («Der Teufel in Berlin», «Die Brautwahl»), девы-саламандры, созданные рукой дьявола («Der Elementargeist»), колдуны, продавшие душу черту, и разбойники, носящие печать ада («Ignaz Denner»), женщины, страдающие вампиризмом («Der Vampyr»), таинственные незнакомцы, окруженные атмосферой преступлений («Der unheimliche Gast»), автоматы, похожие на живых людей («Der Sandmann»), люди похожие друг на друга, как двойники («Die Doppelganger»), ходят привидения («Eine Spuck-geschichte») и т. д.

Эпиграфом ко всем этим рассказам могли бы служить следующие слова одного из героев Гофмана:

«Жизнь – безумный кошмар, который преследует нас до тех пор, пока не бросит наконец в объятия смерти».

Оригинальность Гофмана как автора страшных рассказов состоит в том, что он не нуждается для своих таинственных событий и призрачных героев в особой, нарочито придуманной обстановке, в средневековом антураже, в старинных замках, – только один из его рассказов, «Das Majorat», переносит читателя в старинную, барскую усадьбу: у Гофмана невероятные события совершаются при свете дня, на улицах города, в домах обывателей, в ложе театра.

Граф Ипполит сидит в своем кабинете, за письменным столом, как появляется неожиданный визит: две дамы из провинции, мать с дочерью, его хорошие знакомые и, однако, это не обыкновенные обывательницы, а два «вампира», две женщины, страдающие некроманией («Der Vampir»).

Берлинский чиновник прогуливается по улице. Он только что выпил несколько кружек пива и находится в прекрасном настроении. Вдруг он видит: в дверь необитаемого дома стучится какой-то господин. Чиновник обращает его внимание на его ошибку, и тот из признательности приглашает его зайти с ним в кабачок... Они садятся за столик, требуют вина, поодаль сидит какой-то еврей. Завязывается оживленная беседа. А на самом деле господин, пригласивший чиновника в винный погребок, – знаменитый колдун-алхимик XVI в., а еврей – фальшивый монетчик той же отдаленной эпохи («Die Brantwahl»).

Гофман сидит в ложе театра. На сцене дают «Дон-Жуана» Моцарта. Вдруг дверь отворяется, входит донна Анна, садится рядом с ним и принимается ему объяснять характер ветреного героя.

Студент Ансельм подходит к дому архивария Линдхорста и берется за молоток, а тот превращается в чудовищную гримасу, сам архиварий вырастает в глазах студента в кудесника, царящего над блаженной страной, а его дочь – в золотую змейку Серпантину – идеал и символ женской красоты.

(«Der Goldene Topf»¹²⁵).

И незаметно кошмары и видения грозят перейти в безумие.

С уст не одного героя Гофмана слетает тот крик ужаса, который порою срывается с губ капельмейстера Крейсlera:

«Вы не узнаете *его*! Вы не видите *его*! Смотрите: *оно* схватило мое сердце огненными когтями. *Оно* прячется за самыми разнообразными смешными масками – то оно дикий охотник, то дирижер оркестра – то шарлатан – то актер, исполняющий роль *gisso mercante*... Крейслер! Крейслер! Будь настороже! Ты видишь *его* – бледный призрак с красными горящими глазами. Из-под лохмотьев он протягивает к тебе свои пальцы скелета и трясется на его голом и гладком черепе венки из соломы. То – *безумие*. Держись крепко! О, как ты трясешь меня, злой призрак! Куда бежать! Оставь, оставь меня». («Kleisleriana»).

Жизнь превращается незаметно в глазах Гофмана в трагикомический фарс, поставленный на сцене мирового театра режиссером-дьяволом.

В романе «Die Elixire des Teufels»¹²⁶ монах Медард совершает ряд злодеяний, а люди приписывают их его «двойнику», его брату, графу Викторину, который и сам искренно считает себя их виновником. Каждую мысль, которую задумает Медард, по какому-то странному стечению обстоя-

¹²⁵ В русском переводе – «Золотой горшок».

¹²⁶ В русском переводе – «Эликсиры Сатаны».

тельств, осуществляет на деле его брат – двойник (например убийство Аврелии во время принятия ею пострига).

Недостаточно еще того, что на сцене жизни стоят рядом два капуцина Медарда (настоящий и граф Викторин). В минуты повышенного настроения монах то и дело раздваивается, так что действуют уже три похожих друг на друга человека.

Свои страшные преступления герой Гофмана совершил только потому, что нечаянно выпил эликсир, составленный дьяволом, когда тот искушал св. Антония. Он не свободный человек, а – орудие в руках князя тьмы.

Недаром через весь роман, появляясь в наиболее драматические моменты, проходит тень таинственного, страшного незнакомца в фиолетовом плаще и с горящими как уголь глазами¹²⁷.

Так превращается жизнь в глазах Гофмана в феерию кошмаров и ужаса, инсценируемую мрачным режиссером – дьяволом, князем тьмы.

В немецкой лирике первой четверти XIX в. мрачно-фантастический элемент занимает меньше места, чем в драме и в романе, быть может, потому, что после «Леноры» Бюргера¹²⁸ трудно было обнаружить здесь оригинальность. Тем не

¹²⁷ Роман Гофмана написан под несомненным влиянием «Melmoth the Wanderer» Метьюрина и особенно «The Monk» Льюиса, который упоминается в «Эликсирах Сатаны».

¹²⁸ Готфрид Август Бюргер (1747–1794) – немецкий поэт. Опираясь на фольклорные традиции, создал новый для немецкой литературы жанр серьезной бал-

менее в песнях Гейне о его неразделенной любви, о трагической *alte Geschichte*, которая вечно остается новой, то и дело слышится шум проносящихся в воздухе видений и зловещий стук пляшущих скелетов.

И даже когда кругом атмосфера значительно очистилась от привидений и видений, когда со всех сторон полились бодрые песни о грядущем политическом освобождении, Гейне не мог расстаться с кошмарной стариной, когда рядом с «сухой прозой» повседневной жизни совершались такие жуткие события,

*Пред которыми бледнеют
Баснословнейшие сказки
В книгах набожных монахов,
В старых рыцарских романах...*

Мрачная фантастика царила и во французской литературе первой четверти XIX в., хотя после английского и немецкого романтизма французский в этом отношении производит сравнительно бледное впечатление.

Еще Гейне, знакомя французскую публику с немецким романтизмом, доказывал ей, что французские призраки не выдерживают никакого сравнения с немецкими. Может быть, гений романской расы вообще менее склонен к мрачной фантастике, чем ум германских народностей. Если это так, то тем важнее отметить, что одинаковые социальные лады, вводя элементы чудесного, таинственного, иррационального.

условия, влияя одинаковым образом на психику, способны ослабить до последней степени расовые противоположности: ибо и французский романтизм полон кошмарных видений и ужасов.

В юношеских стихотворениях Виктора Гюго, в его «Балладах» и «Les Orientales» ужасы, призраки, жестокости нагромождены друг на друга, как камни кошмарного здания.

Под сводами готического храма несется в адском вихре хоровод чертей и ведьм, а среди них выглядывают безобразные рожи всевозможных чудищ: псилл, аспиол и гул, поедаящих мертвецов («La ronde du sabbath»). В степи поднимается странный шорох, он растет, становится угрожающим гулом, превращается в адский грохот, слышатся дьявольские вопли и лязг незримых цепей. То в воздухе проносятся кошмарная рать проклятых духов, les Djinns, отвратительно-страшное войско вампиров и демонов:

Hideuse azmëe
De vampyres et dragons.

Над проклятыми городами падает огненный дождь и стирает их с лица земли. В ужасе мечутся люди, но нет им спасения, ибо адом стало само небо:

La toule maudite
Croit voir L'enfers dans les cieux (Le feu du ciel).

В «Соборе Парижской Богоматери» цыганку Эсмеральду пытаются и сжигают как ведьму. Босьяки хотят взять штурмом храм, а звонарь окатывает их сверху расплавленным оловом, и между тем как внизу раненые корчатся от боли, наверху фигура Квазимодо, странно озаренная светом костров, кажется адским исчадием. Архиепископ Фролло наслаждается с галереи Нотр-Дам муками сжигаемой на костре цыганки, отвергшей его любовь, как вдруг сзади подкрадывается Квазимодо и сталкивает его вниз. В ужасе цепляется архиепископ за трубы и выступы – внизу его ждет мучительная смерть, а сверху на него смотрит торжествующее лицо мстительного звонаря, лицо, похожее на уродливую дьявольскую гримасу.

Жутким настроением обвеяны и драмы В. Гюго.

На глазах у публики мечется героиня от боли, причиняемой ей принятым ядом («Эрнани»). Женщина хочет лечь спать, отдергивает занавеску и что же: на месте постели поднимается плаха и блестит лезвие топора («Анджело»). Королева видит, как ее возлюбленный, закутанный в черное покрывало, держа в руке зажженную свечу, идет на казнь («Мария Тюдор»). Компания пирующих оказывается отравленной («Лукреция Борджиа»). Отец убивает по недоразумению собственную дочь («Король забавляется») Сын, не зная, кто перед ним, наносит матери смертельный удар («Лукреция Борджиа»).

На заднем плане театра движутся таинственно-мрачные

фигуры заговорщиков, бандитов, шпионов. Ночь полна тайн и ужаса. Гремит гром. Сверкают молнии.

Все должно привести зрителя в нервное возбуждение, в трепет и страх.

Привидения, фантомы, кошмарные образы наполняют «сказки» Нодье («Ines de las Sierras»¹²⁹, «Smarra»¹³⁰) и ранние вещи Бальзака. Жестокости, кровавые сцены нагромождены в юношеских произведениях Мюссе¹³¹ («Les matrons du feu», «Don Paetz», «Entre la coupe et les levres»). В модных (в 30-х г.) произведениях Бовуара¹³², Сулье¹³³, Арвера¹³⁴ люди подвергаются четвертованию, мертвецов выкапывают из могилы, на сцене действуют изъеденные язвами сифилитики.

Все чудовищно-страшное, все неестественномрачное пус-

¹²⁹ В русском переводе – «Инес де Лас-Сьерре».

¹³⁰ В русском переводе – «Смарра».

¹³¹ Альфред де Мюссе (1810–1857) – французский поэт, драматург и прозаик, один из крупнейших представителей литературы романтизма.

¹³² Роже де Бовуар (1806–1866) – французский романист, драматург и поэт, близкий друг Александра Дюма-отца, известный парижский денди. На русском языке издали его роман «Бретонец», рассказ «Таверна мертвецов», повесть «Инфанта Анна-Мария-Виктора» и самый известный его роман – «Кавалер де Сен-Жорж».

¹³³ Фредерик Сулье (1800–1847) – французский писатель и драматург, начинал как классический поэт, затем был известен как представитель романтизма; писал историко-авантюрные драмы, романы, переводил Шекспира; дружил с Гюго, Дюма, Бальзаком, Нервалем, Жаненом. Одно из самых известных его произведений – авантюрно-социальный роман «Мемуары дьявола».

¹³⁴ Алексис-Феликс Арвер (1806–1850) – французский писатель, поэт и драматург.

кается в ход, чтобы создать атмосферу пронизывающего ужаса, бьющего по нервам, заставляющего мороз пробегать по коже и волосы подниматься дыбом.

Один современник – правда, консерватор по своим литературным убеждениям, принципиальный противник молодого литературного поколения, – окрестил французский романтизм литературой «каннибальской, питающейся человеческим мясом, пьющей кровь женщин и детей», литературой «сатанинской», проникнутой духом – «князя тьмы».

Даже если отвергнуть это определение как слишком преувеличенное, все же нельзя отрицать, что эти писатели воспроизводили жизнь как кошмар крови и призраков, как застенок пыток, как шабаш исступленных демонов.

Из той же атмосферы нервной напряженности, благопритствующей всему таинственному и страшному, выросло и творчество наиболее видного французского художника этой эпохи, – Делакруа¹³⁵.

Делакруа вдохновлялся поэзией Данте, Шекспира и Байрона.

Перед ним воскресали из мрака прошлого старые образы, обвеянные жутью и призрачностью, меланхолией и ужасом.

Вот Данте и Вергилий переезжают в ладье адский поток, а их со всех сторон теснят осужденные грешники с лицами,

¹³⁵ Однако еще до Делакруа Жерико создал образец новой мрачно-кошмарной живописи в известной картине «Крушение Медузы» (1819), где на плоту – ком мертвых тел, а несколько уцелевших моряков зовут на помощь.

искаженными злобой или отчаянием. Вот леди Макбет бродит ночной порой по комнатам дворца, истерзанная мукой и ужасом, и ее мертвенный лик кажется еще более бледным от падающего на него света светильника. Вот Гамлет смотрит на протянутый могильщиком череп и перед ним встает весь ужас бытия, отданного во власть неумолимой смерти. Вот Офелия, бросившаяся в припадке безумия в воду, плывет в венке из цветов.

Рядом со старыми, мрачными образами встают мотивы байроновской поэзии.

В шлюпке, беспомощно пляшущей на волнах океана, сидят спутники Дон-Жуана и мечут жребий, кому первому послужить пищей для остальных. Сарданапал собрал своих жен и свои сокровища и готовится сжечь себя и их на исполинском костре.

Мрачные мотивы прошлого и настоящего сплетаются в один зловещий крик: всюду жестокости и пытки. Турки избивают беззащитных жителей Хиоса. Крестonosцы топчут копытами коней константинопольских женщин. Враги, сошедшиеся на мосту, обезумели от жажды крови.

Даже картины, изображающие животное царство, озарены у Делакруа мрачно-жестоким настроением.

Огромные звери сокрушают своими челюстями содрогающиеся от боли жертвы. Лев подкрадывается к лежащему в пустыне трупу и вонзает в него свои когти. Испугавшись молнии, мечется по полю конь, обезумевший от страха.

Всюду лица, искаженные жестокостью и ужасом, судороги гримас и исступленность безумия.

А над этим миром кошмарных образов нависло тяжелое небо и странно выделяются на фоне мрачного пейзажа фигуры: каждый мазок, каждая краска кричат здесь о жизни, ставшей подавляющим, зловещим сновидением.

По мере того как из распада старых форм быта выросло новое промышленное общество, по мере того, как новые отношения и условия жизни выяснялись и упрочивались, успокаивалась постепенно психика людей и заметно рассеивались обступившие человека со всех сторон злые кошмары.

Начиная приблизительно с 30-х годов в европейской литературе воцаряется более спокойное, уравновешенное настроение.

Вместе с чрезмерной нервозностью исчезала в процессе приспособления и обусловленная ею тяга ко всему таинственному и страшному. Это постепенное ослабевание ужаса и мрака можно проследить на величайшем произведении эпохи романтизма, на гетевском «Фаусте»¹³⁶.

Гете начал свою поэму в 70-х годах XVIII в. и кончил ее в самом начале 30-х годов XIX столетия.

Другими словами: его поэма родилась и росла вместе с новым обществом: она и обрывается на видении этого нового общества, проносащемся перед взорами умирающего героя.

Поэма Гете – величайший продукт и лучший итог роман-

¹³⁶ Гетевский «Фауст» также, как известно, вдохновлял Делакруа.

тизма.

Первая часть поэмы еще обвевана мрачным пессимистическим духом. Человек так слаб лицом к лицу с природой, так беспомощен в деле ее подчинения себе, что невольно обращается за помощью к дьяволу. Дьявол – князь тьмы – должен показать ему жизнь, должен научить его жить. Пробираясь ощупью, не доверяя своим силам, Фауст является долгое время жертвой сумрачных галлюцинаций. То он входит в Hexenküche¹³⁷, где беснуются дьявольские рожи, то уносится на Брокен, на «Вальпургиеву ночь», где в адском хороводе несутся молодые и старые ведьмы.

Весь ужас средневековых поверий обступил жизнеискателя Фауста, и сквозь их кошмарные видения он не различает перед собой дороги.

Постепенно злой сон рассеивается.

Светлее становится горизонт.

Во второй части поэмы Фауст становится заметно спокойнее и увереннее. От Средних веков, уходящих в прошлое, обращает он свой взор, как некогда люди Ренессанса, к античной мудрости. Правда, и теперь природа, к завоеванию которой он идет инстинктивно, но неуклонно, представляется ему воплощением демонических сил, которые нужно заклинять магическими формулами, кажется ему ареной, на которой подвизаются чудовищные фантомы.

Снова он находится на «Вальпургиевой ночи», но уже не

¹³⁷ Hexenküche (нем.) – шабаш ведьм.

средневековой, а «классической», не на Брокене, а в долинах Фессалии. Здесь его окружают уже не ведьмы, а сфинксы и ламии, эмпузы и пигмеи, сирены и nereиды, тритоны и дактилы.

Впечатления от природы все еще складываются у него в кошмар, но уже менее мрачный и угнетающий, да и чувствуется, что близок час рассвета, что стихия, еще недавно облакавшаяся в демонические очертания и образы, будет покорена.

«Классическая Вальпургиева ночь» завершается недаром гимном в честь стихий, обуздываемых и управляемых Эросом.

И горизонт становится все светлее.

В последнем действии второй части поэмы, Фауст превращается из пассивного мыслителя и созерцателя в активного борца против стихии. С неослабевающей энергией принимается великий старец превращать бесплодные болота и пустыри в место, где закипит когда-нибудь бодрая, здоровая жизнь.

На этом пути сколько камней, сколько забот и крушений!

В дверь к неутомимому колонизатору стучатся четыре зловецкие старухи: «Бедность», «Забота», «Вина» и «Нужда». От их отравленного дыхания слепнет бодрый старик.

Но не страшны ему старухи.

Против этих неотделимых от земной жизни, против этих имманентных самой общественной эволюции зол, челове-

ство когда-нибудь найдет надежное и действительное средство.

Другая забота тревожит Фауста.

Вот если бы удалось освободить мозг человека от власти демонов, которые ведь ничто иное, как объективация его собственной слабости лицом к лицу с природой, ничто иное, как облекшиеся в уродливо-страшные формы свидетельства его собственной растерянности – *documenta paupertatis*¹³⁸ его ума и воли, если бы удалось сделать так, чтобы человек мог просто изучать природу в надежде ее покорить, вместо того чтобы перед ней трепетать, как дикарь, и заклинать ее, как маг, – тогда какие перспективы открылись бы перед человечеством, как развернулась бы его энергия и мощь, какое счастье было бы быть – человеком¹³⁹.

И слабеющим взором престарелый борец против стихии уже явственно видит то время, когда человечество сбросит с себя иго вековых кошмаров, когда оно ступит ногою победителя на грудь покоренной природы, когда оно не будет обращаться с мольбой и отчаянием к миру потусторонних призраков, а предоставит духам бесноваться, сколько им угодно¹⁴⁰.

И перед угасающим взором великого старца проносится картина нового (промышленного) общества, дышащего ки-

¹³⁸ *Documenta paupertatis* (лат) – свидетельства слабости.

¹³⁹ *Kont' ich Magie von meinem Pfad entfernen* и т. д.

¹⁴⁰ *Wenn Geister spucken, geh er seinen Gang.*

пучей деятельностью, неустанной и победоносной борьбой против природы, с каждым наступлением на нее человечества теряющей свой прежний, устрашающий, демонический облик.

В проясняющихся далях будущего встает – на месте пустырей и болот, – целый новый край:

*И пусть миллионы здесь людей живут
Всю жизнь ввиду опасности суровой,
Надеясь лишь на свои свободный труд.
А там вдали пусть яростно клокочет.
Морская хлябь, пускай плотину точет:
Исправят мигом каждый в ней изъян!
Всю жизнь в борьбе суровой, непрерывной
Дитя и муж и старец пусть живет.
И я увижу в блеске силы дивной
Свободный край, свободный мой народ¹⁴¹.*

Между тем как горизонт европейской жизни – и литературы – становился постепенно светлее, поэзия кошмаров и ужаса вспыхивает еще раз ослепительно-жутким фейерверком по ту сторону океана, – в творчестве Эдгара По.

До 30-х годов Соединенные Штаты были еще страной патриархальной, где держались отношения, свойственные скорее натуральному строю хозяйства, где даже ремесло было слабо развито и едва намечалась дифференцировка на клас-

¹⁴¹ Пер. Холодковского.

сы.

В 30-х и 40-х годах промышленный капитализм воцаряется и в Америке, разлагая старые формы быта, кладя на всю жизнь иной отпечаток, воцаряется в ней, притом с такой силой и быстротой, которые позволили ей не только догнать, но и обогнать Европу.

В эту эпоху социального перелома и возникли «страшные» рассказы Эдгара По.

В них жизнь встает перед нами, как сказка безумия и ужасов.

Брат заживо хоронит сестру, а она выходит из склепа в белом саване покойницы («Падение дома Ашеров»). Некто заманивает своего обидчика в винный погреб и замуровывает его живьем в пустой бочке («Бочка Амонтильядо»). Карлик надевает короля и его министров на крюк, поднимает их к потолку, зажигает, и они горят, освещая маскарад, как живая люстра («Гопп Фрог»).

Инквизиторы привязывают осужденного на дне колодца, а сверху на него опускается острый, как нож, маятник – все ниже, все ближе. («Колодезь и маятник»). Полиция разбирает стену, в которой муж замуровал убитую им жену, и вдруг перед преступником появляется ее разлагающийся труп, а на мертвой голове сидит выдавший его своим протяжных воем черный кот с красной, разинутой пастью и одним сверкающим глазом («Черный кот»).

В опустошенном чумою городе пирует в похоронных ко-

стюмах компания паралитиков, чахоточных, страдающих белой горячкой, причем, эта пирушка в стиле masabre освещается древесным углем, вдетым в череп скелета, привешенного к потолку, головой вниз («Король-чума»). По океану мчится призрачный фрегат и, теснимый льдами, среди рева и грохота бури, идет ко дну вместе с единственным живым пассажиром («Манускрипт, найденный в бутылке»).

Кошмарное творчество американского писателя выросло психологически, как и поэзия европейских романтиков, из повышенно-нервного настроения.

Обычно герои Эдгара По люди чрезмерно впечатлительные, подверженные «болезненным сменам восторга и меланхолии», они страдают навязчивыми идеями и навязчивыми страхами, представляют прекрасные объекты для месмерических опытов, порой бывают в таком страшно-нервном состоянии, что «слышат все то, что делается на земле и в небе, и многое из того, что делается в аду» (как хозяин дома Ашероу, владелец замка Меценгерштейн, Вильям Вильсон, мистер Вальдемар, муж Элеоноры, Бедло в «Сказке извилистых гор», Легранд в «Золотом жуке», убийца из рассказа «Сердце-обличитель» и др.).

Понятно, что при такой чрезмерной возбудимости нервной системы герои Эдгара По чувствуют – как и он сам – инстинктивную тягу ко всему таинственному и страшному.

Они любят дикие пейзажи в безлюдной местности, обвешанные меланхолией и жутью, любят поселяться в «полу-

разрушенных аббатствах», приходят в восторг от «мрачных и величественных зданий, которые хмурятся среди Апеннин», на самом деле, а не только в «воображении г-жи Ратклифф» («Лигейя», «Овальный портрет»).

Иногда изображенный Эдгаром По пейзаж носит еще более сумрачно-фантастический характер.

То мы находимся на берегу

Туманного озера Обер

Там, где сходятся ведьмы на пир

(«Улалюм»),

То перед нами «проклятое, бедой насыщенное место»

Вблизи седого леса, вблизи болот, где змеи

Где только змеи, жабы и ржавая вода;

Вблизи прудков злоеущих и желтых ям с водою,

Где притаились ведьмы, что возлюбили мглу.

(«Страна снов»).

Подобно английским романтикам, герои Эдгара По любят приводить себя искусственно в состояние бреда и галлюцинаций.

Для этого они прибегают к самым разнообразным средствам.

Они или особенным образом устраивают обстановку, среди которой живут. Когда сидишь в такой комнате, то чувствуешь себя окруженным «бесконечной процессией чудовищных образов» вроде тех, что рождались «в суеверных представлениях севера», или «в преступных сновидениях монахов» («Лигейя»). Иногда обстановка комнаты устроена так, что должна возбудить в мозгу странные кошмары, способные подготовить человека к еще более «безумным видениям» страны, откуда нет возврата («Свидание»).

Или же герои Эдгара По охотно прибегают к опиуму.

Один под влиянием этого возбуждающего средства видит ясно, что он умирает, что душа его покидает тело («Сказка извилистых гор»). Другой сидит у одра своей второй, только что скончавшейся жены, и вдруг ему кажется, что она оживает, встает, идет ему навстречу, но чем ближе она подходит, чем внимательнее он в нее вглядывается, тем отчетливее различает он в ее лице черты не второй, а первой – незабываемой – подруги («Лигейя»).

Видения незаметно переходят в злые кошмары, в пригнетающие страхи.

Убийце жены кажется, будто что-то холодное касается его щеки, будто какой-то кошмар навеки налег на его сердце («Черный кот»), другой, схоронивший убитого старика под полом, вдруг явственно слышит, как бьется его мертвое сердце – все громче и громче («Сердце-обличитель»).

Как злой демон – «инкуб», ложится ужас на душу поэта,

как «черный ворон», стоит он ежечасно перед его глазами.

И от кошмарных видений мутится ум, – «царь над волшебной страной».

Было время, когда в замке, где жил и царил «молодой самодержец», все дышало красотой и светом:

*Вся в жемчугах и рубинах была
Пышная дверь золотого дворца.
В дверь все плыла и плыла, и плыла
Армия откликов, долг чей святой
Был только славить его.*

Проходившие мимо освещенных двух окон дворца путники видели, как вокруг трона шли певучей четой прекрасные, светлые духи:

*Но злые создания, в одежде печали
Напали на дивную область царя.*

И потускнело все в блестящих хороммах; мраком и ужасом наполнились его золотые стены.

Сквозь окна, «залитые красною мглой», путники видели теперь иное зрелище – ужас разложения, ужас безумия:

*Огромные формы в движении странном,
Диктуемом дико-звучащей струной*

расползаются по некогда светлым хороммам дворца,

*Меж тем как
Сквозь бледную дверь, за которой Беда
Выносятся тени и шумной толпою
Забывши улыбку, хохочут всегда*¹⁴².

«Страшные рассказы» Эдгара По, выросшие из чрезмерно-нервной психики, являются – при всей их видимой вне-временности и внепространственности, – все же продуктом определенного социального момента, подобно тому, как и повышенная нервозность, породившая эти сумрачные сказки, была результатом общественного кризиса.

Сквозь судороги гримас и иступленность безумия эти рассказы отражают переход страны от патриархального, земледельческого уклада к новой буржуазно-городской культуре.

Распад старой жизни, разрушающейся, ломающейся под напором темных, таинственных сил, – такова тема многих и притом лучших рассказов американского писателя.

Вот древний замок Ашеров, в длинном ряде поколений переходивший от отца к сыну. От ветхости он весь выцвел. Мелкие грибки покрывают его стены, свешиваются тонкой паутиной с крыши. По стене фасада, сверху донизу, идет расщелина. Около замка – угрюмый пруд...

От дряхлых деревьев и серых стен курятся тяжелые, точ-

¹⁴² Перевод К. Д. Бальмонта.

но свинцового цвета, испарения и образуют кругом давящую атмосферу.

А расщелина все растет.

В бурную ночь, под свист урагана, рушится старый замок.

«И темные воды глубокого пруда безмолвно и угрюмо сомкнулись над обломками дома Ашеров».

Злые силы победили старую жизнь.

В рассказе «Маска Красной Смерти» принц Просперо укрылся со своей свитой от царящей кругом, страшной, все опустошающей болезни в своем экзотическом замке. Со сказочной роскошью, с небывалой оригинальностью убраны залы дворца. Играет веселая музыка. Шумит и ликует карнавал. В неистовом увлечении несутся и кружатся парочки.

Дворец принца Просперо, по-видимому, в безопасности: сюда не ворвутся злые силы, от которых вне его стен гибнет жизнь.

Вдруг в богатых чертогах появляется таинственный незнакомец, высокий и костлявый. Под маской его лик похож на зачоченевшую гримасу трупа. Недоумение, удивление, гнев охватывают гостей.

Принц бросается вслед за таинственным пришельцем, застигает его в последней комнате, обитой черным бархатом и освещенной красным светом.

Маска оборачивается, и принц в ужасе, хрипя, падает на ковер. Толпа гостей набрасывается на страшного незнакомца и вдруг видит с невыразимым ужасом, что под саваном и

маской нет никаких осязательных форм.

Один за другим они умирали в той самой позе, с тем самым выражением лица, как их застиг роковой час:

«И тьма и разрушение простерли надо всем свое безбрежное владычество».

А кругом поднималась новая жизнь, вставало новое – буржуазно-демократическое общество с его уравнительными тенденциями, с его городским шумом. И этот новый мир вызывал в душе Эдгара По только отвращение и ужас.

В одном из немногих его рассказов, откликающихся на политическую злобу («Разговор с мумией»), несколько ученых искусственно оживляют труп древнего египтянина и вступают с ним в беседу, наперерыв расхваливая перед ним «великую красоту и значительность демократии», желая и его убедить в преимуществах «подачи голосов *ad libitum*» У

Египтянин внимательно слушал, и лицо его озарилось иронической улыбкой. И он начал свой рассказ: «Много веков назад нечто подобное случилось и в Египте».

Тринадцать провинций решили эмансипироваться из-под власти фараонов. Собрались мудрецы и «состряпали самую остроумную конституцию, какую только можно вообразить». Примеру отложившихся провинций последовало еще двадцать других.

¹ *Ad libitum* (лат) – по желанию, по собственному усмотрению.

«И что же? – воскликнул египтянин. – Кончилось тем, что

воцарился самый невыносимый *деспотизм*!»

Ученые призадумались. Один из слушавших прервал наконец молчание и спросил:

– Как назывался человек, покончивший так дерзко с свободой?

– Если я не ошибаюсь, – ответил египтянин, – имя его было – *Чернь!*

Центр тяжести жизни все более переносился в большие города, и этот новый уклад с его нервной торопливой, деловой сутолокой, где каждый бесконечно одинок, казался Эдгару По ужасным сновидением («Человек толпы»).

Под напором «таинственных враждебных сил» погибало патриархальное прошлое, а встававшая из развалин новая жизнь угнетала, пугала, вызывала отвращение. Захваченная общественно-экономическим переломом психика писателя расшатывалась, нервы расстраивались, являлась необходимость прибегать к искусственному возбуждению, к алкоголю.

Мир завлакивался черной пеленою.

В сгущавшемся мраке зловеще выделялись гримасы безумцев и извергов, дикие жесты помешанных и бледные маски живых мертвецов.

Жизнь становилась сказкой безумия и ужаса.

Так возникли «страшные» рассказы Эдгара По, в которых еще раз ярко и оригинально вспыхнула мрачная фантастика, постепенно исчезающая из европейской литературы.

То был – эпилог романтизма.

Модернизм

Апогей капитализма

Во второй половине XIX в. капитализм достигает своего высшего развития, вторгается и в такие страны, которые раньше были ему закрыты, окончательно перестраивает быт уже покоренных им владений.

И по мере того как совершался этот процесс, замечается в господствующей буржуазии стремление создать эпикурейски-эстетическое мировоззрение, которое соответствовало бы материальным предпосылкам ее существования.

Всюду много и громко говорят о новом Ренессансе.

Искусство второй половины XIX в. все более ставит себе целью не проповедь тех или других моральных или социальных идей, а просто красочное, ласкающее глаз воспроизведение действительности, независимо от важности затронутой художником стороны жизни. Пышно расцветает художественная промышленность, стремившаяся эстетизировать предметы обихода, сделать будничную действительность красивой и изящной. В литературе пробивается целое течение, проникнутое языческой жизнерадостностью, культом красоты и наслаждения, нашедшее своих, наиболее ярких, представителей в лице Оскара Уайльда («Портрет Дори-

ана Грея»), Аннунцио¹⁴³ («Огонь») и Генриха Манна¹⁴⁴ («Богини»)¹⁴⁵.

Однако наряду с этим жизнерадостным, эпикурейски-эстетическим течением замечается в новейшем искусстве и в новейшей литературе Запада другое направление, прямо противоположное, дышащее мрачно-фантастическим пессимизмом, возрождающее мотивы и образы позднего Ренессанса и века романтики.

В современном обществе существует несомненная, пока еще малоисследованная связь между сменой оптимистических и пессимистических течений в творчестве и сменой периодов расцвета и упадка экономической жизни.

Есть, однако, основание думать, что моменты хозяйственной депрессии или устойчивости не столько порождают пессимистическую или оптимистическую окраску художественных произведений, – хотя до известной степени это так, – а скорее создают среди публики спрос на ту или другую литературу. Что же касается светлого или мрачного колорита

¹⁴³ Габриэле д'Аннунцио (1863–1938) – итальянский писатель, поэт, драматург, военный и политический деятель. Член Королевской академии французского языка и литературы Бельгии.

¹⁴⁴ Генрих Манн (1871–1950) – немецкий писатель-прозаик и общественный деятель. Был академиком отделения литературы Прусской Академии искусств, возглавлял Союз немецких писателей в эмиграции, собирался возглавить Немецкую академию искусств.

¹⁴⁵ Здесь не место обсуждать вопрос, почему этот новый Ренессанс выразился сравнительно слабо и в сущности потерпел крушение.

самих художественных произведений, то он в большинстве случаев обусловлен более глубокими, органическими причинами. Иначе в момент экономической депрессии, например публика будет с особенной охотой читать мрачные произведения, но эти мрачные произведения все равно возникли бы – за некоторыми исключениями, – и в период хозяйственного расцвета, ибо самое художественное творчество вырастает из более глубоких недр социальной жизни и не может быть объяснено одной только модой. Конечно, в эпоху экономического расцвета, когда вся публика или значительная ее часть настроена на жизнерадостный тон, писатель-пессимист будет иногда стараться подделаться под это господствующее настроение, но, конечно – неудачно.

Новый подъем кошмарной поэзии, вызванный, как мы увидим, довольно разнообразными, в конечном счете, однако, исключительно социальными причинами, относится к концу XIX и началу XX в., но отдельные его проявления, отдельные его симптомы замечаются и раньше. Отличаясь первоначально более индивидуальным характером, это мрачно-фантастическое направление с течением времени становится все более массовым, все более социальным, чтобы занять, наконец, очень значительный уголок, целую провинцию в новейшем творчестве – в так называемом: модернизме.

В 1857 г. вышли «Цветы зла» Бодлера.

Это – «пролог» модернизма, подобно тому, как творче-

ство Эдгара По было «эпилогом» романтизма. В литературном отношении «Цветы зла» примыкают к «страшным рассказам» американского писателя, подобно тому, как последние находились в преемственной связи с европейским романтизмом (с Кольриджем и Гофманом)¹⁴⁶.

В стихах Бодлера жизнь встает так же, как и в рассказах Эдгара По, в виде сказки ужаса и безумия.

Ясным утром гуляет влюбленная парочка, наслаждаясь взаимной близостью и музыкой нежных речей. Вдруг она бросается в сторону:

*На ложе из жестких камней
Безобразная падаль валялась.*

.....

*Рои мошек кружились вблизи и вдали.
Вдоль лоскутьев гнилых, извиваясь, ползли
И текли, как похлебка густая,
Батальоны червей.....*

(«Падаль»).

Встают таинственные комнаты, где на постелях лежат обезглавленные трупы; из могилы выходят мертвецы, тоскуя о своей заброшенности; в больницах, среди молитв и нечистот разлагаются жертвы болезни.

¹⁴⁶ Бодлер перевел По на французский язык.

А рядом с ужасом – кошмары и безумие.

По улице предместья, туманным, серым утром, бредет поэт, усталой походкой, с «развинченной душой»:

*Скрипение колес мне нервы потрясало,
Каких-то грязных фур тянулся караван.*

Перед ним по тротуару идет старик в лохмотьях, с палкой в трясущихся руках и вдруг за ним другой – его двойник, потом третий, четвертый – целых семь:

*Озлоблен, раздражен, как пьяница, который
Весь видит мир вдвойне, вернулся я домой,
В ознобе запер дверь, задвинул все затворы,
Смущен нелепицей и тайной роковой.*

(«Семь стариков»).

И повсюду и везде смерть – Mors Imperator.

Весело играет музыка. Кружатся пары. Шутки и смех. Вдруг в бальную залу входит странная дама с большим букетом роз и в лайковых перчатках:

*С обильем царственным одежда ниспадает
До щечки сухой.
Немой зияет мрак в пустых ее глазах
И череп, убранный изысканно цветами.
Тихонько зыблется на хрупких позвонках*

(«Пляска смерти»).

Мрачно-пессимистическое настроение «Цветов зла», выросшее из души потрясенной и угнетенной, понятно лишь как отражение в виде художественных образов всего уклада жизни, каким он сложился под влиянием торжествовавшего капитализма.

Крупная буржуазия отесняла старые классы общества, низводила интеллигенцию на степень прислужника, подвергала все – даже искусство – закону спроса и предложения.

Бодлер – как и Эдгар По – был безусловным противником этого нового жизненного уклада.

В его дневнике («Мое обнаженное сердце», пер. Эллиса) есть целый отдел, посвященный вопросам «политики», рисующий Бодлера, как безусловного реакционера, как сторонника «старого порядка», разрушенного буржуазными революциями.

Политический строй, «основанный на демократии», – «нелеп». Только «аристократическое» правительство «прочное» и «разумно». Достойны «уважения» только три типа: «священник, воин, поэт» – герои старого режима. Все остальные – «жалкие наемники, годные лишь для конюшни», для «профессии», поясняет Бодлер. «Избирательное право» – «мерзость». Торговля – «по самому своему существу» дело «дьявольское» и т. д.

Высшим типом человека является «денди», который «ничего не делает». «Денди», конечно, презирает «чернь». Если бы он решился выступить перед ней, то разве только для того, чтобы «поиздеваться» над ней¹⁴⁷.

Как видно, это исповедь реакционера, симпатии которого принадлежат «аристократическому» прошлому.

А в глазах такого ненавистника современной жизни должна казаться злом и жизнь вообще: она по существу дело – «дьявольское».

Несмотря на свою явную неприязнь к современному общественному укладу, Бодлер всю жизнь провел в городе, в большом городе капиталистического типа, с его резкой противоположностью между богатством и бедностью, с его лихорадочным темпом движения и острой, беспощадной конкуренцией. Бодлер любил этот большой город, и в нем черпал вдохновение, но этот город не мог не производить на него впечатления какого-то подавляющего кошмара:

Безбрежный город весь открыто предо мной.
Разврат, больницы, грех, чистилище и ад
Вокруг меня цветут ужасной красотой¹⁴⁸.

Здесь все подавляло и ошеломляло поэта, взвинчивало его нервы. Он чувствовал себя растерянным, в каком-то сом-

¹⁴⁷ Отдел «Политика» XVIII и LXII

¹⁴⁸ Перевод Эллиса, остальные стихи Бодлера в переводе Якубовича.

намбулическом состоянии, в столичном омуте,

Где *призраки снуют*,
При полном свете дня прохожих задевая,
И тайны, чудятся, по улицам текут,
Как соки темные, дыханье отравляя.

В этом «столичном омуте» Бодлер вел жизнь интеллигентного пролетария. Он был, по-видимому, очень высокого мнения о богеме, быть может, потому, что она, подобно аристократии, поставлена вне буржуазной жизни¹⁴⁹. На самом деле положение этой группы крайне незавидное. Необеспеченная в материальном отношении, психически-неустойчивая, она подвержена всем превратностям и случайностям судьбы. Борьба за существование тяжело отражается на ее душевном здоровье, а беспорядочный образ жизни, далекий от мещанской умеренности и аккуратности, еще более расшатывает и без того взвинченные и натянутые нервы.

Уже первый биограф Бодлера – Теофиль Готье – указал на пагубное влияние социального положения богемы на психику отдельных ее членов:

«Нервы раздражаются, мозг сгорает, чувствительность изощряется, и вот приходит невроз с его странными беспокойствами, с бессонницей, галлюцинациями, беспричинной тоской, с поисками возбуждающих средств и отвращением

¹⁴⁹ В дневнике Бодлера «Мое обнаженное сердце» под цифрой LVII говорится: «Прославить бродяжничество и то, что можно назвать le bohémianisme».

ко всякой здоровой пище».

Бодлер часто жаловался на свое «мрачное настроение», на свою «истерию», и чтобы встряхнуть себя, прибегал к опиуму¹⁵⁰, а искусственное возбуждение сменялось еще большей подавленностью, приводило к еще большему расстройству нервной системы.

И мир превратился в глазах поэта в тяжелый кошмар, в болезненную галлюцинацию, в шабаш ужасов и привидений:

*За нити тайные нас дергает сам ад.
Немолчно копошась, как миллион червей,
Толпа в нас демонов бесстыдных веселится
И с каждым вздохом смерть нам в легкие струится.*

(Предисловие к «Цветам зла»).

Таковы причины пессимизма Бодлера.

Пригнетающая власть денежной буржуазии, жалкое положение интеллигенции, обреченной на существование богемы, подавляющий уклад большого города, крайняя нервозность, вызванная всем строем современной жизни – все располагало поэта смотреть на жизнь, как на злой кошмар, как на скопище ужасов.

А в будущее – более свободное, светлое и радостное, –

¹⁵⁰ Бодлер перевел «Исповедь» Де-Квинси.

Бодлер не верил¹⁵¹.

Так оставался ему в удел только безысходный мрак, и он чувствовал себя окруженным со всех сторон зловещими гримасами и дьявольскими ликами:

*Я мысленно живу прошедшими веками,
Когда румяный Феб влюбленными лучами
Живые статуи повсюду золотил;
Когда, кипя огнем неистраченных сил,
Мужчина с женщиной без робости притворной
Вкушали радостей напитков благотворный, и т. д.*

С течением времени указанные социальные факторы давали себя чувствовать все острее, все более подчиняли себе психику и творчество писателей, связанных с известными группами общества, и тогда мотивы и настроение «Цветов зла» приняли все более массовый характер, легли в основу целого широкого течения в новейшем искусстве.

При объяснении творчества отдельных модернистов, возрождавших с новыми подробностями старую кошмарную поэзию, надо, строго говоря, считаться со всеми выше указанными социальными факторами, но так как в каждом отдельном случае особую роль играл какой-нибудь один из них – например в одном случае главным образом принадлежность к вытесняемому или принижаемому классу, в другом – пре-

¹⁵¹ «Золотой век» всеобщего здоровья и счастья лежит, по убеждению Бодлера, не в будущем, а в безвозвратно ушедшем прошлом.

имущественно обстановка большого города, и т. д., то можно творчество отдельных писателей приурочить также к отдельным указанным социальным факторам, тем более что тогда яснее выступит связь между их настроением и образами с одной стороны и социальными условиями с другой.

По мере развития капитализма отеснялись назад классы старого общества – и прежде всего – как во Франции – дворянство.

Потомки старой знати низвергались в ряды богемы, подвергались беспощадной нивелировке новых общественных отношений.

Не признавая воцарившееся буржуазно-демократическое общество, живя всем своим существом в прошлом, последние аристократии были, естественно, склонны смотреть на жизнь вообще, как на мрачную фантазмагорию.

Они и возродили старую поэзию ужаса и кошмаров.

К этой группе «последних» аристократов принадлежать Барбе д'Ореви́льи и Вилье де Лилль-Адан.

В жилах Барбе д'Ореви́льи текла кровь древних нормандских феодалов и бурбонской династии, правда, перемешанная с кровью мужиков, но мужиков консервативных, приверженных к аристократии, крестьян Бретани. О нем можно вполне сказать те слова, которыми он сам определил одну из своих героинь: он был потомком «праздных аристократий и вымирающих монархий».

Страстный поклонник гонителей демократии, черных ре-

акционером начала XIX в., Бональда и Деместра – этих *prophetes du passe* – Барбе д’Оревильи был не менее страстным врагом демократического XIX в., – «дела и творцов» которого он пытался подвергнуть разгрому¹⁵².

Подобно Бодлеру, он видел высший тип человека в праздном «денди»¹⁵³ и, как истый денди, он однажды только выступил перед «черною», именно для того, чтобы «поиздаться» над ней.

Барбе д’Оревильи участвовал (если только позволительно в данном случае так выразиться) в революционном движении 48-го года не на стороне прогрессивных элементов общества¹⁵⁴, а в качестве реакционера, как председатель консервативного союза католических рабочих. Он явился на первое и единственное заседание в сопровождении священника, которого пролетарии – как они ни были консервативны, – встретили озлобленными криками: «Долой иезуитов».

Тогда Барбе д’Оревильи поднялся со своего председательского кресла и произнес следующую краткую, но выразительную речь:

«Господа! Я очень жалею, что в моем распоряжении нет военной силы, чтобы заставить вас замолчать. Так как я не желаю, чтобы здесь победа осталась за крикунами, то объяв-

¹⁵² В книге «*Le XIX siecle. Les oeuvres et les hommes*».

¹⁵³ В книге «*Du dandismo et de G Brummel*».

¹⁵⁴ В противоположность Бодлеру, который, впрочем, впоследствии объяснял свое участие в революции 48 года – чувством «мести».

ляю заседание закрытым».

Как видно – Барбе д’Оревилли так же, как и Бодлер, считал прирожденными руководителями общества, единственными людьми, достойными «уважения»: священника, воина и поэта.

Воображение Барбе д’Оревилли жило преимущественно в «героической» эпохе «шуанов», воевавших с революционной демократией во имя сохранения «старого порядка», и из этой эпохи он написал ряд романов («Lensorcelee», «Le Chevalier des Touches»). Он и на современную жизнь смотрел, в сущности, глазами воинствующего «шуана», для которого существовал только мир древней родовитой аристократии.

В своих «Дьявольских ликах» («Les Diaboliques») Барбе д’Оревилли описывает преимущественно городки, лежащие в стороне от большой дороги истории, где еще безраздельно царит аристократия, где господствуют старые, дворянские традиции.

Таков, например городок, изображенный в рассказе «Изнанка одной партии в вист». Сюда собралась со всех концов страны, «теснимая дерзкой буржуазией», старая знать. Потомки знатных фамилий держатся особняком, принимают только «равных», а девицы предпочитают лучше захиреть в безбрачии, чем выйти за человека, предки которого «подавали их предкам тарелки».

Между тем как на арене жизни дворянство давно побеж-

дено буржуазией, здесь «демаркационная линия между благородными и знатью была так глубока, что никакая борьба разночинцев против знати не была возможна».

Особенной славой пользовался в этом «последнем дворянском городке» салон баронессы Маскранни. Здесь еще царят добрые, старые нравы и обычаи; здесь нашло себе приют «старинное красноречие, вынужденное эмигрировать перед деловым и утилитарным духом времени», а беседа не носила здесь характера «монологов»: «Ничто не напоминало журнальных статей или политических речей, этих вульгарных форм мысли, излюбленных XIX веком».

Обитатели этих дворянских гнезд, обреченных на вымирание, живут обыкновенно традициями абсолютной монархии (как в рассказе «Счастье в преступлении») и являются обыкновенно *plus royalistes, que le roi meme*.

Герои Барбе д'Оревилли принадлежат в большинстве случаев к старым, вымирающим аристократическим фамилиям, гордо и высокомерно доживающим свой век среди пошлых мещан.

Герцогиня Сьерра-Леоне – «последняя» из рода Турре-Кремата, а муж ее придерживается ультра-феодалных обычаев, «более феодальных даже, чем феодален его древний замок» («Мечь женщины»). Графиня Савинии, вышедшая из старого, знатного рода, отличается крайней бледностью и худобой, точно говорящими: «Я побеждена, как и мой род. Я гибну, но – вас я презираю» («Счастье в преступле-

нии»).

Психика этих «последних» дворян носит ярко выраженный классовый отпечаток.

Выше счастья, выше жизни для них – честь.

Когда графиня Савинии узнает, что отравлена мужем, она проникается к нему страшной ненавистью, готова «вырвать у него сердце», но просит врача скрыть его преступление, дабы не пало позорное пятно на репутацию благородного дворянства. Когда герцог Сьерра-Леоне убил любовника жены, последняя не отнимает у него жизни, а становится трехфранковой уличной проституткой и прибывает к дверям квартиры, всегда освещенным светом канделябров, свою визитную карточку с – полным герцогским титулом.

Рядом с честью – любовь как страсть – этот, по словам Ницше, продукт аристократической культуры, изобретенный трубадурами¹⁵⁵.

Герои Барбе д'Оревилли отдаются любви всецело, не останавливаясь и перед преступлением («Счастье в преступлении»), порою предпочитают платоническое томление, как менее «вульгарное» (Герцогиня Сьерра де Леоне и дон Эстебан «набожный, как португальский рыцарь времен Альбукерки»), и чтобы иметь возможность всецело отдаться своей страсти, не желают иметь детей (граф и вторая графиня Савинии), а если дети сверх ожидания родятся, то они их просто насильственно устраняют.

¹⁵⁵ «По ту сторону добра и зла».

(Каркоэль и графиня Стассевиль в «Изнанке одной партии в вист»).

Этот своеобразный мир, все более оттесняемый развитием жизни, находится под несомненным владычеством – дьявола. Герои Барбе д'Оревилли – одержимы «князем тьмы». Все они – «дьявольские лики».

Граф Савинии принимают свою возлюбленную в дом в качестве служанки, позволяет ей отравить жену – чернилами и, женившись на преступнице, испытывает высочайшее блаженство. Герцог Сьерра-Леоне застаёт жену в нежном tete-a-tete с ее любовником, подзывает двух негров, которые набрасывают ему на шею лассо, так что задушенная голова его падает к ней на колени, затем вырезает его сердце и в присутствии жены бросает его на съедение псам. Шотландский дворянин Каркоэль вступает в связь одновременно с графиней Стассевиль и ее дочерью и отравляет обеих при помощи ядовитого перстня, а графиня де Стассевиль заживо зарывает ребенка от этой связи в жардиньерке с сиренью, постоянно носит у пояса букет из этих цветов, со сладострастным упоением вдыхая их аромат, и даже – жуёт их лепестки.

Все эти «последние» аристократы, вытесняемые из жизни, – «дети сатаны»¹⁵⁶.

И даже добрый Бог превращается в глазах Барбе д'Оре-

¹⁵⁶ Барбе д'Оревилли заставляет дьявола то и дело вмешиваться в жизнь людей: молодой человек уже хочет пройти мимо герцогини-проститутки, но следует за ней, ибо он уже находился, во власти дьявола, переулок где она живет – одно из многочисленных его «княжеств», и т. д.

вильи в беспощадно строгое и неумолимое – скорее злое – начало.

В романе «*Le pretre marie*» у священника, снявшего рясу, занявшегося химией, ставшего атеистом, родится дочь, святая сердцем и жизнью... Казалось бы, такая чистая и невинная душа должна искупить без остатка грех, совершенный отцом (в глазах автора он, несомненно, совершил грех). И что же! Девочка родится с красным крестом на лбу, в знак того, что она заклеена навеки, она испытывает нестерпимые физические боли, страдает каталепсией и сомнамбулизмом и умирает в ужасных мучениях, точно тысячи демонов разрывают ее на части¹⁵⁷.

«Весь таинственный ужас Средних веков носится над этой книгой, – говорит Гюисманс в романе «*A rebours*». – Магия перемешивается с религией, колдовство с молитвой. Эти сцены точно написаны постыщимся аскетом-монахом в бреду».

Не менее Барбе д'Оревилли ненавидел современное буржуазное общество Вилье де Лилль-Адан, род которого теряется в сумерках X в. Он не переставал преследовать его насмешкой и иронией, чуждыми более мрачному и «демоническому» автору «Дьявольских ликов».

Потомку старого аристократического рода современное

¹⁵⁷ В романе вообще немало ужасов: отец выкапывает из могилы дочь и бросается с ее трупом в пруд, выступает старуха, когда-то занимавшаяся колдовством, и т. д.

торгашеское общество, все оценивающее с точки зрения спроса и предложения, казалось отвратительным.

Все торгуют и всем торгуют.

Вот две барышни-мещанки, проституирующие себя, чтобы содержать семью. Все находят такой торг любовью вполне нормальным и даже благородным. А когда одна из сестер, влюбившись серьезно в молодого, да еще бедного, человека, отказывается впредь от своего позорного ремесла, все – и прежде всего родители, – восстают против ее решения, да и она сама начинает сомневаться, права ли она («Les demoiselles Bienfilatres»). Подобно тому, как женщина торгует своим телом, так торгуют писатели своим талантом («Les deux augures»). Даже последними знаками любви, возложенными на могилу усопших, торгуют по вечерам в кофейнях цветочницы, после того как венки украли их сутенеры.

Даже небо, воспетое поэтами как звездный сад, превращено в арену торга, в место афиширования при помощи рефлекторов коммерческих реклам.

Все возвышенные чувства, все, что вызывало восторг и благоговение в сердцах прежних поколений, предано забвению и презрению торговцами-буржуа. Изобретена специальная машина, заранее приучающая людей к смерти родственников, так что они уже не горюют, не тратят драгоценного времени на слезы, если смерть унесет близкого человека («L'appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir»).

Нашелся даже один доктор, который изобрел способ ле-

читать людей от таких чувств, как «вера», «человечность», «самоотверженность», «великодушие». Пациент покидает комнату врача, как бы вторично родившись. Здравый смысл, как бальзам, разливается по всему его существу. У него уже не может быть ни нравственных предрассудков, ни угрызений совести. Он забронирован, и ничто, кроме его собственной особы, кроме собственной выгоды, его не интересует. Он стал «человеком» в полном смысле слова, «достойным современного человечества» («Le traitement dudocteurTristan»).

В этом торгашеском мире герои Вилье де Лилль-Ада-на стоят – одиноко. Обычно, это последние представители старых, аристократических фамилий (граф Атоль в «Vera», мадмуазель д'Обелейн в «L'amour supreme», герцог Портландский и др.). Они или добровольно уходят от людей, запираются в своем дворце (граф Атоль), хоронят себя в монастырской келье (мадмуазель д'Обелейн) или жестоким стечением обстоятельств поставлены вне жизни (герцог Портландский, индусский принц, «последний представитель вымирающего рода» в «Akedysseril»).

В тех случаях, когда его герои покидают свое уединение, когда они делают попытку окунуться в самую гущу жизни, они бывают за это жестоко наказаны. Жизнь предстает перед ними, как дикая и страшная гримаса, как царство ужаса.

Молодой человек, живший все время в области метафизических отвлеченностей, в мире нереальностей, хочет по-

развлечься и пускается в путешествие. В одном испанском городке он встречает старого друга, который знакомит его с хорошенькой цветочницей. Так как все комнаты в гостинице заняты, а офицер должен ночь провести вне дома, то он предлагает молодым людям свое помещение.

После веселого ужина ученый и цветочница отправляются в предназначенную им комнату, заранее предвкушая ночь, полную наслаждений.

Вдруг в комнате раздается странный шум. Молодой человек зажигает свет и видит, заледенев от ужаса: к столу привязан огромный удав, зеленовато-коричневый, с черными, сверкающими пятнами на коже. Из громадной пасти с четырьмя параллельными челюстями, страшно растянутыми под тупым углом, высовывается и двигается длинный, раздвоенный язык, а пылающие угли свирепых глаз пристально глядят на него.

И он бросился в ужасе из комнаты, полный подавляющих неожиданностей, от жизни, чреватой страшными явлениями, назад в свое уединение отшельника, живущего в далеком от реальности мире отвлеченных идей («Catalina»).

Сама жизнь, этот мир «явлений» и «случайностей», рисуется Вилье де Лилль-Адану как сказка безумия и ужаса.

Выступают лики прокаженных.

Герцог Портландский устраивает порой в своем замке роскошные пиры, в которых сам не участвует.

Когда веселье в замке достигает своего апогея, по алле-

ям парка движется странное шествие. Впереди идет мальчик и звонит в колокольчик, дабы встречные сходили с пути. Потом показывается фигура человека, голова его закутана в капюшон, на лице маска, в руке, обтянутой черной перчаткой, – сигара. Шествие замыкают двое слуг с факелами.

Совершаются неслыханные жестокости.

Недалеко от Бенареса возвышается храм бога-людоеда Сивы.

Каждую ночь здесь совершаются кровавые жертвоприношения. Одним ударом ножа вскрывает главный жрец грудь живому человеку и, посылая небу проклятия, погружает свои пальцы в рану, вынимает сердце и приносит его в дар чудовищному богу жизни, богу размножения. В диком экстазе поют жрецы священные гимны, а когда утихнут их последние звуки, брамины бросают в огонь еще трепещущую, еще живую жертву («Akedysseril»).

Умершие сознают, что они умерли.

К осужденному на смерть доктору приходит ученый и просит его оказать науке еще одну, последнюю услугу. Необходимо выяснить, обладает ли отрубленная голова памятью и волей. Как только нож гильотины срежет осужденному голову, он должен, в знак того, что не потерял сознания, закрыть правый и открыть левый глаз.

Свершилась казнь.

Ученый торопливо наклонился и проговорил над ухом мертвой головы условленный вопрос. И вдруг отпрянул от

леденящего ужаса – веко правого глаза опустилось, тогда как левый глаз смотрел на него, широко раскрытый («Le secret de lechafaud»).

Оживают мертвецы.

После смерти жены граф Атоль уединился в своем замке и весь ушел в воспоминания о дорогой покойнице.

И вдруг однажды совершилось чудо.

С постели, где когда-то покоилась живая Вера, раздался звонкий смех. Граф обернулся и увидел жену. Она откидывала одной рукой тяжелые черные волосы. Полуоткрытые уста улыбались ему навстречу. Она звала его, он подошел, и уста их слились в безумном поцелуе.

Вдруг граф вспомнил, что его жена ведь умерла.

И в ту же самую минуту погасла лампада перед иконой, испарился образ графини, в окна струился неприветливый, серый свет дождливого, осеннего дня.

Только откуда-то издалека, из сказочных стран, до слуха графа донеслось последнее, еле слышное «прости» («Vera»).

Таков мир, как он отражается в «Жестоких рассказах» и «Необычайных новеллах» Вилье де Лилль-Адана, этого антагониста современного буржуазного общества, одного из последних аристократов. Жизнь земная сливается с тайнами замогильного царства в одну дикую, душу угнетающую, фантасмагорию.

К той же группе писателей принадлежит и Гюйсманс.

Начав свою литературную деятельность натуралистом,

бытописателем мелкой буржуазии и рабочего класса, Гюйсманс потом решительно отвернулся от буржуазно-демократического общества, выступив апологетом средневекового прошлого, реставратором средневековой демонологии.

В романе «A rebours» («Наоборот»), знаменующем поворот Гюйсманса к «модернизму», он нарисовал образ «последнего» аристократа, живо напоминающий Барбе д'Ореви́льи или Вилье де Лилль-Адана.

Герцог Дезессент ненавидит современное капиталистическое общество так же непримиримо, как и автор «Дьявольских ликов» или автор «Жестоких рассказов».

Он ненавидит этот «калифат контор», эту «тиранию торговли», это царство «рыночных идей и плутовских инстинктов». К чему привело господство «довольных, успокоенных» буржуа? «Подавление всякой интеллигентности, исчезновение честности, смерть искусства», – таковы результаты этого господства.

В отличие от Барбе д'Ореви́льи и Вилье де Лилль-Адана, герой Гюйсманса не довольствуется пассивным негодованием на ненавистную буржуазию, а переходит в активное наступление. Он хочет мстить ей. Он приучает молодого переплетчика к наслаждениям и комфорту, чтобы потом его лишить субсидии, в надежде, что тот сделается вором, не остановится и перед убийством, чтобы взять нужные деньги. Так создаст герцог еще одного «врага» современного, «гнусного, грабительского общества».

От ненавистной демократии герцог Дезессент уходит в свое уединение, обставляя его во всех отношениях а rebours, не так, как «мещане». И здесь он углубляется в чтение своих излюбленных поэтов, Бодлера, этого «певца разрушенных душ», певца всех тех, кого «мучает настоящее», а «будущее наполняет страхом и отчаянием», Барбе д'Оревилю, «обращавшего свои мольбы к дьяволу», и Вилье де Лилль-Адана, некоторые рассказы которого («Vera», например) «потрясли его ужасом»¹⁵⁸.

И незаметно жизнь превращается в глазах Гюйсманса, как и в глазах Барбе д'Оревилю и Вилье де Лилль-Адана, в сумрачный ад, в царство «князя тьмы».

Из глубины этого настроения вырос его роман «Бездна» («Labas»).

Герцога Дезессент сменяет здесь писатель Дюрталь, такой же непримиримый враг торжествующей капиталистической буржуазии. Но если герцог больше имел в виду интересы аристократии, то писатель становится на защиту также и мелкой буржуазии.

Капитал – этот владыка новой жизни – кажется Дюрталю изобретением – «дьявола». В его образе воцарился над миром сам «князь тьмы»:

«Капитал создает монополии, строит банки, захватывает средства к существованию, располагает жизнью людей, может при желании оставить тысячу существ умереть с голода,

¹⁵⁸ Дезессент также большой поклонник художника Гойи.

а между тем, как они погибают, он – таинственный и страшный – все растет и множится, и Старый и Новый Свет преклоняют перед ним свои колени, как перед божеством».

Приблизительно так рассуждали когда-то Босх и Брейгель, в глазах которых крупный капитал также облекался в чудовищно-страшные образы.

И Дюрталь резко ополчается против всего современного капиталистического общества.

«У купцов одна только цель: эксплуатировать рабочего, выделывать дрянной товар, обманывать, выдавая плохие продукты за доброкачественные, мошенничать при взвешивании жизненных припасов... У народа отнят необходимый страх перед адом, он кое-как исполняет свою плохо оплачиваемую работу, пьет и время от времени, наглотавшись слишком горячительных напитков, бунтует».

И Дюрталь резюмирует свой обвинительный акт:

«Оглянитесь кругом и вы увидите: непрестанная борьба, циничное и жестокое общество, бедные и слабые осмеяны, ограблены разбогатевшими мещанами, повсюду торжествуют аферисты – политики и банкиры – мошенники».

«Добрый Бог» – побежден злыми силами – как некогда в XV и XVI вв., над миром снова воцарился – «князь тьмы».

Из современной жизни Дюрталь уходит в Средние века, социальная организация которых кажется ему во всех отношениях более высокой и совершенной. Пусть феодалы были не более как «разбойники» – они «искупали грубость сво-

ей жизни благочестивым героизмом». Купцы были «связаны корпорациями, которые не допускали мошенничеств, уничтожали плохой товар, устанавливали справедливые цены на продукты». Ремесленники стремились не к наживе, а к художественной отделке самых даже обыкновенных изделий. А главное – в Средние века люди еще не были подчинены, как теперь, «колебаниям рынка», еще не «раздавливались жерновами капитала». Еще не существовало тогда «крупных состояний», и все жили, «уверенные в завтрашнем дне».

«Ах, уйти бы в прошлое!» – вздыхает Дюрталь.

И он уходит мысленно в счастливые Средние века, когда люди еще не «раздавливались жерновами капитала», и не было «крупных состояний», когда все жили, «уверенные в завтрашнем дне».

Но странно!

Это идеальное прошлое встает перед ним не как идиллия, обвеянная миром и красотой, а как мрачная и зловещая фантазмагория, как ад пыток и безумия. Современная ненавистная жизнь, в которой «добрый Бог» побежден всемогущим «злом», налегла на душу Дюрталя таким безрассветным кошмаром, что сквозь его черные видения и само прошлое, о котором он мечтает, превращается в торжество ужаса, смотрит на него, как иступленная, отвратительная гримаса.

Дюрталь задумал написать биографию никого иного, как безумца и изверга XV в., сатаниста-эротомана, рыцаря Жилия де Рэ, который «любил любовью вампира», «лобзал гримасы

страдания и смерти».

Он уходит всей душой в изучение черной магии и колдовства, интересуется вопросами о суккубах и инкубах, всеми подробностями изуверской демонологии.

И вдруг это мрачное прошлое оживает.

Рыцарь Жиль де Рэ превращается в каноника Докра, а вокруг него на адском шабаше беснуются все отверженные и отринутые, поклоняясь своему владыке – дьяволу с козлиной головой.

Снова над миром воцаряется, как на исходе Ренессанса, – князь тьмы¹⁵⁹.

По мере развития капитализма, неприглядным складывалось и положение интеллигенции.

Мечтая о роли правящей группы, она на самом деле низводилась буржуазией на степень простого служебного аппарата. Стремясь к материальной обеспеченности, она была обречена на нищенское существование.

Эта социальная среда представляла, таким образом, также очень благоприятную почву для возникновения безрассвет-

¹⁵⁹ Впоследствии Гюйсманс вернулся от сатанизма к «доброму Богу». В романе «Ep route», где Дюрталь кается в монастыре траппистов и примиряется с небом, дьявол по-прежнему выступает как реальное существо. Таким он представляется не только невежественным монахам, но и самому Дюрталю. Однако все козни сатаны терпят крушение, ибо могущественнее его все же – «добрый Бог». Но вот что важно: Бог может обнаружить свое всемогущество только в монастырском уединении, только в стороне от современной жизни, где, очевидно, царит не Бог, а «князь тьмы». Роман «Ep route» таким образом не противоречит настроению романа «La bas», а только логически его дополняет.

но-пессимистического взгляда на жизнь, для возрождения веры в дьявола как хозяина мира.

Одним из наиболее ярких защитников идеи интеллигенции как правящей группы является недавно умерший шведский писатель Стриндберг.

Его идеалом всегда был такой общественный строй, во главе которого стоят в качестве «абсолютных властителей» – интеллигенты-мудрецы. Место старой «военной и придворной знати» должна занять «новая аристократия» – интеллигенция. Исходя из такой программы, Стриндберг резко нападает на современную организацию общественных учреждений, где интеллигенции отведено ничтожное место; в палате народных представителей ни одного ученого, в суде – ни одного психолога, и т. д.

«Вот куда привела нас демократия после 1792 и 1848 г.!» – поясняет Стриндберг.

На такой же точке зрения стоят обыкновенно и герои шведского писателя, те, которые ему особенно близки, те, которых он наделяет своими чувствами и думами.

Философ Борг в романе «На шхерах» такой же ненавистник демократии, как и сам Стриндберг. Он придумывает целую реформу управления, целую новую конституцию. По его проекту палата народных представителей должна заниматься только собиранием сведений об экономическом и культурном состоянии страны. Она не более как статистическое бюро. Самая же разработка собранного палатой материала,

издание тех или других законов всецело находится в руках особой коллегии «мудрецов». Они – истинные правители страны.

Народная масса обязана беспрекословно подчиняться авторитету этих «абсолютных властителей», этих всезнающих «мудрецов».

В романе «Чандала» профессор Тернер предлагает возродить древний кодекс арийской аристократии, законы Ману, в силу которых «чернь» обязана владеть жалкое существование рабов, должна питаться только чесноком и луком, одеваться в лохмотья, не иметь своих домов – словом, быть навозом, удобряющим почву, на которой будет произрастать раса привилегированных мудрецов, законодателей страны.

Как проект новой конституции, придуманной Боргом, так и кодекс арийской аристократии, о котором мечтает Тернер, остались одной утопией. Интеллигенция не только не была призвана стать «правительницей», ее судьба в буржуазно-дедовом обществе с его свободной конкуренцией складывалась крайне трагично.

Стриндберг не скупится на идеализацию своих героев-интеллигентов. Он наделяет их обыкновенно сверхчеловеческими знаниями, магической властью над природой и людьми. Они скорее похожи на сказочных колдунов, чем обыкновенных смертных. И тем не менее их положение крайне тяжелое.

Профессор Тернер с трудом отстаивает свои знания и

опыт от дерзких посягательств дикаря-цыгана, представителя «черни», пытающегося завладеть ими, так что в конце концов вынужден насильственно отделаться от него, а философ Борг, закинутый в деревушку почти первобытных рыбаков, чувствует себя в ней такой ненужностью, таким непризнанным, что кончает с собою.

«Новая аристократия» мудрецов-интеллигентов не вытеснила «старой военной и придворной знати». Даже больше. Она была обречена на тяжкую конкуренцию, на равнодушие общества и с трудом отстаивала уж не свое право на власть, а просто свое право на существование.

И тогда непризнанным мудрецам (как Борг) стало казаться, что их всюду окружают явные и тайные враги, что их хотят стереть с лица земли.

Они начинают страдать «манией преследования».

Это болезненное настроение доходит до высшей точки в романе или скорее в «исповеди» Стриндберга «Ад».

Автору «Inferno» кажется, что против него устроены заговоры, что его хотят погубить конкуренты, что за каждым углом стоит его личный враг, что даже само небо направляет свои молнии специально против него.

Нервы его звучат, как натянутые струны. Он «нервен, как лошадь вблизи волков». Его мучают навязчивые идеи. Он окружен «целым адом страхов». Он галлюцинирует. Подушки на постели вдруг принимают вид «готических драконов», «крылатых змей» и «демонов в средневековом стиле», или

даже «дьявола с лицом фавна и прочими атрибутами».

Стриндберг не только верит в существование духов, он явственно видит их вокруг себя, над собой: «Весь воздух переполнен призраками».

Эти духи самолично вмешиваются в его жизнь. Порой они добрые и тогда они посылают ему предостережения, удерживают от тех или других вредных для него поступков. Чаше всего они, однако, злые демоны, выходцы из адской тьмы. Его преследуют «суккубы и ламии». И незаметно жизнь превращается в глазах Стриндберга в настоящий ад, в дантовское «Inferno», перенесенное сюда, на землю.

Он совершает, например прогулку за городом, и все кажется ему столь странным, что в нем зреет убеждение: он ходит по адским кругам:

«Внизу, у скалы, прилепилась хижина мельника. На ручке двери висит *козлиный рог и метла*. Я дохожу до *деревянного* здания, необыкновенный вид которого меня пугает. Это длинный, низкий ящик с *шестью печными заслонками*. Печными заслонками!!! Предо мной встает картина дантовского ада, раскаленные гробы грешников.

Дорога суживается в *проход*. Впереди лежит огромный датский дог. *Цербер* *делает вид*, будто не замечает меня. Дорога вьется меж низких и *мрачных* домов. Появляется на вид красивая женщина; когда она подходит ближе, я вижу, что она *беззуба и безобразна*. Далее идет кузница с *черными* рабочими, у которых голые руки, а в руках *щипцы, крючья* и

молотки. В воздухе стоит несмолкаемый грохот, потрясающий мозг, разрывающий сердце на куски».

И Стриндбергу ясно:

«Нет никакого сомнения, я – в аду!»

Это убеждение окончательно в нем укрепляется после чтения сочинений шведского духовидца Сведенборга «Arcana Coeli».

В этой книге, замечает он, события последних лет его жизни объяснены с такой «наглядностью», что он – «дитя славного XIX в.» – проникается «непоколебимым убеждением», что ад действительно существует и что он сам только что в нем побывал.

И снова – как в былые века, как потом, в творчестве Барбе д'Оревильи и Гюйсманса, – над миром-адам воцаряется дьявол – князь тьмы.

Его присутствие Стриндберг чувствует во всех будничных фактах, его руку он видит во всех событиях дня. Он входит, например в сапожную мастерскую, и в тот же момент там поднимается шум.

«Это сам дьявол!» – убежденно восклицает Стриндберг.

Так превращается жизнь в глазах интеллигента, мечтавшего о роли «правителя», встретившего на самом деле лишь одни тернии, в сумрачный ад, населенный демонами и управляемый дьяволом.

По мере роста капитализма, накоплялась в больших городах многочисленная богема, интеллигентный пролетариат,

обреченный на нищенское существование, на голод и мрак.

В мозгу этих нищих интеллигентов, этих пасынков общества, жизнь, естественно, отражается, как безумная и дикая фантазмагория¹⁶⁰.

В новеллах норвежского писателя Т. Крага¹⁶¹ «Тубал-изгнанник» (по-русски – «Ночные тени») выведена целая вереница таких неудачников: тут и учитель провинциальной гимназии, в юности мечтавший об ученой карьере, но затертый конкуренцией, и потомок старой знати, неизвестно как и чем существующий, и актер, опустившийся на дно.

Все они люди странно-болезненные, страдающие навязчивыми «страхами», преследуемые «призраками».

Писателю, становящемуся на точку зрения этих нищих интеллигентов, творящему из глубины духа этой общественной группы, мир, естественно, также представляется каким-то кошмаром ужаса и безумия...

В одном рассказе Крага («Дьявольское наваждение») обедневший аристократ, отвергнутый «денежными мешками», хочет мстить, мысленно поджигает благотворительный базар, видит ясно, как он идет туда, как разбивает лампу,

¹⁶⁰ В романе Гамсуна «Голод» выведен голодающий писатель, задумавший сначала написать аллегорию. Изображается пожар в книжной лавке. «Аллегория» заключается в том, что горят не книги, а человеческие мозги. Потом он пишет драму из средневековой жизни, где героиней выступает проститутка, согрешившая в храме «из ненависти к небу», отличающаяся «безобразием».

¹⁶¹ Томас Краг (1868–1913) – норвежский писатель и драматург, один из главных представителей норвежских символистов-декадентов.

как огонь охватывает все здание, потом убеждается, что это все только галлюцинация, отправляется на самом деле в помещение базара и видит – здание горит. В другом рассказе («Поцелуй») жена учителя-неудачника кончает с собою, чтобы освободить мужа от будничных и семейных забот. Он тщетно пытается создать нечто крупное, все более приходит в ненормальное состояние, и вот, ночью к нему является покойная, целует его руку, а на другое утро на этом месте – красное пятно, которое все разрастается, отравляет его кровь, приводит к параличу руки.

Неудачник-актер, опустившийся на дно, ночует в амбаре и сходится здесь с нищей, как он, девушкой, с «девушкой-крысой», а она незаметно превращается в его глазах в олицетворение его темной и серой доли. Истощенный недоеданием, разбитый и подавленный, он находится в каком-то полудремотном состоянии, не понимая, бодрствует ли он или спит.

И вот однажды ему кажется, будто он видит сон: «Помню, это было во мгле, в серой, прозрачной мгле. Я схватил девушку за горло и услышал резкий, продолжительный крик: «Ты должна умереть!»

Я хочу выйти из серого мрака! К солнцу! К свету!» И мне казалось, что вдали стоит пурпурная радость и манит меня».

На самом деле то был не сон.

Но убив «девушку-крысу», неудачник-интеллигент не убил вместе с ней тяжелой доли интеллигентного пролетария.

Весь уклад современной жизни давит интеллигента, как крышка гроба.

И он, естественно, недоволен существующим положением вещей.

«Странная земля! – философствует учитель Крага. – Все люди куда-то вечно спешат. Богачи охвачены лихорадкой наживы и равнодушны ко всему, что не касается rouge et noir прибыли. Большинство людей – чиновники, сборщики податей, менялы. Юность и зрелый возраст превращаются в одно сплошное состязание не из-за счастья или почестей – а из-за поддержки жизни».

И постепенно это отрицательное отношение интеллигентного пролетария к современному обществу переходит в открытый анархический бунт.

Пасынки буржуазии становятся – «детьми сатаны». Так озаглавлен один из романов Пшибышевского. Правда, дьявол in persona здесь не выступает, зато действует его главный приказчик, его уполномоченный министр – Гордон. Гордон собирает вокруг себя всех, кого «терзает страх, убивает отчаяние, кто скрежещет зубами от бессильного бешенства, кто терпит голод и унижение... литераторов без успеха и осви- станных актеров».

Все они помогают ему «работать». Все они сеют «отчаяние, возмущение и анархию». Все они строят царство дьяво- ла.

Один из этих поклонившихся князю тьмы, Вронский,

провел молодость, полную лишений и невзгод. Порой он питался корками хлеба, подобранными в отхожем месте. В нем накапливаются злоба и ненависть к несправедливому и жестокому укладу современной жизни. Он хочет мстить, уничтожить вселенную, хочет «вырывать дома из земли и бросать их в огонь», «весь мир охватить пожаром».

И бегая в бессильной злобе по комнате, он упивается кошмарной картиной всеобщего уничтожения:

«Земля дает тысячи трещин, из каждого угла, из каждой щели, вырывается пламя, оно растет, трещины становятся бездонными пропастями, вся земля стала кратером вулкана, тяжелыми массами плывут потоки огня, пожирают леса, города, – шум, грохот, треск!»

И, закрывая глаза, он восхищался «безбрежным океаном уничтожения».

Краг озаглавил свои кошмарные рассказы «Тубал-изгнанник».

Этим именем автор окрестил таинственного незнакомца, которого он однажды встретил в большом европейском городе, а потом видел и во всех столицах. Это нечто, в роде «человека толпы» Эдгара По. Он был отмечен «печатью невроза» и днем производил впечатление «ночной тени».

«И мне показалось, – говорит Краг, – что этот незнакомец есть олицетворение всех бесчисленных масс людей, сбившихся с дороги». Он – олицетворение «большого мирового города», его «закоулков и трущоб», его «широких улиц, ре-

сторанов и увеселительных заведений».

Большой промышленный город с его резкой противоположностью между богатством и бедностью, его лихорадочным темпом жизни, его жестокой конкуренцией, – вот новый источник кошмарных видений.

И это впечатление невыразимого ужаса будет тем сильнее, чем меньше приспособлена в силу наследственности психика человека к городской обстановке. Оно превратится в ужасную галлюцинацию, если, например предки данного человека испокон веков сидели на земле, дышали воздухом полей и лесов, росли в атмосфере деревенского уклада.

Такой чисто крестьянской психикой обладает польский писатель В. Реймонт, автор в своем роде классических «Мужиков».

Большой город – центр современной культурной жизни, – всегда вызывал в его душе отвращение и негодование. Иначе, как черным по черному, Реймонт¹⁶² не рисовал его.

В романе «Мечтатель» железнодорожный служащий скуцает на маленькой станции и мысленно уносится в большие европейские города, где жизнь должна быть такой интересной и блестящей, а когда ему удастся осуществить свою мечту, он видит, что они не более как вертепы разврата и, не имея возможности вернуться к полям и нивам, кончат с собой. В «Обетованной земле» Реймонт изображает крупный,

¹⁶² Владислав Реймонт (1867–1925) – польский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе 1924 года.

фабричный город (Лодзь) – как царство эксплуатации и наживы, и не видит в нем ни одной светлой стороны. И только когда на земле не будет больше городов, когда исчезнут последние заводы и фабрики, воцарятся, по его мнению, здорье, довольство и счастье: такова мысль рассказа-поэмы «Смерть города».

Чем внимательнее вглядывался Реймонт в лик современного города, тем все страшнее казался он ему, тем все больше походил он в его глазах на дьявольскую гримасу.

Из этого безнадежно-пессимистического настроения вырос роман Реймонта «Вампир».

Польский эмигрант Зенон, как и сам автор, сросся всеми фибрами своего существа с деревенским бытом, с миром лугов и полей. Он всей душой любит своих «мужиков» и задумал сделать их героями драмы. И однако, Зенон смутно чувствует, что время земледельческой культуры прошло, что всюду города вытесняют нивы, что патриархальный деревенский мир осужден на гибель. В его драме крестьяне поднимают восстание против современных «властителей мира», т. е. буржуа-горожан и – гибнут... Им уже нет места на земле, занятой «фабриками и торговыми амбарами».

Очувтившись в Лондоне, этом городе *par excellence*, Зенон чувствует себя здесь «чужим и одиноким»: под напором устрашающего уклада городской жизни душа его разлагается, нервы не выдерживают, и ум мутится от кошмарных видений.

Снующие по улицам люди производят на него впечатлени- е каких-то «пресмыкающихся чудовищ», а Лондон пре- вращается в какую-то «фантастическую пушу, населенную призраками», в фантасмагорию «таинственных и странных явлений, смысла которых он не понимает».

Везде он видел «губы, искривленные страданием, лица с печатью хищности и жестокости», «жадности и эгоизма». Везде и во всем он чувствовал «трагический гнет существо- вания», «грубую безысходность рока».

Его ошеломляло это «бесконечное движение», эти «ты- сячи и тысячи, которые топчутся на одном месте, словно в каком-то безумии», эта «дикая борьба всех против всех», эти «бесчисленные орды, постоянно ищущие добычи», эта «неописуемая нищета», а рядом с ней «неимоверное богат- ство», эти «грязные дома, подобные прогнившим гробам», это «небо, нависшее над ними, как бы насыщенное гноем».

«Отвратительная, проклятая жизнь», – восклицает он, за- дыхаясь в этом аду.

Нервы его натянуты до крайности. Ему чудятся звуки, грезятся видения. Он не в силах разобрать, бодрствует ли он, или видит сон. Галлюцинации становятся действитель- ностью, действительность похожа на галлюцинацию.

Люди раздваиваются в его глазах.

Он подходит к двери комнаты друга (Джо) и заглядывает внутрь: тот сидит на полу со стеклянными глазами, а против него в такой же позе с таким же выражением лица сидит его

двойник, и Зенон не знает, кто из них настоящий, кто – только призрак.

Жизнь становится кровавым, зловещим кошмаром.

Снова Зенон на пороге комнаты друга и вдруг видит:

«Посреди комнаты, как мертвый, сидит его приятель, а вокруг него кружатся в мистической пляске семь мужчин и семь женщин, ожесточенно бичуя себя. Ужас наполняет комнату. Все слилось в один хаос криков, запахов, звуков невидимой музыки и жгучих ударов, в один круговорот тел, залитых кровью».

То был «шабаш одержимых душ, потрясаемых судорогами безумия и смерти».

Мир наполняется демонами и вампирами, становится адом, над которым царит – князь тьмы.

Жизнь – это «вечный плач» и «скрежет зубов» – дантовская *citta dolente*.

«Где только раздается стон, где царят болезни, преступления, несчастье (т. е. прежде всего в большом городе) – там проявляется *его* воля, там царит *он*, князь тьмы, ужаса и смерти».

И *его* образ неустанно и неотступно следует за бедным безумцем, задыхающимся в тисках «отвратительной, проклятой» жизни города.

Зенон отправляется по железной дороге на ближнюю станцию – а может быть, это ему только кажется, – выходит и идет по направлению к полуразрушенному замку.

Ветер усиливался и гудел угрюмо в развалинах. Деревья с криком бросались друг на друга, свистя и шумя в мутной, слепой темноте. Откуда-то издалека, не то из-под земли, не то из неведомых пространств, с самого дна ночи несутся какие-то заглушенные звуки, чьи-то голоса.

И вдруг он – в таинственной пещере.

Встают кошмарные видения, похожие на те, что грезились когда-то Босху и Брейгелю:

«Вот привиделся ему хоровод пресмыкающихся громадных жаб. Вот, точно порождение безумного мозга, возникла толпа неопишуемых чудовищ, воющее стадо ужасных призраков, вампиров и ларв».

А на троне сидит *он*, Бафомет, дьявол:

«Его красно-зеленое лицо склонялось к женщине, которая касалась рукой пантеры, распростертой у ее ног. Из глаз сатаны брызнуло семь кровавых молний, семь громов ударило в костер, взвилось пламя, и все адские призраки повели вокруг дикую, необузданную пляску».

Пещера наполнилась бледно-голубоватым светом.

«Дьявол стоял, как красный пылающий куст, а у ног его на распятое тело женщины вползала крадущаяся тень пантеры, замыкая его в своих объятиях».

Так превратилась в глазах автора гибнущих «Мужиков» жизнь – жизнь большого, промышленного города, – в ад, населенный призраками, в царство Бафомета, князя тьмы.

Весь уклад современного капиталистического общества, с

его страшной конкуренцией, с его беспощадным эгоизмом, с его жестокими войнами и острой, классовой борьбой невольно подсказывает писателям мысль, что жизнь – ничто иное, как застенок пыток и мук, что за ее нарядной и блестящей внешностью таятся невыразимые страдания, льется кровь, царит несказанный ужас.

Жизнь – это «сад пыток».

Так озаглавил Мирбо¹⁶³ свой известный роман, где под видом экзотического Китая изображена, конечно, Европа, и где за фантастическими очертаниями сказки ясно проглядывают контуры действительности.

Странная женщина – Клара – показывает автору этот своеобразный «сад пыток».

Среди роскошной феерии цветов поднимаются всевозможные орудия казни, «деревянные скамейки с бронзовыми цепями и ошейниками, железные столы крестообразной формы, плахи, решетки, виселицы, орудия для автоматического четвертования, постели с торчащими, острыми клинками и железными остриями, дыбы, колеса, котлы и тазы над горнами».

И все эти «орудия жертвоприношения» залиты кровью – «то черноватой, запекшейся, то влажной и красной».

Всюду среди экзотической роскоши цветов и растений сцены мук и казней, над которыми птицы распевают свои

¹⁶³ Октав Мирбо (1848–1917) – французский писатель, романист, драматург, публицист и художественный критик, член Академии Гонкуров.

любовные песенки.

В одной нише молодая женщина подвешена к железному крюку за кисти рук, сплюсненные двумя кусками дерева. В другой нише опять женщина, руки и шея которой скованы железными ошейниками. Там, дальше, юноша висит на веревке, обхватившей его под мышками, тяжелый камень давит ему плечи, и слышно, как хрустят его суставы. Другой сидит на корточках с изогнутым торсом, поддерживаемый в равновесии проволокой, соединяющей шею с большим пальцем ноги.

Издали доносится звон колокола.

Под ним лежит осужденный, сошедший с ума от этого постоянного звона. Лицо сведено судорогой, исказилось в ужасную гримасу. Конвульсивно раскрытые губы смеются диким смехом помешанного, а оба выпученные глаза «смотрят с выражением такого страшного безумия, какого не найдешь ни в одном сумасшедшем доме».

А кругом в кровавых лужах кишат омерзительные личинки, песок точно дышит и двигается; растения, деревья, воздух загромождены мухами и опьяневшими насекомыми.

У спутника Клары при виде этого дикого кошмара кружится голова, к горлу подступает тошнота, и сердце рвется на части. А она – эта странная женщина, – чувствует себя в этом саду пыток и цветов, как в своей стихии. Со сладострастным упоением вдыхает она жадными ноздрями запах тления и крови, наслаждается всем существом своим хрипа-

ми и криками истязуемых и умирающих.

«Женщина ли она?» – невольно думает он.

Не порождение ли она «воображения, охваченного ужасом»? Не «кошмар» ли она?

Да, это, несомненно, кошмар, пригрезившийся подавленному ужасом воображению – но этот кошмар и есть сама жизнь.

«Клара – это *жизнь, истинная сущность жизни!*»

«Всюду кровь! – восклицает автор романа. – Где больше жизни, там больше палачей со зловещими, ликующими лицами, палачей, терзающих тело, перепиливающих кости, сдирающих кожу!»

«Сад пыток» – это «символ» – символ жизни – и, кажется, нет надобности подчеркивать – не жизни вообще, а жизни *современной*, с ее жестоким укладом, построенном на конкуренции и эксплуатации.

Вышеуказанные социальные условия, а именно: распад старых докапиталистических классов общества, бедственное положение интеллигенции, угнетающая и возбуждающая обстановка большого города, наконец жестокий уклад всей жизни создали в конце XIX в. благоприятную почву для повышенной нервозности, а эта последняя породила – как некогда в начале XIX в., – инстинктивную тягу ко всему таинственному и ужасному.

В литературе конца XIX и начала XX в. снова входят в моду «страшные» рассказы, бьющие по нервам, вызывающие

жуть и ужас.

Как некогда в эпоху романтизма, является спрос на приключения, двойники, фантастические существа, всевозможные необычайные события.

Это возрождение старых кошмарных тем и образов замечается везде, в Англии, Испании, Франции и Германии.

Хотя изобретательность писателей, вообще говоря, довольно ограничена, надо отдать специалистам по части страшных вымыслов дань справедливости: они достаточно изобретательны, и хотя один пользуется часто мотивами, придуманными другим, они умеют придать им порою характер новизны.

Из массы «страшных» тем мы отберем здесь такие, которые отличаются сравнительно большей оригинальностью.

В повести англичанина Стивенсона «The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde» («Странная история доктора Джекила и мистера Хайда») знаменитый врач постепенно убеждается в том, что в нем живут *две* личности – одна высококультурная, преданная научным интересам, другая – исполненная преступных инстинктов. Понимая опасность, грозящую доброму началу в нем от начала злого, доктор задается целью выделить путем химического эксперимента «того другого» и таким образом спастись от него. После долгих поисков, ему удается наконец найти чудодейственное средство и – о ужас – с тех пор он живет двойной жизнью – то как знаменитый врач, чья слава гремит во всей стране,

то как развратник и убийца, – то как доктор Джекил, то как мистер Хайд.

Этим раздвоением еще не ограничивается трагическое положение героя Стивенсона. К своему все возрастающему ужасу, он замечает, что злое начало все более поглощает в нем начало доброе и, не желая, чтобы мистер Хайд окончательно подчинил себе доктора Джекила, он кончает с собой¹⁶⁴.

В другой повести Стивенсона «New Arabian Nights» («Новые сказки тысячи и одной ночи») принц попадает в странный клуб. Толпятся элегантно одетые мужчины, весело болтая, попивая шампанское. Входит председатель с картами в руке, все садятся вокруг стола: кто вытянет червонного туза, будет сегодня же ночью убит другим членом клуба. На лбу принца выступает холодный пот, сердце его стучит, готовое разорваться на части.

Судьба миновала принца, кто-то другой вытянул роковую карту, и на следующее утро принц читает в газете, что мистер N. N. ночью так неудачно упал на улице, что тут же скончался.

Несмотря на испытанный им накануне ужас, принц все-таки снова отправляется в клуб, вынимает на этот раз роковую карту и, если бы его не спасли его придворные, он под-

¹⁶⁴ Тема о раздвоении личности снова встречается в разных вариациях в рассказах Эверса «Die blauen Indianer» и «Der Tod des Barons Iesus Maria von Friedei» и в рассказе Габеленца «Jener andere».

вергся бы участи так неудачно упавшего на улице мистера N. N.

В романе Р. Хаггарда¹⁶⁵ «She» («Она») двое англичан: Лео Винсей и его воспитатель Холли отправляются в самую глубь Африки, в страну тайн и чудес, окруженную ядовитыми болотами, в страну пещерных людей – амахаггеров, и переживают там всевозможные ужасы.

Так, например, в честь белых гостей устраивается иллюминация:

«Со всех сторон показались дикари с большими горящими факелами. Они производили впечатление дьяволов, выскочивших из ада. В руках у них зажженные мумии, которые они складывают в костер. Один из них выхватывает из костра горящую руку и поджигает ряд факелов, прикрепленных к высоким кольям. Вскоре мы очутились среди горящих трупов. С трех сторон нас окружали пылающие мумии, горевшие со страшным шипением».

Над страной амахаггеров царит загадочная женщина, *Она*, «та, которой все повинуются».

Много веков назад она из ревности убила своего возлюбленного, сама же она – бессмертна, ибо выкупалась в чудодейственном огне, пылающем в центре земли. Красота ее настолько ослепительна, что на нее больно смотреть. При виде

¹⁶⁵ Генри Райдер Хаггард (1856–1925) – английский писатель, представитель викторианской и эдвардианской приключенческой литературы. Считается основоположником жанра «затерянные миры».

молодого Лео Винсея она все более приходит к тому убеждению, что он и есть ее воскресший, некогда ею убитый любовник. Желая и ему даровать вечную юность, она приводит его к подземному огненному столбу. Юноша боится войти в пламя, тогда она показывает ему пример мужества, и вдруг с нею случается что-то странное – выпадают волосы на голове, лицо покрывается морщинами, она вся съеживается и превращается в маленькую, уродливую обезьянку.

В рассказе испанского писателя Луиса Альфонсо «La cena de Sarah Whim» («Ужин Сары Уим» в сборнике «Cuentos Raros») молодая американка ставит ухаживающему за ней испанскому барону условием ее благосклонности: совместный ужин в – клетке львов.

Барон принимает условие и вступает в переговоры со сторожами.

В условленный час барон и американка приезжают в зоологический сад, входят в пустую клетку, богато убранную, и садятся за стол, уставленный роскошными блюдами и винами.

По данному знаку с обеих сторон столовой ниспадают железные решетки и к порогу подходят – около него – лев, около нее – львица. Несмотря на жуткость обстановки молодые люди, на вид хладнокровные, приступают к ужину на глазах ошеломленных зверей.

Сара просит барона налить ей еще шампанского.

«Барон поднялся, схватил левой рукой из холодильника

бутылку, а правой взял руку Сары, лежавшую на кружевах платья, как белая чайка на пене волн, и поцеловал ее:

«Почти одновременно со звуком поцелуя раздался рев и сдавленный крик.

– Что такое? – спросила, поднимаясь, Сара.

– Пустяки! Просто ревность льва.

И между тем как барон наливал правой рукой вино, из левой на скатерть сочилась – кровь!»

Молодые люди окончили ужин, снова поднялись решетки, барон и Сара спокойно покинули ужасную столовую: только много лет спустя барон признался Саре, что он подкупил сторожей, и те дали львам вместе с утренней порцией мяса – дозу опиума¹⁶⁶.

В последнее время большой спрос на страшные рассказы замечается в Германии и Австрии.

В сборнике рассказов венского писателя Вассермана¹⁶⁷ «Золотое зеркало», написанном в подражание «Serapionsbriider»¹⁶⁸ Гофмана «многогранная, великая и богатая жизнь» также отражается лишь как сказка ужасов и безумия.

В первой новелле («Чума в Винчгау») обезьяна занесла в

¹⁶⁶ Во Франции к этому жанру принадлежат еще рассказы Эркман-Шатриана, «Les Nevroses» Роллина и др., в Бельгии – некоторые рассказы Лемоннье, Гелленса.

¹⁶⁷ Якоб Вассерман (1873–1934) – немецкий писатель, новеллист.

¹⁶⁸ В русском переводе – «Серапионовы братья».

округ Винчгау чуму. Каждый, кто встретится с ней, кто хоть издали увидит ее из окна, заболевает и умирает.

В двух соседних деревнях жили парень и девушка, жених и невеста. Они дали друг другу слово зажигать по вечерам в мансарде под крышей факел в знак того, что они еще живы.

Однажды вечером парень увидел, к своему ужасу, что факела нет. Опрометью бросился он в соседнюю деревню. Оставалось сделать еще несколько шагов до дома невесты.

И вдруг факел засветился.

Парень бросился наверх, в светелку, и видит: на полу, задушенная, обнаженная, лежит его невеста, а обезьяна, смешно причмокивая губами, высовывает факел из окна.

Парень в ужасе упал на пол, а обезьяна, бросив факел, точно играя, переломила ему позвонки.

В последнем рассказе сборника («Аврора») компания мужчин очутилась на Крайнем Севере, в царстве вечных льдов и полугодовой ночи.

Слабо мерцающий свет, царящий в шалаше, раздражает их зрение, давит их мозг. Безмолвие природы вызывает такое состояние, что им хочется кричать, лишь бы нарушить его. Грохот тишины наполняет их уши, превращает биение их сердца в рев какой-то неведомой машины, и этот вой вызывает в мозгу страшные видения. Они перестают выносить звук собственного голоса и ждут, точно звери, случая, чтобы растерзать друг друга.

И один за другим они сходят с ума.

В рассказе Эверса¹⁶⁹ «Die Spinne» в одной из комнат меблированного отеля все жильцы неизменно вешались – в пятницу, в шесть часов.

Ни материальная необеспеченность, ни семейный разлад не могли быть – по наведенным справкам, – причиной этих загадочных самоубийств.

Когда из петли вынимали последнего из повесившихся, то заметили, что по рукаву пробежал какой-то паук. Ничего другого странного не бросилось в глаза.

Так как никто не желал снимать эту таинственно-страшную комнату, то хозяйка гостиницы предлагала ее наконец даром, а в придачу обещала еще кормить жильца.

Соблазненный такой перспективой, в комнате поселился студент.

Так как полиция также была заинтересована в пролитии света на эту загадочную историю, то между префектурой и комнатой был проведен телефон, и студент мог в любой момент, как только случится что-нибудь особенное, вызвать на помощь начальника полиции.

Студент вел дневник, куда заносил все свои впечатления и переживания и, благодаря этому обстоятельству, пал некоторый свет на загадочную комнату.

¹⁶⁹ В настоящее время Эверс самый яркий представитель этого «страшного» жанра в Германии: он большой поклонник Гофмана и Бодлера, биограф Эдгара По и переводчик Вилье де Лилль-Адана. В его рассказах то и дело мелькают имена художников Босха, Брейгеля, Гойи, Ропса. Эти рассказы собраны в двух книгах «Grauen» и «Die Bessenen».

Вскоре после своего переезда, студент заметил у окна противоположного дома девушку в лиловом с черными пятнами платье и неизменно в черных перчатках. Она сидела у окна и ткала какую-то тонкую, как паутина, ткань.

Между студентом и девушкой скоро установились оживленные сношения. Объяснялись они мимикой и жестами. Сначала студенту казалось, что она повторяет его движения, но потом он убедился, что, напротив, он делает лишь то, что подсказывает она.

Первая неделя прошла благополучно.

Чем ближе подходила следующая пятница, тем все большее беспокойство охватывало студента, беспокойство превращалось в нервную тревогу, в невыразимый страх. Его тянуло к окну, он чувствовал, что должен совершить то, что сделали его предшественники, а девушка в окне проделывала какие-то жесты, и как они ни были страшны, студент невольно подчинился их гипнозу. Вот он спешит к телефону и перерезает проволоку. Страх разрастается в ужасный кошмар. Студент садится к столу и, чтобы не смотреть на противоположное окно, принимается писать свое имя – раз – два...

И вдруг дневник обрывается.

На следующий день студента нашли повесившимся, а между зубами торчал огромный паук, лиловый с черными пятнами. Студент повесился в пятницу, ровно в шесть часов.

Прочли его дневник и, естественно, прежде всего обрати-

ли внимание на таинственное окно противоположного дома.

Никакого окна там не оказалось.

Студент сделался жертвой галлюцинации, навеянной паутиной, сотканной ядовитым пауком в его же собственной комнате.

В рассказе Габеленца «Der gelbe Schadel» (в сборнике «страшных» рассказов «Tage des Teufels») художник находит однажды в подzemелье старого дома череп странного желтого цвета и приносит его в свой кабинет.

И вдруг с ним совершается нечто необычайное.

Он охладевает к искусству, забрасывает кисть и холст, принимается за изучение химии, за чтение мемуаров XVIII в. Он запирается в своей лаборатории и стряпает яды. В нем поднимается странное желание отравить свою возлюбленную, он заманивает ее к себе и осуществляет свой темный замысел. Он, никогда не говоривший и не писавший по-итальянски, ночью, в состоянии полусна, говорит и пишет на этом языке. Из домоседа он превращается в беспокойного странника и кончает с собою.

Потом оказалось, что странного цвета череп принадлежал Калиостро, отравителю-авантюристу XVIII в. и художник просто бессознательно повторил во всех подробностях его жизнь¹⁷⁰.

В этих «страшных» рассказах и повестях жизнь изображается неизменно как сцепление ужасных событий, от которых

¹⁷⁰ См. также сборник рассказов Штробля «Die Knocherne Hand».

по спине читателя должен пробегать мороз, а человек превращается в игрушку злых случайностей, становится жертвой галлюцинаций, безвольным повторением прошлого.

Произведения указанных писателей не отличаются ни особенными художественными достоинствами, ни крупным общественным значением. Они созданы больше для рынка, являются ответом на литературную моду.

И однако, их нельзя игнорировать.

Эти произведения, пользующиеся, несомненно, сбытом – на что указывает хотя бы появление все новых подобных сборников на книжном рынке Германии, – важный симптом времени, важные документы эпохи.

Они служат лучшим доказательством того, что тяга ко всему таинственному и страшному не результат патологического состояния отдельных писателей, не сенсационная выдумка небольших литературных кружков, а – как некогда, в эпоху романтизма, – явление массовое, явление социальное, подготовленное разнообразными общественными причинами.

Из глубины повышенной нервозности, вызванной всем укладом, всем развитием капиталистического общества, родилась в конце XIX в. также новая разновидность театра – драма ужаса.

Лицом к лицу с жестокой действительностью, таящей в себе тысячу неожиданностей и случайностей, нервного человека охватывает инстинктивный *страх жизни*.

В своих рассказах «*Sensitiva amorosa*» шведский писатель Ола Гансон¹⁷¹ посвятил немало страниц этой «болезни века».

«Что значит этот повальный, болезненный страх жизни, коим одержимы столь многие представители современного поколения? – спрашивает он в одном месте. – Что он такое? Чисто физиологическое явление? Болезненный процесс в крови и нервах? Или то тление поразило современного человека, то смерть следует за ним, как тень? Или, быть может, то бессмысленная, злая судьба поднимает свою голову Медузы? Или то оглушительное зрелище борьбы за существование, исполинской колесницы времени, катящейся вперед и раздавливающей миллионы человеческих тел?»

И Гансон рисует целую вереницу таких невропатов, одержимых «страхом жизни». Порой, находясь в самом лучшем настроении, оживленно беседуя где-нибудь в обществе, они вдруг призадумаются и им кажется, что «кто-то» «откуда-то» издалека «грозит им, предвещая беду».

Из этого инстинктивного страха жизни, который, «как паразит, сросся с самой сердцевиной чувства, кладет в ней свои яйца и размножается», и родилась в конце XIX в. – драма ужаса.

Эта разновидность театра встречается во всех странах, в Германии (Шляф¹⁷²), Польше (Пшибышевский¹⁷³), Сканди-

¹⁷¹ Ола Гансон (1860–1925) – шведский беллетрист, историк литературы.

¹⁷² Иоганн Шляф (1862–1941) – немецкий писатель.

¹⁷³ Станислав Пшибышевский (1868–1927) – польский писатель. Испытывал

навии (Стриндберг), особенно Бельгии (Лемоннье¹⁷⁴, Лерберг¹⁷⁵, Метерлинк).

В этих пьесах обыкновенно нет никакого «действия», они всецело покоятся на «настроении», а это настроение – сконцентрированный, бессознательный ужас, охватывающий постепенно выведенных лиц, а вместе с ними и публику.

В пьесе Шляфа «Meister Oelze» ремесленник отравил много лет назад отчима, чтобы помешать ему составить завещание. Вся драма построена на страхе возмездия, который закрадывается в душу преступника, питается всякой мелочью проникает во все фибры его существа, разрастается в кошмар, доводит его до галлюцинаций и самоубийства.

В пьесе Пшибышевского «Гости», также лишенной всякой динамики, также вырастающей исключительно из настроения, герой, под влиянием каких-то странных угрызений совести – хотя он, кажется, не совершил никакого преступления, – проникается инстинктивным страхом «всего» и «ничего», – как выражается Ола Гансон. Он видит на стене чью-то «тень», точно «крылья вампира», какие-то «грязные, скрюченные пальцы», точно «когти дьявола». Пока эти ужасные руки только притаились для прыжка, как «пантера», но

влияние взглядов Ф. Ницше, пропагандировал крайний модернистский эстетизм, эротизм и экспрессионизм.

¹⁷⁴ Камилл Лемоннье (1841–1913) – бельгийский писатель. Один из творцов новейшей бельгийской литературы.

¹⁷⁵ Шарль Ван Дерберг (1861–1907) – бельгийский поэт, новеллист и драматург.

настанет момент, и они обхватят его, как «адские клещи», обовьют его «адскими объятиями» и – задушат. Нервный страх превращается в манию преследования и гонит несчастного к самоубийству.

В пантомиме Лемоннье «Мертвец» (переделанной из одноименной повести) двое братьев-крестьян убили выигравшего в лотерею односельчанина, и вот с тех пор тень убитого преследует их, как страшный кошмар. То мертвец принимает вид нищего, являющегося на пороге, то лицо его чудовищной гримасой смотрит на них с циферблата часов. Разбуженные кошмарными видениями, они вскакивают с постели – *он*, как живой, освещенный луной, стоит между ними. В невыразимом ужасе набрасываются братья на него, чтобы задушить, и – начинают душить друг друга.

Своего классического выражения этот театр ужаса получил под пером Метерлинка, в его маленьких пьесах «настроения», прообразом которых послужила драма Ван Лерберга «Les Flaireurs»¹⁷⁶.

Выведенные Метерлинком лица (в «Непрошеной гостье», в «Слепых», в «Там, внутри») пронизаны насквозь нервной тревогой, жутким предчувствием беды и грозы. Все заставляет их вздрагивать и трепетать. Все для них предчувствие и предзнаменование.

«О чем ни подумаешь, все так страшно!»

¹⁷⁶ К этой категории относится также пьеса бельгийца Кромелинка «Ваятель масок».

Это нервное беспокойство, проникающее все их существо, отражается даже в их разговорах, в их тревожном, обрывистом диалоге – пугаясь собственных слов, точно боясь разбудить дремлющие, злые силы, они то и дело прерывают свою речь.

А злые силы все же пробуждаются.

Вечно «откуда-то» издалека «кто-то» – таинственный и страшный – «грозит, предвещая беду» (Ола Гансон).

Среди этих притаившихся враждебных сил – люди называют их совокупность «роком» – наиболее осязательная, наиболее страшная и неотвратимая, – это смерть.

Она везде и всюду.

Она – хозяйка и царица. Она склоняется над колыбелью только что родившегося младенца, ходит тенью вокруг дряхлого старика. Она стоит за каждым углом дома, стучит костлявой рукой в каждое окно. Она улучает минуту, когда люди менее всего думают о ней, входит злой intruse, и ужас и отчаяние входят следом за ней.

Все «поры» маленьких пьес Метерлинка проникнуты – по его же собственным словам, – «мрачным предчувствием смерти».

Над жизнью, ставшей непрерывным беспокойством и страхом, непрекращающейся нервной тревогой, ставшей драмой инстинктивного ужаса, воцарилась с косой в костлявой руке – Победительница-Смерть, Mors Imperator¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Торжество смерти, вдохновившее когда-то Гольбейна к его «Пляске смер-

Кроме вышеуказанных социальных причин, вызвавших в конце XIX и начале XX в. новый подъем кошмарной литературы – а именно, вытеснения капитализмом старых классов общества, бедственного положения интеллигенции, пригнетающего уклада большого города, жестокого характера всей современной жизни и обусловленной всеми этими явлениями повышенной нервозности, – была еще одна причина, располагавшая писателей и художников смотреть на мир как на мрачную фантазмагорию, как на царство – князя тьмы.

Взаимные отношения полов – когда-то источник оптимистических переживаний, источник светлой и радостной поэзии, – также приняли в конце XIX и начале XX в. – злое, угрожающий характер.

Половые отношения все более принимали видимость – половой *вражды*, а эта вражда все более обострялась.

На то существовало немало причин.

Крупная буржуазия отвела проститутке в жизни огромную роль, приблизительно такую же, какую она играла в век Ренессанса и в век абсолютизма. Освободив женщину своего круга от хозяйственных и даже материнских обязанностей, крупная буржуазия и ее превращала все больше в кокотку. В

ти», нашло яркого художника в лице немца Ретеля, творчество которого относится еще на 50-х годах XIX-е. После крушения мартовской революции, он создал ряд рисунков, изображающих победу смерти над народным движением. Эта превосходная «Пляска смерти» может быть рассмотрена только в другом месте, в другой связи. Кроме этой серии Ретель создал еще два рисунка на ту же тему, один из которых помещен в нашей книге.

том же направлении действовала и необходимость конкурировать с дамами полусвета, вставшая перед дамами буржуазии, раз последние не хотели потерять влияние и власть над мужчинами своего класса.

Наступало царство кокоток и проституции.

Низведенная мужчиной на степень простого орудия наслаждения, женщина мстила, естественно, своему господину-рабу вольно и невольно, не только превращая его в свою очередь в простое орудие своего господства, но – что особенно важно – порабощая его стихийной силой своего пола.

И женщина должна была незаметно превратиться в глазах мужчины во врага опасного и страшного, в злую губительницу.

Так как вся тяжесть современного уклада жизни с его жестокой и непрерывающейся конкуренцией ложилась особенной тяжестью на мужчину, то психика последнего становилась заметно слабее психики женщины. Нервный и неуравновешенный мужчина (особенно интеллигент) пассивно подчинялся впечатлениям, исходившим на него от женщины, и эти впечатления порабощали его до полной потери собственной личности.

Мужчина невольно склонялся к убеждению в необходимости переоценки старого предрассудка о «сильном» и «слабом» поле. Он все больше укреплялся в мысли, что в любви мужчина играет только *пассивную* роль, тогда как инициатива всецело принадлежит женщине (см. рассказ Ф. Лангма-

на «Молодой человек 1895 г.»). При таких условиях должен был совершенно измениться и старый тип Дон-Жуана. Из порабитителя женщины он незаметно превратился в ненавистника женщины (как Дж. Таннер в пьесе Б. Шоу «Человек и Сверхчеловек»)¹⁷⁸.

Между тем как мужчина становился все более женоподобным (нервным, пассивным, чувствительным), женщина, напротив, превращалась все более в мужеподобную амазонку (активную, рассудочную, воинственную).

Стремясь сбросить с себя вековое иго, она организовалась в боевые кадры, выкинула знамя феминизма и перешла в наступление. Успехи женского движения в области экономической, политической и юридической были так велики, так бросались в глаза, были чреватые такими последствиями, что заставляли невольно призадуматься.

Из прежней бессловесной и покорной служанки женщина вырастала в опасного конкурента, в явного врага мужчины. И он, который когда-то презирал ее, стал ее – бояться.

Таковы были причины, которые привели в конце XIX и начале XX в. ко все большему обострению половой вражды.

Взаимные отношения полов стали замаскированной или открытой ненавистью, любовь то и дело перекидывалась в жажду истребления и уничтожения.

Так родились образы Саломеи (О. Уайльд), Лулу (Веде-

¹⁷⁸ См. об этом подробнее нашу брошюру «Торжество пола» (по поводу книги О. Вейнингера).

кинд¹⁷⁹) и др.

Женщина становилась в глазах мужчины *злом* и притом таким, против которого сам он бессилён.

Нет ничего удивительного в том, что такого взгляда на женщину придерживались все те писатели, которые были склонны видеть и в жизни вообще – царство дьявола или сад пыток.

В прологе, которым открывается «Сад пыток» Мирбо, собралась компания интеллигентов: ученых, философов и писателей, и после вкусного ужина речь заходит – о женщине...

Все так или иначе разделяют убеждение о женщине как представительнице слабого пола.

Против этого предрассудка протестует один только автор «Сада пыток».

Он видел «истинную» женщину, видел ее «неприкрытой ни религиозными предрассудками, ни общественными приличиями». Он видел ее в ее «естественной нагоде», окруженную «садами и казнями», «цветами и кровью».

Женщина – воплощение зла, великая и вечная злодейка. Это она «замышляет, комбинирует и подготавливает» все преступления. Она таит в себе «непобедимую силу разрушения». Будучи «чревом жизни», она тем самым и «чрево смерти».

И, подводя итог своим женоненавистническим рассужде-

¹⁷⁹ Франк Ведекинд (1864–1918) – немецкий поэт и драматург, предшественник экспрессионизма.

ниям, герой Мирбо (а, может быть, он сам) восклицает:

«В вечном поединке полов мы – мужчины – всегда побежденные».

Женщина превращается в глазах «побежденного» мужчины прежде всего в существо звероподобное, в красивого хищника.

Графиня де Стассевиль в рассказе Барбе д'Оревильи «Изнанка одной партии в вист» сравнивается со змеей, а графиня Савинии (вторая жена графа) в рассказе «Счастье в преступлении» уподобляется пантере.

Или же женщина принимает образ ядовитой паучихи-губительницы.

В приведенном выше рассказе Эверса («Die Spinne») студент – потом повесившийся под влиянием галлюцинации, – видит однажды, как маленький самец-паук подходит робко к сидящей в паутине огромной паучихе и, удовлетворив свою страсть, в страхе бросается вон из ее крепости. Паучиха бежит вслед за ним, схватывает его, тащит обратно в паутину и там, где недавно праздновалась оргия любви, высасывает из него всю жизнь и пренебрежительно выбрасывает труп любовника из своего дома.

Вот символ отношений полов!

От представления о женщине как паучихе только один шаг к представлению о ней как о вампире.

Этот шаг делает Зенон Реймонт.

В Польше он имел роман с одной замужней дамой, роман

весьма своеобразный. Так как муж дамы был человек больной, а ей страстно хотелось иметь ребенка, то она ночью посетила Зенона, гостившего в их имении. Молодой человек, раньше не обращавший на нее внимания, после этого таинственного ночного визита безумно влюбляется в нее, но она, почувствовав себя уже матерью, отклоняет его любовь. Она хочет быть только матерью, а не женой и любовницей.

И Зенон видит, что она пользовалась им только как средством, что он для нее только оплодотворяющее начало.

«Ты паук!» – невольно срывается с его уст.

Очутившись потом в Лондоне, разлагаясь под напором «отвратительной, проклятой» жизни города, Зенон видит все в сумрачно-искаженных образах, и тогда и женщина превращается в его глазах из паучихи в – Вампира.

Он знакомится со странной и страшной девушкой – а, может быть, она только «кошмар его воображения, охваченного ужасом» (как Клара в «Саду пыток»). У Дэзи лицо какого-то «кошмарного видения». Губы ее змеятся «змеиными движениями». На всех она наводит инстинктивный «страх».

Она – колдунья. От одного ее взгляда заболевают маленькие дети. Она – «вампир» – одно из многочисленных «воплощений Бафомета». Она – дочь князя тьмы.

Чем-то средним между вампиром и демоном является женщина и в рассказе Лемоннье «Суккуб».

Молодой человек сидит в партере театра. Дают «Тристана и Изольду» Вагнера. В одну из лож входит дама в чер-

ном, похожая на портрет кисти художника Уистлера¹⁸⁰. Ее «ослепительная красота» граничит с «безобразием». Из ее глаз струится «жестокость», исходят какие-то «лихорадочно – красные испарения», от которых становится «жарко».

Молодому человеку кажется, что когда-то, где-то, он видел уже эту женщину, даже больше: обладал ею. И вдруг ему вспомнилось.

Много лет назад, он был серьезно болен. И вот ночью к нему пришла странная женщина с бледным лицом, на котором заметны следы разложения. Губы его слились с ее устами. Потом он почувствовал, как она вонзает свои зубы ему в шею и сосет его кровь. На утро мать нашла его полумертвым. И однако ни одна дверь ночью не отворялась. Никто не входил.

«И все-таки это был не сон! – заканчивает рассказчик. – Кто бы ни была она – суккуб или вампир, – я испытал тогда восторг, граничивший с ужасом смерти».

Так подготовлялась постепенно психологическая почва для возрождения веры в существование одержимых дьяволом ведьм.

Для очень многих модернистов из числа тех, кто склонен вообще к кошмарному взгляду на жизнь, не может быть никакого сомнения в том, что ведьмы существуют на самом де-

¹⁸⁰ Джеймс Уистлер (1834–1903) – американский художник, мастер живописного портрета, а также офорта и литографии. Один из известных тоналистов – предшественников импрессионизма и символизма. Приверженец концепции «искусство ради искусства». Офицер ордена Почетного легиона.

ле.

В романе «Ад» Стриндберг заявляет – нисколько не смущаясь и не краснея, – что буря и гроза – дело рук ведьм (точно слышишь голос короля Якова I), а в продолжении «Ада», в «Легендах», констатируя возрождение во Франции католического духа, он радуется, что скоро запылают первые костры, на которых будут сжигать уличенных в ведовстве женщин.

Такого же взгляда придерживается и Лемоннье.

В романе «L'homme en amour» Од кажется герою не то «потомком женщин-животных», призывавших самца «грустным рычанием», не то «жрицей черной мессы», ведьмой, отправляющейся на охоту за мужчиной, «опьяненная мыслью о его гибели».

Такова точка зрения и Гюйсманса.

В романе «Бездна» выступает некая мадам Шантелув. Она одета по последней парижской моде, читает современные книги и романы и, однако, она настоящая – ведьма. Об этом свидетельствует как ее отвращение от нормальной половой любви, так и то, что ее тело на ощупь – даже летом – холодное.

Отсюда только один шаг к реставрации «Молота ведьм», пресловутого «Malleus Maleficarum», созданного некогда в XV в. Генрихом Инститором и доминиканцем Яковом Шпренгером.

Эту благородную задачу взял на себя Пшибышевский в

«Синагоге сатаны», где он величает книгу старых инквизиторов «бессмертной»:

«Сатана любит женщину, ибо она вечный принцип зла, вдохновительница преступлений, – восклицает Пшибышевский. – Женщина – возлюбленная сатаны, который пользуется ею для распространения и укрепления своего культа», и т. д.

А если существуют ведьмы, поклоняющиеся дьяволу, то – почему не существовать и шабашу?

В «Синагоге сатаны» Пшибышевский, пользуясь данными процессов, признаниями самих ведьм (!!!), набрасывает широкую и подробную картину шабаша, каким он был на исходе Ренессанса:

«Сборищем управляет женщина и доводит его до экзальтации. В ней оживает фурия с нечеловечески разросшейся чувственностью. Похоть завершается кровожадностью. Она рвет ногтями собственное тело, вырывает толстые пряди волос из головы, расцарапывает себе грудь, но и этого недостаточно, чтобы насытить зверя. Она бросается на младенца, приносимого в жертву сатане, рвет ему грудь зубами, вырывает сердце, пожирает его или разрывает младенцу артерии на шее и пьет брызнувшую оттуда кровь!»

И все это – заметьте – не бред больных истеричек, не признания, полученные в застенке, под нечеловеческими пытками, – а самая доподлинная действительность!

Другие писатели чувствуют, что, пожалуй, читатель не по-

верит им, если они изобразят ему шабаш, происходящий при свете XIX века, и переносят поэтому действие в первобытную среду.

В упомянутом романе Хаггарда «She» («Она») встречается сцена, где пещерные люди кружатся в дикой пляске. Вдруг с одной из участниц случается странный припадок. Она бьется в конвульсиях с громким криком: «Дайте мне черного козла». Убивают животное, дают ей пить его горячую кровь, и ведьма постепенно успокаивается¹⁸¹.

В одном из рассказов Эверса («Die Mamaloi») туземцы острова Гаити устраивают кровавые оргии в честь дьявола. Председательницей шабаша является молодая ведьма-красавица. Она приносит дьяволу в жертву живого ребенка и, как она сама, так и вся толпа опьяняются его горячей кровью.

Сойдясь с христианином, став матерью, она отказывается впредь исполнять свою прежнюю роль, но, запуганная колдунями, снова становится во главе шабаша и приносит на этот раз дьяволу в жертву – собственного ребенка.

А Гюйсманс, тот уже прямо переносит шабаш в наши дни. В романе «Бездна» мадам Шантелув приводит писателя Дюрталь на черную мессу, устраиваемую каноником Докром, и видит Дюрталь:

«Одна из присутствующих кинулась плашмя на землю и загребает ногами, другая вдруг, страшно скосив глаза, закудахтала, потом, потеряв голос, оцепенела с открытым ртом»,

¹⁸¹ См. также его роман «The Witch's Head».

и т. д.

Так снова ожил при свете XIX в., в эпоху торжествующего просвещения, нелепо-страшный предрассудок былых, невежественных времен и, разумеется, только наличие социально-психологических факторов существенной важности может объяснить нам это возрождение старых дьявольских ликов и кошмарных картин.

Если между женщиной и мужчиной существует ничем не устранимый стихийный антагонизм, если женщина не более как зверь, или суккуб, или ведьма, то ясно, что и самое половое чувство должно стать источником мрачного пригнетающего ужаса.

Любовь становится сексуальным кошмаром.

В романе Лемоннье «L'homme en amour» герой – человек нервный, чувствительный, неуравновешенный, пассивный, – склонен смотреть на женщину, как на зверя. Если в нем сложилось такое убеждение, то некоторую роль в этом сыграли и произведения новейших писателей – Бодлера, Барбе д'Оревилли и др., изображавших женщину как «золотую муху навозной кучи мира», как «обезумевшую пчелку, кидающуюся в погоню за самцами», как «ненасытного спрута, всасывающего в себя мужчин, совершая работу истребления».

И женщина стала в его глазах «зверем со знаками зверя на теле», со «звериной, пожирающей и лязгающей пастью».

Нетрудно предвидеть, во что должна при таких условиях превратиться любовь. Возлюбленная его надевает на ли-

цо маску – символ ее звериной сущности, знак ее «звериной власти», распускает свои волосы и закутывается в их пряди, точно в «звериную шкуру», а его начинает терзать «изнуряющий зной», словно «шпанские мухи» гложут его кости, и ядовитое пламя пронизывает его ужасной болью...

«Тяжелый чад мака, дурман гашиша подавляли меня, как видения мрачной преисподней, как тяжелый и обезличивающий кошмар».

И незаметно любовь становится оргией «звериного смещения», как она изображена на фронтонах старых готических соборов, построенных в Средние века, превращается в дикую оргию, обдающую «безумием и ужасом».

Люди со свиными лицами и обезьяньими рожами сплетаются в один страшный, отвратительный хоровод демонов, охваченных эротическим безумием.

Сексуальным кошмаром завершается и «Сад пыток» Мирбо.

Выйдя из ада мук и казней, спутник Клары очутился в комнате, зловеще озаренной красным светом.

Посреди комнаты висит огромный идол – олицетворение полового чувства. В красном освещении глаза каменного изваяния, сделанные из нефрита, светятся «дьявольским выражением». А вокруг идола безумствует оргия дикого сладострастия, «валяются груды безумно сжимающих друг друга и сливающихся тел».

«И понял я в эту страшную минуту, – говорит герой Мир-

бо, – что в сладострастии таится самый мрачный, самый скорбный из всех ужасов».

В сексуальный кошмар превращается половая любовь и в романе Пшибышевского «De profundis».

Перед взором охваченного ужасом и безумием поэта проносится эротическая фантасмагория.

Он видит «шествие тысячной толпы, которую гонит бешенный экстаз разрушения под небом, дышащем огнем и чумой». Он видит, как «души людей извиваются и подергиваются в адской виттовой пляске жизни». Он видит «спины, исполосованные ремнями и железными прутами», видит все человечество «беснующимся», видит «восторг безумия в его озверевших глазах».

И вдруг ему кажется, будто около него какая-то женщина – не то суккуб, не то вампир, – и она оплетает его тело своими членами. Он задыхается.

«И снова он слышит, как приближается шествие осужденных и безумных, как оно вьется и клубится, словно спутанный ком рук, ног и тел, которые кусаются, разрывают друг друга разъяренными кулаками, толкают и отрываются один от другого с адскими мучениями и не могут оторваться».

В невыразимом ужасе бросился он на таинственную женщину, чтобы задушить ее в объятиях страсти, а она «рвала зубами кожу на его шее, и впивалась пальцами в его грудь».

А кругом бесновалось, объятное безумием, человечество, его стоны превращались в «рев диких, остервеневших зве-

рей», и «пальцы ломались в кровавом аллилуйе разрушения».

Так стало даже и то чувство, из которого когда-то бил живой родник поэзии и счастья, источником подавляющего ужаса, и из его некогда столь светлых и ясных глубин поднялись душераздирающие кошмары, пронизанные отчаянием и мукой, озаренные отсветом адской пропасти.

Ужасы и кошмары вторгаются в конце XIX и начале XX в. и в искусство.

Наиболее яркими представителями этого течения в живописи являются Ропе, Бердслей, Штук и Мунк¹⁸².

Они принадлежат к разным национальностям. Ропе – бельгиец, Бердслей – англичанин, Штук – немец, Мунк – норвежец. Все они, кроме того, представители разных стилей, носители разных приемов творчества. Между элегантными, шикарными рисунками Ропса, странными черно-белыми иллюстрациями Бердслея, романтическими картинками Штука и импрессионистическими набросками Мунка на первый взгляд – очень мало общего.

И однако, они братья по духу, члены единой семьи.

Все они люди крайне впечатлительные и легко возбуждающиеся, люди с явной невропатической организацией пси-

¹⁸² Фелисьен Ропе (1833–1898) – бельгийский художник-символист. Обри Бердслей (1872–1898) – английский художник-график, иллюстратор, декоратор, поэт, один из виднейших представителей английского эстетизма и модерна 1890-х годов. Франц фон Штук (1863–1928) – немецкий живописец и скульптор. Эдвард Мунк (1863–1944) – норвежский художник-экспрессионист.

хики, люди настолько нервные, что порой видят и слышат – подобно одному из героев Эдгара По, – не только все, что делается на земле, но и многое из того, что делается в аду. Как интеллигенты конца XIX в., они ближе к женскому, чем мужскому типу и потому отводят сексуальному моменту огромное доминирующее место в жизни и в творчестве. В их глазах женщина также вырастает в символ зла, в вампира и ведьму, в дочь князя тьмы. Все они пессимисты.

Подавленные настоящим, не веря в будущее, они склонны видеть в жизни кошмар безумия и ужаса, царство злых демонических сил.

Близость этих художников к вышеразобраным писателям несомненна и выражается даже внешним образом.

Так, Мунк создал один из лучших портретов Стриндберга, Бердслей иллюстрировал «Саломею» О. Уайльда, который вообще не примыкает к рассмотренной нами группе писателей, но в «Саломее» во всяком случае близко подошел к ней, а Ропе был не только другом Бодлера, Барбе д'Оревильты и Вилье де Лилль-Адана, но и украсил своими рисунками «Les Evanes» первого, «Дья-Вольские лики» второго и «Жестокие рассказы» третьего.

Творчество всех этих художников выросло из того же самого пессимистического настроения, которое породило и поэзию кошмаров и ужаса.

Все эти художники отводят, как сказано, сексуальному моменту огромное значение и трактуют его в безнадежно-мрачном духе.

Человек обеспеченный, жуир по темпераменту, Ропе близко познакомился с французским буржуазным обществом третьей республики, и ему сразу бросилась в глаза одна из наиболее ярких особенностей этого мира – господство кокотки.

Первоначально он бичевал этот мир всемогущей Нана довольно благодушно, со сдержанной иронией светского человека, который и сам умеет ценить красивые формы женского тела.

Потом незаметно в это сравнительно спокойное и даже светлое настроение вторгаются все чаще мрачные нотки.

У кокотки – царицы мира – вырастают ноги сатира, ноги дьявола.

В таком виде она изображена на рисунке «Господство кокоток», где она сидит верхом на мужчине и погоняет его хлыстиком, или на едко-мрачной сатире на современное буржуазное общество, озаглавленной «Проституция и воровство царят над жизнью», где она стоит с лицом не то кретина, не то преступника на вращающемся в мировом пространстве земном шаре, а сзади с нее стягивает платье черная, мрачная

фигура одетого в пальто и цилиндр господина, похожего на дьявола.

Мы видели, что другой важной причиной, вызвавшей в мужчине страх перед женщиной, было его сознание своей слабости лицом к лицу с ее половой стихийностью, сознание ее превосходства как полового существа.

В глазах Ропса женщина вырастает незаметно в колоссальную фигуру, в богатыршу телом и ростом, а мужчина становится все меньше, все более жалким, становится глупеньким, бедненьким паяцем, которым она играет, как девочка – куклой.

Ропе дважды воспроизвел в разных вариациях эту тему – доказательство, как она была ему близка.

Вот стоит огромного роста дама в бальном платье, самая заурядная мешанка с грубо чувственными губами, точно героиня сказки о великанах, и держит на ладони маленького шута-паяца. Она смотрит на него не то презрительно, не то недоуменно, словно желая сказать: так вот каков наш недавний господин.

От взоров и чувства Ропса не ускользнула и третья существенная причина, породившая в мужчине страх перед женщиной, а именно – ее боевое выступление в качестве феминистки, ее стремление к равноправию.

На одном из его рисунков стоит женщина, опоясанная саблей, на знамени, на котором красуется лозунг возмущившихся женщин: «Droit des femmes».

Так все более складывалось у Ропса убеждение, что половые отношения – не более как вражда и ненависть.

Борьбой является прежде всего половое чувство. Мужчина-самец нападает на женщину-самку, хочет взять ее силой, а она не сдается, вонзает свои зубы в его затылок, и глаза ее горят дикой злобой и невыразимым ужасом. Враждой является, по существу, и семейная жизнь. Старуха-жена схватила за горло мужа и придавила его к стене в страшной злобе, готовая его задушить. Рисунок озаглавлен «Ненависть к мужчине», – его творцом мог быть только – ненавистник женщин.

И чем сосредоточеннее, чем интенсивнее становилось в душе Ропса это женоненавистническое настроение, тем все явственнее всплывали перед ним из мрака прошлого старые, кошмарные образы.

Мужчина снова превращается в св. Антония, который молится перед Распятием и вдруг, заслоня Христа, перед ним встает прекрасная женщина-соблазнительница, или он становится средневековым магом, сидящим в своем кабинете, уставленном ретортами и склянками, перед огромным фолиантом «Compendium maleficarum» («Руководство по вопросу о ведьмах»), а из волшебного зеркала, сияя ослепительной красотой, выходит женщина-мужегубительница.

Вместе с тем и женщина принимает в глазах Ропса все более средневековый характер, становится – ведьмой, «возлюбленной Сатаны», как выразался Пшибышевский.

То она сидит полуодетая перед зеркалом, готовясь к шабашу, а у ног ее ходит зловещий ворон – не забыта, конечно, и метла! – то она стоит перед раскрытой книгой о колдовстве, а внизу, под столом, приютилась безобразная обезьяна.

Подобно Ропсу, Бердслей находился в сильнейшей степени под гипнозом пола и, подобно ему, он воспроизводил преимущественно кошмары сексуального характера.

Но если у Ропса женщина-мужегубительница еще отличалась по крайней мере красивым телом, а порой и красивым лицом, если в этих именно ее качествах и скрывалась главная ее опасность для мужчины, то в представлении английского художника она и с внешней стороны превращается в олицетворение безобразия и ужаса.

Даже в тех случаях, когда она, как на рисунке «Поклонницы Вагнера», не превышает человеческих очертаний, когда она похожа все же на обыкновенную смертную женщину, она производит впечатление уродливого и кошмарного видения. Упомянутый рисунок представляет замечательное pendant к рассказу Лемоннье «Суккуб». В театре, где дают, очевидно, «Тристана и Изольду», сидят глубоко декольтированные дамы, упиваясь музыкой. Лица их выражают холодную и тупую жестокость, а губы, точно обрубленные, напоминают кровь сосущих пиявок...

Обыкновенно, однако, женщина вырастает в глазах Бердслея в колоссальное существо, в сказочное чудовище, в каменное изваяние дикого Востока. Формы и линии ее не от-

личаются изяществом, лицо не блещет красотой, ничто в ней не ласкает глаз – тело ее или вздуто, как брюхо чудовища, напитавшегося человеческим мясом, или же тощее, как замогильный призрак. И всегда лицо ее, точно окаменевшее, дышит алчностью и жаждой разрушения. То она предстает перед нами, как огромная жирная Мессалина, которая или идет на улице в поисках добычи, или поднимается по лестнице со сжатыми в кулак пальцами, готовая задушить мужчину, доверчиво ее ожидающего. То она облекается в образ Саломеи, высокой и худой, наклоняющейся над блюдом, где дымится в крови отрубленная голова возлюбленного, и кажется, будто ее уста шепчут слова героини Оскара Уайльда: «Я люблю тебя, я жажду твоей красоты».

Подобно Бердслею, и Штук отводит в своем творчестве сексуальной проблеме огромное место.

Женщина и ему представляется не иначе, как врагом мужчины.

Она или выступает, как рассудочная и воинственная феминистка, оспаривающая у мужчины его первенствующее место, как мудрая Паллада Афина или бесстрашная амазонка.

Чаще же женщина порабощает мужчину, как существо половое, как половая стихия.

То она принимает вид невинной, как девочка, Евы, протягивающей Адаму яблоко соблазна, то она становится Сиреной, чья загадочно-манящая песня влечет мужчину в мор-

скую пучину. Она облекается в образ обвитых черной змеей Греха или Порока. Она царит, как жестокий зверь, как сфинкс, на высотах сумрачных скал, среди вечного молчания. Она вонзает свои когти в спину мужчины, прильнувшего к ее губам.

И всегда она символ зла и разрушения – дочь и возлюбленная князя тьмы.

Не только взаимные отношения полов становятся в глазах Ропса, Бердслея и Штука источником ужаса, но и вообще вся жизнь.

Вселенная кажется Ропсу населенной демоническими образами – сфинксами, сатирами, адскими духами, а среди этих баснословных фантомов мелькает грозный скелет смерти.

Она везде и всюду. Она хозяйка и царица мира – Mors Imperator.

То она подкрадывается с ликом, изъеденным язвами – образ сифилиса, то она встает в виде разодетой дамы, а из-под опускающихся юбок предательски выглядывают ноги скелета. Или она входит в бальную залу:

*С обильем дарственным одежды ниспадают
До щиколки сухой,
Немой зияет мрак в пустых ее глазах,
И череп
Тихонько зыбится на хрупких позвонках.*

А над этим миром-адам, миром демонов и гримас, поднимается гигантская фигура Сатаны. Ночной порой шагает он над большим городом, потонувшем во мраке, сея плевелы, из которых с восходом солнца для него вырастет обильная жатва – разврат, болезни и преступления – *Satan sémant l'ivraie*.

В странный кошмар превращается жизнь и в глазах Бердслея.

Мелькают маски шутов и клоунесс, проносятся чудовищные формы, нелепые гримасы, смехотворно-страшные рожи. Как ад, как настоящее Inferno, рисуется жизнь и Штуку.

Вот человек убил ближнего и бежит, объятый ужасом, а на углу его подстерегают три зловещие сестры. Одежда их состоит из гидр, лица озарены ужасным злорадством, и пальцы уже готовы вонзиться в его сердце. По поляне мчится другой безумец, а над ним в причудливо-страшных позах витают женщины-призраки и грозят ему и нашептывают ему на ухо слова, от которых волосы становятся дыбом, и сердце грозит разорваться на части.

А там, дальше, мрачная преисподняя, дантовский ад, где с лицами, искаженными от ужаса, с глазами, широко раскрытыми застыли в невыразимых муках осужденные, озаренные отсветом ада.

Злые силы воцаряются над жизнью.

Над землей, сея беды и разрушение, проносятся темные исчадия ада. Щелканье бичей, топот копыт, возбужденное

фырканье лошадей, ликующе-жестокий хохот всадников, – все сливается в одну исступленную мелодию, в бесовский гимн уничтожения и смерти.

И сколько бы Штук ни старался уйти от этих кошмарных видений в грезы о тихом, безмятежном существовании, о рае-идиллии, когда на фоне ласкающего пейзажа бродили счастливые кентавры, эти светлые мечты не выдерживают натиска окружающего мира и испаряются, как сон о далеком детстве.

И устремляя вдаль свои страшные глаза, царит над жизнью, ставшей кошмаром безумия и ужаса, – Люцифер, князь тьмы.

Ужас перед жизнью, никогда не затихающий, ужас перед смертью, вечно бодрствующий, – таково основное настроение в творчестве норвежского художника Эдварда Мунка.

Все, что его окружает, все, что он видит и слышит, заставляет болезненно сжиматься его сердце, корчиться от боли его нервы.

Природа, любовь, материнство, жизнь улицы, жизнь в домах, – все кажется ему диким кошмаром, обвешанным жутью.

Призрачными глазами смотрит на него пейзаж. «Буря» становится под его кистью страшной сказкой. Эти ярко освещенные окна дома, эти гнущиеся под напором ветра деревья, это темное, давящее небо, вдали зловеще озаренное, эта группа призрачных людей на переднем плане, – все это точно пригрезилось бедному безумцу Реймонта – Зенону.

Любовь – не более как замаскированная вражда полов. Женщина – не более как «вампир», сдирающий кожу на плече целующего ее мужчины, вампир, пьющий его кровь, точно она выхвачена из романа Пшибышевского «De profundis», точно она сошла со страниц рассказа Лемоннье «Суккуб». Даже материнство обвеяно в глазах Мунка не светлой радостью, а предчувствием мук и ужаса («Моппа»).

Жуткой призрачностью, подавляющей скорбью окружена вся жизнь людей. В кофейнях сидят за абсентом посетители, похожие на «ночные тени». На кровати, в жалкой мансарде, лежит проститутка, которую только что стошнило. Она вчера была на «работе».

Эти и подобные жанровые наброски Мунка, как и рассказы его соотечественника Крага, как бы олицетворяют «безмолвную весть из закоулков и трущоб большого города», воплощают голос его «широких улиц, ресторанов и увеселительных заведений», – голос, похожий на «вздых» или «стон», сорвавшийся с его уст в «лихорадочном, возбужденном» полусне.

Вселенная наполняется странными и страшными формами – проходят люди с треугольными глазами, крылатые женщины проносятся над скелетами, в воздухе реют неуловимые, не поддающиеся описанию, тени: это те самые страшные фантомы и галлюцинации, которые мерещились Стриндбергу, когда он совершал свое скорбное хождение по мукам, в жизни, ставшей – адом.

И надо всем царит Победительница Смерть – Mors Imperator.

Она повсюду и везде – хозяйка и царица мира.

Она стоит за каждым углом, подстерегает за каждым домом, втирается, как «непрощенная гостья», как злая intruse в каждую комнату, где люди думают о жизни и счастье. Нет такой минуты, когда ее безобразный скелет не поднимался бы перед взором людей.

Как маленькие пьесы Метерлинка, так и творчество Мунка насквозь проникнуто «мрачным предчувствием смерти».

По улице, на которой спешат занятые будничными делами обыватели, вдруг покажется – как грозное memento – черный катафалк.

И когда *Она* входит в дом, лица людей сразу меняются, обесцвечиваются, стираются в какие-то пятна, застывают в бешенстве и отчаянии, каменеют от печали и безумия.

И нет предела ее могуществу.

Ужас жизни сливается с ужасом смерти в один безрассветный кошмар. И из сердца подавленного человека, из груди ошеломленного художника невольно вырывается душераздирающий крик.

Есть у Мунка рисунок, который мог бы служить эпитафией к творчеству рассмотренных нами писателей и художников.

По дороге идет женщина.

Чутким ухом слышит она, как из груди вселенной, из недр

самой жизни рвется отчаянный крик – крик скорби и муки.

Сначала еле слышный, он превращается в оглушительный стон, разрастается в грохот урагана, наполняет весь воздух, проникает во все поры земли, во все щели домов, во все нервы людей.

Он становится – бесконечной и вечной мелодией бытия.

И женщина не выдерживает.

Она закрывает пальцами уши, чтобы не слышать этого крика, от которого стынет кровь, мутится ум, и сердце рвется на части.

Но тщетно!

Этот безумный крик проник глубоко в ее собственное существо, разлился по всем ее артериям, впился, как рак, во все ее ощущения, отравил ее кровь и, не понимая, что она делает, она сама разражается криком ужаса, широко раскрыв рот на лице помешанной.

Этот крик отчаяния и скорби, точно застывший на картине Мунка, олицетворяет собою то сумрачное и подавленное настроение, из недр которого родилась рассмотренная нами – поэзия кошмаров и ужаса.

Резюмируем сказанное¹⁸³.

¹⁸³ Нас могут упрекнуть, что нами оставлен в стороне еще один важный социальный фактор, служивший для многих писателей и художников источником ужаса, а именно – война. Такой упрек может показаться тем более основательным, что некоторые из рассмотренных нами творцов кошмарных образов черпали в войне немало мрачных сюжетов. Достаточно указать на известную серию рисунков Гойи «Los desastros de la guerra», созданных им под впечатлением втор-

Мы видели: в искусстве и литературе бывают эпохи, когда произведения писателей и художников окрашиваются в черный цвет, когда в них воцаряются кошмарные образы, когда в них изображаются дьявол и ведьмы, призраки и галлюцинации, пытки и смерть.

Такие периоды пессимистического творчества совпадают с периодами крупных социальных кризисов, от которых

жения французов в Испанию, на картину Делакруа, впрочем упомянутую выше «La Bataille de Taillebourg», наконец на картину Штука «Война», где на черном коне по гудам раненых и убитых тел едет с мечом на плече бог брани. Близко к творцам кошмарных образов подходит и французский художник XVII в. Калло, которого мы оставили в стороне, так как в его творчестве все же преобладает гротеск над кошмаром, а у Калло рядом с каким-нибудь «Св. Антонием», напоминающим манеру Босха и Брейгеля, стоят превосходные рисунки, воспроизводящие ужасы войны. Можно было бы указать еще на многих других художников, изображавших безумие войны в мрачных тонах, порой близких к кошмару. Таковы например картины Тинторетто, на которых в зловеще мрачном освещении по полю битвы носятся огромные сказочные витязи, похожие на призраки, картины Вирца и др. Мы оставили мотивы о войне в стороне, во-первых, потому что можно в войне усматривать зло и безумие и однако отнюдь не быть пессимистом, в глазах которого жизнь есть царство дьявола, и поэтому мрачно пессимистические изображения войны не могли бы быть доказательством принадлежности данного писателя или художника к группе кошмарных творцов; и во-вторых, потому что если порой рассмотренные нами художники и воспроизводили ужасы войны, то даже у них сквозь пессимизм настроения пробивается вполне здоровая жизнеутверждающая идея, которую можно формулировать словами заглавия известного романа «Nieder mit den Waffen». Военные картины Гойи, Штука, Делакруа и др. своего рода проповедь антимилитаризма. В них дышит тоже самое настроение, которое заставило Байрона воскликнуть после картины резни, сопровождавшей взятие Измаила (в «Дон-Жуане»): О внуки! На героев прежних лет Смотрите изумлением объаты, Как смотрим мы на мамонта скелет Дивясь тому, что мог он жить когда-то.

страдает или все общество или значительная часть составляющих его классов.

Развитие торгового капитализма в XV и XVI в. в., возникновение индустриализма в конце XVIII и начале XIX в., наконец победоносный расцвет капиталистической промышленности в конце XIX и в начале XX в. сопровождалось распадом значительной части классов, ломкой старых форм быта, гибелью старых идеалов, необходимостью приспособления к вновь создавшимся условиям существования: на этой почве и расцвела так пышно сумрачная поэзия, отражавшая жизнь, как сказку ужаса и безумия.

Другими словами: рассмотренное нами течение в искусстве и литературе, все вновь и вновь всплывавшее, все вновь и вновь торжествовавшее, переводило на язык художественных образов совершавшийся в жизни социальный кризис, было симптомом болезни, разъедавшей общественный организм.

Из рассмотренного нами литературного и художественного материала мы можем сделать еще один, очень важный, – методологический – вывод.

Говорят обыкновенно, что история искусства и литературы не может надеяться стать точной наукой. Имея дело с фактами, будто бы чисто индивидуальными, *неповторяющимися*, она не может делать из изучаемых явлений общих выводов, имеющих обязательную силу закона.

Такое возражение против возможности наукообразной

истории литературы и искусства неосновательно.

Мы видели: одинаковые внешние условия (в данном случае наличие более или менее широкого социального кризиса) неизменно порождают одно и то же настроение (в данном случае, ужас жизни), а это настроение облекается всегда в одни и те же образы (дьявол, ведьмы, призраки, пытки, смерть).

Могут возразить: пусть это так, пусть *основное* настроение и даже главнейшие образы, им обусловленные, в подобные эпохи одинаковы, все же творчество художников и писателей Ренессанса разнится в *деталях* от творчества писателей романтизма, а последнее не совсем похоже на поэзию и искусство модернистов.

Можно согласиться с подобным возражением и, однако, оно несколько не в силах ослабить нашего основного тезиса.

Ведь и в природе ни одно явление не повторяет другое, ранее бывшее, до мельчайших подробностей.

Ни одна гроза не похожа на другую, ей предшествовавшую, ни один кристалл не облекается в форму, уже существовавшую, и т. д.

И однако, все эти индивидуальные отклонения, встречающиеся на каждом шагу в природе, придающие ей ее неисчерпаемое разнообразие, несколько не опрокидывают основного закона, на котором выстраивается наука о природе, закона, гласящего, что стечение одинаковых условий порождает одинаковые явления, т. е., закона *повторяемости* явлений.

То же самое наблюдаем мы и в жизни искусства и литературы, как только мы станем их рассматривать не вне времени и пространства, не как самодовлеющие области, оторванные от окружающей их действительности, а в тесной связи с социальными факторами, с социальной обстановкой.

Как ни разнится в деталях творчество художников и писателей определенной эпохи друг от друга, как ни отличается оно от поэзии и искусства Другой, аналогичной, эпохи, не только основное настроение, но и главнейшие мотивы и образы, сюжеты и фигуры, повторяются, раз на лицо те же социальные факторы.

Каждый кризис, охватывавший широкие слои общества, проникавший вглубь жизни, неизменно порождал в искусстве и литературе особое течение, оперировавшее одними и теми же образами, покоившееся по существу на одних и тех же мотивах.

При всем своем индивидуальном своеобразии явления искусства и литературы также *повторяются* при наличии схожих или одинаковых условий.

А если и к художественному творчеству применим основной закон науки о природе, то исследователь искусства и литературы получает тем самым возможность предугадывать и предсказывать будущее.

Как астроном заранее вычисляет наступление лунного или солнечного затмения, так историк может предвидеть появление в будущем тех или иных течений художественного

творчества.

Правда, в настоящее время это дело трудное, как потому, что методология истории искусства мало разработана, так и потому, что такое предвидение должно опираться на ясное представление о совершающихся в социальной жизни процессах. И однако, один вполне вероятный вывод можно сделать уже и теперь.

Эпоха модернизма – не последняя вспышка мрачной поэзии кошмаров и ужаса.

Социальные кризисы, подобные тем, которые потрясли до сих пор европейские общества, будут повторяться в больших или меньших размерах и впредь, создавая благоприятную почву для все нового возрождения старых кошмарных образов.

И все-таки царство князя тьмы будет все суживаться.

Наряду с погибающими и оттесняемыми классами есть класс, несомненно, восходящий, и, по мере того как он будет численно расти, укреплять свои позиции, проникаться сознанием своей мощи, будет все более расширяться и крепнуть почва, из которой вырастут могучие образы и радостные настроения.

Ведь уже и теперь творчество художников и писателей¹⁸⁴, проникшихся духом этого восходящего мира, запечатлено свежестью, здоровьем, силой и оптимизмом.

А по мере того как современная хозяйственная система

¹⁸⁴ Достаточно указать на Менье.

все более будет уступать место другому, более совершенному, экономическому строю, который создаст для миллионов людей более нормальные, легкие и здоровые условия существования, эта почва все будет расширяться вдоль и поперек, будет становиться все прочнее и тверже.

И чем явственнее скажутся благотельные последствия происшедшего переворота, тем ярче отразятся они и на художественном творчестве.

Из искусства *надолго* исчезнут тогда кошмарные образы и мрачные настроения, дьявольские лики и болезненные гримасы, и на залитом солнечным светом фоне отчетливо будут выделяться прекрасные лица богоподобных людей.

На землю снова спустится, как в эпоху Ренессанса или в век Рококо, Олимп счастливых небожителей.

Но то будет уже не аристократия, а – *демократия богов*.