

## Тревога, меланхолия и творчество: случай поэта Р.М. Рильке

*Отто Дюерр-Зегерс*

*Перевод с английского языка И.В. Журавлева*

Независимый психиатрический журнал, 2000, №1. С. 5—12. Приводимый текст несколько отличается от напечатанного.

Взаимоотношения между способностью творить, или, более точно, гениальностью — тем случаем, когда способность к творчеству достигает максимального выражения — и той или иной степенью психической патологии изучались с начала времен. Еще Аристотель в XXX книге «Проблем», озаглавленной «Об уме, понимании и мудрости», одну главу посвятил меланхолии. Он задается вопросом: «Почему все экстраординарные люди меланхолики?», и продолжает: «...и в этом смысле многие из них страдают от болезненных проявлений, берущих свое начало в черной желчи» [2]. Здесь важно отметить, что Гиппократ, как и философы и писатели античной Греции, понимал под «меланхолией» состояние людей, которые страдают от колебаний настроения между эйфорией (манией) и депрессией; это же болезненное состояние начиная с Крепелина зовется маниакально-депрессивным психозом, а сейчас — биполярным расстройством. Но необходимо помнить, что греки также проводили различие депрессии и эйфории в смысле болезни с иными более или менее постоянными состояниями как выражением определенного типа личности; этот тип по теории о преобладающих жидкостях организма именовался «желчным типом». Такое различие уже было очевидно у Платона, а для Аристотеля имело даже биологическую основу. По Аристотелю и ученику его Теофрасту, которому приписывается часть главы о меланхолии, у «желчного типа» количество желчи в организме преобладает над другими жидкостями, причем она остается ни чрезмерно охлажденной, ни, наоборот, избыточно нагретой. Вот это равновесие как раз и обеспечивает творчество и работу гения, в то время как нагревание желчи приводит к тому, что сегодня называется эпизодом мании, а ее охлаждение — к патологической депрессии [7: 66, 67].

В качестве примеров «меланхолических» и одновременно гениальных людей Аристотель упоминает как героев античной мифологии, так и исторических персонажей. Геркулес, Аякс и Беллерофонт причисляются им к первой группе, а политик Лисандр, врач и философ Эмпедокл, даже Платон и Сократ — ко второй. Мифологические персонажи Аристотель называет меланхоликами постольку, поскольку в силу своих героических поступков и жизнестойкости они одержимы «божественным духом» (эйфорией или манией), который, как мы видим, является и частью меланхолии. В случае исторических гениев, с другой стороны, он, возможно, наблюдал больше депрессивных эпизодов, или по меньшей мере периодов ухода от общества. Трудно вообразить Платона или Сократа «вышедшими из себя» и одержимыми состоянием неконтролируемой радости. Но скорее всего, ассоциация между меланхолией и гениальностью

пришла в голову Аристотелю из-за трагического случая Эмпедокла из Агригента. Этот воистину разносторонний человек, ученик Парменида, бывший выдающимся философом, физиком, врачом, писателем, политиком и даже мистиком и проповедником, вызывавший у своих современников восхищение как полубог, однажды удалился от общественной жизни в горы и какое-то время спустя бросился в кратер вулкана Этны. Это один из наиболее известных случаев суицида в античности. Три столетия спустя писатель Луциан упоминал об этом поступке как следствии «глубокой меланхолии» [7: 64]. И уже в 18 веке нашей эры великий немецкий поэт Гельдерлин написал три трагедии о смерти Эмпедокла [9: 771 ff].

Но для нас сейчас важно то, что и Платон, и Аристотель признавали в рамках широкого поля меланхолии наличие двух разных форм мании (эйфории) или депрессии. Первый отличает «божественную манию» от болезненной («окрыленный сумасшедший», как он говорит в Федре [14: 250c—252b]), а второй — меланхолию гения от меланхолии больного (при охлаждении желчи), не упуская и тот факт, что одна в другую иногда могут переходить, как, например, и было в случае Эмпедокла. Такое разграничение, проводившееся греческими философами, долго оставалось забытым, и лишь в 1961 году было как бы заново открыто немецким психиатром Губертом Телленбахом. Вдохновленный своим открытием и писаниями древних философов, он создал свою теорию депрессии. Так, он впервые описал «меланхолический тип» [18], специфичный для униполярной формы депрессии, и годы спустя «манический тип» [19], характерный для биполярных форм. Оба типа личности, открытые Телленбахом путем феноменологической интуиции, впоследствии были эмпирически продемонстрированы в ряде исследований, среди которых наиболее важные сделаны немцем Detlev von Zerssen [21—23] и чилийским автором Anneliese Dorr [3, 4].

Телленбах, однако, не ограничился изучением лишь мира патологии. Он также проводил исследования в области литературы и философии, пытаясь найти то измененное, хотя в определенном смысле и не патологическое, состояние при гениальности, о котором говорили греческие философы. И тогда он обнаружил, что не только многие герои великой всемирной литературы, но и многие их создатели выказывали очевидные признаки меланхолии без депрессии, например Гамлет среди литературных героев, Клейст и Бодлер среди поэтов, Кьеркегор и Ницше среди философов. Из самоописаний этих авторов мы вместе с Телленбахом можем заключить, что меланхолия состоит в неспособности направить личностную энергию на творческую работу. «Меланхолия есть мучительное чувство невозможности реализовать свои истинные способности» [19: 341]. Разница между меланхолией или «Schwermut» и меланхолией (депрессией) в смысле болезни, видимо, заключается в том, что последняя затрагивает физическое состояние и биоритмы в большей степени, чем первая. Я добавлю, что для этих форм депрессивности весьма различно и отношение к будущему: при реальной депрессии будущее, соответственно выраженности синдрома, в большей или меньшей степени закрыто, в то время как гений, страдая

от меланхолии, стремится восстановить поток внутреннего времени и, как следствие, творческую активность. Иными словами, здесь будущее остается открытым.

Разделение, предложенное Телленбахом и основанное на мнении древних философов, по-видимому, неизвестно другим авторам, которые интересуются этой проблемой, как, например, Nancy Andreasen [1] и Kay R. Jolson [10]. Первая, в поисках взаимосвязи между творчеством и душевной болезнью, применяла структурированные интервью и исследовательские диагностические критерии. Она обследовала 30 писателей, которые участвовали в работе университета Иовы, и пришла к заключению, что 80% из них страдали от какого-либо вида аффективного расстройства (37% от большой депрессии, 30% от биполярного расстройства II и 13% от биполярного расстройства I), причем в контрольной группе аффективное расстройство было отмечено лишь у 30% участников (17%, 10% и 0% соответственно). А Kay R. Jolson, руководствуясь данными самого последнего и крупного исследования, утверждает, что большинство гениев, как в литературе, так и в живописи и музыке, страдали маниакально-депрессивным расстройством или страдали по меньшей мере от большой депрессии. Ее исследование основывается на биографиях этих гениев и некоторых семейных свидетельствах. В основном она изучала случаи лорда Байрона, лорда Теннисона, Роберта Шуманна, Германа Мельвилля, Винсента Ван Гога и Эрнста Хемингуэя. Нет сомнения в том, что упомянутые личности страдали от того или иного тяжелого душевного расстройства, наиболее вероятно от биполярного расстройства, что в основном объясняется тем, что все они имели наследственную предрасположенность. Однако по отношению к гениальным личностям из длинного списка Jolson, которых она также считала страдающими от маниакально-депрессивного расстройства, мы не можем с уверенностью утверждать, имеем ли дело с болезнью как таковой или с теми специфичными колебаниями настроения, которые были названы Телленбахом *Shwermut*. Одним из примеров может быть писатель Сэмюэл Джонсон, описавший свое настроение как «такую подавленность души, которая сковывает все способности, но их не разрушает, допускает осознание добра, но не дает силы для его поиска» (цит. по [10]). Даже более ясным может быть случай философа Сёрена Кьеркегора, исследованный нами по другому поводу [5]. Он описывает свою «депрессию» следующим образом: «я столь безрадостен, что не только не имею ничего, чтобы удовлетворить мою душу, но даже не могу вообразить, как бы я мог это сделать» [11: 241]. В других своих книгах он описывает выход из таких состояний: «Я поднялся однажды утром и почувствовал себя необычайно хорошо; это ощущение все возрасало к полудню и в час дня достигло своей вершины... тело потеряло земной вес; я будто не чувствовал тела... каждая мысль была счастливой... все существующее было проникнуто любовью...» [12: 47, 48].

Пока что мы имели дело лишь с депрессией и меланхолией. А как быть с ощущением тревоги? Прежде всего надо сказать, что ощущение тревоги, как и депрессия, может быть симптомом, синдромом или болезнью. Как симптом оно

совершенно неспецифично и может возникнуть при любом душевном расстройстве, включая расстройство моно- и биполярное. Как синдром оно тоже достаточно неспецифично, хотя и в меньшей степени, чем в качестве симптома. Тревожный синдром встречается отнюдь не при любых психических расстройствах, но характерен для наиболее важных из них — шизофрении, депрессии и обсессивно-компульсивного расстройства. Пока неясно, может ли данный синдром составлять патологическую сущность как таковой, ибо слишком мы еще далеки от возможности найти биологические изменения, которые могут служить опорой для диагноза. Однако с самых начал научной психиатрии наблюдались клинические случаи, при которых все проявления болезни были связаны с тревогой (например, классические неврозы или современные «тревожные расстройства»). Представленная проблема нозологических сущностей в психиатрии сложна из-за отмеченных трудностей с биологическим субстратом; симптомы в основном неспецифичны; поэтому тревога часто является первым проявлением депрессии, но и наоборот, тревожные расстройства могут в большей или меньшей степени определять настроение, как происходит, например, при депрессивном неврозе. Но если мы забудем все предыдущие определения и указания и тщательно исследуем случаи ежедневной клинической практики, мы можем установить, не оказываясь далеко от истины, что не-психотические и неорганические психопатологические синдромы можно расположить в своего рода полярности, где преимущественно депрессивные картины окажутся на одном полюсе, а преимущественно тревожные — на другом.

Вопрос, который мы ставим, заключается в следующем: существует ли депрессия как болезнь и депрессия как особое состояние у гения (или меланхолия); то же и в отношении тревоги, ибо за пределами патологической тревоги также существует другая ее форма, которая необходима для творческого акта. После самого первого взгляда на понятие тревоги крайне трудно вообразить ее связь с творческой работой. Этимологически слово происходит от греческого «αἴφο», что в активной форме означает *сдавливаться, стягивать*, а в пассивной — *задышаться*. Приблизительно то же в латинском языке: «angere» означает *связывать, сдавливать, сжимать горло* [5]. А клинический опыт особенно соответствует этимологическому значению: тревожный больной испытывает сдавление груди, чувство нехватки воздуха, в дальнейшем все пространство сжимается вокруг него, «припирает его к стенке». Как можно в этом состоянии творить? Однако уже в работе С. Кьеркегора «Смысл тревоги» [13] был описан ее вид, аналогичный, но не идентичный тревоге невротического больного: тревога-как-возможность. Читаем: «тревога всегда связана с будущим, и когда мы говорим, что побеспокоены прошлым, мы в основном указываем на будущее... прошлое, которое причиняет мне беспокойство, должно находиться со мной в отношении возможности. Если меня тревожит прошедшее событие, оно делает это не как прошедшее, но как что-то, могущее повлиять на будущее» [13: 97]. Кьеркегоровская тревога имеет нечто общее с необходимым свойством человека, его свободой, но также и с постепенным отходом западного человека от Бога, что вызывает утрату веками существовавшего чувства прикрытия и защиты. В

отличие от других страхов, боязни конкретных вещей, при тревоге страх есть боязнь самой возможности выбора (между хорошим и плохим, например), что может, конечно, привести к святости и спасению, но в равной степени и к вечным мукам. Факт, что это чувство, описанное датским философом, помещает человека за самыми безднами существования, ясно отличает его от невротической тревоги, которая скрывает истину и ограничивает человека, от этой тревоги страдающего. Другая положительная интерпретация тревоги предложена Мартином Хайдеггером [8, §40]. Для немецкого философа тревога является фундаментальной аффективной диспозицией, т.к., несмотря на вызываемые ей затруднения, она также наделяет человека силами, чтобы встретиться как с мировой незащищенностью (что само есть то, что «помещает в тревогу»), так и с собственным одиночеством. Только путем этого опыта человек может сохранить возможность аутентичного существования. Так что опыт тревоги, по Хайдеггеру, есть то, что позволяет человеку спастись от его природного стремления к «падению» (Verfallenheit): «в человеческом Dasein тревога раскрывает бытие для наиболее истинной возможности бытия-свободным в выборе и принятии ответственности» [8: 188].

Мы попытаемся ответить на вопрос относительно возможности существования творческой тревоги путем осмысления жизни знаменитого немецкого поэта Райнера Марии Рильке. Анализ будет основываться в первую очередь на изучении периода его переписки с двумя женщинами, которые играли важную роль в его жизни и в то же время были его поверенными: это Лу Андреас-Саломе и принцесса Мария фон Турн-унд-Таксис. Во-вторых, мы исследуем его переписку с психиатром, который хотел заняться его лечением — бароном Виктором фон Гебзаттелем. Эти письма представляют уникальный документ по нашей теме, т.к. поэт не только сам весьма ярко описывал проблему взаимоотношений болезни и творчества, но в конце он приходит к четким и решительным выводам о возможности психотерапии (психоанализа) творческой личности. Письма к Лу Андреас-Саломе и принцессе Турн-унд-Таксис были уже известны в течение многих лет, а вот корреспонденция с фон Гебзаттелем стала доступной лишь в 1991 году, с появлением «Полного издания писем» Рильке [16].

Чтобы облегчить понимание этих писем, мы предлагаем краткую биографию поэта. Рильке родился в Праге в 1875 году и умер в Валь-Монте (Швейцария) в 1926 году в возрасте 51 года. Он рос единственным сыном авторитарного отца-военного и достаточно легкомысленной матери, чьей главной целью было занять определенное положение при дворе Австро-Венгерской империи. Старшая сестра поэта умерла рано, и его мать, в сумасбродной попытке сохранить память об умершей дочери, одевала своего сына в девичьи наряды. Это никак не сказалось на сексуальной идентичности Рильке, но осталось в его памяти свидетельством материнской нелюбви и жестокости. Плохо обращался с ним и отец, который заставил 15-летнего сына поступить в низшую военную реальную школу Санкт-Пёльтена — вопреки его уникальным художественным спо-

собностям и отсутствию у него страсти к военной жизни. По прошествии двух лет трудностей он добился увольнения и возобновил образование. В возрасте 20 лет стал изучать живопись, литературу, историю и философию в мюнхенском университете. Обучение он не закончил, зато о нем уже заговорили как о поэте. В 1898 году, 23 лет от роду, он встретился с Лу Андреас-Саломе, которая была известна своей увлеченностью талантливыми людьми (до Рильке она была близким другом Ницше, позже была очень близка Зигмунду Фрейдю). С того момента и до самой смерти Рильке не имел постоянного пристанища. Он жил то в России, то в Германии, Италии, Франции или Испании, частично поддерживая себя сбережениями, доставшимися по наследству, частью за счет лекций, но в основном за счет помощи покровителей, в том числе и принцессы Турнунд-Таксис, с которой познакомился в 1909 году. На столетие опережая Европу, он выступал за создание европейского союза. Говорил и писал на немецком, русском, французском и итальянском языках, немного знал испанский, английский, голландский и датский. Он установил дружбу и переписывался со многими знаменитыми писателями, среди которых Лев Толстой, Огюст Роден, Андре Жид, Гуго фон Гофмансталь, Герхард Гауптманн, Франц Верфель. Он прожил несколько лет в Ворпсведе, недалеко от Бремена, в сообществе писателей, возглавляемом Генрихом Фогелером и Отто Модерсоном. Там он повстречался с Кларой Вестхоф, скульптором и учеником Родена, которая стала его женой и матерью его единственной дочери. Их совместная жизнь, однако, продолжалась лишь несколько лет из-за склонности Рильке к беспокойству, которое не давало ему долгое время оставаться на одном месте или быть привязанным к одному человеку. Одним из его великих страданий стала Первая Мировая война, которую он никогда не принял и не понял, т.к. она противоречила его мечте об «объединенной Европе». Так, его творческая активность в это время была минимальной, он не написал почти ничего. Война принесла ему и унижение, поскольку его жилье в Париже разыскала полиция, после чего все его имущество как представителя немецкой нации пустили с молотка. Слава Богу, Андре Жид умудрился спасти часть его книг и документов.

Литературное наследие Райнера Марии Рильке действительно монументально. В нем можно выделить два периода. Первый период — лирической поэзии, которая коснулась всех воображаемых в природе предметов, в том числе и предметов религии. Ритмика и рифмы этих стихов сравнимы с творчеством величайших поэтов последних столетий. С 1912 года, с упомянутым перерывом на войну, для Рильке начинается другая поэзия — метафизическая, в которой он достиг таких глубин, где по мнению многих специалистов не побывал никто, по меньшей мере в двадцатом столетии. В этот период он написал свои выдающиеся Дуинские Элегии и Сонеты к Орфею. Эти работы оказали огромное влияние на современную немецкую философию, помимо прочего — на философию Мартина Хайдеггера, который написал знаменитую статью: «Чем хороши поэты во времена опасностей?», полностью посвященную Девятой Дуинской Элегии и Сонету 29 [15: 265 ff].

Чтобы обратиться к миру элегий и попытаться воспринять их значение, мы приведем сейчас некоторые строки письма, написанного самим Рильке в ноябре 1925 года, за год до смерти, его издателю, Полу Витольду фон Гулевичу, где он объясняет значение элегий неподражаемым образом [здесь и далее перевод И. Журавлева]: «Эти стихи дают возможность увидеть, что жизнь, зависая над бездной, становится невозможной. В элегиях жизнь снова становится возможной... В элегиях подтверждение жизни и смерти показывает себя как одна вещь... Не существует ни этого, ни иного мира, но великая общность, в которой также пребывают существа, превосходящие нас, ангелы... Каждый существует в этом максимально «открытом мире»... Природа, принадлежности нашего повседневного быта являются, конечно, временными и эфемерными, но они есть, пока мы здесь на Земле, наше благосостояние и наша собственность. Они доверенные лица нашего счастья и нашего страдания, и они были уже таковыми для наших предков... Мы должны понимать и преобразовывать вещи. Преобразовывать? Да, потому что наша задача — насытить себя этой временной и эфемерной Землей таким всепроникающим, болезненным и страстным путем, чтобы в нас возник ее невидимый аромат. Мы пчелы невидимого... Ангел элегий есть то творение, в котором завершается преобразование видимого в невидимое... Ангел элегий есть то существо, которое гарантирует узнавание в невидимом высшей степени реальности. И по этой причине ангел “ужасен” для нас, потому что мы все еще зависим от видимого. Все миры вселенной стремятся к невидимому как ближайшей и глубочайшей реальности... Мы есть... преобразователи земли; наше целостное существование, все взлеты и падения нашей любви, все подготавливает нас к этой задаче...» [16, II: 374 ff].

Рильке умер в декабре 1926 года от лейкемии. Ухудшение его физического состояния, приведшее его к смерти, произошло от укула шипом розы, когда он ухаживал за садом в замке Мюзот, в Швейцарии, где жил в уединении последние годы. Несомненно, его смерть была поэтической и, в этом смысле, красивой, «подходящей».

С детства он страдал от тяжелых состояний тревоги и страха смерти, состояний, которые не покинули его до кончины его дней. Лу Андреас-Саломе, бывшая первой его женщиной и затем другом, имела много связей в психоаналитическом мире из-за дружбы с Фрейдом. Поняв, что Рильке страдает от тревоги и меланхолии, она настоятельно предложила ему пройти курс психоанализа. Упомянутый нами психоаналитик, Виктор фон Гебзаттель, который сдружился с поэтом в Париже в начале века, вероятно, так же рекомендовал это лечение. Гебзаттель был учителем Телленбаха, моего собственного учителя, от которого я услышал детали о взаимоотношениях Гебзаттеля с Рильке; итак, круг замкнулся. Конечно, именно Телленбаху я обязан доброй частью моей любви к поэту и моей заинтересованности его работой.

Для анализа мы ограничимся очень коротким периодом его жизни, предшествующем началу работы над Дуинскими Элегиями в конце января 1912 года. Это были годы большого мрака и, помимо прочего, снижения работоспо-

способности, но также и годы тревоги. Замечательное описание этого можно найти в его романе «Записки Мальте Лауридса Бригге», который издан в 1910 году. Но здесь мы ограничимся его письмами. Так, 28 декабря 1911 года он пишет Лу: «Дорогая Лу, почти два года прошло, и только ты можешь понять, как... ничтожно я их провел... Я встаю каждое утро с застывшими плечами и жду руки, которая могла бы меня встряхнуть. Как возможно, что я — человек, которого обучали и готовили для творческой работы, оказался здесь без дела и совсем ненужным?... Это не признаки ли длительного выздоравливания, которое и есть моя жизнь? Или это симптомы новой болезни?» [16, I: 369—371]. Несколько днями позже (01.10.1912) он пишет ей снова: «Что больше всего беспокоит меня, не есть в большей степени длительность перерыва в работе, но возможно вид скуки или старения... Может быть, постоянная невозможность сосредоточиться, с которой я живу, имеет физическую природу, как например малокровие... Я встаю каждое утро, сомневаясь, смогу ли я вообще что-то сделать, и это сомнение увеличивается с осознанием того факта, что могут пройти еще недели и месяцы, во время которых я буду едва способен написать пять строк несущественного письма, и то с величайшим усилием...» [16, I: 373].

Я не знаю, почему он решил спросить психиатра Виктора фон Гебзаттеля, можно ли ему пройти курс психотерапии, но я знаю точно, что в то время Гебзаттель уже лечил Клару Вестхоф, жену Рильке. В любом случае, в своем письме от 14 января 1912 года он описывает ему свое эмоциональное состояние следующими словами: «Вы знаете, что в течение двух лет я лежал здесь без дела, как если бы я старался встать, хватаясь то за одного, то за другого проходящего человека, существуя с единственной целью — найти того, кого смогу убедить встать первым. Такое состояние совершенно ненормально, если длится так долго, и мне хочется знать, не должен ли я покончить с ним — любой ценой, любым путем... Напишите мне как-нибудь... и дайте мне понять, что вы думаете о психоанализе этого случая...» [16, I: 383]. Новые описания состояния его здоровья мы находим в другом письме к Лу Андреас-Саломе (01.20.12): «Я все еще чувствую себя плохо, даже физически... Моя повышенная чувствительность, например чувствительность мышц, столь велика, что любое физическое усилие или какое-то неловкое положение (например, при бритье) немедленно вызывают болезненные явления, часто сопровождающиеся тревогой, страхами или иными мучениями...» [16, I: 384—385].

Позднее, в марте 1913 года, он снова страдает. И так будет до самой смерти. «Что должно случиться, чтобы я что-нибудь почувствовал?», — пишет он принцессе Марии фон Турн-унд-Таксис [16, I: 456]. И позже он продолжает: «Вино, Венеция и Толедо, которые так сильно влияли на меня, — все проходит как сушая интермедия, как краткий глубокий сон при бессоннице». А вот ответ на вопрос принцессы о его новой подруге, которая — по сведениям принцессы — очень любила Рильке: «Я не настоящий любящий, я только движим извне, возможно потому что никто никогда по-настоящему не двигал мною, возможно потому что я не люблю свою мать. И я чувствую себя весьма убого перед этим

прекрасным маленьким созданием...» [16, I: 458]. И чуть более года спустя, в другом письме к Лу Андреас-Саломе (06.08.14), он пишет: «...после этих месяцев страдания... я должен осознать, что никто не может мне помочь, никто...» [16, I: 532].

Это страдание души и тела, которое не имеет объяснения с позиций соматической медицины (первые признаки лейкемии появились лишь десять лет спустя), эти состояния тревоги и депрессии с последующей потерей работоспособности, приводившие его к вершине отчаяния, когда он намекает на суицид («Я спрашиваю себя каждый день, не вынужден ли я положить этому конец любой ценой, любым путем»), все эти симптомы весьма проблематично поместить в наши нозологические категории. Несомненно, это такие симптомы, которые возникают при «депрессии» или «неврозе тревоги», но они совершенно отличны с феноменологической точки зрения. В любом случае, они не конституируют депрессивный или тревожный синдром в смысле клиническом. И «клинический синдром» Рильке не идентичен тому, что Телленбах назвал «Schwermut» [19] применительно к литературным героям наподобие шекспировского Гамлета или Вертера Гете, или писателям Клейсту или Грильпарцеру — которых мы обсуждали в отношении к Кьеркегору, ибо этот синдром имеет проявления, не соответствующие «меланхолии» Телленбаха, как, например, множество соматических жалоб, приступы ипохондрических мыслей и панические атаки, которые заставили Рильке длительно избегать общественной жизни. Из анализа его собственных описаний можно заключить, что Рильке страдал от периодических приступов меланхолии (как в самом деле в смысле телленбаховского «Schwermut»), главными проявлениями которой были потеря работоспособности и отсутствие вдохновения. Но помимо этого он страдал от более или менее постоянной тревоги, от детства до самой смерти. Эта тревога манифестировала также во время приступов меланхолии, но не исчезала по миновании последних; жизнь продолжалась, и в душе поэта снова появлялись стихи.

Один из таких периодов огромной продуктивности и фактически божественного вдохновения — начало 1922 года, когда он в несколько дней заканчивает свои элегии, начатые в 1912 году, и пишет новые. Он описывает свое состояние принцессе Турн-унд-Таксис так: «Наконец, принцесса, наконец счастливый день... в который я могу сообщить тебе завершение элегий: десять!... Все за несколько дней, это было как нескончаемая буря, ураган сквозь дух (как тогда в Дуинском замке); все связки и ткани в моем теле скрипели. Я даже забыл про еду. Только Богу известно, чем я питался. Но вот и все. Вот и все. Аминь.» [16, II: 220]. Но тревога тогда не исчезла, не исчезло и беспокойство о теле, которое он всегда считал слабым. На самом деле это страдание, видимо, было необходимо ему для творческой работы; именно на такой вывод наводят те причины, которыми Рильке объясняет свое решение отказаться от курса психоанализа. Так он пишет Лу Андреас-Саломе: «Психоанализ будет чересчур глубок для меня, потому что он изменяет раз и навсегда, очищает и организует, а мне такое очищение, возможно, даже хуже, чем страдание, которое я испыты-

ваю» [16, I: 370]. И он отвечает на письмо Гебзаттеля, в котором тот согласился его анализировать: «Моя жена... уверена, что отказаться от психоанализа меня заставляет малодушие, считая, что психоанализ будет соотноситься с «верной и преданной» частью моей натуры; но это не так, поскольку именно моя преданность... способствует отказу от терапии, от этого полного вычищения, которое никогда не производилось самой жизнью...» [16, I: 380 ff]. И в конце этого же письма он добавляет: «Я знаю, что со мной не все в порядке, и Вы, дорогой друг, также отметили это, но поверьте, несмотря ни на что я ничем не очарован так, как этим потрясающим и изумительным чудом, которое и есть мое существование, с самого начала организованное таким невозможным способом, но продвигавшееся от одного спасения к другому... Поймете ли Вы, что поставленный перед любым способом классификации... каким бы удобным он ни был, я боюсь нарушить самый высший порядок, которому, после всего происшедшего, я должен соответствовать даже в том случае, если это означает мою гибель?» [16, I: 382]. И как раз до этого он выражает совершенно определенную интуицию: «... Я все еще думаю, что моя творческая работа на самом деле есть не больше, чем попытка самоизлечения...» [16, I: 381].

Здесь поэт ясно осознает свою болезнь, или по меньшей мере то состояние постоянного нездоровья, тревоги и потери работоспособности, в котором он пребывает, но в то же время он надеется выйти из него и восстановить творческий поток; даже больше, он восхищается этой странной организацией своей натуры, которая возрождается время от времени из пропасти тревоги и меланхолии, «двигаясь от одного спасения к другому». Видимо, он сам установил связь между своим страданием и творчеством, так как для него наиболее важной вещью в жизни художника является его творческая работа. Если он так восхищается своим способом существования вопреки боли, которую должен испытывать, то именно потому, что это его экзистенция, которая делает возможной его работу. Он широко развивает эту тему в Реквиеме по Пауле Модерзон-Беккер («По одной подруге реквием») и в Реквиеме по Вольфу графу фон Калькрейту, поэту, покончившему с жизнью. В первом произведении он говорит в одном из финальных стихов [перевод Б. Пастернака]:

«Есть между жизнью и большой работой  
старинная какая-то вражда».

Этим поэт хочет сказать, что здоровая тихая жизнь несовместима с искусством; но такова любовь, идея, выраженная им в предыдущих стихах, где он упрекает мужа Паулы за то, что он мешал ее самореализации в искусстве [пер. Б. Пастернака]:

«...Уже давно несносна ложь  
любви, что, зиждясь на седой привычке,  
зовется правом и срамит права.  
Кто вправе обладать из нас?»...

В Реквиеме по Вольфу графу фон Калькрейту он снова утверждает трансцендентность творчества, выполнение которого есть императив любого творца и особенно поэта. Так он упрекает молодого поэта за самоубийство до завершения предназначенной работы [перевод Б. Пастернака]:

«И все разрушить! И отныне стать  
навек такую притчей во языцех».

И далее он снова утверждает то же самое, говоря уже прямо о незаконченной работе:

«И все разрушить. — Глыбы были вкруг,  
и воздух веял предвкушеньем меры,  
бессильный зданье будущее скрыть»...

Но в строках из письма фон Гебзаттелю наш поэт не только осознает важность страдания для творчества, но и серьезно осуждает любые попытки изменить судьбу. Он говорит, что диагноз и лечение, предлагаемые психиатром («любой способ классификации и категоризации») может действительно быть «очень облегчающим», но может также и нарушить «высший порядок» (судьбу? святое провидение?), которому он хочет соответствовать сам, даже если это означает его гибель. Человек, и особенно человек творческий, не контролирует свою судьбу и поэтому не имеет права самовольно изменять природу, данную ему Богом, ибо это может повредить творческой работе. А значение ее превосходит всё, включая самого человека-творца. В письме есть еще одна фраза, которая, хотя и написана немного ранее, представляет собой необходимый и неизбежный вывод всей его мысли по этому поводу: «...я все еще думаю, что моя творческая работа на самом деле есть не больше, чем попытка самоизлечения». Нет другого способа лечения для творца, чем дать ему возможность творить. Здесь Рильке осознает существование болезни гения, отличной от болезней в медицинском смысле. Гению нужны полярности и препятствия для его творческой работы; нечто вроде того, что поэт мастерски выражает в его следующем письме фон Гебзаттелю 24 января 1912 года: «Может быть, соображения, только что высказанные мной (в отношении психоанализа), чересчур резки, но насколько я знаю себя, мне кажется, что если мои дьяволы меня оставят, то и мои ангелы тоже разлетятся кто куда, и пожалуйста, поймите: это совершенно очевидно та вещь, которая не может произойти» [16, I: 392].

Мне думается, что эти письма есть ясная демонстрация нашего предположения, что тревога, меланхолия и боль есть для творческого акта *conditio sine qua non*. Я уверен, что, как и Рильке, большинство гениев страдали и от этих периодов выраженной депрессии или меланхолии, и от другой, «творческой» тревоги (отличной от тревоги невротической), которая дает возможность постоянно иметь дело с самими безднами человеческого, открывая в них новые истины и значения. Наш поэт не делает ничего более, превращая боль, которую должен испытывать всю свою жизнь, в стихи вселенской красоты и значения —

например, цикл Дуинских Элегий, и особенно последние две. Так, в девятой он говорит [перевод И. Журавлева]:

«...Но что с собой мы можем взять  
в другую жизнь? — нет, не искусство видеть,  
к которому так долго мы стремимся, и ничего, что происходит. Ничего.  
Страдание. Подавленность, тоску  
и бесконечную любовь — лишь то, что вообще  
невыразимо словом. Но потом, среди звезд, —  
как хороши они, пусть и невыразимы»...

В мир иной, как учит нас поэт, мы сможем взять лишь только несказуемое, невыразимое словами: подавленность и бесконечную любовь. Но они будут нашим богатством навсегда, навечно, даже если ангелы и боги останутся для нас слишком высоки. С другой стороны, все остальные вещи останутся здесь — все то, что мы видели и обоняли, сделали или не смогли сделать, а также те бесчисленные явления, что привлекали наше внимание, которыми мы восхищались и о которых говорили. Мы не могли бы выразить более глубоко или более прекрасно важность страдания («подавленности» и меланхолии) в жизни человека, особенно — человека творящего.

И эта идея трансцендентности боли возникает снова в Десятой Элегии, которая есть кульминация всего цикла и которая представляет переход из этого мира в другой [перевод И. Журавлева]:

«...Как дороги вы будете мне, ночи  
душевных страданий. Зачем перед вами не падал я на колени,  
о безутешные сестры, зачем я не потерял себя  
в ваших распущенных косах. Как расточаем мы наши душевные муки.  
Как пристально мы глядим за ними в пору отчаянья,  
пытаясь увидеть конец им. Ибо  
они — наши вечнозеленые листья,  
один лишь сезон в нашем внутреннем мире — не просто  
время, но место для жизни, фундамент, и, почва, и дом».

Человек должен подчиняться боли в положении религиозного смирения (стоя на коленях). Из перспективы приближающейся смерти боль распознается как самое священное переживание. Здесь оно представлено как «ночи душевных страданий», которые не только содержат эти страдания, но сами есть боль. Здесь схватывается самое качество священности. Поэт сожалеет о том, что не отдал себя им полностью («зачем я не потерял себя в ваших распущенных ко-

сах...»), и понимает, что боль есть наша «вечнозеленая листва» и, в конечном счете, секретное значение нашего целостного существования.

### Резюме

Взаимоотношения между гениальностью и помешательством вызывали интерес с самых начал критического и философского мышления. Так, Аристотель в книге XXX «Проблем» задается вопросом, почему «все экстраординарные личности в области философии, политики и поэзии являются меланхоликами», и добавляет: «...и многие из них страдают от болезненных проявлений, берущих свое начало в черной желчи». В последние десятилетия немецкий автор Телленбах исследовал ряд гениальных личностей, как из художественной литературы (например, Гамлета), так и реальных — например, писателя фон Клейста, и пришел к выводу, что они страдали от особенной формы депрессии, которую он назвал «Schwermut» (меланхолия) и которая отличается от депрессивного расстройства как болезни. Автор задается вопросом, может ли в структуре тревожных расстройств возникать что-либо подобное, т.е. может ли наряду с невротической тревогой существовать другая форма тревоги, которая каким-то образом сопровождает творческую работу. Он нашел прекрасную возможность исследовать данную проблему путем анализа жизни и творчества немецкого поэта Р.М. Рильке; этот случай особенно уникален тем, что полная переписка поэта была издана совсем недавно. С детства Рильке страдал от состояний выраженной тревоги, которые в дальнейшем преобразовались в смешанные тревожно-депрессивные состояния. Разные друзья советовали ему пройти курс психоанализа, возможным аналитиком был Виктор фон Гебзаттель. Рильке никогда не сделал этот шаг, но существует крайне интересная переписка его с этим психоаналитиком, в которой поэт анализировал свое психическое состояние, свою литературную работу и те причины, по которым он отказался пройти это «полное вычищение» своей страдающей души. Исследование этих писем позволяет автору подтвердить предположение, что особенная форма тревоги, свойственная исключительно гению, есть *conditio sine qua non* для творческого акта.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Andreasen N.C. Creativity and mental illness: Prevalence rates in writers and their first degree relatives // *Am. J. Psych.* 1987. V. 144. P. 1288—1292.
2. Aristotle. Was Klugheit, Verstand und Weisheit betrifft // Band 29 der Gesammelten Werken. Buch XXX der Problemata. — Berlin: Akademie Verlag.
3. Dorr Alamos A. Thesis to opt to the title of Psychologist: «Personalidad premorbida en las diferentes formas evolutivas de la enfermedad afectiva». — Santiago: Universidad Diego Portales, 1991.
4. Dorr Alamos A., Viani S. Personalidad premorbida en los distmtos uadros afectivos. Estudio comparative ex post-facto // *Acta Psiquiatr. Psicol. Am. Lat.* 1999. V. 45. № 1. P. 41—50.
5. Dorr-Zegers O. La superaeion de la neurosis por la genialidad: el caso Soren Kierkegaard // *Folia Psiquiatrica* 1998. Vol. 4. P. 57—67.
6. Dorr-Zegers O. Contribucion a una fenomenologia de la angustia // *Actas Luso-Esp. Neurol. Psiquitr.* 1998. Vol.26. Suppl. 1. P. 27—34.
7. Flashar H. Melancholic und Melancholoker in der medizinischen Theorien der Antilke. — Berlin: Walter de Gruyter Co., 1966.
8. Heidegger M. Sein und Zeit. — Tubingen: Niemayer Verlag, 1927, 1963.

9. Holderlin F. *Samtliche Werke*. — Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1961.
10. Jamison R.J. *Marcados con fuego: La enfermedad maniaco-depresiva y el temperamento artistico* (original title: *Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and Artistic Temperament*, — New York: The Free Press, Division of Macmillan, Inc., 1993). — Mexico: Fondo de Culture Economica, 1998.
11. Kierkegaard S. *Tagebucher I*. — Dusseldorf—Köln: Diederichs, 1962.
12. Kierkegaard S. *Die Wiederholung*. — Dusseldorf—Köln: Diederichs, 1955.
13. Kierkegaard S. *El concepto de la angustia*. — Madrid: Guadarrama, 1976.
14. Platon. «Fedro», pp. 250c—252b // *Dialogos*, Tomo III. — Madrid: Credos, 1966.
15. Rilke R.M. *The Selected Poetry*. Edited and Translated by Stephen Mitchell. — New York: Vintage International, 1980.
16. Rilke R.M. *Briefe, Erster und Zweiter Band*. — Frankfurt am Main—Leipzig: Insel Verlag, 1991.
17. Rilke R.M. *Samtliche Werke, Band I*. — Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1955.
18. Tellenbach H. *Melancholie*. — Berlin—Heidelberg—New York—Tokyo; Springer Verlag, 1961, 1963.
19. Tellenbach H. *Schwermut: die Depressivitat der Genialen // Psycho*. 1984. Vol. 10. S. 332—342.
20. Tellenbach H. *Schwermut, Wahn und Fallsucht in der abendlandisehen Dichtung*. — Stuttgart: Guido Pressler Verlag, 1992.
21. van Zerssen D. *Objektivierende Untersuchungen zur pramorbiden Personlichkeit endogen Depressiver // Das depressive Syndrome*. — München—Berlin—Wien: Urban u. Schwarzenberg, 1969. P. 183—205.
22. von Zerssen D. *Personality and Affective Disorders / Paykel E. S. (ed.) // Handbook of Affective Disorders*. — New York: Churchill Livinstone, 1982. P. 213—228.
23. von Zerssen D. *Der Typus Manicus als Gegenstück zum Typus Melancholicus in der pramorbiden Personlichkeitsstruktur psychotisc-her Patienten / Janzarik W. (ed.) // Personlichkeit und Psychose*. — Stuttgart: Enke, 1988. S. 150—171.