

Зарубіжні авторські зібрання

Стефан

Цвейґ

Три співці
СВОГО ЖИТТЯ

Казанова
Стендаль
Толстой

Харків
«ФОЛІО»
2021

ПЕРЕДМОВА

Пізнаєш одну людину —
пізнаєш все людство
Папа Римський

Серед низки типажів «Будівників світу», в яких я намагаюся пояснити творчі устремління духу найяскравішими типами, а типи, своєю чергою, образами, цей том протиставляється двом іншим і доповнює їх. У «Битві з демоном» показані Гельдерлін, Кляйст і Ніцше як три різних втілення гнаної демоном трагічної душевної природи, котрі в боротьбі з безмежним переступають кордони, визначені як ними самими, так і реальним світом. «Три майстри» показують Бальзака, Дікенса і Достоевського як типи світових епічних виразників, котрі в космосі своїх романів створили поряд з наявною й іншу дійсність. Шлях «Трьох співців свого життя» веде не в безмежний світ, як у перших з перелічених авторів, і не в реальний світ, як в інших згаданих, а назад — до власного «я». Найважливішим завданням свого мистецтва вони мимоволі вважають не зображення макрокосму, тобто повноти існування, а показ перед світом мікрокосму власного «я»: для них немає реальності значнішої, ніж реальність їхнього власного існування. Тоді як поет, котрий створює світ, *extrovert*^{*}, як його називає

^{*} Обернений зовні (лат.). — Пер.

психологія, обернений до світу, що розчиняє своє «я» в об'єктивності твору до повного зникнення особистості (досконаліше за всіх Шекспір — як людина, що стала міфом), суб'єктивно відчуває, *introvert*^{*}, звернений до себе, зосереджує весь світ у своєму «я» і насамперед зображує своє власне життя. Яку б форму він не обрав — драму, епос, лірику чи автобіографію, — він завжди несвідомо в центр свого твору ставить своє «я», в кожному зображенні він перш за все показує себе. Завданням цього тому є спроба показати на прикладі трьох образів — Казанови, Стендаля та Толстого — цей тип поглиненого собою суб'єктивного художника й найхарактернішу для нього художню форму — автобіографію.

Казанова, Стендаль, Толстой, — я знаю, що зіставлення цих трьох імен звучить радше несподівано, ніж переконливо, і важко собі уявити площину, де безпутний, аморальний шахрай і сумнівний художник Казанова зустрічається з таким героїчним поборником моральності й досконалим оповідачем, як Толстой. Насправді ж і цього разу поєднання їх в одній книзі не вказує на розміщення згаданих імен у межах однієї й тієї ж духовної площини; навпаки, ці три імені символізують три сходинки, одна вища за іншу, ряд висхідних проявів однорідної форми; вони є, повторюю, не трьома рівноцінними формами, а трьома сходинками в межах однієї й тієї ж творчої функції: самозображення. Казанова, зрозуміло, є тільки першою, найнижчою, найпримітивнішою сходинкою наївного самозображення, в якому людина розглядає життя як сукупність зовнішніх чуттєвих і фактичних переживань і простодушно знайомить читача з плином і подіями свого життя, не оцінюючи їх, не заглиблюючись у свій внутрішній світ.

У Стендаля самозображення стоїть вже на вищому щаблі — психологічному. Воно не задовольняється простим рапортом, голим *curriculum vitae*^{**}, тут власне «я» зацікавилася собою; воно розглядає механізм своїх спонукань,

^{*} Обернений всередину (лат.). — Пер.

^{**} Шлях життя, хроніка життя, коротка біографія (лат.). — Пер.

шукає мотиви своїх дій і своєї бездіяльності, драматичні елементи у сфері душевного. Це відкриває нову перспективу — подвійного споглядання свого «я» як суб'єкта і об'єкта, подвійної біографії: зовнішньої і внутрішньої. Спостерігач спостерігає за собою, він переживає і перевіряє свої переживання, — не тільки зовнішнє, але й психічне життя стало предметом висловлення автора.

У Толстого — як типу — це самоспостереження досягає вищого ступеня; воно стає вже етично-релігійним самозображенням. Точний спостерігач описує своє життя, влучний психолог — роз'єднані рефлексії переживань; за ними, своєю чергою, стежить новий елемент самоспостереження — невтомні очі совісті; він спостерігає за правдивістю кожного свого слова, за чистотою кожного погляду, за дієвою силою кожного почуття; самозображення, що вийшло за межі цікавого самодослідження, є самовипробуванням, самосудом. Художник, зображуючи себе, цікавиться не тільки методом і формою, а й змістом і цінністю свого земного шляху.

Представники цього типу художників вміють кожну літературну форму запліднити своїм «я», але лише одну форму вони наповнюють собою цілковито: автобіографію, епос, що охоплює це власне «я». Кожен з них не свідомо прагне до неї, мало хто її втілює; з усіх художніх форм автобіографія найрідше виявляється вдалою, бо це найвідповідальніший вид мистецтва. За неї рідко беруться (в незліченній скарбниці світової літератури навряд чи вдасться нарахувати дюжину значних творів цього роду), як рідко беруться і за її психологічну критику, бо вона неминуче примушує спускатися з прямолінійної літературної зони в найглибші лабіринти науки про душу. Зрозуміло, ми не наважимося в тісних рамках передмови навіть приблизно намітити можливості та межі самозображення; нехай лише тематика проблеми та кілька натяків послужать прелюдією.

З першого погляду самозображення має здаватися приємним і найлегшим завданням для кожного художника. Бо чиє ще життя художник знає краще, ніж своє? Кожна подія цього існування йому відома, найпотаємніше — явне, найприхованіше — освітлене зсередини, і йому, щоб зобразити «правдиво» своє сьогодні і минуле, потрібно лише перегорнути сторінки пам'яті й списати з них життєві факти — всього один акт, навряд чи важчий, ніж підняття завіси для показу вже поставленого спектаклю; потрібно лише відсутити четверту стіну, що відокремлює «я» від світу. Мало того! Як фотографія не вимагає малярського таланту, бо в ній відсутня фантазія і вона є лише механічним закріпленням вже наявної дійсності, так і мистецтво самозображення, власне кажучи, вимагає не художника, а тільки чесного реєстратора; в принципі кожен охочий міг би бути автобіографом і міг би літературно зобразити свою долю й пережиті небезпеки.

Але історія вчить нас, що ніколи звичайним самозображенням не вдавалося зробити щось більше, ніж просто зареєструвати пережите ним по волі чистого випадку; створити зображення своєї душі може тільки досвідчений проникливий художник, навіть серед них лише деякі цілком впоралися з цим виключно відповідальним завданням. Бо, освітлений лише мерехтінням блудних вогнів сумнівних спогадів, шлях спуску людини з ясної поверхні в темряву її глибин, з живої сучасності в хащі минулого, буває найнедоступнішим з усіх шляхів. Скільки відваги мусить він виявити, щоб пробратися повз прірву свого «я» по вузькій слизькій стежці — між самообманом і випадковою забудькуватістю — в абсолютне усамітнення, де, як на шляху Фауста до «матерів», образи пережитого витають лише як символи свого реального буття в минулому, — «нерухомо, мляво». Яке героїчне терпіння і яку впевненість в собі він мусить мати, щоб здобути право виголосити піднесені слова: «*Vidi cor meum!*» — «Я пізнав власне серце!» І як прикро повертатися зі схованок цих найглибших глибин в суперечливий

світ творчості — від самоспостереження до самозображення! Ніщо не може ясніше довести незмірні труднощі такого підприємства, ніж нечастий його успіх; вистачить пальців руки, щоб перерахувати тих людей, яким вдалося душевно-пластичне самозображення, вbrane в літературну форму, і навіть серед цих відносних удач — скільки прогалин і стрибків, скільки штучних доповнень і латок! Найближче в мистецтві виявляється найважчим, уявно легке завдання — надважким: будь-яку людину свого часу, і навіть всіх часів, легше зобразити правдиво, ніж своє власне я.

Але що ж спокушає людей від покоління до покоління знову й знову братися за це, можливо, нездійсненне завдання? Безсумнівно — стихійне примусово присутнє в людині спонукування: вроджене прагнення до самоувіковічення. Кинуті в потік, затьмарені тлінністю буття, приречені на втілення і перетворення, їх вабить нестримний час, відчуття молекули серед мільярдів їй подібних, кожна людина мимоволі (завдяки інтуїції безсмертя) прагне зобразити свою однократність і неповторюваність в якійсь тривалій, здатній пережити її формі. Зачаття дітей і залишення згадок про своє існування є, по суті, однією і тією ж початковою функцією, одним і тим же тотожним прагненням — залишити хоча б скороминущу зарубку на стовбурі людства, що постійно розростається. Кожне самозображення є, таким чином, лише найінтенсивнішою формою такого прагнення до створення свідоцтва про своє існування, і навіть перші його досліді потребують вже художньої форми, допомоги знаків письма; каменя, поставленого над могилою, дошки, що незграбним клинописом прославляють забуті діяння, різьблення на корі дерев — цією мовою рельєфів говорять з нами крізь пустелю тисячоліть перші, що намагалися створити самозображення людей. Давно стали незбагненими діяння і незрозумілою мова поколінь, що перетворилися в прах; але вони незаперечно доводять наявність прагнення зобразити, зберегти себе і, вмираючи, залишити наступним поколінням слід свого єдиного й неповторного існування. Це ще не усвідомлене й тьмяне прагнення до

самоувічення — стихійний привід і початок кожного самозображення. Лише пізніше, через сотні й тисячі років, у більш свідомого покоління людство приєдналося до простого, неусвідомленого бажання індивідуальної потреби пізнати своє «я», витлумачити себе заради самопізнання: коротко кажучи, прагнення до самоспоглядання. Коли людина, за чудовими словами Августина¹, стає питанням для самої себе й починає шукати відповіді, якими вона може бути зобов'язана собі й тільки собі, вона, для більш ясного, більш наочного пізнання, розгортає перед собою свій життєвий шлях як карту. І не іншим хоче вона себе роз'яснити, а перш за все самій собі; тут починається роздвоєння шляху (і в наші дні помітне в кожній автобіографії) між зображенням життя або переживань, наочністю для інших або наочністю для себе, об'єктивно зовнішньою або суб'єктивно внутрішньою автобіографією, повідомленням іншим або ж повідомленням собі. Одна група тяжіє до гласності, і формулою для неї стає сповідь — сповідь у церкві або в книзі; інша — вважає за краще монолог і вдовольняється щоденником. Лише справді складні натури, подібні Гете, Стендалю, Толстому зважилися тут на повний синтез і увічнили себе в обох формах.

Самоспоглядання — лише підготовчий крок, який ще не збуджує сумнівів: всякій істині легко залишатися правдивою, поки вона належить собі. Лише розпочавши її передавання, починає художник мучитися; тоді тільки кожному, хто зображує себе, потрібен справжній героїзм правдивості. Поряд зі споконвічним непереборним прагненням до спілкування, яке змушує нас по-братерськи ділитися неповторністю нашої особистості, в людині живе й зворотне спонукування — настільки ж стихійне прагнення до збереження себе, до замовчування про себе; воно є продуктом сорому. Так само жінка, яку збентеження крові спонукає до готовності віддатися чоловікові тілом, водночас під дією інстинкту збереження почуття хоче оберекти себе, так в області духовного бажання висповідатися, довіритися світу бореться із сором'язливістю душі, що радить нам промовча-

ти про потаємне. Наймарнославніший (і, головним чином, саме такий) не відчуває себе досконалим, яким він хотів би здаватися іншим; тому він хоче поховати з собою свої негарні таємниці, недоліки й свою дріб'язковість, разом з тим плекаючи бажання, щоб образ його жив серед людей. Отож сором є вічним ворогом щирої автобіографії; він улесливо намагається спокусити нас, уявити себе не такими, якими ми є, а показати себе такими, якими ми хотіли б здаватися. Підступністю й котячими вивертами чесне прагнення до щирого визнання він спокушає художника приховати найпотаємніше, затушувати найнебезпечніше, прикрити найтаємніше; несвідомо він вчить творчу руку пропустити або брехливо прикрасити дрібниці (найістотніші в психологічному відношенні!), що спотворюють образ, спритним розподілом світла й тіні ретушувати характерні риси, перетворивши їх в ідеальні. І хто по слабкості волі поступиться його улесливим наполяганням, той прийде не до самозображення, а до самоапофеозу або самооборони. Тому кожна чесна автобіографія замість простого безтурботного оповідання вимагає постійної настороженості перед можливим нападом марнославства, наполегливого захисту від нестримного прагнення земної природи виправдати себе в зображенні перед лицем світу; тут, крім чесності художника, треба ще особливу мужність, що зустрічається в одного на мільйон, бо ніхто не може проконтролювати й зробити очну ставку правдивості власного «я»; свідок і суддя, обвинувач і захисник поєднуються в одній особі.

Для цієї неминучої боротьби з самообманом немає досконалої броні. Як і в кожному військовому ремеслі для найміцнішої кіраси знаходиться ще міцніша куля, що пробиває її, так при кожному пізнанні серця вдосконалюється і брехня. Якщо людина рішуче зачинила двері перед нею, вона стане верткою, як змія, і пролізе крізь будь-яку щілину. Якщо вона психологічно проаналізує її підступи й хитрощі, щоб дати їм відсіч, вона, безсумнівно, навчиться новим, більш спритним вивертам і контратакам; як пантера, вона віроломно ховається в темряві, щоб підступно

вискочити при першій же необачності; разом з ростом здатності пізнання і психологічного нюансування в людині тоншає й підноситься мистецтво самообману. Поки з істиною поводяться грубо й незграбно, і брехня залишається незграбною й легко відчутною; тільки в людини, яка прагне до тонкощів пізнання, вона стає витонченішою, і розпізнати її зможе тільки той, хто багато пізнав, бо вона ховається в заплутаності, найвідважніших формах обману, і найнебезпечніша її личина — це щирість. Як змії найохочіше ховаються під камінням і скелями, так і найнебезпечніша брехня найчастіше гніздиться у великих, патетичних, уявно героїчних зізнаннях; у кожній автобіографії, саме в тих місцях, де оповідач особливо сміливо й несподівано оголюється і нападає на себе, доводиться бути насторожі, — чи не намагається ця бурхлива сповідь заховати за покайнними ударами в груди приховане визнання: в сповіді буває іноді деяка крикливість, майже завжди вона вказує на таємну слабкість. До основних таємниць сорому треба віднести також здатність людини охоче оголювати найжахливіше й найогидніше, але не мізерну рису характеру, яка виставляє її смішною. Страх перед іронічною посмішкою існує завжди й завжди є найнебезпечнішою спокусою для кожної автобіографії. Навіть такий перейнятий прагненням до істини автобіографії, як Жан Жак Руссо, з підозрілою ґрунтовністю викладе всі свої сексуальні збочення й буде щиро каятися в тому, що він, автор «Емілія», знаменитого трактату про виховання, дав своїм дітям загинути в притулку, а насправді за цим уявно героїчним визнанням ховається людяніше й важче зізнання — у нього, ймовірно, ніколи не було дітей, бо він нездатний був їх зачати. Толстой охочіше назве себе у своїй сповіді розпусником, розбійником, злодієм, зрадником, ніж хоч одним словом зізнається, що все своє життя не визнавав свого великого суперника Достоевського й без великодушності ставився до нього. Сховатися за каяттям, замовчувати, зізнаючись, — це найспритніший, найбрехливіший трюк самообману в самозображенні. Готфрід Келлер одного разу зле позбиткувався над цим обхідним маневром всіх

автобіографій: «Один зізнавався у всіх семи смертних гріхах і приховав, що в нього на лівій руці тільки чотири пальці, а другий описує й перераховує всі плями й родимі плями на своїй спині, але мовчить, як могила, про те, що лжесвідчення обтяжує його совість. Якщо я подібним чином порівняю їх усіх з їхньою правдивістю, яку вони вважали кристально чистою, я муситиму запитати себе: «Чи існує правдива людина, і чи може вона існувати?»

Справді, вимагати від людини в її самообразиженні (і взагалі) абсолютної правдивості було б так само безглуздо, як вимагати абсолютної справедливості, свободи й досконалості на земній кулі. Найпристрасніший намір, найрішучіша воля до правдивості в передачі фактів стає неможливою хоча б тому, що ми взагалі не маємо перевіреного органу істини, що ми, ще не почавши оповідання про себе, вже обдурені спогадами про справжні переживання. Бо наша пам'ять не схожа на бюрократично точну реєстратуру, де в надійно упакованих паперах історично вірно й незмінно — акт до акту — документально викладені всі діяння нашого життя; те, що ми називаємо пам'яттю, закладено в нашій крові й заливається її хвилями; це живий орган, що зазнає змін і перетворень, а не льодовик, не незмінний апарат для зберігання, в якому кожне почуття зберігало б свої основні властивості, свій природний аромат, свою колишню історичну форму. У цьому невпинному потоці, який ми поспішно стискаємо в одне слово, називаючи його пам'яттю, події рухаються, як гальки на дні струмка, шліфуючись одна об одну до невпізнаності. Вони пристосовуються, вони пересуваються, вони в таємничій мімікрії набувають форми й кольору наших бажань. Нічого або майже нічого не залишається незмінним в цій трансформованій стихії; кожне наступне враження затіняє попереднє, кожен новий спогад до невпізнання і часто навіть до протилежності змінює початковий. Стендаль перший зізнався в цій нечесності пам'яті й у своїй нездатності до абсолютної історичної правдивості; класичним прикладом може послужити його визнання, що він не в змозі відрізнити, чи є картина «Перевал

через Сен-Бернар», яка закарбувалася в його пам'яті, спогадом про справді пережите, або цей спогад про гравюру, побачену ним пізніше, що зображає цей перевал.

І Марсель Пруст, його духовний спадкоємець, підтверджує цю мінливість пам'яті ще більш яскравим прикладом — як хлопчиком переживав гру артистки Берма в одній з її найвідоміших ролей. Ще перш ніж побачити її, він створив собі передчуття у фантазії, це передчуття було абсолютно самостійним і розчинилося в безпосередньому чуттєвому сприйнятті. Останнє потьмяніло завдяки думці його сусіда, а наступного дня його знову-таки спотворила газетна критика; і коли він через кілька років бачить ту саму артистку в тій же ролі — він змінився, і вона вже не та, — йому не вдається відновити в пам'яті, яке, власне кажучи, враження було «справжнім». Це може слугувати символом неправдивості всіх спогадів: пам'ять, ця уявно незмінна мірка правдивості, вже сама собою є ворогом правдивості, бо перш ніж людина почала описувати своє життя, у ньому вже творчо позначився якийсь орган; замість простої репродукції пам'ять непрошено взяла на себе всі творчі функції: вибір істотного, підкреслення, завуальовування, органічне групування. Завдяки цій творчій фантазії пам'яті кожен художник стає, власне кажучи, співаком свого життя; про це знав мудрець нашого нового світу — Гете, і назва його автобіографії з її героїчною відмовою цілком правдива — «Поезія і правда» — може бути назвою кожної сповіді.

Таким чином, якщо ніхто не може сказати абсолютної істини про своє власне існування і кожен в автобіографії вимушено мусить до певної міри бути співцем свого життя, то все ж старання залишитися правдивим породить вища межа етичної чесності в кожній сповіді. Без сумніву, «псевдо сповідь», як її називає Гете, покаяння *sub rosa*, під прозорим покровом роману або вірша, незрівнянно легша, а часто і в художньому сенсі переконливіша, ніж зображення з піднятим забралом. Але оскільки тут потрібна не просто істина, а істина оголена, автобіографія є героїчним актом художника, бо ніде більше моральне обличчя люди-

ни не стає настільки зрадницьким. Тільки зрілому, душевно мудрому художнику вдається здійснити її; саме тому психологічне самозображення так пізно долучилося до лав мистецтва: воно належить виключно нашому й прийдешнього часу. Людина мусила відкрити свої материки, переплисти свої моря, вивчити свою мову, перш ніж звернути погляд на свій внутрішній світ. Стародавній світ нічого не підозрював про ці таємничі шляхи: його самозображувателі Цезар і Плутарх — нанизують лише факти та об'єктивні події й не думають про те, щоб хоч на дюйм відкрити свою душу. Перш ніж прислухатися до своєї душі, людина мала відчутти її наявність, і це відкриття дійсно приходить лише в християнську епоху: «Сповіддю» Августина починається внутрішній огляд життя, але погляд великого єпископа при сповіді менше звернений на себе, ніж на парафіян, яких він прикладом свого звернення сподівається обернути у віру й навчити; його трактат має діяти як сповідь перед громадою, як приклад каяття, — отже, телеологічно, цілеспрямовано, — а не служити відповіддю собі самому. Мали минути століття, доки Руссо, який завжди прокладає нові дороги, всюди розкриває ворота й замки, створює самозображення заради себе самого, сам здивований і переляканий новизною цього починання. «Я задумав справу, починає він, — що не має прикладу... я хочу намалювати рівну мені людину з усією правдивістю природи, і ця людина я сам...» Але з сумлінністю кожного новачка він уявляє собі це «я» — неподільною єдністю, чимось вимірюваним, і «правдивість», як щось осяжне; він наївно припускає: «Коли пролунають фанфари страшного суду, хочу постати перед суддею з книгою в руці й сказати: це був я». Наше пізніше покоління не володіє чесною довірливістю Руссо, проте володіє сильнішими, сміливішими проникненнями в значні й потаємні глибини душі в її найтонших розгалуженнях: у всіх сміливіших аналізах анатомізуюча себе цікавість намагається оголити кожен нерв і судину кожного почуття й помислу. Стендаль, Геббель², Кіркегард³, Толстой, Ам'ель⁴, хоробрий Ханс Йегер⁵ відкривають несподівані галузі самопізнання завдяки своїм

самозображенням, і їхні нащадки, озброєні тоншими знаряддями психології, просуваються все далі, долаючи шар за шаром, простір за простором, у наш новий безмежний світ: у глибини людини.

Нехай це послужить втіхою всім, хто прислухається до постійних пророцтв про занепад мистецтва в цьому світі техніки й тверезості. Без сумніву, міфологічна образотворча сила людства мала ослабнути: фантазія найжвавіша в дитинстві, народи також складають міфи й символи на зорі свого життя. Але місце мрії, що зникає, посідає більш ясна і документальна сила знань; у нашому сучасному романі, який близький до того, щоб стати точною наукою душі, замість того щоб вільно й відважно винаходити фабули, відчувається це творче уречевлення. Але в цьому з'єднанні поезії та науки не затихне мистецтво, а відновляться лише старовинні родинні зв'язки; бо, коли наука виникала, за часів Гесіода⁶ і Геракліта⁷, вона була ще поезією, сутінковим словом і хиткою гіпотезою; тепер, після тисячоліть роз'єднання, яке досліджує поєднання розуму з творчістю, замість вигаданого світу поезія показує диво людського життя. Вона вже не черпає сили в невідомих країнах нашої землі, бо відкриті і тропіки, і антарктичні зони, досліджені звірі й чуда фауни і флори аж до аметистового дна всіх морів. Ніде немає більше місця для міфу на нашій вимірній, вкритій найменуваннями й цифрами земній кулі, — йому залишається відправитися лише в зоряний світ, — і вічно спраглий пізнання розум муситиме все більше й більше звертатися всередину, назустріч власним містеріям. Internum, внутрішня безмежність, душевний всесвіт відкриває мистецтву невичерпні сфери: перебування її душі, самопізнання стануть згодом все сміливіше розв'язуванням і все ж нерозв'язним завданням для збагаченого мудрістю людства.

Зальцбург, Пасха 1928 р.

ПЕРЕДМОВА ДО РОСІЙСЬКОГО ВИДАННЯ*

Неждана радість для мене, що, прийнявши запрошення на урочистості з нагоди річниці пам'яті Льва Толстого, я можу написати ці рядки в Москві. У цьому етюді, як і в іншому — протиставленому йому — етюді про Достоевського** — я спробував показати російський геній у двох його проявах. Мені думалося, що ціною довголітнього вивчення і довголітньої любові я здобув на це право. Тут, у Росії, робота, розпочата в Європі без знайомства з мовним середовищем, тепер видається зухвалою витівкою. За ці кілька днів у мене набралось багато окремих вражень: якби вони були пережиті раніше, то могли б свого часу з користю позначитися на моєму викладі. Проте сподіваюся, що та обставина, що за кордоном ці два нариси чимало підвищили захоплення обома російськими геніями та інтерес до них, певною мірою мене виправдовує. Я знаю, що причина цього інтересу в справжній любові, а будь-яке служіння духовного порядку так чи інакше плідне.

Я не наважуся тлумачити Росії її великих письменників, проте все ж цікаво, може бути, дізнатися, яким саме чином і як пристрасно, а перш за все — як любовно боремося ми з російським духом і якими через наші кордони бачаться нам, європейцям, ваші великі художники.

Як стверджують мої друзі, у цьому виданні — єдино авторизованому — слово моє передано точно, і в мене складається враження, ніби я сам розмовляю з російським читачем і кажу, як важливо, як необхідно стало для всього нашого духовного розвитку, для пізнання нами природи почуттів вступати в спілкування з російським духом.

Стефан Цвейг

Москва, 14 вересня 1928 року

* Мається на увазі радянське видання (шостий том) Зібрання творів С. Цвейга російською мовою, в яке під назвою «Три співці свого життя» увійшли есе про Казанову, Стендаля та Толстого. — *Ред.*

** Етюд про Достоевського С. Цвейг помістив в книгу «Три майстри. Бальзак. Дікенс. Достоевський». — *Ред.*

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
<i>Передмова до російського видання</i>	<i>15</i>
 КАЗАНОВА	 17
Портрет молодого Казанови	25
Авантюристи	29
Освіта і обдарованість	35
Філософія легковажності	42
Номо eroticus	54
Роки у мороці	70
Портрет Казанови в старості	77
Геній самозображення	84
 СТЕНДАЛЬ	 97
Портрет	105
Кінострічка його життя	109
«Я» і всесвіт	134
Художник	149
De voluptate psychologica	165
Автопортрет	174
Стендаль в сьогоденні	186
 ТОЛСТОЙ	 189
Прелюдія	191
Портрет	195
Життєва сила і її спротив	200
Художник	214

Самозображення	230
Криза і перетворення	241
Штучний християнин	248
Вчення і його неспроможність	257
Боротьба за провадження	272
День з життя Толстого	286
Рішення і просвітлення	297
Втеча до Бога	303
Фінал	307
<i>Коментарі</i>	309