

ОСКАР
УАЙЛД



УДК 82/89
ББК 84 (4 Вл)
У12

Составитель
А. Дорошевич

На суперобложке
использованы фрагменты рисунков
О. Бердслея

Уайльд О.

У12 Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма / Пер. с англ.; Сост. А. Дорошевича; Коммент. В. Мурат, Ю. Фридштейна. — М.: ТЕРРА, 2000. — 592 с.

ISBN 5-273-00092-0 (т. 3)

ISBN 5-273-00089-0

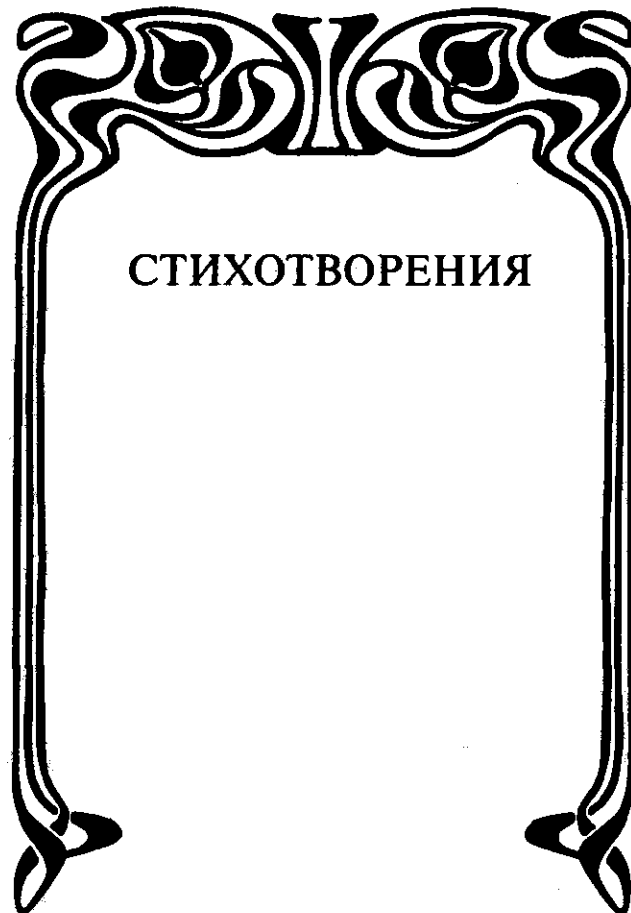
Трехтомное Собрание сочинений английского писателя Оскара Уайльда (1854–1900) — наиболее полное из опубликованных на русском языке. Знаменитый эстет и денди конца прошлого века, забавлявший всех своей экстравагантностью и восхищавший своими парадоксами, человек, гнавшийся за красотой и чувственными удовольствиями, но в конце концов познавший унижение и тюрьму, Уайльд стал символической фигурой для декаданса конца прошлого века. Его удивительный талант беседы нашел отражение в пьесах, до сих пор не сходящих со сцены, размышления о соотношении красоты и жизни обрели форму философского романа «Портрет Дориана Грея», а предсмертное осознание «смысла и красоты Страдания» дошло до нас в том отчаянном вопле из-за тюремных стен, который, будучи полностью опубликован лишь сравнительно недавно, получил название «De Profundis».

Характернейшая фигура конца прошлого века, Уайльд открывается новыми гранями в конце века нынешнего.

УДК 82/89
ББК 84 (4 Вл)

ISBN 5-273-00092-0 (т. 3)
ISBN 5-273-00089-0

© А. Дорошевич. Сост., 2000
© Издательство «ТЕРРА», 2000



СОДЕРЖАНИЕ

¹⁹⁴ В несколько иной форме сходная мысль высказана Уайльдом в диалоге «Критик как художник» (часть 2).

¹⁹⁵ По-видимому, цитата из пьесы «Жизнь-драма» шотландского поэта и эссеиста *Александра Смита* (1830—1867).

¹⁹⁶ *Луций Юний Брут* — легендарный первый римский консул (в 509 до н. э.), установивший республиканское правление в Древнем Риме после свержения в результате организованного им заговора царя *Тарквиния Гордого*; по преданию, до момента решительных действий симулировал слабоумие (откуда, согласно одной из этимологий, прозвище *brutus* — тупоумный).

¹⁹⁷ *Анджело* — персонаж драмы Шекспира «Мера за меру» (1604—1605).

¹⁹⁸ «*О дружбе*» — трактат Марка Туллия Цицерона. *Тускулум* — город в Лациуме, где находилась вилла Цицерона и где он написал ряд своих философских сочинений; Уайльд подразумевает здесь цicerоновский слог.

¹⁹⁹ Цитируется трагедия Еврипида «Ифигения в Тавриде».

²⁰⁰ *Карл Линней* (1707—1778) — шведский естествоиспытатель, создавший научную систематику животного и растительного мира; в 1736 г. посетил Англию.

²⁰¹ Библейская аллюзия — Евангелие от Матфея, V, 45.

²⁰² *Брюгге* — столица провинции Западная Фландрия в Бельгии, сохранившая облик средневекового города.

²⁰³ После выхода из тюрьмы Уайльд принял имя *Себастьяна Мельмота* — очевидно, под влиянием популярного романа «Мельмот-скиталец» (1820), принадлежащего перу его дальнего родственника, писателя *Чарльза Роберта Мэтьюрина* (1780—1824).

²⁰⁴ Библейские аллюзии — ср. Евангелие от Луки, XVIII, 1—5; XI, 8.

²⁰⁵ Строки из стихотворения Китса «Сонет о сонете». *Мидас* — легендарный фригийский царь, которому Дионис даровал способность превращать в золото все, к чему бы он ни прикоснулся; едва не умерев от голода, Мидас вынужден был просить Диониса освободить его от рокового дара.

²⁰⁶ Несколько измененная цитата из произведения Блейка «Видение Страшного Суда. Из записной книжки за 1810 год».

В. Мурат, Ю. Фридштейн

СТИХОТВОРЕНИЯ

Мильтону. Перевод Н. Гумилева	7
Theoretikos. Перевод Н. Гумилева	7
Requiescat. Перевод М. Кузмина	8
Vita Nuova. Перевод Элліса	8
Серенада. Для музыки. Перевод М. Кузмина	9
Impressions. Перевод П. Потемкина	10
Могилы Шелли. Перевод Н. Гумилева	11
Phèdre. Перевод Н. Гумилева	11
Impressions. Перевод И. Копостинской	12
Дом блудницы. Перевод Ф. Сологуба	13
Fantaisies Décoratives. Перевод М. Кузмина	14
Canzonet. Перевод М. Кузмина	15
Симфония в желтом. Перевод И. Копостинской	16
СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ. Перевод Ф. Сологуба	17
Художник	17
Творящий благо	17
Поклонник	19
Учитель	19
Чертог Суда	20
Учитель Мудрости	21

ПОЭМЫ

Сфинкс. Перевод Н. Гумилева	29
Баллада Редингской тюрьмы. Перевод К. Бальмонта	39

ЭССЕ

ЗАМЫСЛЫ	61
Упадок лжи. Перевод А. Зверева	61
Перо, полотно и отравы. Перевод А. Зверева	95
Критик как художник. Перевод А. Зверева	117
Истина масок. Перевод М. Корнеевой	191
ДУША ЧЕЛОВЕКА ПРИ СОЦИАЛИЗМЕ. Перевод О. Кириченко	218

УПАДОК ЛЖИ

Диалог

Действующие лица: Сирил, Вивиан.

Место действия: библиотека в сельском доме в Ноттингемшире.

Сирил (*входя через застекленную дверь с террасы*). Дорогой Вивиан, что за охота вам день-деньской сидеть взаперти среди книг! Такое прелестное утро! Воздух просто пьянит. Взгляните, лес покрылся розовой дымкой, словно вишневый сад в цвету. Пойдемте туда, поваляемся на траве, выкурим по сигарете и насладимся природой.

Вивиан. Насладимся природой! Какое счастье, что к этому я уж с давних пор решительно неспособен. Говорят, что искусство учит нас любить природу больше, чем прежде, ибо открывает нам ее тайны; присмотритесь со вниманием к полотнам Коро или Констебла¹, и тогда в природе вам тоже предстанет нечто, не замечавшееся прежде. А вот я убедился в другом: чем лучше мы выучиваемся разбираться в искусстве, тем делаемся равнодушной к природе. Ведь что открывает нам искусство? — что в природе нет никакой соразмерности, что она на удивление груба, до крайности монотонна и лишена какой бы то ни было завершенности. О да, у природы, само собой, прекрасные намерения, но как заметил где-то Аристотель, воплотить их она неспособна. Разглядывая ландшафт, я не могу не видеть все его изъяны. Впрочем, прекрасно, что природа столь несовершенна, не то у нас вообще не было бы искусства. Потому что искусство — это наш духовный протест, наша галантная попытка указать природе ее истинное место. Толкуют о бесконечном разнообразии природы, однако это чистой воды миф! Не в самой природе надлежит искать разнообразие. Оно в воображении, в фантазии, в тщательно оберегаемой слепоте вззирающего на нее человека.

Сирил. Да зачем же разглядывать ландшафт? Можно просто поваляться на траве да поболтать за сигаретой.

Вивиан. Ах, природа совсем к этому не располагает. Трава жесткая, сырая, да еще всюду кочки и эти несносные черные жучки. Помилуйте, самый неумелый из тех рабочих, о которых так хлопочет Моррис², изготовит вам стул куда удобнее тех, что предлагает природа, как бы она ни старалась. Природа блекнет перед комфортом «той улицы, что Оксфорду обязана своим названием», — так не без лукавства выразился как-то обожаемый вами поэт. И я об этом не сожалею. Предоставляла бы природа комфорт, и у нас бы не было никакой архитектуры, я же всегда предпочту быть под крышей, а не на свежем воздухе. Под крышей все и вся обретает свое подобающее место. Все нам подчинено, все сделано для нашего удобства и покоя. Самый эгоизм, столь насущный для того, чтобы человек проникся должным сознанием собственного достоинства, есть целиком результат обитания в четырех стенах. Покидая их, каждый становится безликой абстракцией. Индивидуальность исчезает бесследно. А к тому же природа так безразлична, так бесчувственна. Стоит мне пройти по зрешнему парку, и я сразу ощущаю, что для природы я ничуть не лучше коров, пасущихся на склоне, или лопухов, разросшихся по канавам. Природе более всего ненавистна мысль, это, думаю, очевидно всякому. Способность думать — самое нездоровое, что существует под солнцем, и люди от этого умирают точно так же, как от физических недугов. К счастью, уж у нас в Англии эта способность незаразна. Своим превосходным физическим здоровьем наш народ полностью обязан глупости, сделавшейся национальным свойством. Остается надеяться, что сей исторически сложившийся оплот нашего счастья пребудет незбылемым еще очень долгие годы; боюсь, правда, что мы становимся не в меру просвещенными; во всяком случае, все решительно неспособные чему бы то ни было учиться взялись теперь поучать — вот чем увенчалась наша страсть к образованию. Однако ступайте к этой докучливой неблагоустроенной природе, а я займусь своими гранками.

Сирил. Так вы пишете статью? Не очень-то вяжется с тем, что вы сейчас говорили.

Вивиан. А кому нужно, чтобы вязалось? Одни тупицы да доктринеры, люди ужасающе скучные, тчатся под-

крепить свои принципы бессмысленными поступками, обожая практику, это *reductio ad absurdum**. Я не из их числа. Вслед Эмерсону³ я начертил на дверях моей библиотеки слово «прихоть». Да кроме того, моя статья содержит в себе предостережение взвешенное и бесполезное. Коли к нему прислушаются, начнется новый ренессанс искусств.

Сирил. О чем же она?

Вивиан. Я думаю ее назвать «Упадок лжи», с подзаголовком: «Протест».

Сирил. Лжи? Мне-то казалось, наши политические деятели уж никак не допустят ее упадка.

Вивиан. Уверяю вас, вы ошибаетесь. В политике одни только искажения, которые к тому же стараются выдать за истину, аргументировать, облагородить. Что тут общего с природой настоящей лжи, которая откровенна и бесстрашна, отличаясь прекрасной безответственностью, здравым и естественным презрением к любым потугам что-то доказывать! Ведь что такое тонкая ложь? Просто суждение, не нуждающееся в свидетельствах, помимо себя самого. Те, кого скудость воображения понуждает искать свидетельства в поддержку лжи, могли бы сразу сказать правду. Нет, занятые политикой этого не сделают. Кое-что в этом роде, возможно, удалось бы со стряпчими. Их сословие облечено в мантии софистов. Восхитителен этот их поддельный пыл, это фантастическое пустословие. Словно выученики леонтийских школ⁴, они умеют скверное дело превратить в сносное и даже научились добиваться от неласковых судей таких приговоров, которые с триумфом оправдывают их клиентов, чья невиновность с самого начала ни у кого не вызывала и тени сомнения. Однако это люди с прозаическим складом ума, не стыдящиеся ссылаться на прецеденты. Как они ни стараются, а все равно правда, глядишь, напомнит о себе. Да что говорить, даже газеты стали не те. На них теперь вполне можно полагаться. Проглядываешь колонку за колонкой и убеждаешься в этом с непреложностью. Происходит всегда именно то, о чем никто читать не станет. Боюсь, не много наберется у меня слов в одобрение что стряпчего, что газетчика. Да ведь я и отстаиваю права лишь той Лжи, которую заключает в себе искусство. Прочесть вам, что я сочинил? Вам это может оказаться очень бесполезным.

* Доведение до абсурда (лат.).

С и р и л. Разумеется, прочтите, только сначала дайте сигарету. Благодарю вас. Кстати, в каком журнале вы это печатаете?

В и в и а н. В «Ретроспективном обозрении». Кажется, я вам говорил, что избранные вернули этот журнал к жизни.

С и р и л. А кто это — «избранные»?

В и в и а н. Ну разумеется, Усталые Гедонисты. Клуб, к которому и я принадлежу. Собираясь на наши встречи, мы не забываем украсить петлицу увядшей розой, и все мы в некотором роде почитатели Домициана⁵. Боюсь, вас в этот клуб не примут. Вы слишком дорожите простыми радостями бытия.

С и р и л. Надо думать, меня забаллотировали по причине моего чрезмерного жизнелюбия?

В и в и а н. Не исключено. Да к тому же и по возрасту вы уже чуть не подходите. Мы не принимаем людей средних лет.

С и р и л. Думаю, вам порядком скучно друг с другом.

В и в и а н. Это так. И это одна из целей, с каковыми учреждается наш клуб. А теперь обещайте не перебивать меня слишком часто, и я вам прочту свою статью.

С и р и л. Я весь внимание.

В и в и а н (*читает с очень четкой музыкальной интонацией*). «Упадок лжи: протест». Одной из главных причин, объясняющих на удивление пресный колорит современной литературы в большинстве ее образцов, вне всякого сомнения, является упадок Лжи как искусства, как науки и как общественного наслаждения. Историки древности сообщали нам восхитительные выдумки, изображая их как факты; сегодня же романисты излагают скучные факты, стараясь нас уверить, будто они их выдумали. «Синяя книга» у нас на глазах становится идеальным образцом литературы, иметь ли в виду ее цели или способ повествования. Писатель только и знает, что, вооружившись своим микроскопом, тщательнейшим образом разглядывать свой скучный «document humain», ото всех на свете отгородившись в каком-нибудь жалком «coin de la création»*. Вы непременно его встретите в Национальной библиотеке, в Британском музее⁶; обложившись книгами, он бесстыдно выуживает из них все, касающееся его темы. Ему даже не хватает смелости позаимствовать чужие идеи, нет, он все черпает напрямик из жизни, а затем, постран-

* Доведение до абсурда (*лат.*).

ствовав между собственным наблюдением и энциклопедиями, умиротворенно сядет за письменный стол, чтобы лепить персонажей с членов собственного семейства да с прачки, приходящей раз в неделю, и ободрять себя уверенностью, что информации у него предостаточно — от нее он уж никак не избавится, даже в минуту, когда посетит его свободная мысль.

Потери, которые несет литература ввиду утвердившегося в наши дни превратного представления о творчестве, трудно и подсчитать. В ходу бездумное понятие «прирожденный лжец», равно как толкуют о «прирожденном поэте». Но прирожденных лжецов и поэтов не бывает. Ложь, поэзия — это ведь искусство, причем еще Платон понимал, что они взаимосвязаны⁷; а раз это искусство, надо изучать его законы со всем тщанием, со всем аналитическим рвением. Да и вправду тут есть особого рода техника, ничуть не менее строгая, чем в искусствах, где она наглядна, — в живописи или ваянии с их изоощренными тайнами цвета и формы, секретами мастерства, изысканными способами достижения художественного эффекта. Поэта узнают по музыке его строк, — не так ли отличают и лжеца по богатству ритмов его речи, причем такое не дается лишь благодаря мимолетному вдохновению. Как повсюду, совершенство и тут оказывается вознаграждением за долгие усилия. Однако в наше время, когда умение сочинять стихи не в меру распространилось и следовало бы, будь то возможно, поставить ему некоторые пределы, умение лгать, напротив, едва ли не превращается в нечто постыдное. Немало юношей от природы наделены даром преувеличивать, который они поначалу и демонстрируют; допуская, что эту склонность поощряли бы и ценили, она со временем могла бы развиться, производя нечто поистине замечательное и удивительное. Увы, чаще всего она пропадает втуне. Человек, ею отмеченный, либо делается пленником пошлой привычки к точности...

С и р и л. Помилуйте!

В и в и а н. Прошу вас не перебивать на середине фразы. «Человек, ею отмеченный, либо делается пленником пошлой привычки к точности, либо проводит свои дни в обществе людей поживших и слишком хорошо эрудированных. Для его воображения фатально как то, так и другое — да и для чьего воображения это не было бы фатально? — так что проходит совсем немного времени, и у него

вырабатывается отвратительная, нездоровая привычка говорить правду, проверять на истинность все, что слышит, без колебаний возражать людям, которые намного моложе, а в итоге нередко он принимается писать романы, настолько схожие с жизнью, что решительно никто не поверит в вероятность того, о чем повествуется. Речь идет не о каких-то исключительных случаях. Мы просто приводим один из многих возможных примеров; и если окажется никоим образом невозможно сдержать или по меньшей мере видоизменить наше чудовищное преклонение перед фактами, Искусство сделается стерильным, а Красота отлетит от этой земли.

Даже Роберт Льюис Стивенсон, восхитительный мастер тонкой, расцвеченной фантазией прозы, не вполне уберется от этого современного порока, ибо мы положительно не знаем, как иначе именовать привычку, о коей выше сказано. Случается, что рассказ утрачивает всякое правдоподобие, оттого что его стремятся сделать излишне правдивым, и вот «Черная стрела» до того нехудожественна, что в ней не найдется ни единого анахронизма, которым мог бы похвалиться автор, а превращения доктора Джекила уж очень подозрительно напоминают какой-нибудь эксперимент из числа описываемых в хирургическом журнале⁸. Что касается Райдера Хаггарда⁹, обладающего, или некогда обладавшего, задатками совершенно великолепного лжеца, теперь он ужасно опасается, как бы в нем не заподозрили талант, а оттого, рассказав нечто замечательное, испытывает нужду представить дело так, что все описанное однажды произошло с ним самим, огорчив это в специальном примечании, словно вовсе не обойтись без таких вот трусливых уверений в истинности описанного. Другие романисты ничем не лучше. Генри Джеймс пишет прозу так, как будто сочинять для него тяжкое наказание, растрчивая свое мастерство изящного стилиста, свои отточенные периоды, свою живую и колкую сатиру на то, чтобы всему подыскать слабую мотивировку и все изобразить с определенной «точки зрения». Холл Кейн, спору нет, ставит перед собой цели грандиозные, однако беда та, что он вечно кричит на пределе голоса. Он до того громозвучен, что ничего не расслышать. Джеймс Пейн¹⁰ постиг искусство скрывать вещи, которые вовсе и не стоит находить. Он устанавливает самоочевидное с энтузиазмом сыщика, у которого неважное зрение. Читая его страницу за страницей, не выдержишь на-

пряжения, в каком находится автор. Уильям Блейк запряг в свой фаэтон коней, не воспаряющих к солнцу¹¹. При виде их небо к вечеру окрашивается от страха в неистовые краски, как на хромофотографии. Запуганные их топотом крестьяне принимаются говорить на диалекте. Миссис Олифент¹² премило лепечет о викариях, лаун-теннисе, приемах, домашних заботах и других вполне неинтересных предметах. Мэрион Кроуфорд сжег себя на алтаре местного колорита¹³. Он напоминает даму из одной французской комедии, все принимавшуюся толковать про «le beau ciel d'Italie»^{*}. К тому же у него появилась скверная манера вещать моральные откровения пошлого свойства. То и дело он поясняет нам, как славно, когда ведут себя хорошо, и как нехорошо, когда поступают скверно. Иной раз он только что не проповедует с амвона. «Роберт Элсмир», разумеется, истинный шедевр — в том самом «genre epique»^{**}, который для англичан, похоже, во всей литературе единственный, что доставляет наслаждение. Один из наших проницательных юных друзей как-то заметил, что эта книга напоминает ему разговоры за чаем с бутербродами в семье сектантов, отличающихся серьезными духовными интересами, и это впечатление очень точное. Вот уж поистине такую книгу не написали бы нигде, кроме Англии. Ведь Англия — родина погибших идей. Что же касается новой и день ото дня растущей школы романистов, для которых солнце всегда восходит в Ист-Энде, сказать о них можно одно: они находят жизнь грубой и потому под их пером она остается сырой.

Немногим лучше обстоит дело и во Франции, хотя там не появилось ничего столь намеренно скучного, как «Роберт Элсмир». Ги де Мопассан, обладающий тонкой, язвительной иронией и ярким, живым стилем, срывает с жизни последние лоскутки, еще скрывавшие ее убожество, и показывает ее гноящиеся язвы. Он пишет мрачные маленькие трагедии, в которых все действующие лица нелепы и смешны, или горькие комедии, заставляющие смеяться вот уже поистине до слез. Золя, верный высокому принципу, в одной его статье о литературе изложенному так: «L'homme de genie n'a jamais d'esprit»^{***}, — самым

* «Прекрасное небо Италии» (фр.).

** «Тоскливом жанре» (фр.).

*** «Истинному гению неведомо остроумие» (фр.).

решительным образом взялся доказывать, что, не являясь гением, он, во всяком случае, способен наводить редкую скуку. И как замечательно ему это удастся! Он не лишен мощи. Случается, как в «Жерминале», его романы несут в себе нечто почти эпическое. Но в общем его творчество с начала и до конца неприемлемо, и не по причинам морали, а по причинам искусства. С этической стороны у Золя все, как и должно быть. Автор совершенно правдив и описывает все так, как случается на самом деле. Чего еще может желать самый строгий моралист? Мы вовсе не разделяем того нравственного гнева, который теперь многие испытывают по отношению к Золя. Это всего-навсего гнев Тартюфа, которого разоблачили. Но если судить о «Западне», «Нана», «Накипи» по критериям искусства, что можно сказать в пользу их творца? Ничего. Рёскин, касаясь персонажей романов Джордж Элиот, однажды сказал, что они напоминают кучу мусора, выметенного из омнибуса, но персонажи Золя еще хуже. У них скучные пороки и еще более скучные добродетели. Хроника их жизни лишена какого бы то ни было интереса. Кому какое дело до происходящего с ними? От литературы мы ждем благородства, очарования, красоты и силы воображения. Нас совсем не привлекает перспектива испытать содрогание и отвращение, слушая рассказ о деяниях низменного толка. Доде лучше. Он остроумен и легок, а его стиль непринужден. Но недавно он совершил литературное самоубийство. Отныне никому не будет дела до Делобелля с его «Il faut lutter pour l'art», как и до Вальмажура, все рассуждавшего о соловье, или до того описанного в «Джеке» поэта, которого влекли «mots cruels»*, поскольку в книге «Двадцать лет моей литературной жизни» автор сообщает, что все эти персонажи взяты им непосредственно из действительности¹⁴. Чувство такое, словно они вдруг утратили всю свою жизненность, все те немногие прекрасные качества, какими располагали прежде. Истинно реальны только персонажи, в реальности никогда не существовавшие; а если романист настолько беспомощен, что ищет своих героев в гуще жизни, пусть он хоть сделает вид, будто выдумал их сам, а не похвально схожестью с доподлинными образцами. Персонажи нужны в романе не для того, чтобы увидели людей, каковы они есть, а для того, чтобы познакомиться с автором, не похожим ни на

* «Надо бороться за искусство»... «жестокие слова» (фр.).

кого другого. В противном случае роман просто не принадлежит искусству. Что касается Поля Бурже, мастера roman psychologique*, он совершает ошибку, полагая, будто современных мужчин и женщин действительно можно подвергать анализу на протяжении бесчисленных глав. На деле же люди, принадлежащие к хорошему обществу — а Бурже редко покидает квартал Сен-Жермен¹⁵, разве что с целью навестить Лондон, — интересны лишь масками, которые каждый из них носит, а отнюдь не тем, что за этими масками скрыто. Унизительно сознавать, что все мы вылеплены из одного теста, но куда же от этого деться? В Фальстафе¹⁶ есть нечто от Гамлета, а в Гамлете немало от Фальстафа. Толстому рыцарю ведомы свои приступы меланхолии, юного же принца, случается, влечет к грубоватому юмору, а отличаются мы друг от друга сущими пустяками: костюмами, манерами, интонациями, религиозными верованиями, наружностью, привычками и прочим в том же роде. Чем более пытаешься понять людей, тем стремительнее исчезают причины этим заниматься. Раньше или позже упруешься в эту кошмарную универсалию, именуемую человеческой природой. Всякий, кому довелось пожить среди бедных, подтвердит, что братство людское — не пустая выдумка поэтов, а самая гнетущая и гнусная реальность; и ежели писатель обязательно стремится познать нравы высшего общества, он мог бы с тем же успехом постичь их, изобразив торговцев спичками или разносчиков фруктов». Однако, дорогой Сирил, я не стану дальше вам докучать заметками по этому поводу. Вовсе не оспариваю, что в современных романах есть много хорошего. Я настаиваю лишь на одном: в общем и целом читать их невозможно.

Сирил. Что же, это весьма существенное наблюдение, и все-таки замечу, что в своей придирчивости вы иногда уж очень несправедливы. Мне нравятся «Судья с острова Мэн» и «Дочь Хета», равно как «Ученик» и «Мистер Айзекс»¹⁷, а что до «Роберта Элсмира», я его обожаю. Не думайте, впрочем, что я считаю эту книгу серьезной. Если видеть в ней постижение проблем, с которыми сталкивается истинный христианин, она нелепа и старомодна¹⁸. Та же Арнольдова «Литература и догма», только без литературы. К нашему времени это имеет отношение столь же далекое, как «Очевидность христианской

* Психологического романа (фр.).

истины» Пейли или метод толкования библейских текстов, предложенный Коленсо¹⁹. Можно ли вообразить что-либо менее вдохновляющее, чем невезучий герой, который со всей серьезностью славит давным-давно угасшую зарю, до того не понимая смысла тех далеких событий, что он намерен под новой вывеской возродить старое дело? Но с другой стороны, там найдется несколько умных шаржей, с десятков превосходных цитат, а философия Грина²⁰ очень хорошо подсластила горечь авторского рассказа. Не могу не выразить удивления тем, что вы ни словом не обмолвились о двух романистах, которых всегда читаете, — Бальзаке и Джордже Мередите. Уж они-то оба несомненные реалисты, разве не так?

Вивиан. Ах, Мередит! Кому по силам определить, что он такое! Его стиль — чистый хаос, озаренный вспышками ослепительных молний. Как повествователь он владеет всем на свете, за исключением языка, как романист умеет абсолютно все, не считая способности рассказать историю, а как художник тоже постиг все, кроме дара изъясняться внятно. У Шекспира какой-то персонаж — Оселок, если не ошибаюсь, — рассуждает о человеке, который всегда ломает себе ноги из-за того, что надеется столь утонченным умом²¹, и думаю, критики Мередита должны бы вспомнить эту сентенцию, дабы судить о нем здраво. Впрочем, кем бы он ни был, реалист он никакой. Верней, он дитя реализма, но, я бы сказал, такое дитя, которое отказывается разговаривать с собственным родителем. Он совершенно сознательно превратил себя в романтика. Кланяться Ваалу он отказался со всей решительностью²², да если бы против назойливых откровений реализма не взбунтовался его тонкий дух, уже одного его стиля было бы более чем достаточно, чтобы держать на необходимом расстоянии реальную жизнь. С помощью стиля он окружил свой сад изгородью из шипов, в котором полно чудесных красных роз. А Бальзак — ну, он являл собой совершенно изумительное сочетание темперамента художника с дотошностью ученого. Последнюю он и оставил в наследство ученикам, первый же принадлежал ему одному. Различие между такой книгой, как «Западня» Золя, и «Утраченными иллюзиями» — это различие между реализмом, не признающим воображения, и полной воображения реальностью. Бодлер пишет: «Все герои Бальзака отмечены той же страстью к жизни, которая вдохновляла его самого. Все его повести столь же насыще-

ны переливами цвета, как сны. Каждый персонаж — заряд, волевым усилием досылаемый в жерло. Любая судомойка отмечена печатью таланта»²³. Почитайте-ка Бальзака как следует, и наши ныне живущие друзья окажутся просто тенью, наши знакомые — тенью теней. Его персонажам привычна жизнь пылкая, окрашенная в огненные цвета. Они нас себе подчиняют, заставив позабыть о скепсисе. Одна из величайших драм моей жизни — это смерть Люсьена де Рюампре. Пережитое при чтении этой сцены горе навсегда осталось во мне, как я ни старался избавиться от подобного чувства. Оно возникает вновь и вновь, причем в переживаемые мной моменты радости. Я о нем вспоминаю, когда смеюсь. Однако и Бальзак не больше реалист, чем был Гольбейн. Он созидал жизнь, а не воспроизводил ее. Соглашусь, однако, с тем, что современность формы он ценил не в меру высоко, а поэтому, если подразумевать качества высокой художественности, ни одна его книга не сопоставима с «Саламбо» или «Генри Эсмондом», с «Монастырем и очагом» или «Виконтом де Бражеломом»²⁴.

Сирил. Вы, стало быть, против того, чтобы форма была современной?

Вивиан. Да. Слишком непомерна цена, которую приходится платить за ценность вовсе не высокую. Чисто современная форма заключает в себе что-то вульгарное. Иначе и не может быть. Публика воображает, что Искусство должно тянуться к сиюминутному и зримому, раз это притягивает к себе саму публику, а оттого сиюминутное должно составлять предмет Искусства. Но уже в силу того, что им интересуется публика, Искусство не может иметь дела с сиюминутным. Кто-то верно сказал: прекрасно лишь то, что не имеет к нам касательства. Едва же явление или вещь оказываются полезными и необходимыми нам, тем или иным образом нас задевают, причиняя боль или наслаждение, начинают сильно воздействовать на наши чувства, становятся жизненно важной частью мира, где мы живем, они тем самым уже перестают быть истинной сферой Искусства. К содержанию Искусства нам надлежит оставаться более или менее безразличными. По крайней мере, мы должны избегать каких бы то ни было пристрастий, предвзятостей и предрасположенности к чему-то одному. Гекуба нам ничто, и как раз поэтому ее горести составляют столь благодарный материал для трагедии²⁵. В анналах литературы я не знаю ничего печальнее,

чем история творческого пути Чарльза Рида. Он написал прекрасную книгу — «Монастырь и очаг»; она стоит настолько же выше «Ромолы», насколько та, в свою очередь, выше, чем «Дэниел Деронда»²⁶, однако у Рида она единственная, а всю оставшуюся жизнь он потратил попусту, поддавшись глупому стремлению быть как можно современнее, привлечь внимание общества к тяготам узников наших тюрем и жестокостям, чинимым в частных лечебницах для душевнобольных. Чарльз Диккенс оставляет довольно гнетущее впечатление, когда муки совести побуждали его взывать к соотечественникам, чтобы они выказали сочувствие жертвам законов о бедных; а Чарльз Рид, этот художник, этот знаток, наделенный безошибочным чувством красоты, заставит ангелов заливаться слезами, когда, подобно заурядному памфлетисту или газетчику, жадному до сенсаций, он принимается бушевать, обличая пороки нынешней действительности. Поверьте мне, милый Сирил, эта современность формы, как и современность содержания, — понятия положительно и безусловно превратные. Пошлое облачение века мы принимаем за одеяние Музы и вместо того, чтобы прогуливаться по рощам Аполлона, дни напролет проводим на грязных улицах и в отвратительных предместьях наших ужасающих городов. Вот уж поистине мы деградировали, продав принадлежащее нам по праву рождения за чечевичную похлебку фактов.

Сирил. В том, что вы говорите, есть нечто верное, и не приходится сомневаться, что при чтении сугубо современного романа мы способны испытать те или иные переживания, но неспособны заставить себя его прочесть. А ведь отличие настоящей литературы от поддельной, вероятно, тем всего точнее определяется, что настоящую книгу хочется перечитывать. Если не тянет возвращаться к книге снова и снова, незачем и вообще ее открывать. Но что вы скажете насчет призывов вернуться к Жизни, к Природе? Сколько раз говорилось, что вот истинная панацея от всех бед.

Вивиан. Я вам прочту, что у меня по этому случаю написано. Место это идет в моей статье ниже, но прочту его прямо сейчас.

«В наше время то и дело слышишь: «Давайте вернемся к Жизни и Природе; они помогут возродить Искусство, влив свежую кровь в его вены; они позволят ему крепко стать на ноги, наполнят силой его мышцы». Увы! Мы за-

блуждаем, доверчиво внимая этим доброжелателям, искренне верящим в свои рекомендации. Природа всегда отстает от века. А что касается Жизни, это раствор, в котором Искусство гибнет, это враг, плотным кольцом осадивший его крепость».

Сирил. Что вы имеете в виду, утверждая, что Природа всегда отстает от века?

Вивиан. Да, я выразился довольно загадочно. А разумею я вот что. Если под Природой понимать простой природный инстинкт, противостоящий самосознающей культуре, произведения, вдохновленные таким инстинктом, всегда окажутся старомодными, устарелыми, выпавшими из времени. Одно прикосновение Природы создает родственную связь всего мира, однако второе ее прикосновение разрушает весь мир Искусства. Если же в Природе видеть совокупность явлений, выступающих внешними по отношению к человеку, в ней человек может найти лишь то, что сам в нее внес. Она сама ничего нам не предлагает. Вордсворт предпочел обитать рядом с озерами, но никогда не был озерным поэтом. В воспетых им камнях он лишь прочел гимны, которые сам же среди них спрятал. Он славил Озерный край, но прекрасные свои стихи он создавал, когда обращался не к Природе, а к поэзии. Это поэзия подарила ему «Лаодамию», и чудесные сонеты, и Великую оду, какой мы ее знаем. А Природа подарила только «Марту Рей», «Питера Белла» да славословия скребку мистера Уилкинсона²⁷.

Сирил. Полагаю, этот взгляд можно оспорить. Я склонен доверять «цветка простого вдохновенью», хотя, несомненно, художественная ценность подобного вдохновения целиком зависит от темперамента того, кто им проникнется, так что возврат к Природе есть, собственно, лишь способ обогатить свою личность. Вероятно, против этого вы возражать не станете. Однако, что там у вас дальше сказано?

Вивиан (*читает*). «Искусство начинается с того, что художник, обратившись к нереальному и несуществующему, стремится создать путем своего воображения нечто восхитительное и прибегает для этого к украшению, не имеющему никакой прикладной цели. Это самая первая стадия. А вслед за тем Жизнь, зачарованная новоявленным чудом, просит, чтобы ей разрешили вступить в этот магический круг. Искусство воспринимает жизнь как часть своего сырого материала, пересоздает ее и перестра-

ивает, придавая необычные формы; оно совершенно безразлично к фактам, оно изобретает, оно сотворяет посредством воображения и грезы, а от реального отгораживается непроницаемым барьером прекрасного стиля, декоративности или идеальных устремлений. Третья стадия — когда Жизнь все-таки одерживает победу, изгоняя Искусство в места необитаемые. Вот это и есть истинное декадентство, то, от которого мы сейчас страдаем.

Обратимся к английской драме. Поначалу Искусство драмы, которым занимались монахи, было условным, декоративным, мифологичным. Затем оно приняло к себе на службу Жизнь, используя некоторые внешние ее формы и создавая совершенно новую разновидность людей, чьи горести оказывались несравненно более величественными, чем те, какие дано было испытать любому человеку, а радости превосходили счастье удачливого любовника, — людей, которым ведомы были ярость титанов и бесчеловечность богов, тех, кто познали ужасающий, равно как величественный, грех, ужасающую, равно как величественную, добродетель. Драма дала язык, отличный от того, на каком изъяснялись в обиходе, наполненный сладкой музыкой и тонкими ритмами, торжественный, благодаря строгости каденции, утонченный, ибо в нем заключались изощренные рифмы, пересыпанный перлами удивительных слов, расцвеченный торжественностью выговора. Она облекла своих героев в изумительные одежды, одарила их масками, и ее велением мир древности восстал из своих мраморных гробниц. Новый Цезарь шествовал по улицам восставшего из небытия Рима, и новая Клеопатра плыла по Антиохии под пурпурным парусом, красующимся над лодкой, которая движется под звуки флейты²⁸. Старые мифы, легенды, грезы обрели форму и существо. История была полностью написана заново, и среди мастеров той драмы едва ли нашелся бы хоть один, который не сознавал бы, что целью Искусства является не просто правда, но многозначная красота. В этом тогдашние мастера ничуть не заблуждались. Ведь на поверку Искусство и есть форма преувеличения, а отбор, составляющий его основу, представляет собой не что иное, как особенно действенный способ выделить самое важное.

Однако вскоре Жизнь посягнула на совершенство формы. Даже у Шекспира различимы предвестия конца. Они выказывают себя в постепенном отходе от белого сти-

ха, начавшемся с пьес более позднего времени, в том предпочтении, которое начали отдавать прозе, в непомерной важности, приписанной мастерству лепки характеров. Те места у Шекспира — а их немало, — где язык становится неуклюжим, вульгарным, полным преувеличений, неубедительным, даже непристойным, своим происхождением целиком обязаны Жизни, желающей расслышать в пьесе отзвуки собственного своего голоса и отрекающейся от того языка красоты, посредством которого Жизнь только и должна обретать для себя выражение. Шекспира никак не назвать безупречным художником. Он слишком любит черпать непосредственно из жизни, заимствуя у нее естественную ее речь. Он забывает, что Искусство, пожертвовав воображением, жертвует собой. Гёте замечает где-то: «In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister» — «Знак мастера — умение творить в известных пределах», и поистине эта способность ощущать предел — самое необходимое условие стиля, к какому бы из искусств ни обратиться. Не будем, однако, задерживаться на Шекспире с его реализмом. «Буря» — лучшее отречение от этого реализма, какое можно себе вообразить. Мы все это говорили лишь к тому, что великолепная драматургия века Елизаветы и Якова таила в себе семена собственного разложения, и если своею мощью она отчасти была обязана тому, что использовала жизнь в качестве сырого материала, то и все ее слабости проистекали от того, что жизнь начинала определять способ художественного изображения, принятый в этой драматургии. Неизбежным результатом подобной подмены творчества имитацией и отказа от воображения как главного способа создать форму стала сегодняшняя английская мелодрама. В этих пьесах персонажи говорят друг с другом на сцене в точности так, как говорили бы, уйдя с нее после спектакля; они не знают ни вдохновения, ни пафоса; позаимствованные напрямик из действительности, они несут на себе всю ее вульгарность, вплоть до мельчайших штрихов; в них распознаются походка, манеры, костюмы, акцент самых заурядных людей, и обратить на них внимание столь же мудро, как на пассажиров вагона третьего класса. А при всем том до чего тоскливы многие такие пьесы! Им не удается донести хотя бы то ощущение подлинности, которое так важно авторам и служит единственным оправданием самой пьесы. Реализм как способ создавать искусство полностью несостоятелен.

То, что справедливо относительно драмы и романа, не менее справедливо и по отношению к тем искусствам, которые принято называть декоративными. Вся история таких искусств в Европе — это хроника борьбы между ориентализмом — с его откровенным неприятием имитации, пристрастием к художественной условности, нелюбовью к любого рода воспроизведению феноменов Природы — и свойственным нам духом подражательства. Там, где торжествовал ориентализм — из-за географической близости, как было в Византии, на Сицилии, в Испании, или под влиянием крестовых походов, как в остальной Европе, — возникало прекрасное, полное воображения искусство, в котором зримые явления жизни осмыслились посредством художественной условности, а то, чего в жизни нет, изобреталось и изображалось так, чтобы доставить радость ей самой. Но как только мы обращались к Жизни и Природе, произведения сразу становились вульгарными, пошлыми, неинтересными. Нынешнее ковричество с его пристрастием к воздушным эффектам, тщательно выстраиваемой перспективой и обилием голубого неба, с его достоверным и вымученным реализмом не обладает абсолютно никакой красотой. Немецкое витражное стекло просто невыносимо. В Англии стали ткать более или менее сносные ковры, но случилось это лишь по той причине, что мы вспомнили о духе искусства Востока и о его приемах. А те ковры и гобелены, которые появлялись лет двадцать назад, даже у филистеров вызывали насмешку своей унылой и торжественной верностью жизни, тупым поклонением законам Природы, плоским воспроизведением реальных предметов. Один просвещенный магометанин в нашем присутствии высказался так: «Вы, христиане, до того поглощены заботами о том, как бы отступить от четвертой заповеди, что вам и в голову не придет приложить к искусству вторую»²⁹. Он был совершенно прав, и суть дела сводится к тому, что истинной школой искусства является не Жизнь, а само Искусство».

А теперь позвольте прочесть пассаж, где, мне кажется, весь вопрос разъяснен с необходимой полнотой.

«Но так было не всегда. Незачем ссылаться на поэтов, ибо они за несчастливым исключением Вордсворта всегда были верны своей высокой миссии и всеми признаются решительно непригодными в качестве вещателей истины. Однако вспомним и другое — Геродота, который, вопреки мелким и низким посягательствам современных педантов,

ищущих подтверждения фактам, излагаемым в его истории, может быть по праву назван Отцом Лжи; дошедшие до нас речи Цицерона и биографии Светония; Тацита в лучших его сочинениях; «Естественную историю» Плиния, Ганнона и его «Перипла»; все ранние хроники; жизнеописания святых; Фруассара и сэра Томаса Мэлори; путешествия Марко Поло; Олафа Магнуса, и Альдрованда, и Конрада Ликосфена с его великолепным «Prodigiorum et Ostentorum Chronicon»; автобиографию Бенвенуто Челлини; мемуары Казановы; «Историю чумы» Дефо; Босуэллову «Жизнь Джонсона»; наполеоновские приказы; наконец, произведения нашего Карлейла, чья «Французская революция» представляет собой один из самых очаровательных исторических романов из всех, когда-либо написанных³⁰, — вспомним обо всем этом, чтобы удостовериться, что истинные события здесь повсюду лишь играют подобающую подчиненную роль, либо ими вовсе пренебрегают, так как они невыразительны. Теперь же все изменилось. Истинным событиям не просто принадлежит главное место в историях, но они уже посягают и на область Фантазии, они вторглись в царство Романтики. Везде распознается их леденящее дыхание. Они заставляют нас сделаться вульгарными. Грубый торгашеский дух Америки, ее плоский материализм, равнодушие к поэтической стороне бытия, скудость воображения и отсутствие высоких недостижимых идеалов, — все это целиком и полностью результат того, что своим национальным героем страна признала человека, который, по собственному его признанию, был неспособен ко лжи, и не будет преувеличением сказать, что рассказ о Джордже Вашингтоне и срубленной вишенке причинил этой стране больше вреда, причем за сравнительно недолгий срок, чем любая иная моральная притча в литературе всего мира»³¹.

С и р и л. Ну, знаете ли!

В и в и а н. Уверяю вас, дело обстоит именно так, и самое забавное, что та история про вишенку — чистейшая выдумка. Не думайте, однако, что я уж совсем мрачно смотрю на будущее искусств в Америке или у нас дома. Вот слушайте:

«У нас нет ни тени сомнения, что еще до того, как завершится этот век, должна произойти какая-то перемена. Наскучив нудными благодетельными поучениями людей, не обладающих ни остроумием, потребным для преувеличений, ни одаренностью, необходимой для романтическо-

го, устав от интеллектуалов, погруженных в воспоминания, всегда основанные на пережитом ими самими, и в размышления, вечно ограниченные пределами возможно-го, чтобы любой присутствующий при этом филистер имел возможность их поправить, коли ему придет такое желание. Общество рано или поздно должно вернуться под опеку своего бывшего лидера, каковым является просвещенный и покоряющий смелостью фантазии лжец. Кто он был, тот выдумщик, который, и не думая отправляться на охоту со всеми ее грубыми неизбежностями, под вечер рассказывал своим пораженным собратям по пещере, как он выманил мегатерия³², скрывавшегося в каменной, прорезанной жилами яшмы выемке, где ступилась пурпурная мгла, как сошелся один на один с мамонтом и, прикончив его, взял трофеем его золоченые бивни, — это мы сказать не можем, как не скажет и никто из современных антропологов, слишком робких, несмотря на всю их хваленую науку. Но к какому бы племени он ни принадлежал, какое бы ни носил имя, именно он был истинным творцом искусства социального общения. Ведь цель лжеца — только зачаровывать, восхищать, доставлять наслаждение. Он тот столп, без которого рухнет цивилизованное общество, и без него обед, пусть и устраиваемый обитателями великолепных особняков, так же тосклив, как лекция в Королевском обществе³³, или дебаты в собрании авторов, пишущих по контракту, или представление очередной фарсовой комедии Берненда.

Но не одно лишь общество будет приветствовать его с энтузиазмом. Искусство, вырвавшись из темницы реализма, падет к нему в объятия, целуя это прекрасное, неестественное лицо, поскольку знает, что он один владеет великой тайной всех художественных свершений, заключающейся в том, что Истина полностью и абсолютно создается стилем; а Жизнь, эта бедная, предсказуемая, неинтересная человеческая жизнь, устав саму себя повторять, на радость Герберту Спенсеру³⁴, высокоученым историкам и составителям статистических таблиц, робко следует за ним и попытается доступными ей простыми, примитивными способами воссоздать какие-то из чудес, о коих он повествует.

Несомненно, всегда найдутся критики, которые, подобно некоему господину из «Сатердей ревью», со всею серьезностью примутся корить рассказывающего об этих чудесах за то, что он неважно знает естественную исто-

рию, попытаются оценивать его искрящуюся воображением повесть в согласии со своими критериями, говорящими о полной неспособности что-то вообразить, или в негодовании примутся вздымать перепачканные чернилами руки, когда некий превосходный джентльмен, никогда не странствовавший дальше тисовой рощи сразу за его садом, напишет захватывающе интересный рассказ о путешествиях, как сэр Джон Мандевилль, или, подобно великому Рэли³⁵, познакомит нас с целой всемирной историей, хотя о прошлом он не знает ровным счетом ничего. А чтобы подвести под свои упреки солидное основание, они попытаются укрыться щитом того, кто создал волшебника Просперо, дав ему в помощь Калибана и Ариеля, кто слышал, как тритоны, плаывая вокруг коралловых рифов очарованного острова, дуют в свои рожки и как в лесу под Афинами поют, переключаясь друг с другом, феи, того, кто заставил никогда не живших королей диковинной процессией прошествовать через шотландские пустоши, а Гекату вынудил укрыться в пещере вместе с ее злыми сестрами. Они попробуют взывать к авторитету Шекспира — к нему всегда взывают — и процитируют то скверно написанное место, где сказано про зеркало, которое Искусство держит перед Природой, забыв, что неудачный сей афоризм вложен, не без причины же, в уста Гамлета, чтобы окружающие имели лишнюю возможность убедиться в его полном безумии, когда дело касается искусства³⁶.

С и р и л. Уф! Еще сигарету, пожалуйста.

В и в и а н. Дорогой мой, что бы мне ни возражали, речь-то идет всего-навсего о реплике из пьесы, и понятия самого Шекспира об искусстве эта реплика выражает ничуть не больше, чем речи Яго выражают понятия Шекспира о морали. Но позвольте дочитать этот пассаж до конца.

«Искусство находит свое совершенство в самом себе, а не вовне себя. Нельзя о нем судить исходя из внешних по отношению к нему критериев сходства. Оно скорее вуаль, чем зеркало. В нем цветут растения, каких не найти ни в одном лесу, и поют птицы, каких не встретить нигде на земле. Оно созидает и крушит многие миры, и ему ничего не стоит стащить луну с неба, закинув туда свой алый кушак. Его формы «реальной самых истинных людей», оно создает великие архетипы, по отношению к которым все сущее есть лишь незавершенная копия. В Природе для

него нет законов, как нет и единства. Оно, если вздумается, способно творить чудеса, а когда оно вызывает из глубин чудищ, они покорно являются. Оно может заставить миндаль зацвести в разгар зимы и насладиться снежную бурю на гнущееся под тяжестью спелых колосьев поле. По его велению мороз сковывает серебряным своим пальцем пылающие от зноя уста июня, а из провалов в лидийских горах взлетают крылатые львы. Дриады выглядывают из чащоб, когда оно проходит рядом, и смуглые фавны улыбаются при его приближении. Ему поклоняются боги с лицами, как у ястребов, и кентавры³⁷ танцуют, следуя за ним шаг в шаг».

С и р и л. Мне понравилось. Очень живописно. Это конец?

В и в и а н. Нет. Есть еще один пассаж, но там обсуждаются вещи чисто практические. Я говорю о способах, при помощи которых можно было бы вернуть к жизни утраченное нами искусство Лжи.

С и р и л. Прежде чем вы мне прочтете это место, хотелось бы вас вот о чем спросить. Что вы подразумеваете, утверждая, что жизнь, «бедная, предсказуемая, неинтересная человеческая жизнь», попытается воспроизвести чудеса искусства? Я могу понять суть ваших возражений против того, чтобы искусство считали зеркалом. Вы находите, что в таком случае талант становится всего лишь потрескавшимся стеклом. Но вы же не станете всерьез утверждать, будто Жизнь подражает Искусству, являясь истинным зеркалом, тогда как Искусство есть реальность?

В и в и а н. Как раз это я и утверждаю. Может показаться парадоксом — а парадоксы вещь всегда опасная, — и тем не менее истина в том, что Жизнь подражает Искусству куда более, нежели Искусство следует за Жизнью. Мы все были в наши дни свидетелями того, как некий особый пленительный тип красоты, созданный и привитый двумя художниками, не лишенными воображения, до того повлиял здесь, в Англии, на Жизнь, что, отправившись ли с частным визитом, присутствуя ли на открытии художественного салона, всякий раз ловишь тот мистический взгляд, который грезился Россетти, и замечаешь длинную линию шеи цвета слоновой кости, причудливый квадратный абрис лица, беспечно спутанные темные волосы, так его восхищавшие, или же поминутно попадают живые воплощения той строгой девственности, что воспета в

«Златых ступенях», губы, схожие с цветком, и тронутая усталостью красота, о коей говорит «Laus Amoris», бледное от страсти лицо, напоминающее Андромеду, тонкие запястья и изящество походки, как у Вивиан из «Сна Мерлина»³⁸. Вот так всегда и обстояло дело. Выдающийся-ся художник создает некий тип, а Жизнь пытается его скопировать, воспроизвести в популярных формах, точно находчивый издатель. Ни Гольбейн, ни Ван Дейк не могли бы найти в тогдашней Англии того, чем нас одарили их полотна³⁹. Свои образы красоты они принесли с собой. Жизнь же со свойственной ей развитой способностью подражания позаботилась о том, чтобы предоставить мастеру нужную модель. Греки, обладавшие безошибочным художественным чутьем, понимали этот закон, оттого и не забывали украсить опочивальню молодоженов статуями Гермеса или Аполлона, чтобы невеста родила детей столь же прекрасных, как творения искусства, стоявшие у нее перед глазами в минуту восторга и боли. Они знали, что Жизнь заимствует у Искусства не только духовное, глубину мысли и переживания, душевные муки и душевный покой, но более того — она перенимает для своих форм те самые линии и краски, которые найдены Искусством, и способна воссоздать величие Фидия, равно как изящество Праксителя⁴⁰. Вот отчего греки не признавали реализм. Они его отвергли из сугубо общественных соображений. Им казалось, что реализм с неизбежностью придает людям уродство, и они были абсолютно правы. Мы пытаемся улучшить условия жизни, заботясь о чистоте воздуха, о солнечном освещении, здоровой воде и строя отвратительные дома, предоставляющие лучшие жилищные условия людям из низших слоев. Но все эти старания способны лишь поднять уровень здравоохранения, они не создают красоты. Для этого потребно Искусство, и настоящие ученики великого художника не те, кто посещает его мастерскую, подражая ему во всем, а те, кто сами становятся подобны его произведениям — пластичным, как во времена греков, или изобразительным, как сейчас; словом, Жизнь — это лучший, это единственный ученик Искусства.

В литературе дело обстоит точно так же, как в большинстве изобразительных искусств. Вот самый очевидный заурядный пример в подтверждение сказанному: начитавшись о приключениях Джека Шеппарда или Дика Терпина⁴¹, глупые мальчишки громят лотки каких-ни-

будь несчастных торговок яблоками, вламываются по ночам в кондитерские и до полусмерти пугают возвращающихся из города к себе в предместье старичков, устраивая в переулках засады — с непремненными масками на лицах и незаряженными револьверами в карманах. Такого рода происшествия, повторяющиеся всякий раз, как появляется новый выпуск серии вроде мною названных, обычно объясняют тем, что беллетристика нездорово влияет на воображение. Но это неверно. Воображение по сути своей является творческим, оно вечно занято поиском новых форм. А хулиганствующий подросток представляет собой только неизбежный результат инстинкта подражания, которым проникнута жизнь. Он есть Факт. Факт неизменно стремится воссоздать Фикцию, и то, что справедливо по отношению к единичному факту, предстает законом жизни в целом, только масштаб тут гораздо больший. Шопенгауэр пишет о пессимизме как свойстве современного мышления⁴², однако пессимизм изобрел Гамлет. Весь мир сделался печален оттого, что некогда печаль изведаль сценический персонаж. Нигилист, сей странный страдалец, лишенный веры, рискующий без энтузиазма и умирающий за дело, которое ему безразлично, — чистой воды порождение литературы. Его выдумал Тургенев, а довершил его портрет Достоевский. Робеспьер прямоком сошел со страниц Руссо, точно так же как на развалинах романа возведен Народный Дворец⁴³. Литература всегда идет впереди жизни. Она не подражает жизни, но перекраивает ее согласно своим нуждам. Тот девятнадцатый век, который для нас стал реальностью, изобретен Бальзаком. Наши люсьены де рюампре, наши растиньяки и де марсе впервые о себе заявили на подмостках «Человеческой комедии». Мы всего-навсего придаем непосредственно жизненный облик капризу, фантазии, творческому воображению великого романиста, при этом отягощая его замысел примечаниями и ненужными прибавлениями. Как-то я спросил одну даму, некогда хорошо знакомую с Теккерем, был ли у него реальный прототип Бекки Шарп. Она ответила, что Бекки вымышлена, но мысль о таком персонаже отчасти подсказала Теккерю некая гувернантка, жившая неподалеку от Кенсингтон-сквер и являвшаяся компаньонкой какой-то богатой взбалмошной старухи. И что же с нею стало? — поинтересовался я, услышав в ответ, что через несколько лет после выхода «Ярмарки тщеславия» эта гувернантка сбежала с племянником старухи,

произведя в обществе громкий скандал, совершенно в духе миссис Родон Кроули и прямо-таки точь-в-точь по рекомендациям сей особы⁴⁴. История эта кончилась печально, ибо героиня затерялась где-то на континенте — ее время от времени видели в Монте-Карло и прочих злочных местах. Тот благородный джентльмен, с которого великий романист писал полковника Ньюкома, умер через несколько месяцев после появления четвертого издания «Ньюкомов», и последним словом, слетевшим с его уст, было слово «Adsum»⁴⁵. Когда Стивенсон напечатал свою психологически занятую историю про человека, утратившего собственную личность, мой приятель, чья фамилия Хайд, очутившись в северных кварталах Лондона, торопился на станцию и решил сократить дорогу, но заблудился и долго кетлял по скверным, зловещего вида улицам. Порядком занервничав, он все убыстрял шаг, как вдруг из подворотни вылетел, скатившись ему прямо под ноги, ребенок. Приятель мой споткнулся и зацепил мальчишку. От боли тот, понятно, взвыл, и не прошло минуты, как улица заполнилась людьми, повывлезавшими из всех щелей, как муравьи. Моего друга обступили, требуя, чтобы он назвал себя. Он уже готов был это сделать, но тут ему вспомнилось, с чего начинается повесть Стивенсона. Мысль, что с ним самим происходит все то, о чем идет речь в этой страшной, превосходно написанной сцене, ибо он, пусть по чистой случайности, сделал в точности то же, что стивенсоновский Хайд делал совершенно умышленно, наполнила его ужасом, и он кинулся бежать что было сил. За ним, однако, гнались буквально по пятам, и он кинулся в первую открытую дверь, которая, как оказалось, служила входом в больницу; молодому адъютанту, тут случившемуся, он объяснил, что происходит. Преследовавшая его толпа ревнителей справедливости отступила, удовольствовавшись полученной от него небольшой суммой, и, поскольку улица очистилась, можно было двигаться дальше. Он вышел, и тогда-то его внимание привлекла вывеска на дверях лечебницы, давшей ему прибежище. На ней стояло: «Джекил». Но ведь так и должно было быть.

Подражание литературе, насколько о нем можно говорить, в данном случае оказалось случайным. А вот пример, когда оно вполне осознанно. В 1879 году, только что окончив Оксфорд, я на приеме у одного иностранного посланника познакомился с дамой, обладавшей очень запо-

минающейся экзотичной красотой. Мы с нею подружались, и нас постоянно видели вместе. Меня, впрочем, более всего привлекала не столько ее красота, сколько характер, абсолютно непредсказуемый. Казалось, в ней вообще не было индивидуальности, только ростки многих типов личности, которые могли бы развиться. То она как будто решала без остатка посвятить себя искусству, превращала свою гостиную в мастерскую, два-три дня каждую неделю проводила в галереях и музеях. То вдруг увлекалась скачками, облекшись в самый что ни есть жокейский наряд и ведя речь исключительно про тотализатор. От религиозности она бросалась в суеверия, от мессмеризма⁴⁶ — в политику, а политические страсти уступали место мелодраматичным упоениям филантропической деятельностью. Ну Протей, да и только, причем во всех своих превращениях столь же невезучий, как этот морская бог, укрощенный Одиссеем⁴⁷. И вот какой-то французский журнал начал печатать роман с продолжением. Я тогда еще читал в журналах романы, и мне живо помнится, какой шок испытал я, дойдя до описания героини. На мою приятельницу она походила во всем; я принес журнал, и эта дама узнала себя с первых же строк, кажется, пленившись сходством. Надо заметить, что то был перевод романа какого-то уже умершего русского писателя, так что не могло быть и речи о том, чтобы автор списал героиню с моей знакомой⁴⁸. Короче говоря, несколько месяцев спустя, находясь в Венеции, я снова увидел этот журнал на столике читальни у себя в отеле и решил полистать его, чтобы познакомиться с дальнейшим движением событий. Повесть оказалась до тягости грустной, ее героиня бежала из дому с человеком, который во всех отношениях ее не стоил, не только по тому месту, которое занимал в обществе, но и по свойствам души и ума. В тот вечер я написал этой даме, поделился своими взглядами на Джованни Беллини⁴⁹, повосторгался мороженым, которое подают в кафе «Флорио», а также художественным эффектом, оставляемым зрелищем плывущей гондолы, а в постскрипуме добавлял, что ее двойник из повести поступила далеко не самым разумным образом. Не знаю, что заставило меня добавить этот постскрипум, но помню, как я вдруг с ужасом подумал: а не сделает ли и она то же самое? Не успело письмо дойти до адресата, как она бежала с человеком, бросившим ее через полгода. Я встретил ее в 1884 году в Париже, где она жила с матерью, и спро-

сил, повлияла ли та повесть на давнишнее ее решение. Она отвечала, что тогда испытывала неодолимое побуждение последовать за героиней, шаг за шагом повторив весь ее необычный и фатальный путь, и оттого с чувством самого неподдельного ужаса ждала журнал с последними главами романа. Когда она их прочла, явилась убежденность, что некий долг обязывает ее повторить в жизни все описанное, и так она и поступила. Нужен ли более ясный пример того подражательного инстинкта, о котором я говорил, да к тому же пример крайне трагический?

Не буду, однако, долее задерживаться на индивидуальных случаях. Все индивидуальное представляет собой крайне порочный замкнутый круг. Я же хочу указать на общий принцип, согласно которому Жизнь подражает Искусству куда больше, нежели Искусство подражает Жизни; убежден, вы с этим согласитесь, дав себе труд всерьез задуматься над сказанным. Жизнь смотрится в Искусство, словно в зеркало, и либо воссоздает некий странный образ, порожденный воображением живописца и скульптора, либо превращает в факт то, что было художественным вымыслом. Говоря научно, основа жизни — ее энергия, как выразился бы Аристотель — просто стремление выразить, а Искусство всегда создает многочисленные формы, посредством которых выразить становится возможно. Жизнь перенимает эти формы и пользуется ими, пусть даже они наносят ей самой ущерб. Молодые люди кончали с собой, потому что так поступил Ролла, накладывали на себя руки, так как это сделал Вертер⁵⁰. А подумайте, сколь многим мы обязаны тому, что стремились следовать заповедям Христа или пытались подражать Цезарю.

С и р и л. Ваша теория, что и говорить, презанятна, но чтобы ее довести до логического завершения, нужно доказать, что и Природа, не менее чем Жизнь, есть подражание Искусству. Готовы ли вы к этому?

В и в и а н. Дорогой мой, я готов доказать что угодно.

С и р и л. Так, значит, природа подражает живописцу, переняв у него свои эффекты?

В и в и а н. Несомненно. Откуда, как не от импрессионистов, эта чудесная коричневая дымка, обволакивающая улицы наших городов, когда расплывчат свет фонарей и дома обрашаются в какие-то пугающие тени? Кому, как не им и их вождю, обязаны мы чарующим серебристым туманом над реками, обращающим в неясные образы увядаю-

щего изящества изогнутые наши мосты и покачивающиеся на воде баржи⁵¹? Поразительная перемена лондонского климата за последние десять лет полностью объясняется влиянием этой вот школы живописи. Вы улыбаетесь. Но подойдите к делу со стороны научной или метафизической, и вы убедитесь в моей правоте. Ибо что есть Природа? Отнюдь не выпестованная нас мать. Она есть наше творение. Лишь в нашем сознании пробуждается она к жизни. Вещи такие, а не иные, оттого что так, а не иначе мы их видим, а как именно и что именно мы видим, определяется Искусством, оказывающим на нас свое воздействие. Смотреть на что-то далеко не то же самое, что видеть. Не видишь ничего, пока не научишься видеть красоту. Тогда, да, лишь тогда все обретает существование. Люди научились теперь видеть туман не оттого, что бывают туманы, а оттого, что поэты и живописцы объяснили им мистическую притягательность таких погодных явлений. Туманы, вероятно, случались в Лондоне веками. Рискну предположить, что это наверняка так. Но никто на них не обращал внимания, и мы о них ничего не знаем. Их не существовало, пока они не были изобретены Искусством. В наши дни, надо признать, туманы уж слишком в моде. Они превратились в знак некой клики художников со всей их манерностью, а неумеренный реализм, который свойствен таким художникам, у недалеких людей вызывает ощущение бронхита. Просвещенные проникаются эстетическим качеством, непросвещенным кажется, что они простудились. Из чувства гуманности обратим к Искусству призыв направить свой чудесный взор в иные сферы. Да оно, впрочем, уже и направило. Трепещущий белый свет солнца, замечаемый теперь во Франции, примешивающиеся к нему странные оттенки лилового, эти беспокойные фиалковые отблески — вот последняя из его фантазий, а Природа в общем-то замечательно ей соответствует. Раньше она нам демонстрировала виды в духе Коро и Добиньи, теперь демонстрирует пейзажи в изысканной манере Моне и обворожительного Писсарро⁵². Случаются — правда, нечасто — моменты, когда, вне всякого сомнения, Природа вдруг становится абсолютно современной, и время от времени мы это наблюдаем. Конечно, не всегда можно ей доверять. Дело в том, что она находится в невыгодном положении. Искусство создает свой несравненный единственный эффект, а достигнув его, переходит к другому. А Природа, позабыв о том, что подражание может

превратиться в совершенно неосознанное оскорбление, все повторяет да повторяет этот эффект, пока он всем не надоест до предела. В наши дни, скажем, никто, наделенный хоть зачатками культуры, не поведет речь о красоте закатов. Закаты стали совсем старомодными. Они были хороши во времена, когда последним словом живописи оставался Тернер⁵³. Восторгаться ими сейчас — значит выказывать явную провинциальность духа. Но ведь и сейчас все те же закаты. Вчера вечером миссис Эрендел настойчиво приглашала меня взглянуть в окно на ослепительную красоту неба, как она выразилась. Разумеется, мне пришлось это сделать. Она из тех до нелепости хорошеньких мешаночек, которым отказать невозможно. И что же я увидел? Просто второсортного Тернера, того, который еще не вышел из своего скверного периода, к тому же все худшие его недостатки были выпячены и подчеркнуты сверх всякой меры. Понятно, я согласился с тем, что Жизнь очень часто совершает ту же самую ошибку. Она производит на свет своих поддельных рене и фальшивых вотренов, точно так же как Природа одаривает нас то сомнительным укиё, то еще менее внушающим доверие Руссо⁵⁴. Но, поступая подобным образом, она лишь внушает особенно сильное раздражение. Она предстает такой недалекой, самоочевидной, ненужной. Фальшивый Вотрен может оказаться восхитительным. Сомнительный укиё непереносим. Не хочу, впрочем, быть чрезмерно суровым к Природе. Желательно было бы, чтобы Ла-Манш, особенно под Гастингсом, не выглядел так часто подобием полотна Генри Мура⁵⁵ — серый жемчуг с желтыми огнями, — но, когда Искусство станет разнообразнее, Природа, без сомнения, тоже сделается не столь докучливо однородной. Что она подражает Искусству, не станет, думаю, теперь оспаривать даже злейший из ее недоброжелателей. Это одно и создает связь между нею и цивилизованным человеком. Удовлетворены ли вы, требовавший доказать мою теорию, этим рассуждением?

С и р и л. Нет, не удовлетворен, но это даже к лучшему. Однако, даже допуская сей странный подражательный инстинкт Жизни и Природы, вы не можете отрицать, что Искусство выражает настроения эпохи, дух времени, моральные и общественные условия, в которых оно обретаётся и под влиянием которых создается.

В и в и а н. Ничего подобного! Искусство не выражает ничего, кроме самого себя. Это коренной принцип всей

моей эстетики; и по этой именно причине, а лишь затем в силу жизненной связи содержания с формой, о чем так настойчиво говорит Пейтер, музыка есть прототип всех искусств. Само собой, и народы, и индивиды с присущим им здоровым тщеславием, которое есть истинная пружина бытия, вечно льстят себя иллюзией, будто Музы повествуют не о ком ином, как о них, вечно пытаются отыскать в спокойном достоинстве рожденного воображением искусства некие отзвуки своих буйных страстей, вечно забывают, что певцом жизни был не Аполлон, но Марсий. Далекое от реальности, отвратившее взгляд от этой пещеры с ее мельтешащими тенями, Искусство открывает нам свое совершенство, а пораженная толпа, которой предстало зрелище раскрывающейся магической розы с ее многочисленными лепестками, склоняется к выдумкам в том роде, что ей рассказывают ее же историю и что в новой форме выразился ей же свойственный дух. Но ничего этого на самом деле нет. Высшее искусство отринуло от себя бремя человеческой заботы, и новый способ художественного выражения, новый материал дают ему более, нежели любого рода энтузиазм по части искусств, любого рода возвышенные страсти или воспарения пробудившейся человеческой души. Искусство движется вперед исключительно по им самим проложенному маршруту. Оно не является выражением никакого века. Напротив, сам век есть выражение Искусства.

Даже те, кто полагают, что Искусство репрезентативно по отношению к времени, месту и нации, не могут не признать, что чем более оно подражает эпохе, тем менее передает ее дух. Траченный временем порфир и выщербленная яшма, которые так любили тогдашние художники-реалисты, являют нам жестокие лики римских императоров, и мы полагаем, что эти твердо сжатые рты, эти тяжелые чувственные подбородки дают почувствовать тайную причину гибели Империи. Но причина была совсем иной. Пороки Тиберия не в силах были сокрушить эту цивилизацию высшего типа, точно так же как не могли ее спасти добродетели Антонина. Она пала в силу других, куда менее интересных обстоятельств. Сивиллы и прорицательницы Сикстинской капеллы⁵⁶ кому-то и в самом деле объяснят, каким образом народился тот новый дух эмансипации, который мы называем Ренессансом; но что говорят нам о великой душе Голландии пьяные мужланы и тузятые друг друга крестьяне с картин нидерландских

художников? Чем более искусство отвлеченно, чем более оно идеально, тем глубже в нем раскрывается дух его эпохи. Если мы хотим понять народ, исходя из созданного им искусства, то лучше обратиться к архитектуре или музыке.

Сирил. Здесь я с вами совершенно согласен. Дух эпохи всего лучше передают отвлеченные искусства, поскольку сам дух есть понятие отвлеченное и идеальное. Но с другой стороны, чтобы зримо представить себе век, чтобы почувствовать его, так сказать, облик, надо обращаться к искусствам подражательным.

Вивиан. Я так не думаю. В конечном счете подражательные искусства лишь доносят различие стилей тех или иных художников или художественных школ. Вы ведь не допускаете мысли, будто в средние века люди выглядели так, как выглядят фигуры на витражах, или запечатленные тогдашними ваятелями в камне, дереве, металле, или на гобеленах, или на миниатюрах в хрониках. Наверное, это были люди, с виду ничем не примечательные, лишённые всего гротескного, замечательного, необыкновенного в своей внешности. Средние века, какими мы их знаем по тогдашнему искусству, составляют просто определенный стиль, и нет причин, в силу которых художник, придерживающийся этого стиля, не мог бы явиться и в девятнадцатом столетии. Ни один великий художник не воспринимает вещи такими, каковы они есть. Иначе он перестал бы быть художником. Возьмите пример из нашей же эпохи. Я знаю, вы любите все японское. Так неужто вы полагаете, будто на самом деле существуют такие японцы, каких мы видим в их искусстве? Если так, вы явно не понимаете японскую живопись. Японцы — это творение определенных художников, вполне осознанно и с намерением представивших их так, как они представлены. Поставьте рядом картину Хокусаи, Окё⁵⁷, любого из японских художников и обычного японца или японку, — вы удостоверитесь, что сходства нет ни малейшего. Населяющие Японию в общем-то не так уж и отличаются от тех, кто населяет Англию; я подразумеваю, что они тоже до крайности невзрачны и в них нет решительно ничего привлекательного или необычного. Сказать по совести, вся Япония — сплошная выдумка. Нет такой страны, как и такого народа. Один из прелестных наших художников недавно отправился в страну хризантем, наивно надеясь собственными глазами взглянуть на японцев. А все, что увидел и смог запечат-

леть, — это несколько вееров да фонарей. Превосходная его выставка в галерее Даудсвелла слишком ясно свидетельствует, что никаких аборигенов он там не обнаружил. А все оттого, что ему и в голову не пришло, что японцы — это, как я уже сказал, просто некий стиль, тонкая фантазия искусства. Так что, желая ощутить специфически японский эффект, не следует уподобляться туристу и брать билет до Токио. Напротив, следует остаться дома, погрузившись в изучение творчества нескольких японских художников, а когда вы глубоко прочувствуете их стиль, поймете, в чем особенность их образного восприятия, как-нибудь в полдень ступайте посидеть в парке или побродить по Пикадилли, — если же вам не удастся распознать там нечто чисто японское, значит, вы не распознаете этого нигде на свете. Или вот, возвращаясь к минувшему, возьмем Древнюю Грецию. Вы думаете, греческое искусство хоть что-то говорит нам о том, какие тогда жили греки? Что афинянки были вроде тех величественных фигур, которые красуются на фризе Парфенона, вроде поразительных богинь, украшающих его фронтоны? Если вы смотрите на искусство как на свидетельство о жизни, безусловно, так и было. Но обратитесь к авторитетам, к Аристотелю хотя бы⁵⁸. И вы узнаете, что афинянки затягивались в пояса, носили обувь на высоких каблуках, красили волосы охрой, малевали и румянили лица, ничем не отличаясь от любой глуповатой модницы или падшей женщины нашего времени. Все дело в том, что на далекие века мы смотрим посредством Искусства, а Искусство, к счастью, никогда не передает истину.

С и р и л. А что вы скажете о портретной живописи современных английских художников? Уж она-то старается правдиво донести облик людей, служащих ей моделями.

В и в и а н. Старается, бесспорно. И до того правдиво, что лет через сто никто не поверит, будто изображенные на этих портретах лица такими и были. Верить можно только тем портретам, в которых почти не видно модели, зато очень хорошо виден художник. Гольбейновские рисунки, на которых запечатлены тогдашние мужчины и женщины, поражают своей совершенной достоверностью. Но происходит это по единственной причине: Гольбейн заставил жизнь принять его условия, ограничить самое себя, согласно его правилам ограничения, воссоздать типы, которые он придумал, и предстать такой, как он желал ее видеть. Мы верим картине только благодаря сти-

лю — ничему больше. Большинству наших современных портретистов суждено полное забвение. Они никогда не передают того, что видят. Передают они то, что видит публика, а публика не видит ровным счетом ничего.

С и р и л. Любопытно, чем же кончается ваша статья.

В и в и а н. Охотно прочту. Не знаю, право, принесет ли она какую-то пользу. Наш век, безусловно, скучен и прозаичен до невозможности. Увы, даже Сон теперь обманывает, раскрывая пред нами не врата из слоновой кости, но врата из рога. В жизни не читал ничего более гнетущего, чем записи снов наших обычных благоденствующих соотечественников, помещенные в двух пухлых томах Майерса и в протоколах Психологического общества. Среди них даже нет ни одного сносного кошмара. Все пошло, грязно, уныло. Что до церкви, по-моему, для любой культуры решительно необходимо, чтобы среди прихожан нашлись в достаточном числе люди, чей долг верить сверхъестественному, каждодневно творить чудеса, сохранять живую ту мифопоэтическую способность, которая крайне важна для воображения. А в нашей церкви человек ценится не по умению верить, но по умению не верить. Нет другой церкви, где у алтаря стоял бы скептик, а Св. Фому почитали бы лучшим из апостолов⁵⁹. Сколько достойных священнослужителей всю жизнь день за днем посвящают благородному служению добру, и никто их до самой смерти не оценит, не скажет о них теплого слова; но достаточно какому-нибудь выскочке с мелкой душой и дипломом одного из двух наших лучших университетов взобраться на кафедру, чтобы высказать сомнения в достоверности историй о Ноевом ковчеге, Валаамовой ослице или ките, проглотившем Иону⁶⁰, как половина лондонцев спешит в собор его послушать и сидит, разинув рот от восхищения его необыкновенным интеллектом. Как грустно, что в английской церкви все более ценим здравый смысл. Вот унижительная уступка реализму в его низших формах. Да ведь это, помимо всего, и глупо. Это свидетельство полного пренебрежения законами психологии. Человек способен уверовать в невозможное, но никогда — в невероятное. Ладно, прочту вам окончание статьи.

«То, что надлежит нам сделать, что является нашим долгом, — есть возрождение старого искусства Лжи. Многим тут могли бы помочь, воспитывая в должном духе публику, любители — у себя дома, на литературных обедах, в беседах за чайным столом. Однако это всего только

легкая, изящная ложь наподобие той, что, вероятно, была в ходу на пиршествах критян⁶¹. Существуют многочисленные иные ее формы. У древних пользовалась большим распространением ложь, имевшая целью добиться каких-то непосредственных практических выгод, скажем, ложь с моральным пафосом, как принято выражаться; теперь, правда, ее презирают. Афина смеется, слыша от Одиссея, как выразился Уильям Моррис, «слова, поставленные хитроумно», — и ореол выдумщика увенчивает бледное чело безупречного героя Еврипидовой трагедии, и по той же причине оказывается причисленной к сонму выдающихся женщин прошлого юная жена из оды Горация⁶², принадлежащей к числу лучших его од. Со временем то, что поначалу было просто естественным побуждением, возвысилось до престижа особого искусства, ведающего свои законы. В наставление человечеству были разработаны многосложные правила, и сам этот предмет помог возвыситься литературной школе, имеющей немалое значение. Припомнив, что Санчес посвятил этому предмету превосходный философский трактат, как не пожалеть о том, что никому не пришло в голову выпустить недорогое сжатое издание трудов сего великого казуиста⁶³. Краткое учебное пособие «Когда и как лгать», выпущенное красивой и не слишком дорогой книжкой, несомненно, продавалось бы очень хорошо и принесло бы реальную пользу многим серьезным, глубокомысленным людям. Еще не приказало долго жить искусство лжи с воспитательными целями, являющееся основой домашнего образования; о достоинствах этой науки так красноречиво рассказано Платоном в первых книгах «Государства», что незачем здесь их рекомендовать. К такого рода лжи особо склонны все матери, но дарования, которыми они для нее обладают, могут быть и обогащены, о чем, увы, не догадывается департамент школьного обучения. На Флит-стрит⁶⁴, надо ли пояснять, прекрасно владеют тайнами лжи, обеспечивающей месячный оклад, и ремесло политического лидера или оратора по политическим вопросам не лишено своих преимуществ. Говорят, правда, что это непривлекательная профессия, и вознаграждает она немногим, помимо самой явной безвестности. Единственная ложь, которой немисливо предъявить упреки, есть Ложь во имя себя самой, а высшим ее выражением, как мы уже говорили, является Ложь в Искусстве. Как те, кому Истина дороже Платона, никогда не переступят по-

рог Академии⁶⁵, так люди, дорожащие Правдой более, чем Красотой, не будут допущены в святая святых Искусства. Британский твердокаменный интеллект обретается в песках пустыни, подобно сфинксу из чудесной повести Флобера, а фантазия, эта Химера, кружится вокруг него в танце и зовет его за собой своим неистинным голосом, схожим с пением свирели. Интеллект, вероятно, пока что ее не слышит, но будьте уверены, настанет день, когда все мы проникнемся глубочайшим отвращением к заурядности сегодняшних выдумок, и тогда наш сфинкс, внимая танцовщице, попросит у нее напрокат ее крылья.

А когда воссияет этот день, когда разгорится его заря, какую все мы испытаем радость! Факты начнут воспринимать как не внушающие доверия. Истине останется оплакивать свои оковы, а Романтика, чьей душой всегда было сознание чуда, вернется в нашу жизнь. Сама внешность мира изменится в наших изумленных глазах. Бегемот и Левиафан явятся из морских глубин и последуют за высокобортными галерами, как на восхитительных картах той поры, когда книги по географии еще можно было читать. По пустошам будут бродить драконы, и Феникс⁶⁶ воспарит из своего огненного гнезда. Мы возложим ладони на василиска и увидим, как бриллиант увенчает голову жабы. Гиппогриф придет в наши стойла за своим золотым овсом, а над нами будет парить Синяя птица⁶⁷, распевая о вещах прекрасных и невозможных, чудесных и никогда не бывших, не существующих, но обязанных существовать. Но прежде чем все это произойдет, выучимся вновь утраченному нами искусству Лжи.

С и р и л. Ну, тогда нам надо приниматься за дело безотлагательно. Но, чтобы избежать ошибок, не могли бы вы вкратце изложить основания новой эстетики?

В и в и а н. Вкратце они таковы. Искусство не выражает ничего, кроме самого себя. Оно обладает независимой жизнью, как обладает ею Мысль; оно движется вперед исключительно по проложенному им самим маршруту. Оно не обязано становиться реалистичным, когда настал век реализма, как и проникаться религиозностью в эпохи веры. Вовсе не являясь порождением своего времени, оно чаще всего находится в прямом конфликте с ним, и единственная история, которая им для нас запечатлена, — это история его собственного развития. Иногда оно возвращается к тому, что им уже пройдено, возрождает древние свои формы, как произошло в позднем грече-

ском искусстве с его пристрастием к архаике или в современном нам прерафаэлитском движении. А случается, оно далеко обгоняет свое время, и понадобится целое столетие, прежде чем поймут создаваемое сегодня, научатся это воспринимать и ценить. Но никогда искусство не отражает свой век. Огромная ошибка всех историков состоит в том, что они идут от искусства той или иной эпохи к самой эпохе.

А вот второе важнейшее положение. Все скверное искусство обязано своим существованием попыткам вернуться к Жизни и Природе, мысля их в качестве идеала. Жизнь и Природа могут порою служить Искусству сырым материалом, однако прежде, чем они станут пригодны для Искусства, необходимо их претворить в согласии с его законами условности. Как только Искусство утрачивает свой принцип воображения, оно утрачивает все. Реализм в качестве художественного принципа полностью несостоятелен; каждый художник должен избегать двух опасностей — стремления к современности формы и стремления к современности содержания. Для нас, живущих в девятнадцатом столетии, достойным предметом искусства может стать любой век, кроме нашего собственно. Прекрасно только то, что не имеет к нам непосредственного касательства. Иначе говоря, — не откажу себе в удовольствии себя процитировать, — именно по той причине, что Гекуба нам ничто, ее горести составляют столь благодарный материал для трагедии. К тому же лишь современному суждено стать старомодным. Золя старательно создает панораму Второй империи. Но кому теперь интересна Вторая империя? Она уже устарела. Жизнь движется быстрее Реализма, однако Романтизм всегда остается впереди Жизни.

Третий пункт сводится к тому, что Жизнь подражает Искусству гораздо более, нежели Искусство подражает Жизни. Это не только следствие присущего Жизни подражательного инстинкта, но и того, что осознанным стремлением Жизни является поиск выражения, а Искусство предоставляет ей различные превосходные формы, в которые может излиться ее энергия. Никто прежде не высказывал подобных мыслей, однако они чрезвычайно плодотворны и позволяют всю историю Искусства увидеть в новом свете.

Отсюда по логике вещей следует, что и Природа подражает Искусству. Она способна продемонстрировать

лишь те эффекты, которые нам уже знакомы благодаря поэзии или живописи. Вот в чем секрет очарования Природы, равно как тайна ее изъянов.

Последнее же положение таково: Ложь, умение рассказывать прекрасные истории, каких никогда не случилось, составляет истинную цель Искусства. Впрочем, об этом я, кажется, говорил достаточно подробно. А теперь пойдемте-ка на террасу, где возникнет «призраком павлин молочно-белый» и вечерняя звезда «сребром окрасит небосклон»⁶⁸. В сумерки природа вызывает самые захватывающие ассоциации и становится не лишенной собственного шарма, хотя главное ее назначение, видимо, в том, чтобы иллюстрировать строки поэтов. Пойдемте, разговор наш и без того затянулся.

ПЕРО, ПОЛОТНО И ОТРАВА

Этюд в зеленых тонах

Художников и писателей вечно упрекают в том, что им недостает цельности натуры и полного ее развития. Чаще всего так и должно быть. Та сосредоточенность восприятия и неуклонность движения к цели, которые составляют столь характерное свойство артистического темперамента, сами по себе становятся ограничивающими факторами. Человеку, поглощенному красотой форм, все прочее кажется несущественным. Но это правило знает многие исключения. Рубенс⁶⁹ служил посланником, а Гёте состоял государственным советником, Мильтон же был секретарем у Кромвеля и писал за него бумаги по-латыни. Софокл тоже занимал гражданскую должность в своем городе; сегодняшние американские юмористы, эссеисты, новеллисты, кажется, ни о чем не мечтают столь страстно, как о должности в дипломатических представительствах; а Томас Гриффитс Уэйнрайт, приятель Чарльза Лэма⁷⁰, о котором тот написал небольшой мемуарный очерк, при всей яркости своего артистического дарования также посвящал себя не одному искусству, но многому другому: он был не только поэт, живописец, художественный критик, собиратель предметов старины и прозаик, не только любитель разных замечательных вещей, он еще и подделывал бумаги, отличаясь всеми нужными для этого талантами, а уж на поприще отравителя, умеюще-

го действовать изощренно и заметать за собой следы, его вряд ли кто превзошел что в его эпоху, что в любую прочую.

Этот выдающийся человек, который, по тонкому наблюдению нынешнего знаменитого поэта⁷¹, был непревзойден, когда в дело шли «перо, полотно и отравы», родился в 1794 году в Чизуике. Дедом его был видный стряпчий, державший контору в Грейз-инн у Хаттон-Гарден. Другой дед, по матери, — не кто иной, как прославленный доктор Гриффитс, основатель и редактор «Мансли ревью», а также партнер в другом литературном начинании Томаса Дэвиса, того всем известного книгопродавца, о котором Джонсон сказал, что это не книгопродавец, но «джентльмен, посвятивший себя книгам», — друга Голдсмита и Вэджвуда⁷², словом, одного из наиболее почитаемых людей своего времени. Миссис Уэйнрайт умерла при родах совсем молодой — Томас появился на свет, когда ей было всего двадцать один год; некролог, помещенный в «Джентльменз мэгэзин», сообщает нам о ее «располагающем к себе нраве и многих достоинствах», добавляя, хотя звучит это странновато, что «она, как считают, понимала писания господина Локка⁷³ не хуже любого из ныне живущих представителей обоих полов». Отец Томаса не намного пережил свою младую супругу, и ребенка, очевидно, растил дед, а по смерти последнего в 1803 году заботы о Томасе принял на себя его дядя Джордж Эдвард Гриффитс, которого тот впоследствии отравил. Детство его прошло в Линден-Хаус, Тернем Грин — одном из прелестных георгианских особняков, тех, что, увы, исчезли, когда подрядчики принялись прокладывать дороги через предместья; тамошнему живописному саду и парку, переходящему в лес, обязан он своей неподдельной, страстной любовью к природе, пронесенной через всю жизнь, отчего он и оказался особенно восприимчивым к духовному влиянию поэзии Вордсворта. Его послали в школу Чарлза Берни в Хэммерсмите⁷⁴. Мистер Берни был сыном историка музыки и приходился близким родственником того артистически одаренного подростка, который окажется самым знаменитым из всех его учеников. Видимо, это был человек высокой культуры, и Уэйнрайт впоследствии часто отзывался о нем с большой теплотой, ценя в нем философа, археолога и замечательного педагога, который, отдавая должное важности развивать при обучении интеллект, не забывал, сколь существенно и моральное воспитание, при-

витое с юности. Под опекой мистера Берни впервые пробудился в нем талант художника; Хэзлит пишет, что альбом, который он заполнял рисунками на школьной скамье, сохранился — он свидетельствует о явном даровании и естественности чувства. Живопись стала его притягивать ранее всех иных искусств. Лишь много позднее он попробовал выразить себя при помощи стихов и ядов.

Но еще прежде он, очевидно, поддался мальчишеским романтическим представлениям о рыцарском благородстве солдатской службы, став юным гвардейцем. Впрочем, безудержная и рассеянная жизнь, в которую погрузились его товарищи, не отвечала изысканной артистической натуре Томаса, созданного для иных занятий. Служба вскорости наскучила ему. Какая искренность, какой необычайный пыл в этом его признании, которое многих растрогает и ныне: «Искусство вернуло себе своего отступника; чистым и высоким его прикосновением рассеялись туманы и умолк докучный шум; чувства мои, иссушенные, поблекшие и вянущие, вновь обрели свежесть утренней прохлады, началось их новое цветение — простое и прекрасное для тех, кто прост сердцем». Однако не одно лишь Искусство было причиной свершившейся перемены. «Стихи Вордсворта, — пишет он далее, — ощутимо помогали успокоению смуты и маеты, по неизбежности сопутствующих внезапным переменам судьбы. Я плакал над этой поэзией слезами счастья и благодарности». И вот он оставляет армию с ее грубым казарменным распорядком и пересыпанной скабрзностями болтовней за обедом; он возвращается в Линден-Хаус, полный вновь им обретенного энтузиазма почитателя культуры. Тут Томаса подстерегает тяжелая болезнь, по собственным его словам, «обратив его в потрескавшийся глиняный горшок» и заставив некоторое время провести без движения. От рождения хрупкий и изящный, он был безразличен к боли, причиняемой другим, но сам страдал от нее ужасно. Страдание он ненавидел, оттого что оно уродует жизнь, лишая ее цельности, и ему пришлось постранствовать по гнетущим долам меланхолии, откуда не смогли вернуться столь многие великие души — возможно, более великие, нежели его собственная. Правда, он был молод — ему исполнилось всего двадцать пять лет, — и, одолев, как он выразился, «мертвые черные волны», он снова вдохнул щедрого воздуха культуры, согретой гуманностью. Оправившись от недуга, который чуть не заставил его переступить земной

предел, он проникся мыслью о служении литературе, сему высокому искусству. «Вслед Джону Вудвиллу⁷⁵, — с восторженностью повествует он, — я воскликнул: божественно ощутить, что ты принадлежишь этой стихии», и все на свете научился видеть, и слышать, и запечатлевать с отвагой, ведь

Смерть сама бессильна погасить
Сей очистительный огонь высоких мыслей!

Как же не почувствовать, что такое мог написать только человек, наделенный истинной страстью к литературе. «Все на свете научился видеть, и слышать, и запечатлевать с отвагой» — это его девиз.

Скотт, редактировавший «Лондон мэгэзин»⁷⁶, не то пленившись одаренностью юноши, не то поддавшись тому странному очарованию, которое в нем чувствовали все, его знавшие, приглашает Томаса написать для журнала серию статей об искусстве, и, придумывая себе для этих статей необыкновенные псевдонимы, наш герой вносит свой первый вклад в литературу своего времени. Янус Флюгер, Эго Афоризм, Ван-Винк-Вумс — вот лишь несколько из тех масок, под которыми скрывал он свою серьезность и которыми подчеркивал свойственную ему беспечность. Маска говорит нам более, нежели лицо. Устроенный Томасом маскарад лишь еще отчетливее давал почувствовать его индивидуальность. Трудно поверить, как быстро он приобрел известность. Чарлз Лэм называл его «славным беззаботным Уэйнрайтом», чья проза обладает «достоинствами фундаментальными». Устраивается какой-то завтрак, и за столом он ведет непринужденную беседу с Макриди, Джоном Фостером, Мэджином, Талфордом, сэром Уэнтвортом Дилком, поэтом Джоном Клэром⁷⁷, другими знаменитостями. Наподобие Дизраэли, он решает снискать себе славу денди⁷⁸, и вот уже все говорят про его удивительные перстни, про античную камею, используемую в качестве заколки для галстука, про перчатки бледно-лимонного цвета; Хэзлит усматривает во всем этом знак особой литературной манеры; добавим сюда еще пышные локоны, прекрасные глаза, а также тонкие белые руки; Томас явно должен был испытать ощущение, что удовлетворена его чреватая опасностями, но восхитительная страсть не походить ни на кого. В нем было что-то от бальзаковского Люсьена де Рюампре. Иной раз он напоминает нам Жюльена Сореля⁷⁹. Он знакомится с Де

Квинси⁸⁰. Происходит это на обеде, устроенном Чарлзом Лэмом. «Собралась отличная компания, сплошь литераторы и один убийца», — вспоминает Де Квинси и дальше пишет, как в тот день чувствовал себя неважно, никого не хотел видеть, но тем не менее с особой пристальностью разглядывал сидевшего напротив него за столом молодого писателя, чьи аффектированные манеры, как ему показалось, таили под собой до необычайности неаффектированные чувства; и он принимается рассуждать о том, «сколь переменялся бы сам интерес, возбуждаемый этим человеком», если бы вдруг кто-нибудь сказал ему, что гость, которому Лэм уделял такое внимание, уже тогда отмечен был ужасающим грехом.

Жизнь Томаса Уэйнрайта вполне естественно укладывается в триаду, которую, говоря о нем, сформулировал Суинберн; надо лишь признать, что его репутация едва ли выглядела бы оправданной, если бы не достижения по части ядов.

Впрочем, одни филистеры судят о человеке по грубым этим меркам — чего он достиг. Наш юный денди стремился не столько свершить нечто, сколько чем-то стать. Он находил, что сама Жизнь есть искусство и ей присущ тот или иной стиль — в не меньшей степени, чем он присущ искусствам, дающим жизни ее выражение. Да и созданное им не лишено интереса. Существует рассказ о том, как перед одной его картиной, выставленной в Королевской академии, остановился Уильям Блейк и оценил ее как «весьма милую». В его эссе предугадано немало из того, что с тех пор стало реальностью. Похоже, он предвосхитил кое-что в современной культуре, теперь признаваемое ее существенными свойствами. Он пишет о «Джоконде», о средневековых французских поэтах, об итальянском Ренессансе. Он восторгается греческими геммами и персидскими коврами, сделанными в елизаветинскую эпоху переводами «Амура и Психеи» и «Нурнеротомачии»⁸¹, тогдашними переплетами, старинными изданиями, широкими полями страниц. Он на удивление умеет чувствовать красоту пейзажей и неутомим, описывая дома, в которых жил или хотел бы жить. Его отличала странная приверженность к зеленому цвету, которая всегда свидетельствует о развитых художественных наклонностях, когда она свойственна индивиду, и считается знаком духовной анемии, а то и просто упадка морали, когда ее выказывает целый народ. Подобно Бодлеру, он обожал кошек и, как Готье,

был пленен тем «нежным мраморным дивом», которое все еще можно увидеть во Флоренции и в Лувре⁸².

Разумеется, в его писаниях и декоративных эскизах найдется немало такого, что говорит о неспособности автора полностью освободиться от ложных вкусов своей эпохи. Но ясно и другое: он был одним из первых, кто достиг истинную основу художественной многосоставности, иначе говоря, ту подлинную гармонию, в которой находится все прекрасное, независимо от того, когда и где оно создано, какой принадлежит школе и стилю. Он знал, что настоящий интерьер, если помещение предназначено не для любования, а для обитания, ни в коем случае не должен представлять собой археологическую реконструкцию, и незачем к ней стремиться; как и обременять себя докучными заботами об исторической точности. Художественное чутье ничуть его не обмануло. Все прекрасное принадлежит одной и той же эпохе.

И вот в комнате, служившей ему библиотекой, мы, согласно им самим составленному описанию, могли бы полюбоваться хрупкой греческой глиняной вазой с изумительно изящными рисунками фигур по бокам и едва заметной надписью ΚΑΛΟΣ*, а рядом с нею обнаружили бы гравюру, на которой репродуцирована «Дельфийская Сивилла» Микеланджело или «Пастораль» Джорджоне⁸³. Здесь вот немного флорентийской майолики, а там грубо сработанный светильник с какой-то римской гробницы. На столе лежит Часослов, «заключенный в тяжелый переплет из позолоченного серебра с инкрустированными маленькими бриллиантами и рубинами, которые образуют занятые линии», а рядом с книгой «присевшее на корточки крохотное чудовище-уродец, должно быть, Лар⁸⁴, извлеченный из земли солнечной Сицилии, где шумят спелые нивы». Потемневшая античная бронза резко оттенена «тусклым поблескиванием двух царственного вида распятий, одно из слоновой кости, другое из воска». И тут же россыпь драгоценных камней, выделанных Тасси, и крохотная бонбоньерка времен Людовика XIV с миниатюрой Петито, и высокоценимые «чайнички цвета румяного бисквита, словно обшитые золотыми нитями», и сафьяновая, в лимонных тонах шкатулка для писем, и зеленое кресло, «кое подобало бы Помоне»⁸⁵. Так и видишь его возлежащим среди всего этого великолепия книг, и гравюр, и

* Прекрасный (греч.).

слепков, истинного ценителя, тончайшего из знатоков — вот он рассматривает свою коллекцию изображений Марка Антония или листает тернеровский «Liber Studiorum», которым он так восхищался, а не то, вооружившись увеличительным стеклом, вглядывается в свои античные геммы и камни, «голову Александра, сделанную из двухслойного оникса», или же «сердоликовый горельеф Юпитера Эгиоха⁸⁶ в стиле древнейшей чеканки». Он всегда был восторженным почитателем гравюр и оставил исключительно важные рекомендации будущим коллекционерам. В полной мере отдавая должное современному искусству, он знал истинную цену воспроизведениям шедевров прошлого, и оттого бесконечно интересны его соображения о важности гипсовых слепков.

Как художественного критика его более всего занимала многосложность отклика, вызываемого произведением искусства, а критика с того и начинается, что человек оказывается способен понять свои собственные впечатления. Ему дела не было до отвлеченных дискуссий насчет природы Прекрасного, а исторический метод, который с тех пор принес столь важные результаты, тогда еще не был выработан; однако Томас всегда помнил ту главнейшую из всех касающихся Искусства истин, которая состоит в том, что оно изначально апеллирует не к интеллекту и не к чувству, но исключительно к художественному инстинкту, и Уэйнрайт не устает повторять, что этот инстинкт, этот, как он говорил, «вкус», неосознанно совершенствующийся благодаря постоянному общению с лучшим, что создано художественным гением, в конце концов становится порукой верности суждений. Споры нет, в искусстве тоже существует мода, как она существует в одежде, и, возможно, никому не дано совершенно освободиться от воздействия принятых стандартов или от культа новизны. Сам Томас этого не мог, и он честно признает, как трудно выработать справедливое отношение к современным художникам. Но в целом вкус его был хорошим и здравым. Он восхищался Тернером и Констеблем, когда их ценили вовсе не так высоко, как ценят теперь, и понимал, что пейзажи действительно высокого достоинства требуют от живописца большего, нежели «прилежание, соединенное с верностью изображения». Относительно «Пустоши под Норичем» он пишет, что полотно Крома⁸⁷ — свидетельст-

* «Книга для занятий» (лат.).

во, «как много способны добавить совершенно невыразительному ландшафту тонкость понимания составляющих его элементов, в их капризных сочетаниях», а о наиболее распространенных в ту пору пейзажах говорит, что они представляют собой «просто опись холмов, лощин, древесных пней, кустов, прудов, лужаек, коттеджей и домов, не многим превосходя карту топографа и оставаясь всего лишь раскрашенной схемой, на которой напрасно искать всего, что наиболее нами ценимо у настоящего живописца, ибо нет здесь ни радуги, ни дождя, ни дымки, или отблесков, или света звезд, или следов пронесшейся бури, или перекинувшихся от облака к облаку громадных солнечных дуг». Ему ужасно не нравилось в искусстве все самоочевидное и плоское, и хотя за обедом он мог с удовольствием беседовать с Уилки, картины сэра Дэвида вызывали у него энтузиазма ничуть не больше, чем стихи Крэбба⁸⁸. Он совсем не симпатизировал распространившимся в его время увлечениям подражательностью и реалистичностью, и Томас откровенно сообщает нам, что его восхищение Фюзели вызывалось, главным образом, тем упрямством, с каким маленький швейцарец доказывал: вовсе не обязательно, чтобы художник изображал лишь стоящее у него перед глазами. В живописи Томас ценил искусство композиции, красоту, достоинство линий, богатство колорита и силу воображения. Вместе с тем он был начисто лишен всего доктринерского. «Я утверждаю, что о произведении искусства надлежит судить лишь по законам, выведенным из него самого; вопрос лишь в том, достаточно ли полно оно этим законам соответствует». Вот один из прекрасных его афоризмов. И когда он пишет о столь друг с другом несхожих живописцах, как Лэндсир и Мартин, Стотард и Этти⁸⁹, всякий раз удостоверяешься, что он, изъясняясь общепринятым ныне языком, стремится «воспринимать свой предмет таким, каков он в действительности».

Но, как сказано, имея дело с современной живописью, он никогда не чувствовал себя до конца уверенным. «Современное, — пишет он, — кажется мне столь же восхитительным сунбуром, как поэма Ариосто⁹⁰, когда ее листаешь в первый раз... Я им ослеплен. Мне нужно на него взглянуть при помощи телескопа, какой предоставляет время. Элиа⁹¹ говорит, что для него всегда сомнительны достоинства стихов, пока они не напечатаны; по его заме-

чательному суждению, «все вопросы снимет типографчик». Пятьдесят лет в галерее выполняет ту же задачу для картины». Куда свободнее ощущает он себя, имея дело с Ватто и Ланкре, Рубенсом и Джорджоне, Рембрандтом, Корреджо⁹², Микеланджело, а еще того лучше — с греческим искусством. Готика трогала его очень мало, но классическое искусство, как и искусство Ренессанса, оставалось бесконечно дорого. Он понимал, как много может дать нашей английской школе изучение греческих образцов, и начинаящим он неустанно повторяет, что эллинский мрамор, эллинское постижение сути искусства скрывают в себе огромные возможности. Де Квинси пишет, что высказывания Томаса о великих итальянских мастерах «неизменно одухотворены искренностью и органическим восприятием, словно человек говорит о самом себе, а не просто судит по прочитанным книгам». Самый большой комплимент, который мы можем ему сделать, состоит в том, что Томас пытался возродить чувство стиля как осознанного усвоения традиции. Впрочем, он сознавал, что этого не добиться никакими лекциями по истории живописи и встречами художников, сколько бы их ни устраивали, равно как и «проектами поощрения изящных искусств». В истинном духе Тойнби-Холла⁹³ он очень разумно полагает необходимым совсем другое: чтобы «прекрасные образцы были всегда перед глазами».

Как и следует ожидать от человека, который сам был художником, его суждения об искусстве часто отмечены исключительно высокой профессиональной точностью. Он, например, писал о полотне Тинторетто «Св. Георгий освобождает египетскую царевну из объятий дракона» следующее: «Платье Сабры, выделенное теплыми тонами берлинской лазури, контрастирует с бледно-зеленым фоном благодаря ярко-красному шарфу; оба эти тона насыщенностью своей как бы соединены и чудесно повторяются в смягченном оттенке красок доспехов святого цвета озера на закате солнца, с голубоватым отливом; но самое главное — это слияние на переднем плане, где живая лазурь драпировки сочетается с индиговыми цветами дикого леса, окружившего дворец».

А в другом месте он со знанием дела пишет о «тонком Скъявоне, многоцветном, словно клумба цветущих тюльпанов, переливающихся яркими недовершенными тонами», о «скупом Марони⁹⁴, чьи портреты, примечательные

своей morbidezza*, буквально светятся», еще об одной картине, «сочной, как букет гвоздик».

Чаще, однако, он передает впечатление от картины как художественного целого, пытаясь найти этим впечатлениям точные словесные соответствия, тем самым отыскивая, так сказать, литературный эквивалент эффекту, созданному исключительно воображением и духом. Он был одним из творцов того, что принято называть литературой об искусстве, этого порождения девятнадцатого века, особого рода прозы, чьими лучшими мастерами предстают Рёскин и Браунинг. Описание «Итальянского завтрака» Ланкре, где «темноволосая девушка, «влюбленная в злодейство», возлежит на усыпанной маргаритками траве», во многих отношениях очаровательно. А вот его мнение о «Распятии» Рембрандта. Это замечательный образец его стиля: «Тьма — зловещая, с примесью копоты тьма — обволакивает всю сцену; лишь над проклятой рошей, словно через зловещую дыру в треснувшей крыше, хлещут струи дождя, яростным потоком несется «бесцветная, ледяная вода», от которой исходит сероватый отблеск, еще более ужасный, чем колорит этой нависшей ночи. Сама Земля уже вздыхает прерывисто и тяжело, и колеблется окутанный мглою Крест; утихли ветры — недвижим воздух — какое-то гуденье нарастает там, внизу, и толпа этих жалких людей обращается в бегство с горы. Лошади чувствуют приближившийся кошмар, от страха выйдя из повинновения. Быстро приближается тот миг, когда, разрываемый на части тяжестью тела, бредящий от потери крови, которая ручейками стекает из пробитых вен, с запавшими от пота висками и грудью, с запекшимся от смертной огненной лихорадки языком, воскликнет Он: «Я жажду». И смертоносный укус поднесут к устам Его.

Никнет голова Его, и священное тело повисает бесчувственным на кресте. Огненная полоса пламени пронесется, исчезая; раскалываются скалы Кармельские и Ливанские; рокочущие волны морские высоко поднялись и накатывают из-за песков. Разверзлась земля, и могилы исторгли лежащих в них. Живые и мертвые смешались в причудливой толпе, которая несется по улицам града священного. Там ждут ее новые чудеса. Завеса храма, непроницаемая завеса, разорвана сверху донизу, и внушавшее ужас пристанище тайн народа еврейского, где хранились

* Мягкостью (ит.).

роковой ковчег со скрижалями и семисвечником, раскрылось при отблеске неземных огней пред богооставленным людским сонмищем.

Рембрандт ничего не использовал в своей картине из этого наброска и поступил совершенно правильно. Картина утратила бы почти всю свою мощь, утратив ту тревожащую неотчетливость, которая позволяет домысливать выраженное на полотне при помощи колеблющегося воображения, прибегая к ассоциациям столь широким. Полотно, каким оно написано, кажется не от мира сего. Меж ним и зрителем пролегла темная бездна. Оно недоступно одному лишь физическому восприятию. Приблизиться к нему возможно лишь усилием духа».

В этом отрывке, написанном, как признается сам автор, «с чувствами трепета и почтения», много пугающего, а много и такого, что пронзает ощущением ужаса, но он не лишен какой-то грубой силы или, по меньшей мере, грубой энергии слов, — качество, которое следовало бы высоко оценить в наш век, ибо этой-то энергии ему прежде всего и недостает. Тем не менее с облегчением переходяшь от такого описания к характеристике картины Джулио Романо «Кефал и Прокрида»: «Стоило бы перечитать Мосха, его плач по милому пастушку Биону, прежде чем смотреть эту картину, а может быть, наоборот, картина подготовила бы нас к чтению плача⁹⁵. И там, и тут почти одни и те же образы. И там, и тут жертва, которую оплакивают холмы, долины, роши; цветы источают грустный аромат; траурная песнь соловья доносится из расщелин в скалах, ласточки скорбят в извилистых оврагах; «и сатиры, и фавны в темных своих одеяньях вздыхают», и нимфы лесные льют слезы у своих ручьев. Покинули пастбища козы и овцы, а орады, «которым кручи горные привычны», спешат вниз, не внемля соснам, которые шаловливо колеблет ветер; свесились с ветвей переплетшихся деревьев дриады, и реки оплакивают снежно-белую Прокриду «потоками рыдающих стремнин —

До океана плач их донесется».

Замолкли золотые пчелы на благоухающем тимьяном Гимете⁹⁶, и на вершине Гимета уж более не прозвучит рог возлюбленного Авроры, рассеивая царящий там хладный полумрак. Передний план картины — иссушенные солнцем стебли травы на речном берегу, который напоминает волнорез, ибо сам он, словно волнами, покрыт пригорка-

ми и провалами, еще более рельефными оттого, что весь он порос цепляющимися за ноги низкими кустами и пнями рано погибших от топора деревьев, пускающих свежие зеленые побеги. Справа берег резко идет вверх к густой роще, куда не проникает свет звезд; на опушке виден окаменевший от горя Фессалийский царь, а на коленях его возлежит ослепительное, точно из слоновой кости изваянное тело той, кто всего мгновение назад раздвигала ветви своей прелестной головкой, стопою, ужаленной ревностью, поправ и тернии, и цветы, — и вот тело это беспомощно, оно отяжелело, оно недвижно, и лишь налетевший ветерок шевелит, как бы в насмешку, густые волосы.

Из-за тесных деревьев выбегают вопящие нимфы, и крики их к небу несутся.

И в оленьих шкурах сатиры подходят, чело их цветами увито, И тоскою полны звуки голоса их и рогатые лица.

Чуть ниже виден Лайлап, чье учащенное дыхание указывает, как быстро приблизилась смерть. Целомудренная Любовь, «чья опущены крылья», замыкает всю группу — стрела ее нацелена в движущихся навстречу лесных жителей, фавнов, козлиц, сатиров, сатиресс, в испуге крепко прижавших к себе детей; все они надвигаются на нас слева, по едва заметной тропе между передним планом картины и скалистой стеной, на нижнем уступе которой хранительница ручья изливает из урны воды, вещающие о несчастье. Над Эфидриадой⁹⁷ и чуть дальше между заплетенными лозой деревьями неухоженной рощи виднеется еще одна фигура — женщины, рвущей на себе волосы. А центр полотна заполняют тенистые лужайки, спускающиеся прямо к реке; и совсем вдали — «океана царственный простор»: гасительница звезд Аврора бешено погоняет своих морскою влагою омытых коней, чтобы успеть собственными глазами увидеть, как соперница ее испустит последний вздох».

Если бы Уэйнрайт дал себе труд со старанием отделить этот пассаж, вышли бы две замечательные страницы. Сама мысль превратить рассказ о картине в стихотворение, написанное прозой, великолепно. Той же целью вдохновляются многие из лучших современных писателей. В наш крайне уродливый благоразумный век искусство черпает не из жизни, но из других искусств.

Надо еще сказать, что и художники, о которых Уэйнрайт отзывался с симпатией, на удивление разнообразны. Его,

допустим, неизменно и сильно привлекало все связанное со сценой; он требовал, чтобы и костюмы, и декорации были исторически безупречны. «В искусстве, — читаем у него где-то, — все, что стоит делать, должно быть сделано хорошо»; а далее он пишет, что, допустив анахронизм хотя бы один только раз, мы уже с трудом определим, когда допущения такого рода становятся нетерпимыми. И в литературе он, как лорд Биконсфилд по всем известному поводу, высказывался «в поддержку ангелов»⁹⁸. Он был среди первых поклонников Китса и Шелли, этого «каждым нервом воспринимающего, поэтического Шелли», как он его называет. Его восхищение Вордсвортом глубоко и прочувствованно. Он высоко ценил Уильяма Блейка. Один из лучших сохранившихся экземпляров «Песен Неведения и Познания» был награвирован специально для него⁹⁹. Он любил Алена Шартье, и Ронсара¹⁰⁰, и драматургов-елизаветинцев, и Чосера, и Чэпмена, и Петрарку. И все искусства были для него одно искусство. «Наши критики, — мудро замечает он, — кажется, вовсе не отдают себе отчета в том, что основания поэзии и живописи те же самые, а поэтому любой успех в серьезном овладении тем или другим искусством порождает точно такой же прогресс и в остальных»; а еще где-то у него сказано, что человек, который не ценит Микеланджело, но рассуждает о своей приверженности Мильтону, должен либо обманывать слушателей, либо обманываться сам. К тем, кто вместе с ним печатался в «Лондон мэгэзин», он всегда был в высшей степени благодушен, не скупясь на похвалы в адрес Барри Корнуолла, Аллана Каннингема, Хэзлита, Элтона¹⁰¹, Ли Ханта и не выказывая при этом задних мыслей, столь частых у друзей. Многие из написанного им о Чарлзе Лэме по-своему восхитительно; демонстрируя истинное дарование комического актера, Уэйнрайт в этих статьях имитирует стилистику того, кому они посвящены: «Что мне сказать о тебе, не повторяя известного всем и каждому? Ты жизнерадостен, как мальчик, и мудр, как подобает мужу; в сердце твоём нежность, навлекающая на глаза слезы, как мало кому до тебя удавалось».

До чего остроумно умеет он исказить смысл вами сказанного и подпустить шутку, когда к ней ничто не располагает. Как у любимых им елизаветинцев¹⁰², речь его лишена всякой аффектации и своей краткостью затемняет смысл, грозя сделать его вовсе неясным. Фразы его подобны маленьким золотым слиткам — раскатайте их, и

получится целый лист. К ложной славе он не испытывал милосердия, а мода на гениев была постоянным предметом язвительной его насмешки. «Закадычным другом» его сделался сэр Томас Браун, вслед ему также Бертон и старик Фуллер¹⁰³. В добром расположении духа он развлекался чтением многоречивых томов нашей Несравненной Герцогини¹⁰⁴; комедии Бомонта и Флетчера навевали на него сладкие грезы. Взявшись о них писать, он рассуждал непринужденно и вдохновенно, однако следовало его при этом предоставить самому себе; если же кто-то позволял себе прикоснуться к его любимцам, пристрастия к которым он не скрывал, тут же с его стороны начинались возражения, верней, комментарии, относительно которых трудно сказать, чего в них больше — досады на непонимание или просто злости. Однажды у К. заговорили про этих драматургов-соавторов, которыми он так восторгался. Некто Х. с похвалой отзывался о страстности и возвышенном стиле одной их трагедии (не помню, какой именно), и Элиа тут же его прервал, заметив: «Ну, *страстность* — это пустяки; самое там лучшее песенки, да-да, песенки».

Особо следует отметить одну сторону его литературной деятельности. Журналисты наших дней обязаны Уэйнрайту, пожалуй, не менее, чем любому иному литератору начала века. Он первым начал писать с восточным колоритом, наслаждаясь своими живописными эпитетами и помпезными гиперболами. Одним из высших свершений столь ценимой и признанной школы газетчиков с Флит-стрит оказался их не в меру пышный стиль, посредством которого удается уйти от предмета, а отцом этой школы следует признать Януса Флюгера. К тому же он открыл, что совсем несложно, без конца повторяя одно и то же, заставить публику со вниманием присмотреться к твоей персоне, а поэтому в своих собственно журналистских статьях он оповещает, что ему подали на обед, где он сшил свой костюм, какие предпочитает вина, как обстоят дела с его здоровьем, словом, пишет нечто вроде дневника, помещаемого в тогдашней популярной газете. Из всего им сделанного эти статьи менее всего ценны, однако именно они пользовались самой несомненной известностью. Теперешний журналист — это человек, донимающий публику подробными отчетами о том, как именно он нарушает нормы в своей частной жизни.

Как большинство людей, обитающих в искусственном мире, он питал нежную любовь к природе. «Три вещи

ценю я особенно, — признается он, — возможность посидеть где-нибудь на холме, откуда открывается просторный вид, тень деревьев, когда все залито солнцем, и одиночество, если вокруг люди, и ты это осознаешь. Деревенская жизнь дарит мне все это». И он пишет, как гулял по полям, покрытым вереском и утесником, декламируя Коллинза — «Оду к вечеру»¹⁰⁵, просто чтобы еще глубже проникнуться красотой этого мига; как лежал на земле, «уткнувшись во влажный первоцвет и наслаждаясь майской росой»; какое наслаждение для него созерцать стадо, «медленно бредущее к дому в первых сумерках», и чувствовать его сладкое дыхание, и «издалека улавливать позвякивающие колокольцы, когда гонят отару». Обо всех такого рода переживаниях прекрасно говорит оброненная им фраза: «Белый подснежник, сияющий на своей холодной земляной подушке, как полотно Джорджоне, повешенное на стене из темного дуба», по-своему живописен и вот этот отрывок: «Маленькие побеги нежной травы и среди них маргаритки — «у нас ромашками их называют»; они крупные, как звезды в летнем небе. Резкие крики деловитых грачей, по счастью, смягчает пышно разросшаяся роща высоких вязов — она совсем неподалеку; иногда доносится голос мальчика, отгоняющего птиц от посевов, которые недавно взошли. Голубые бездны цвета самого темного аквамарина; тихий ветерок не приносит ни облачка; лишь на самом дальнем горизонте струится светлая, теплая дымка зарождающегося тумана, и на этом фоне отчетливы очертания близлежащей деревни с ее старым каменным собором, ослепительно сияющим белизной стен. Мне вспомнился Вордсворт, «Мартовские строфы».

Не забудем, однако же, что высокопросвещенный молодой человек, который начертил приведенные строки и так тонко чувствовал Вордсворта, снискал себе, как уже упомянуто, славу одного из самых изощренных и умеющих замечать за собой следы отравителей своей да и любой прочей эпохи. Он не сообщает нам, каким образом впервые пленился этим странным греховным занятием, а его дневник, куда со всей тщательностью заносились результаты ужасных его экспериментов, а также методы, которыми он пользовался, к несчастью, утрачен. Уэйнрайт и в последние свои годы неизменно хранил молчание об этих делах, предпочитая рассуждать о поэтических прелестях «Прогулки» и «Стихов, выразивших различные страсти»¹⁰⁶. Не приходится, впрочем, сомневаться в том,

что ядом, которым он пользовался, был стрихнин. В одном из великолепных его перстней, которыми он так гордился, тем более что они подчеркивали тонкие очертания пальцев и рук, как бы выточенных из слоновой кости, хранились кристаллы индийского пух vomica, яда, отличающегося, по словам его биографа, тем, что «он почти не имеет вкуса, трудно распознаваем и способен растворяться едва ли не бесследно». Убил он, согласно свидетельству Де Квинси, гораздо больше людей, чем было выявлено следствием по его делу. Наверняка так и есть; некоторые его жертвы достойны особого упоминания. Первой из них оказался его дядя Томас Гриффитс. Уэйнрайт отравил его в 1829 году, чтобы завладеть усадьбой Линден-Хаус, к которой всегда был очень привязан. В августе следующего года он отравил миссис Аберкромби, свою тещу, а в декабре — милостивую Хелен Аберкромби, приходившуюся ему свояченицей. Какими мотивами он руководствовался, убивая миссис Аберкромби, так и осталось неустановленным. Может быть, то был просто каприз, а возможно, ему хотелось еще сильнее ощутить постыдное чувство собственного всевластия, которое в нем жило; не исключено, что она что-то заподозрила, а возможно, повода не было вовсе. Что же касается убийства Хелен Аберкромби, которое он осуществил совместно с женой, эта акция должна была принести им восемнадцать тысяч фунтов — сумму, на которую они в различных конторах застраховали ее жизнь. Обстоятельства были таковы. 12 декабря Томас с женой и ребенком приехали из Линден-Хаус в Лондон и остановились в отеле «Кондуит» на Риджент-стрит, 12. С ними были сестры Хелен и Мадлен Аберкромби. Вечером 14-го числа все семейство отправилось в театр, а за ужином в тот же вечер Хелен почувствовала себя дурно. На следующий день положение ее сделалось крайне опасным, и с Ганвер-Сквер был вызван освидетельствовать больную доктор Локк. Она прожила до понедельника, 20 декабря, когда, после утреннего визита врача, мистер и миссис Уэйнрайт попотчевали занемогшую отравленным джемом, а затем отправились погулять. По их возвращении Хелен Аберкромби была мертва. Ей было около двадцати лет, этой высокой изящной девушке с прекрасными волосами. По сей день сохранился на редкость прелестный эскиз ее портрета, сделанный красным мелом и ясно говорящий, что как живописец Уэйнрайт находился под влиянием сэра Томаса Лоуренса, о чьих полотнах он всегда отзывается с

глубокой почтительностью. Де Квинси утверждает, что на самом деле миссис Уэйнрайт непричастна к убийству. Хотелось бы думать, что так и есть. Грех — феномен индивидуальный, тут не нужны сообщники.

Страховые конторы, предполагая, какова могла быть истинная причина смерти, отказались выплачивать по полису на основании каких-то сугубо юридических моментов, а также по причинам невыгодности всего контракта, и тогда отравитель, выказав недюжинное самообладание, затеял в суде лорд-канцлера процесс, причем его исход должен был определить характер решения всех последующих споров такого же рода. Процесс, впрочем, не начался целых пять лет, а потом, за вычетом одного пункта, был вынесен вердикт в пользу страховых компаний. Судья был лорд Эбинджер. Это Афоризм был представлен адвокатами Эрлом и сэром Уильямом Фоллетом; противоположная сторона располагала поддержкой генерального прокурора и сэра Фредерика Поллока. Истец, к сожалению, не имел возможности присутствовать ни на одном из судебных заседаний. Отказ компаний выплатить восемнадцать тысяч поставил его в крайне затруднительное финансовое положение. С убийства Хелен Аберкромби не прошло и нескольких месяцев, как его арестовали за долги прямо на лондонской улице, где он, сопровождая хорошенькую дочку одного из друзей, расточал ей комплименты. Эти неприятности удалось со временем уладить, однако Уэйнрайт счел за благо покинуть страну, пока не будет достигнуто какое-то соглашение с его кредиторами. Он отправился в Булонь, нанес визит отцу той очаровательной девушки и уговорил его застраховать свою жизнь на три тысячи фунтов, воспользовавшись услугами компании «Пеликан». Как только необходимые формальности остались позади и был подписан полис, Уэйнрайт как-то вечером, когда они беседовали за послеобеденным кофе, добавил в чашку собеседника несколько кристаллов стрихнина. Самому ему это не приносило никаких денежных выгод. Он просто желал отомстить компании, которая первой отказалась выплатить ту цену, что он требовал за собственные прегрешения. Друг его умер на следующий день в присутствии своего гостя, и последний поспешил тотчас же оставить Булонь, отправившись с этюдником по самым живописным местам Бретани; одно время он гостил у старого француза-дворянина, владельца пре-восходного дома в Сент-Омере. Оттуда он уехал в Париж,

где провел несколько лет, живя, по одним свидетельствам, в роскоши, по другим же, «таясь от всех, всеми, кто его знал, ненавидимый и всегда хранящий яд у себя в кармане». В 1837 году он, никого о том не ставя в известность, вернулся в Англию. Сделать это заставило его новое безумное увлечение. Он последовал за женщиной, в которую влюбился.

Был июнь, он остановился в одном из отелей Коvent-Гардена. Гостиная его находилась на первом этаже, и он предусмотрительно держал занавески опущенными, опасаясь, что его опознают. Тринадцатью годами ранее, подбирая свою отменную коллекцию майолики и изображений Марка Антония, он подделал подписи поручителей, представив прокурору необходимые бумаги, посредством которых завладел частью денег, доставшихся ему в наследство от матери и являвшихся, согласно брачному контракту, собственностью семьи. Ему было известно, что подделка открылась и что, возвращаясь в Англию, он рискует свободой. Тем не менее он вернулся. Удивительно ли? Говорят, женщина была необыкновенной красавицей. Кроме того, она оставалась к нему равнодушной.

О его приезде узнали по чистой случайности. Внимание его привлек поднявшийся на улице шум; снедаемый своим интересом художника ко всему происходящему, он на минуту раздвинул занавески. Тут же кто-то находившийся поблизости воскликнул: «Послушайте, да это же Уэйнрайт, подделавший бумаги». Это был Форрестер, сыщик полицейского суда.

5 июля он был водворен в тюрьму Олд-Бейли. В «Таймс» появилось следующее сообщение: «Томас Гриффитс Уэйнрайт, человек сорока двух лет, по наружности принадлежащий к знатному роду, носящий усы, предстал перед судьями Возном и бароном Олдерсоном по обвинению в том, что обманом и подделкой подписи присвоил 2259 фунтов, причинив ущерб управителю и компании Английского банка.

Обвинительное заключение включает в себя пять пунктов, по каждому из которых обвиняемый не признал себя виновным во время утреннего допроса, который проводил судебный пристав Эребин. В суде, однако, он просил позволения отозвать свои прежние показания, признавая себя виновным по двум пунктам, не являющимся наиболее важными.

Представитель совета банка отметил, что обвинение включает еще три пункта, однако его сторона не стремится к кровопролитию, так что в протоколе записали признание обвиняемого по двум остальным пунктам, и суд вынес приговор, согласно которому ответчик высылается из страны пожизненно».

Уэйнрайт был помещен в Ньюгейт¹⁰⁷, где ожидал отправки в колонию. В цветистом отрывке из одного его раннего эссе читаем, как автор воображает себя «томящимся в Хорсмангерской тюрьме и приговоренным к смерти» за то, что не мог противиться искушению украсть нескольких Марков Антониев из Британского музея, чтобы собственная его коллекция обрела полноту. Вынесенный ему теперь приговор для человека такой культуры был то же, что смерть. Он горько сетует на превратности судьбы в письмах друзьям, указывая, не без оснований, как можно было бы подумать, что деньги, по сути, принадлежали не кому иному, как ему самому, так как достались от матери, и подделка, насколько о ней можно говорить, совершена тринадцать лет назад, что должно бы послужить, как он выразился, *circonstance attenuante*^{*}. Неизменность человеческой индивидуальности — очень сложная метафизическая проблема, а английский закон, несомненно, решает эту проблему крайне прямолинейно. Есть, однако, нечто драматическое в том, что столь тяжкое наказание он понес за вину, которая, если воспользоваться языком нынешней прессы, столь многим ему обязанной, была вовсе не самой худшей его виной.

Пока он находился в тюрьме, с ним случайно познакомились Диккенс, Макриди и Хеблот Браун¹⁰⁸. Они ездили по лондонским тюрьмам в поисках сюжетов, и вот в Ньюгейте вдруг перед ними предстал Уэйнрайт. Форстер пишет, что держался он с ними вызывающе; Макриди пришел в ужас, «узнав в нем человека, с которым когда-то был коротко знаком и у которого обедал».

Другими двигало прежде всего любопытство, и камера Уэйнрайта на время стала напоминать модный салон. Многие литераторы являлись сюда с визитом к старому товарищу по ремеслу. Но перед ними был уже не тот простосердечный добрый Ян, которым восторгался Чарлз Лэм. Видимо, он сделался совершенным циником.

Агенту страховой компании, тоже нанесшему ему ви-

* Смягчающим обстоятельством (фр.).

зит и полагавшему, что он сможет облегчить участь заключенного, уверив его, что преступные действия, в конце концов, не самое лучшее предприятие, он ответил: «Сэр, вы, люди из Сити, заняты собственными предприятиями со всем предполагаемым ими риском. Некоторые из них оказываются успешными, другие неудачны. Случилось так, что мои предприятия не принесли успеха, в отличие от ваших. Это единственное, сэр, что разделяет меня и моего гостя. Однако, сэр, должен вам заметить, что в одном предприятии я преуспел полностью. Я вознамерился всю свою жизнь оставаться джентльменом и неизменно придерживался позиции, достойной этого звания. Я ее придерживаюсь и по сей день. Обычай данного учреждения таков, что каждый из обитателей камеры должен по очереди с утра ее подметать. Я занимаю камеру вместе с каменщиком и трубочистом, но им ни разу не пришло в голову предложить мне метлу!» Когда один из друзей принялся его упрекать за убийство Хелен Аберкроби, он пожал плечами, заметив: «Да, ужасная история, но у этой девицы были такие толстые икры».

Из Ньюгейта его привезли в Портсмут, разместив в казарме для матросов, а потом на борту «Сьюзен» вместе с тремя другими каторжниками отправили на землю Ван Димена¹⁰⁹. Дорога, видимо, была ему крайне в тягость, и другу он с горечью пишет, как унижительно для него, «причастного к сонму поэтов и художников», вынужденно водить компанию с «этими деревенскими олухами». Определение, которое он дал своим спутникам, не должно удивлять. В Англии преступление редко имеет своей причиной греховность. Почти всегда оно порождено голодом. На корабле, вероятно, не нашлось бы никого, кто выслушал бы его с сочувствием или хотя бы представлял собой психологически занятую личность.

Правда, любовь к искусству так и не покинула Томаса. В Хобарт-Тауне он открыл студию, снова стал писать этюды и портреты, а его обходительность в разговоре, кажется, осталась прежней. Не отрекся он и от своих познаний по части ядов; известны два случая, когда он пытался этим способом разделаться с людьми, его оскорбившими. Но рука, видимо, уже была нетверда. Обе попытки окончились полной неудачей, и в 1844 году, очень уж пресытившись тасманским обществом, он подал губернатору территории сэру Джону Эрдли Вилмоту меморандум, умоляя отослать его на родину. В этой записке он харак-

теризует себя как человека, «мучимого идеями, которые не имеют возможности обрести форму и осуществление, а также лишённого возможности пополнять свои знания, равно как упражняться в искусстве ясной или хотя бы пристойной речи». В просьбе ему, однако, отказали, и этот знакомец Колриджа принужден был утешиться грезами в том магическом *Paradis Artificiels*^{*}, тайны которого ведомы только познавшим опиум¹¹⁰. В 1852 году он скончался от апоплексического удара, проведя последние свой годы лишь в обществе кота, к которому выказывал исключительную привязанность.

Преступления Уэйнрайта, по всей очевидности, имели важные последствия для его искусства. Они придали весьма ярко выраженную индивидуальность его стилю, чего не было в ранних его произведениях. В примечаниях к биографии Диккенса Форстер сообщает, что в 1847 году леди Блессингтон получила от своего брата майора Пауэра, служившего одно время в Хобарт-Тауне, писанный маслом портрет молодой женщины, принадлежавший умелой кисти Уэйнрайта: говорится, что ему «удалось придать облику прелестной доброй девушки выражение озлобленности, отличавшей его самого». В одном из романов Золя повествуется о молодом человеке, который, совершив убийство, занялся живописью и создает выполненные в зеленоватых тонах импрессионистские портреты вполне респектабельных людей, которые все до единого чем-то поразительно схожи с его жертвой¹¹¹; то, что произошло со стилем Уэйнрайта, на мой взгляд, дело намного более тонкое и тающее в себе множество ассоциаций. Речь идет о личности, необычайно полно развившейся из преступления.

Эта странная и влекущая к себе фигура, которая несколько лет после столь блестящего и жизненного, и художественного дебюта ослепляла весь литературный Лондон, несомненно, дает материал для исключительно интересной книги. Последний из биографов У. Кэрю Хэзлит¹¹², которому я многим обязан по части фактов, вошедших в этот очерк, — его небольшая книга в чем-то поистине бесценна — держится того мнения, что любовь Уэйнрайта к природе и искусству была чистой воды притворством; другие отрицали за ним всякий литературный талант. Мне такие суждения представляются мелкими

* Искусственным раю (фр.).

или, во всяком случае, ошибочными. Тот факт, что человек угодил в тюрьму, никак не меняет качества написанной им прозы. Обыденные добродетели не могут служить опорой в искусстве, хотя способны отлично поддерживать репутацию второстепенных художников. Быть может, Де Квинси переоценил его критический дар, и я тоже не удержусь повторить еще раз, что в напечатанном им много слишком тривиального, слишком заурядного, слишком газетного, в скверном смысле этого скверного слова.

Иной раз он изъясняется с явной вульгарностью, и ему вечно недостает способности себя сдерживать, что присуще истинному художнику. Но в некоторых его недостатках следует винить время, в которое он жил, и, в конечном счете, та его проза, в которой Чарлз Лэм находил «фундаментальные достоинства», действительно обладает немалым историческим интересом. Для меня вполне очевидно, что и природу, и искусство он любил искренне. Между культурой и преступлением нет несовместимости по существу. Нельзя переписывать историю, имея целью удовлетворить наше моральное чувство, определяющее, каким все должно быть.

Разумеется, Уэйнрайт слишком близок к нашему времени, чтобы мы были способны высказать какую-то чисто художественную оценку им созданного. Невозможно не ощущать сильного предубеждения против человека, который мог бы отравить лорда Теннисона, мистера Гладстона и ректора Бэллиола¹¹³. Но если бы этот человек носил не тот костюм, какие носим и мы, и говорил не на том же самом языке, если бы он жил в Древнем Риме, или во времена итальянского Ренессанса, или в Испании семнадцатого века — словом, в любой стране и в любой век, только не у нас в наше столетие, мы бы вполне могли прийти к совершенно непредвзятому суждению о нем — и о его позиции, и о ценности, какую представляет его наследие. Я знаю многих историков или, по меньшей мере, тех, кто пишет об истории, все еще полагая необходимым прилагать к ней моральные критерии; свои хвалы и хулы они произносят с торжественностью, которая пристала бы славному школьному наставнику. Но это лишь привычка недалеких людей; свидетельствует она только о том, что моральное чувство можно довести до такого совершенства, когда оно начинает себя выказывать и в обстоятельствах, где никакой нужды в нем нет. Никому из наделенных истинным пониманием истории и в голову не придет

предъявлять негодующие упреки Нерону, порицать Тиберию или возмущаться Чезаре Борджиа. Эти люди сделались чем-то вроде персонажей пьесы, предназначенной для кукольного театра. Они могут вызывать у нас ужас, содрогание, изумление, но неспособны причинить нам никакого вреда. К нам они просто не имеют непосредственного отношения. Нам нечего опасаться с их стороны. Они теперь принадлежат искусству и науке, а искусству и науке дела нет ни до каких моральных одобрений или порицаний. Настанет день, когда то же самое произойдет с другом Чарлза Лэма. Пока же, по моему ощущению, он еще слишком современен, чтобы отнестись к нему с тем беспристрастным любопытством, которому мы обязаны столькими превосходными книгами о преступных личностях времен Возрождения в Италии, принадлежащими перу Джона Эддингтона Саймондса, Мэри А. Робинсон, мисс Вернон Ли¹¹⁴ и других достойных писателей. Искусство, однако, не предало его забвению. Он стал героем диккенсовского рассказа «Затравленный», с него списан Варней в бульваровской «Лукреции»¹¹⁵; отрадно сознавать, что литература воздала должное тому, кто был так искусен по части «пера, полотна и отравы». Если человек стал интересен литературе, это куда важнее любых житейских фактов.

КРИТИК КАК ХУДОЖНИК

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

*С некоторыми замечаниями о том,
как важно ничего не делать*

Действующие лица: Гилберт, Эрнест.

Место действия: библиотека в особняке на Пикадилли
с видом на Грин-Парк.

Гилберт (*за фортепьяно*). Мой дорогой Эрнест, что вас насмешило?

Эрнест (*отрываясь от чтения*). Вступительная глава этого тома мемуаров, который я нашел у вас на столе.

Гилберт. Покажите-ка. А, я еще не читал. И как?

Эрнест. Я полистал, пока вы играли, и кажется, в общем недурно, хотя современные мемуары мне обычно не нравятся. Их все больше пишут люди, у которых либо

память слаба, либо ничего не было особенного, чтобы вспоминать, — впрочем, по этой-то причине они и пользуются популярностью, ведь английская публика чувствует себя всего свободнее, когда видит перед собою какую-нибудь безликость.

Гилберт. О да, снисходительность публики достойна удивления... Она все готова простить, кроме таланта. Признаюсь, однако, что люблю всякие мемуары. Меня в них привлекает форма точно так же, как и сам рассказ. В литературе неприкрытое себялюбие восхитительно. Оно нас зачаровывает в письмах людей столь разных, как Цицерон и Бальзак, Флобер и Берлиоз, Байрон и мадам де Севинье¹¹⁶. Как ни странно, его встречаешь не столь уж часто, но, встретив, всегда ему радуешься и не скоро об этом забываешь. Руссо всегда будут почитать за то, что он признался в своих грехах не в исповедалине, а перед всем миром¹¹⁷, да и Челлини доставляет нам наслаждение не только своими бронзовыми спящими нимфами в замке короля Франциска, даже не одним своим зелено-серым Персеем, демонстрирующим луне с флорентийской открытой галереи бездонный страх, который некогда обратил в камень живую жизнь. Мы точно так же наслаждаемся и автобиографией этого проходимца, равного которому не знал Ренессанс, и смакуем этот рассказ о его величии и его позоре. Не суть важны мнения пишущего, его нрав, его успехи. Он может оказаться скептиком наподобие господина де Монтеня или святым наподобие угрюмого сына Моники¹¹⁸ — главное, чтобы он поведал нам свои секреты, и мы будем им внимать с благоговением. Я убежден, что не может и не должен сохраниться воплотившийся в кардинале Ньюмене образ мыслей, если можно так назвать это отрицание высшего значения мысли как способ разрешить проблемы, волнующие мысль. Тем не менее нам никогда не прискучит наблюдать, как мечется эта беспокойная душа из одного тупика в другой. Никогда не утратит для нас своей притягательности пустая церковь в Литлморе, где «утро дышит парами тумана и прихожане редки», и всякий раз при виде зацветающего вокруг храма Троицы львиного зева вспоминается восторженный студент, которому это ежегодное цветение казалось пророческим знаком вечности его единства с Благостной Матерью его юности — пророчества, осуществления которого Вера по мудрости своей или по прихоти не допустила¹¹⁹. О да, очарованию автобиографии противить-

ся невозможно. До чего глуп, ничтожен, полон тщеславия секретарь Пепис¹²⁰, а ведь и он проложил себе дорогу в стан Бессмертных, болтая в своей книге о том о сем и памятуя, что достоинства его мемуаров найдут тем несомненное, чем меньше скромности и такта он проявит, — вот он и предстает перед нами в «просторном пурпурном халате с шитьем и золотыми пуговицами», который ему так нравится описывать, и, упиваясь сам, приводя и нас в восхищение, повествует ли он о голубой нижней юбке индийской работы, приобретенной им для супруги, о «славных свиных потрохах», о «превосходном телячьем фри-касе по-французски», которое он так обожает, и о том, как он играл в шары с Уиллом Джойсом, и как «любезничал с прелестными дамами», и как декламировал по воскресеньям «Гамлета», и как пиликал в будни на скрипке, и как еще, то гнусностью, то пошлостью, заполнял свои дни. Впрочем, и в обыденной жизни себялюбие не лишено привлекательности. Когда нам что-то рассказывают не о себе, а о других, обыкновенно испытываешь скуку. Но, рассказывая о себе, люди почти всегда становятся интересными и стали бы просто совершенством, будь у нас возможность захлопнуть их вроде надоевшей книги.

Эрнест. Оселок тут бы добавил, что в этом «будь» особенно много верного¹²¹. Итак, вы всерьез полагаете, что каждому следовало бы сделаться своим собственным Босуэллом? Но что за судьба ждет тогда наших прилежных составителей биографий и сборников воспоминаний!

Гилберт. Стоит ли о них сожалеть! Это ведь всего лишь трутни, и ничего больше. У всякого выдающегося человека теперь есть ученики, но биографии всегда пишут иуды.

Эрнест. Помилуйте!

Гилберт. И все же это так. Прежде мы канонизировали своих героев. Теперь вошло в обычай их вульгаризировать. Дешевые издания великих книг — это великолепно, но великий человек выглядит в дешевом издании просто ужасающе.

Эрнест. Простите, Гилберт, в кого вы метите?

Гилберт. Ах, конечно же, во всех наших третьеразрядных литераторов. Куда нам деваться от всех этих господ, спешащих к дому почившего поэта или живописца наперегонки с посыльным из похоронной конторы и забывающих, что их единственная обязанность — хранить тор-

жественное молчание? Да что о них толковать! Это же просто гробокопатели от литературы. Один присваивает себе прах, а другой тлен, душа же им неподвластна. Давайте я вам лучше поиграю Шопена или, может быть, Дворжака? «Фантазию» Дворжака хотите? Такая страстная музыка, и такая своеобразная.

Эрнест. Благодарствуйте, пока мне что-то не хочется музыки. Она слишком уж расплывчата. К тому же вчера я обедал с баронессой Бернштейн, женщиной во всех отношениях очаровательной, если не считать того, что она все время говорит о музыке, и так, словно ее записывают не нотами, а немецкими предложениями. Какое счастье, что музыка, как бы она ни звучала, ни в малой степени не напоминает германскую речь. Патриотизм порой выражается в формах просто ужасающих. Нет, Гилберт, не надо больше играть. Пересаживайтесь и давайте побеседуем. Будем беседовать, пока в эту комнату не ворвется белорогий день. В звуке вашего голоса есть нечто замечательное.

Гилберт (*вставая*). Мне сегодня как-то трудно разговариваться. Как жестоко с вашей стороны смеяться надо мной! Я не шучу! Где сигареты? Благодарю вас. Обратите внимание, до чего изящны эти нарциссы по одному в вазе. Словно из янтаря пополам со слоновой костью. Похожи на работы греков лучшего периода. Так что вас рассмешило в исповеди этого казнящегося академика? Расскажите, сделайте милость. После Шопена у меня такое чувство, как будто я только что рыдал над ошибками и грехами, в которых неповинен, и трагедиями, не имеющими ко мне отношения. Музыка всегда на меня так действует. Начинаешь чувствовать прошлое, о котором не задумывался, и появляется ощущение печали и горя, прежде не вызывавших ни капли из глаз. Мне легко вообразить человека, жившего вполне заурядной жизнью, пока случайно он не услышал какую-нибудь необычную музыку и вдруг понял, что его душа, сама того не ведая, испытала ужасные потрясения, переживая радости, и страхи, и безудержные романтические увлечения, и муку добровольного от них отказа. Так расскажите же, что вы прочли, Эрнест. Мне нужно отвлечься.

Эрнест. Я только не уверен, что это хоть чуточку занимательно. Мне показалось: вот просто превосходный пример истинной значимости той художественной критики, к которой мы приучены. Слушайте же, некая дама

вполне серьезно спросила однажды этого, как вы выразились, кающегося академика, действительно ли он собственной рукой написал свой знаменитый «Весенний день в Уайтли» или «В ожидании последнего omnibusа» — ну, что-то в таком духе.

Гилберт. А он и впрямь писал сам?

Эрнест. Вы неисправимы. И все-таки, серьезно говоря: зачем нужна художественная критика? Почему не предоставить художника самому себе, чтобы он создавал, буде к тому стремится, новый мир или отображал мир, который нам известен и которым, полагаю, мы бы все пресытились, если бы Искусство, с его тонким даром отбора и отточенной способностью подмечать существенное, не очищало для нас этот мир, придавая ему, пусть на мгновение, вид совершенства. Мне кажется, воображение создает — или должно создавать — вокруг себя сферу уединенности, ибо оно всего привольнее чувствует себя среди молчания и одиночества. Что за дело художнику до крика и брани критики? Отчего же, кто сами не способны творить, берут на себя смелость суждения о творчестве? Что они могут об этом знать? Если созданное художником просто для понимания, объяснения не нужны...

Гилберт. А если созданное им непонятно, объяснения преступны.

Эрнест. Я этого не говорил.

Гилберт. Но должны были сказать. В наши дни осталось мало вещей таинственных, и нельзя позволить, чтобы отбирали еще одну. Члены Браунинговского общества, подобно теологам из числа приверженцев широкой церкви¹²² или авторам, печатающимся в Вальтерскоттговской библиотеке великих писателей, как мне кажется, все свое время тратят на то, чтобы внушить публике мысль о своем избрании, пока в него никто не перестанет верить. Мы полагали, что Браунинг был мистик, а нам втолковывают, что он попросту не умел связно объясниться. Мы воображали себе, что он стремился нечто скрыть от чужих глаз, а нас уверяют, что ему почти не с чем было предстать перед публикой. Я говорю только о его сбивчивых произведениях. А в общем и целом он был великий человек. К сонму олимпийцев он не принадлежал, но, как настоящий титан, во всем был недовершен и несовершенен. Наблюдательностью он не отличался, а поэтическое вдохновение посещало его лишь изредка. В его поэзии чувствуется борьба с самим собой, усилие и добровольно

наложенная узда, и идет он не от переживания к художественной форме, а от более или менее определившейся мысли к полному хаосу. И все равно остается великим. Его называют мыслителем — он и впрямь все время мыслил, причем все время вслух; впрочем, его влекла не самая мысль, а ее ход. Ему нравился механизм мышления сам по себе, а не то, что изготавливается с помощью этого механизма. Каким образом дурак доходит до своей глупости — это для него было так же интересно, как обретение высокого ума. И этот вот замысловатый механизм мысли так его зачаровывал, что к языку он относился презрительно, в лучшем случае считал его несовершенным средством выражения. Рифма, это причудливое эхо, разносящееся по склонам холма муз, когда поэт говорит и слышит в ответ свой же голос; рифма, у настоящего художника делающаяся более чем просто вещественным добавлением к метрической красоте стиха, становящаяся духовным элементом мысли и страсти, так что с нею возникнет, быть может, новое настроение, или забудет новый источник идей, или — благодаря самой ее очаровательности и сваяченному в ней звуковому созвучию — открывается златая дверь, в которую тщетно стучалось Воображение; эта рифма, способная превратить наш простой язык в речь богов, эта единственная струна, которую мы добавили греческой лире, у Роберта Браунинга оказывалась странным, плохо работающим инструментом, порою заставляя его, поэта, рядиться в костюм низкопробного комедианта и слишком часто побуждая взнуздывать Пегаса с цинической усмешкой того, кто не верит в собственное дело. Случаются минуты, когда он глубоко нас трогает своей скрежещущей музыкой. Если он способен извлечь музыку, только порвав струны своей лютни, он их рвет не колеблясь, и они издают резкие, диссоциирующие звуки, так что никакая афинская цикада, чьи трепетные крылья одним своим движением рожают мелодию, не вспорхнет на инкрустированную деку, чтобы придать плавность движению такой музыки и упорядочить интервалы. Все так, но Браунинг был велик, и пусть под его руками слова превращались в самую обыкновенную глину — он умел из нее вылепить мужчин и женщин, которые и по сегодня живы. После Шекспира не было столь шекспировской личности. Шекспир умел петь миллионами голосов, Браунинг — заикался на тысячи ладов. Вот и сейчас, когда я говорю о нем — и не в упрек ему, а в похвалу, — по этой комнате бродит

целый сонм теней, вызванных в памяти его стихами. Смотрите, вон Фра Липпо Липпи, и его щека все еще горит от страстного девичьего поцелуя. А вон страшный Саул, и в его турбане сверкают царские сапфиры, достойные его величия. И Милдред Грешем здесь, и испанский монах, испепеляемый бушующей в нем ненавистью, и Боутрэм, и Бен Эзра, и епископ св. Праксиды. Отродье Сетевоса что-то бормочет в углу, и Сибальд, слышав шаг Пиппы, смотрит прямо в измученные глаза Оттими, питая отвращение к ней, и к собственному греху, и к самому себе. Бледный, словно бесцветный шелк его камзола, король с грустью наблюдает хитрым взглядом двурушника, как слишком ему преданный Стрэфффорд идет навстречу неотвратимой своей судьбе, а Андреа вздрагивает, слышав донесшийся из сада сигнал, который подали его двоюродные братья, и приказывает своей беспорочной жене спуститься к ним¹²³. Да, Браунинг велик. Его будут вспоминать, но как? Как поэта? Увы, нет. О нем вспомнят как о творце сюжетов, быть может, самом непревзойденном из всех рассказчиков, какие у нас были. Никто другой не обладал таким чувством драматической ситуации, и пусть даже он не умел разрешать возникавших перед ним самим вопросов — он умел ставить вопросы, а нужно ли требовать чего-нибудь еще от художника? Как создатель характеров он рядом с тем, кто создал Гамлета. И, преуспей он больше в красноречии, стал бы с ним ровень. Единственный, кто достоин коснуться края его мантии, — это Джордж Мередит. Он Браунинг прозы и, значит, сродни настоящему Браунингу, который писал стихами то, что должно было быть выражено прозой.

Эрнест. Отчасти вы правы, но вы сказали не все. И подчас вы судите пристрастно.

Гилберт. Трудно быть беспристрастным к тому, что любишь. Вернемся, впрочем, к тому, с чего начали. Так о чем это вы говорили?

Эрнест. Если чуть упростить, о том, что в лучшие свои дни искусство прекрасно обходилось без критиков.

Гилберт. Кажется, Эрнест, мне уже приходилось слышать такое мнение. Оно не без смысла, как всякая ошибка, и наводит скуку, словно надоевший приятель.

Эрнест. Тем не менее оно справедливо. Да-да, и напрасно вы с укоризною покачиваете головой. Оно полностью справедливо. В лучшие дни искусства не было никаких художественных критиков. Из куска мрамора скульп-

птор высекает величественного белоснежного Гермеса, который таился в этой глыбе. Подмастерья покрыли статую воском и позолотой, придав ей тон и завершенность, и, увидев эту работу, пораженный мир немеет от восхищения. Льетса в песчаную форму расплавленная медь, и красная река металла, остыв, облекает благородные очертания божественного тела. Невидящие его глаза обретают зрение, когда на статуе появятся финифть или граненые бриллианты. Локоны, похожие на гроздья гиацинта, приобретают упругость под ножом резчика. И когда дитя Лето ¹²⁴ устанавливали на пьедестал где-нибудь в темном, расписанном фресками храме или среди колонн залитого солнцем портика, прохожие, διὰ λαμπρότατου βάλνοντες διὰ αἴθερος*, осознали, что их жизнь чем-то вроде бы стала легче, — в них пробуждалась мечта, а может быть, странная и захватывающая радость, и с нею шли они дальше в свои дома, к своим будням, или же, наоборот, через ворота города уходили к тем излюбленным нимфами лугам, где юный Федр окунает ступни в свежий ручей ¹²⁵ и где они сами, устроившись на мягкой траве под высокими, шепчущимися под ветром деревьями и цветущими agnus castus, задумывались о чуде красоты и испытывали непривычное им благоговение, которое сковывает уста. В те дни художник был свободен. Собственными руками набрав глины по речным берегам и вооружившись простым инструментом из дерева или кости, он создавал формы столь прекрасные, что их потом отдавали мертвым в качестве утешения на долгую дорогу, и мы их по сей день находим в старых гробницах по желтым склонам Танагры среди поблекшего золота и выцветшей парчи, среди остатков волос и костей. На свежештукатуренной стене, где пятнами пылает толченый оранжевый камень, порой смешанный с молоком и сушеным шафраном, художник изображал путника, устало шагающего среди пурпурных полей, усеянных белыми головками асфодели, — того, «в чьих веках тяжесть войн троянских» ¹²⁶, Поликсену, дочь Приама, или умудренного и хитроумного Одиссея, накрепко привязанного веревками к мачте своего корабля, чтобы пение сирен не пропало для него, но и не сбило с пути, и того же Одиссея на берегах прозрачного Ахерона, где по выложенному камешками дну мелькают тени рыб, и бегущих от греков при Марафоне персидских солдат в

* Неспешно двигаясь в струях прозрачного воздуха (греч.).

их хитонах и тюрбанах, и галеры в крохотном Саламинском заливе, столкнувшиеся в разгар боя своими обитыми медью носами. Он писал заостренной серебряной палочкой и углем на пергаменте, на специально обработанных кипарисовых досках. На слоновой кости, на розовой терракоте он писал воском, разводя его соком олив, а потом погружая в раствор раскаленное железо, чтобы смесь застыла. Филенка, и мрамор, и льняной холст становились чудесным материалом, когда к ним прикасалась его кисть, а жизнь, видя, как возникает собственный ее образ, утихомиривалась и замолкала. Она вся принадлежала художнику — от рассеявшихся кружком на рыночной площади торговцев до пастуха, завернувшегося в плащ, перед тем как улечься спать на холме, от нимфы, прячущейся среди листьев лаврового дерева, и высматривающего ее в полдень фавна до царя, которого слуги несли в длинных, затененных зеленью носилках, установив их на своих натертых маслом плечах, и обмахивали веерами из павлиньих перьев. Перед ним проходили мужчины и женщины, чьи лица выражали то довольство, то печаль. Он вглядывался в них, их тайны становились его достоянием. Формой и цветом он наново создавал мир.

Все изящные искусства тоже были подвластны ему. Он подносил камень к вращающемуся кругу — и являлось фиолетово-аметистовое ложе Адониса, а через складки сардоникса мчалась со своими псами Артемида. Брусок золота он превращал в розы для ожерелья или браслета. Из золота выковывал он гирлянду на шлем победителя, или застежки для финикийской туники, или маску почившей царственной особы. На оборотной стороне зеркала из серебра он изображал Фетиду, которую несут наяды ¹²⁷, или томящуюся любовью Федру с ее нянюшкой, или уставшую от воспоминаний Персефону, которая прикалывает маки к локонам. Горшечник сидел в своей лачуге, и из бесшумнодвигающегося круга поднималась под его руками, словно цветок розы, прекрасная ваза. Ее основание, стенки и горлышко он украшал, нанося тонкий абрис листа оливы, или веточку аканта, или растущую и пенящуюся волну. А потом красными или черными красками изображал игры и состязания юношей, изображал солдат в полном боевом облачении с необычными геральдическими знаками на щитах и особым образом устроенными защитными козырьками на шлеме — этих воинов, вознесшихся в своих раковинообразных колесницах над рвущимися

вперед конями, изображал пиры богов и творимые ими чудеса, изображал героев в минуты их торжества и минуты испытаний. Подчас он тонкими кровавыми линиями по белому фону изображал томную фигуру жениха и его невесту, а над ними — парящего Эроса, который напоминает одного из ангелов Донателло¹²⁸, того, что смеется, покачивая своими крыльями, где позолота смешана с лазурью. На закруглении вазы он писал имя своего друга ΚΑΛΟΣ ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ или ΚΑΛΟΣ ΧΑΡΜΙΔΗΣ* — они поведуют нам о тех временах. А по краю простой белой чашки рисовал оленя, тянувшегося к свежей листве дерева, или отдыхающего льва — что подскажет фантазия. На крохотной бутылочке для благовоний смеялась причесывающаяся Афродита, и Дионис с перепачканными сушлом ногами плясал по стенкам кувшина для вина, а вслед ему выстраивались обнаженные торсы менад¹²⁹, и старик Силен растягивался на пропахших дымом шкурах или потрясал своим волшебным копьём, увенчанным заточенной еловой шишкой или увитым темным плющом. И никто не докучал художнику, пока он работал. Никто не отрывал его от дела нудными разглагольствованиями. Никто не лез к нему со своими мнениями. Арнольд где-то замечает, что на берегах Иллиса не нашлось места для Хиггинботема¹³⁰. На этих берегах, дорогой мой Гилберт, не собирались кретины от искусства, обучающие провинцию, как ей стать еще провинциальнее, а всякую серость натаскивающие в умении судить и рядить о живописи. На этих берегах не находилось прилежных болтунов, которые в наших тоскливых художественных журналах делятся мнениями о том, чего решительно не понимают. По заросшим камышом берегам этого маленького ручья вы нигде бы не нашли наших до смешного ничтожных газетчиков, вздумавших монополизировать право суждения, когда им самое бы время оправдываться на скамье подсудимых. У греков не было художественных критиков.

Гилберт. Вы великолепны, Эрнест, но ваши мысли ужасно спутанны. Боюсь, вы говорите со слов кого-то, кто старше вас. Это дело всегда опасное, и, если у вас выработается такая привычка, вы еще убедитесь, что для независимости интеллекта она прямо-таки фатальна. Что до современных журналов, не мне их защищать. Свое право на существование они защитят сами, сославшись на великий

* Прекрасный Алкивиад... Прекрасный Хармид (греч.).

дарвиновский закон выживания вульгарнейших. Я же хочу поговорить о литературе.

Эрнест. Но в чем разница между литературой и журналами?

Гилберт. В том, что журналы читать невозможно, а литературу просто не читают. Только и всего. А вот ваше утверждение, что у греков не было художественных критиков, — это абсурд. Вернее было бы сказать, что все греки были художественными критиками.

Эрнест. Вы шутите?

Гилберт. Ничуть. Мне, впрочем, не хотелось бы разругать набросанную вами восхитительную неверную картину отношений между эллинским художником и интеллектуальными стремлениями его эпохи. Способность точно описать то, чего никогда не было, — не только истинное призвание историка, но еще и неотъемлемое достояние каждого, кто не лишен таланта и культуры. Еще менее хотелось бы мне вещать в высокопросвещенном стиле. Таким стилем либо прикрывается невежество, либо возмещается праздность ума. А то, что принято именовать просветительством, представляет собой облюбованный безмозглыми филантропами глупый способ усмирять справедливый гнев обозленных масс. Полно, давайте-ка я лучше сыграю какую-нибудь безумную, раскаленную вещьцу Дворжака. Эти блеклые фигуры на гобеленах улыбаются нам, а мой бронзовый Нарцисс уже смежил свои тяжелые веки. Незачем нам о чем-то всерьез дискутировать. Я слишком хорошо знаю, что в наш век серьезно относятся лишь к людям бесцветным, и слишком опасаюсь, что когда-нибудь и меня поймут именно так, как следовало бы. Неужели вы хотите настолько меня унижить, чтобы я принял вам сообщать полезные для вас сведения? Образование — замечательное дело, надо лишь хоть иногда вспоминать о том, что ничему, что стоит знать, научить невозможно. Вот через щель в портьерах видна луна, похожая на сломанную серебряную тарелку. А окружившие ее звезды вроде позолоченных пчел. И небо — твердый, пустой внутри сапфир. Отправимся в эту ночь. Прекрасна мысль, но еще прекраснее приключение. Кто знает, вдруг мы повстречаем Флоризеля, этого принца Богемии, или прелестную кубинку, которая нам поведает, что она совсем другая, чем кажется¹³¹.

Эрнест. Вы все гнете свое. Но я настаиваю на том, чтобы мы вернулись к нашей теме. Вы утверждаете, что

все греки были художественными критиками. Так какие образцы этой критики они нам оставили?

Гилберт. Мой милый Эрнест, да пусть бы до нас не дошло ни фрагмента из художественной критики Эллады и времен эллинизма, все равно осталось бы истиной, что греки были прирожденными критиками и изобрели саму художественную критику, как и всякую другую. Ведь чем мы больше всего обязаны грекам? Доставшимся нам в наследство духом критического суждения. Они умели критически судить о вопросах религии и науки и эту свою способность распространили на искусство, на те два высших и труднейших искусства, относительно которых они нам оставили самую безупречную систему суждений, какую знает история.

Эрнест. А что это за два высших и труднейших искусства?

Гилберт. Жизнь и Литература, жизнь и самое совершенное средство изображения жизни. Что касается первого, принципы, которыми руководствовались греки, невозможно осуществить в эпоху, столь изуродованную ложными идеалами, как наша. Что касается второго, часто их принципы изложены столь тонко, что мы их едва способны уразуметь. Признавая самым совершенным из искусств то, которое наиболее полно изображает человека во всей его бесконечной изменчивости, они довели умение критически воспринимать язык, рассматриваемый только как материал такого искусства, до того совершенства, которого мы с нашими градациями рационального и эмоционального едва ли сможем когда-нибудь достичь, — скажем, ритмику прозы они постигали столь же точно, как в наши дни постигает музыкант законы гармонии и контрапункта (надо ли добавлять, что их художественное чутье оказалось куда более верным). И в этом они были правы, как правы были всегда и во всем. С тех пор как появилось книгопечатание и фатальным образом развилось пристрастие к чтению у наших средних и низших сословий, литература все больше и больше старалась подчиниться потребностям зрения, а потребностям слуха все меньше и меньше, хотя, если уж говорить о действительном искусстве, наслаждение оно должно было доставлять именно слуху и всегда руководствоваться его потребностями. Даже сочинения Пейтера, в общем-то самого совершенного из ныне живущих мастеров английской прозы, часто напоминают кусок мозаики куда больше, чем музыкаль-

ный пассаж, то и дело лишаясь истинной и живой ритмики слова, а с нею и той свободы, того богатства воздействий, которые она создает. Мы и впрямь превратили литературу в известного рода композицию и относимся к ней как к форме, обладающей некоторыми неочевидными законами. Греки же рассматривали литературу просто как способ запечатлеть события. Для них точкой отсчета всегда было произносимое слово с его музыкой и ритмикой. Средством выражения был голос, а критиком — слух. Мне иногда кажется, что слепота Гомера на самом деле — художественный миф, созданный во времена истинной критики для того, чтобы напоминать нам не о том лишь, что великий поэт — это всегда провидец, постигающий мир не физическим, а духовным зрением, а еще и о том, что он настоящий певец, чья песня рождается из музыки, когда, вновь и вновь про себя повторяя каждую свою строку, он схватывает тайну ее мелодии и во тьме находит слова, окруженные светом. Так или иначе, но ведь и великий английский поэт главным образом слепоте — как счастливому случаю или как важнейшей причине — обязан торжественностью движения и роскошеством звучания поздних своих стихов. Когда незрячий Мильтон не смог больше писать, он принял петь. И кто сравнит ритмы «Комуса» с ритмами «Самсона-Борца» или «Потерянного и Обретенного Рая»! Слепнув, Мильтон, как и всякий, кто оказался бы на его месте, создавал стихи исключительно на слух, и поэтому в них зазвучала уже не волынка, не свирель, а могучий многоярусный орган, чьи перекликающиеся звуки полны гомеровской величавости, хотя наш поэт и не добивался живой естественности Гомера, — и мильтоновская поэзия осталась в английской литературе единственным, что не подвластно времени, ибо она выше времени, она с нами навеки, она бессмертна самой своей формой. Да, как много потеряли писатели, оттого что принялись писать. Нужно, чтобы они вновь начали говорить. Это должно стать нашей задачей, и тогда, возможно, мы сумеем хоть отчасти оценить проникновенность художественной критики греков.

Пока что нам это недоступно. Иногда, написав страницу прозы, которую по скромности своей считаю абсолютно безупречной, я вдруг со страхом думаю: а не повинен ли я в этом безнравственном сюсюканье, появляющемся вместе с трохеями и трибрахиями, в этом преступлении,

за которое просвещенный критик эпохи Августа безжалостно и справедливо карал блистательного, хотя и несколько парадоксального Эгезия¹³². Когда промелькнет такая мысль, я весь холодею и задаюсь вопросом, не будет ли со временем полностью предан забвению наш превосходный автор, как-то в безудержном порыве щедрости пожелавший разъяснить малообразованной части общества свою ужасную идею, будто жизнь на три четверти состоит из правил поведения, — и только оттого, что выяснилось неверное расположение пеонов в его повествовательных строфах¹³³.

Эрнест. А вы, однако, злы.

Гилберт. Как не разозлиться, когда меня с серьезным видом уверяют, что у греков не было художественной критики! Я мог бы понять утверждения вроде того, что творческий гений греков весь ушел в критику, но если мне говорят, что народ, которому мы обязаны духом критики, сам был к критике неспособен, — это уж слишком. Вы ведь не потребуете от меня, чтобы я прочел вам лекцию о греческой художественной критике от Платона до Плотина¹³⁴. Ночь эта слишком прекрасна для таких занятий, и, если бы нас сейчас слышала луна, лик ее покрылся бы от слез новыми пятнами, хотя довольно и тех, что есть. Вспомните всего лишь об одном эстетическом трактате, небольшом, но совершенном, — об Аристотелевой «Поэтике». Он несовершенен по форме, потому что скверно написан да, видимо, и представляет собой только заметки к лекции об искусстве или разрозненные записи к какой-то большой книге; но высказанные в нем мысли, как и общий тон рассуждений, — это совершенство. Платон раз и навсегда определил нравственное воздействие искусства, его значение для культуры в целом и для воспитания человеческой личности, а у Аристотеля искусство рассматривается не с моральной, а с чисто художественной точки зрения. Конечно, и Платон коснулся многих собственно художественных категорий, как-то: важность единства в произведении искусства, необходимость определенной тональности и гармонии, эстетическое значение внешних форм, отношение зрительных искусств к сущему миру и вымысла — к действительности. Он, быть может, первым пробудил в душе человеческой стремление, которое и мы ощущаем неутоленным, — стремление познать связь между Красотой и Истиной и место Красоты в Космосе нравственной и интеллектуальной жизни. Идеальное и действи-

тельное, как он их характеризует, многим могут показаться до некоторой степени абстракциями, если ограничиваться тем метафизическим бытием, в границах которого у него заключены эти категории, но перенесите их в сферу искусства, и сразу же откроется, что они по-прежнему полны живого содержания. И быть может, Платону суждено жить и дальше именно как критику Красоты, а мы найдем для себя новую философию, дав иное обозначение всей той области, которая была предметом его размышлений. Аристотель же, как и Гёте, рассматривает искусство по преимуществу в его конкретных проявлениях, обращаясь, например, к трагедии и анализируя материал, из которого она строится, — ее язык, ее предмет, каким является жизнь, ее метод, каким оказывается драматическое действие, условия ее осуществления, каковые создает представление на театре, ее логику, прорывающую в сюжете, и ее конечное эстетическое значение, заключающееся в чувстве красоты, запечатленном в ощущениях сострадания и смирения. То очищение, одухотворение природы, которое он именует катарсисом, по сути своей является художественным, как это понимал и Гёте, а не этическим, как полагал Лессинг. Задавшись целью подвергнуть анализу прежде всего впечатление, оставляемое художественным произведением, Аристотель исследует это впечатление вплоть до его первоисточков. Как физиолог и психолог, он знает, что нормальное осуществление каждой функции определяется энергией. Быть способным к какой-то страсти и отказаться от нее — значит добровольно ограничить и обуздать самого себя. Миметическое воспроизведение жизни в трагедии освобождает душу от «многих опасностей», способствуя очищению и одухотворению человека, создавая достойный, высокий повод для того, чтобы пришли в действие его эмоции, — происходит не только одухотворение, но еще и прикосновение к области тех благородных переживаний, о которых человек мог бы и вовсе не знать, и, таким образом, катарсис, как мне порой представляется, непосредственно подразумевает обряд посвящения, если не обозначает именно и только этот обряд, что мне иногда тоже приходило в голову. Я, разумеется, касаюсь «Поэтики» лишь в самом общем виде. Но вы могли убедиться, какой это превосходный образец эстетической критики. Подумайте, кто, кроме философа-грека, мог бы столь глубоко анализировать искусство? Познакомившись с Аристотелем, уже не удивляешься

тому, что александрийцы уделяли художественной критике такое огромное внимание, и каждый из них, кто питал склонность к творчеству, задумывался над вопросами стиля и манеры, размышляя о больших академических школах живописи, — к примеру, о школе в Сикионе¹³⁵, стремившейся сохранить строгие традиции древности, и о школах реалистического или импрессионистского толка, старавшихся воспроизводить действительную жизнь, да и о многом другом: о допустимой степени идеализации в портрете, о художественной ценности эпических форм в столь позднюю эпоху, как та, в какую они жили, о том, каков должен быть предмет искусства. Да похоже, и тех, кто лишен художественных наклонностей, тоже влекло в ту пору к вопросам, сопряженным с литературой, с искусством, — вспомните только, как часты тогда были обвинения в плагиате, так и сыпавшиеся либо из уст бездарностей с их злобой и немочью, либо из уст тех, кто не мог создать ничего своего и поэтому всего громче кричал о грабеже в надежде, что такие вопли создадут впечатление, будто у них и впрямь было что украсть. Уверяю вас, Эрнест, о художниках греки судачили ничуть не меньше, чем судачат в наше время, и у них тоже были свои пристрастия, свои грошовой выставки, свои гильдии художников и подмастерьев, свои прерафаэлиты и свои реалисты, как и лекции об искусстве, трактаты об искусстве, историки искусств, археологи и все прочее. Что говорить, ведь даже руководители странствующих театральных трупп брали с собой в дорогу драматического критика и оплачивали его хвалебные отзывы очень щедро. Все то, что мы считаем современным в современной жизни, идет от греков. А все, что почитается анахронизмом, идет от средневековья. Не кто иной, как греки, создали для нас всю систему художественной критики, а насколько у них было развито критическое чутье, можно судить уже по тому факту, что с наибольшей тщательностью они критически осмыслили, как я уже сказал, сам язык. Ведь материал, с которым имеет дело живописец или ваятель, по сравнению со словом скуден. Потому что слово обладает музыкой столь же пленительной, как та, что возникает при игре на скрипке или на лютне, и красками столь же живыми и богатыми, как те, что предстают перед нами на полотне венецианской или испанской работы, и пластикой не менее завершенной и выверенной, как та, какой мы любуемся, разглядывая работу в мраморе или

бронзе, но еще оно обладает мыслью, и страстью, и духовностью, которые принадлежат ему, и только ему. Если бы художественная критика греков ограничилась исключительно языком, они все равно были бы величайшими критиками в мире. Постичь принципы самого высокого из искусств — значит постичь принципы всех искусств.

Однако! Луна уже прячется за этими облаками фосфорного цвета. Из рыжеватой этой гривы или кучи осенних листьев она смотрит, словно глаз скрывающегося в засаде льва. Она опасается, что я сейчас заговорю о Лукиане и Лонгине, о Квинтилиане и Дионисии, о Плинии, Фронтоне и Павсании¹³⁶ — всех тех, кто во времена античности писал или высказывался об искусстве. Но ей незачем этого бояться. Меня утомила прогулка по мрачной, мрачной и безликой, пещере, где свалены факты. И теперь мне ничего не остается, как прибегнуть к божественному *μολόχρονος ἴδρονή** еще одной сигареты. У сигарет есть хоть то достоинство, что они никогда не дают чувства полного удовлетворения.

Эрнест. Пожалуйста, вот мой портсигар. Сигареты недурны, я их получаю прямо из Каира. Наши дипломаты тем лишь и хороши, что посылают друзьям превосходный табак. Ну, поскольку луна спряталась, продолжим наш разговор. Охотно признаю, что я был не прав, говоря о греках. Как вы убедительно доказали, они все были художественными критиками. Согласен, и мне их немного жаль. Творческая способность выше, чем критическая. Их просто нельзя сопоставлять.

Г и л б е р т. А противопоставлять их — это чистый произвол. Без критической способности невозможно никакое художественное творчество — серьезное, конечно. Вы упомянули о тонком даре отбора и отточенной способности подмечать существенное, с помощью которой художник доносит до нас жизнь и придает ей на мгновение вид совершенства. Ну, так этот дар отбора, эта безупречная тактичность умолчаний, это все и есть критическая способность в одном из своих наиболее характерных проявлений, и кто лишен ее, тот ничего не создаст в искусстве. Определение, которое дал Арнольд: литература — это критика жизни¹³⁷, — не верх совершенства, если говорить о форме, но зато оно свидетельствует, как ясно он пони-

* Исключительному наслаждению (греч.).

мал значение критического элемента во всяком творческом акте.

Эрнест. Мне бы следовало сказать еще и о том, что великие художники творят бессознательно, что они «умнее, чем сами понимают»; — кажется, так где-то выразился Эмерсон.

Гилберт. На деле все по-другому, Эрнест. Творческая работа воображения всегда осознанна и контролируема. Нет таких поэтов, у которых песня просто лилась бы из души. Во всяком случае, великих поэтов. Великий поэт создает песни, потому что решает их создать. Так в наши дни, и так было всегда. Подчас мы склонны думать, будто голоса, звучавшие в раннюю пору поэтического искусства, были проще, были свежее и естественнее, чем сегодня, и будто мир, постигнутый и исхоженный поэтами древности, сам по себе заключал нечто поэтическое, не требуя почти никаких изменений, чтобы сделаться песней. Теперь на Олимпе лежит толстый слой снега, а его крутые, обрывистые склоны голы и невыразительны, но нам кажется, что когда-то белоногие Музы на рассвете ступали здесь по лепесткам покрытых росой анемонов, а вечерами Аполлон пел пастухам, скитавшимся в горных долинах. Мы при этом видим реальным в былых веках то, чего желаем — или нам кажется, что желаем, — для нашего времени, вот и все. Чувство истории изменяет нам. Любое столетие, создавая свою поэзию, в этом смысле становится временем искусственности, а его художественное наследие, в котором нам видится самое простое и естественное порождение эпохи, в действительности предстает порождением совершенно осознанных усилий. Поверьте, Эрнест, неосознанного искусства не существует, а осознанность — это то же самое, что дух критики.

Эрнест. Понимаю, что вы имеете в виду, и здесь немало верного. Но не станете же вы отрицать, что великие поэмы, созданные на заре мира, эти явившиеся в первобытные времена, лишенные авторства, коллективно слагавшиеся поэмы, порождены воображением целых народов, а не отдельных лиц.

Гилберт. Только до той черты, пока эти поэмы не становятся истинной поэзией. Пока они не приобретают прекрасной формы. Потому что искусства нет там, где нет стиля, а стиля нет, если нет единства, единство же создает личность. Конечно, у Гомера были под рукой старые сказания и сюжеты, как и у Шекспира были исторические

хроники, пьесы и новеллы, из которых он мог черпать, но ведь это всего лишь грубый материал. Их брали и создавали форму, чтобы они стали песней. Они становились достоянием того, кто их сделал прекрасными. Они являлись из духа музыки,

И потому являлись ниоткуда,
И потому являлись навсегда¹³⁸.

Чем глубже погружаешься в изучение жизни и поэзии, тем отчетливее сознаешь, что за всем достойным восхищения стоит творческая индивидуальность и не время создает человека, а человек создает свое время. Я даже склонен полагать, что любой миф или легенда, в которых нам видятся недоумения, страхи и фантазии племени или страны, в истоке своем являются творением какой-то определенной личности. Мне кажется, к такому заключению приводит удивительно небольшое число известных нам мифов. Но не следует нам погружаться в область сравнительной мифологии. Будем и дальше говорить о критике. Вот о чем я хочу сказать. Эпоха, лишенная критики, — это либо эпоха, в которую искусство не развивается, становясь неприкосновенным и ограничиваясь копированием тех или иных форм, либо та, что вообще лишена искусства. Были и эпохи, оказавшиеся нетворческими в обыкновенном значении слова, такие эпохи, когда человек прилагал свои усилия к тому, чтобы навести порядок в собственной сокровищнице, отделив золото от серебра, а серебро от свинца, пересчитав бриллианты и дав имена жемчужинам. Но не было творческой эпохи, которая вместе с тем не стала бы и эпохой критики. Ибо не что иное, как критическая способность, создает свежие формы. Критическому инстинкту обязаны мы каждой возникающей новой школой и каждым новым участком, предоставляемым искусству, чтобы оно его взрыхляло. По сути, среди ныне используемых искусством форм нет ни одной, которая не досталась бы нам как наследие критического сознания Александрии, где эти формы сложились как определенные типы, или были придуманы, или доведены до совершенства. Говорю об Александрии не оттого лишь, что здесь греческая духовная традиция в наибольшей степени обрела свое самосознание, в конечном счете переходя в скептицизм и в теологию, а еще и потому, что не к Афинам, а к Александрии обращался за примерами Рим; а культура и вообще-то сохранилась лишь благодаря тому,

что в известной степени сохранилась латынь. Когда во времена Ренессанса Европу одухотворили произведения греков, для этого почва была уже отчасти готова. Впрочем, копаться в истории — дело утомительное и обычно чреватое ошибками, так что скажем просто: искусство своими формами обязано критическому сознанию греков. Ему мы обязаны и эпосом, и лирикой, и — целиком — драмой во всех ее воплощениях, включая и бурлеск, а также идиллией, романтическим романом, романом приключений, эссе, диалогом, ораторским жанром, лекциями (за которые греков, наверно, надо бы предать суду) и энциклопедией во всем широком значении этого слова. В общем, мы их должники во всем, за исключением сонета, — хотя, любопытным образом, в антологии обнаруживается нечто сходное, если иметь в виду характер развития мысли, — и еще американской журналистики, ибо с нею не сравнится ничто на свете, а также баллад на шотландском просторечье, относительно которых один из наших самых прилежных писателей недавно высказался в том духе, что вот жанр, где второстепенные поэты должны дружными усилиями добиться по-настоящему романтического звучания своих виршей¹³⁹. Любая новая школа, едва возникнув, принимается поносить критику, а меж тем она и не возникла бы, не будь человек наделен критической способностью. Один творческий импульс создает не новаторство, а подражание.

Эрнест. Вы характеризуете критику как существенную часть творчества, и эту вашу идею я полностью принимаю. Но что есть критика сама по себе? У меня выработалась глупая привычка читать периодику, и сдается мне, что современная критика большей частью лишена всякого смысла.

Гилберт. Как большей частью и современное искусство. Посредственность в гармонии с посредственностью и немощность в союзе с невежеством — вот зрелище, которое нам порою дарит английская художественная жизнь. Я, впрочем, не совсем справедлив. Как правило, критики — понятно, я имею в виду лучших из них, тех, кто пишет для шестипенсовых газет, — люди куда более просвещенные, чем те, которым они должны посвящать свои статьи. Но иного ждать нельзя, ведь критика требует куда больше культуры, чем творчество.

Эрнест. В самом деле?

Гилберт. Я вполне серьезно. Всякому по силам сочи-

нить трехтомный роман. Просто надо ровным счетом ничего не знать ни о жизни, ни об искусстве. А у рецензентов, я полагаю, есть особые трудности, и они в том, что необходимо поддерживать определенный литературный уровень. Когда нет стиля, никакой уровень невозможен. Бедные рецензенты оказываются в положении репортеров при полицейском участке, расположившемся в стане литературы, и вынуждены информировать о новых преступлениях рецидивистов от искусства. Их подчас корят тем, что они не дочитывают произведений, о которых должны отзывать. Да, не дочитывают. И уж, во всяком случае, не должны их дочитывать. Не то они превратятся в неизлечимых мизантропов или, да позволено мне будет воспользоваться словечком одной из хорошеньких выпускниц Ньюэма, в неизлечимых женофобов¹⁴⁰. Да и зачем читать до конца? Чтобы узнать возраст и вкус вина, никто не станет выпивать весь бочонок. В полчаса можно безошибочно установить, стоит книга чего-нибудь или нет. Хватит и десяти минут, если обладать инстинктивным чувством формы. Кому охота тащиться через весь скучный волюм? Довольно и первой пробы — я думаю, более чем довольно. Знаю, и в живописи, и в литературе подвизается немало кустарей, которые вообще отрицают критику. И они правы. Их произведения по интеллектуальному уровню никак не связаны со своим веком. Они не доставляют нам никакого прежде не изведенного наслаждения. Они не намечают новых мыслей, не пробуждают новых страстей, не добавляют новой красоты. Так к чему о них толковать? Лучше предоставить их забвению, которого они заслуживают.

Эрнест. Но, дорогой мой, — простите, что я вас прерываю, — не слишком ли далеко вас заводит это пристрастие к критике? В конце концов и вы не можете оспаривать, что создать нечто куда труднее, нежели говорить об уже созданном.

Гилберт. Создать труднее, чем говорить о созданном? Ничего подобного. Это обычное и глубокое заблуждение. Говорить о чем-то гораздо труднее, чем это «что-то» создать. В обыденной жизни мы это видим совершенно ясно. Каждый может создавать историю. Лишь великие люди способны ее писать. Нет ни поступков, ни переживаний, которые не роднили бы нас с низшими животными. Возвышает нас над ними, как и друг над другом, только язык — язык, являющийся родителем, а не

детищем мысли. Право же, деяние всегда незамысловато, и когда оно перед нами является в своем наиболее тягостном, иначе сказать, наиболее последовательном виде, каковым, на мой взгляд, нужно признать деловую жизнь, мы видим, что это всего лишь прибежище для людей, которым больше решительно некуда себя деть. Увольте, Эрнест, не говорите мне о деянии. Это занятие слепое, подвластное внешним воздействиям идвигаемое побуждениями, природа которых неясна. Занятие неполноценное по самой своей сущности, поскольку оно во власти случая, и не ведающее собственного смысла, ибо оно всегда не в ладу со своей же целью. В основе его нехватка воображения. Оно вроде соломинки для тех, кто не умеет мечтать.

Эрнест. Вы, Гилберт, обращаетесь с миром так, точно это стеклянный шарик. Вертите его в пальцах, как угодно вашей фантазии. Вы только и делаете, что ставите историю с ног на голову.

Гилберт. В том и состоит наша единственная обязанность перед историей. И это не последняя задача из тех, что должен решить дух критики. Полностью постигнув управляющие жизнью научные законы, мы поймем, что только у людей действия больше иллюзий, чем у мечтателей. Они не представляют себе ни почему они что-то делают, ни что из этого выйдет. Им кажется, что на этом вот поле ими посеяна сорная трава, для нас же оно оказывается великолепной житницей, а вот здесь для наших наслаждений разбили они пышный сад, но появились заросли чертополоха, если не хуже. Ни минуты не представляя себе, куда оно идет, Человечество сумело отыскать свой путь только поэтому.

Эрнест. Так вы находите, что в деятельной жизни всякая осознанная цель — мираж?

Гилберт. Хуже чем мираж. Доживи мы до возможности наглядно убедиться в том, к каким результатам привели наши действия, очень вероятно, что тех, кто себя называет высоко нравственными, мучило бы бессмысленное раскаяние, а те, кого именуют порочными, преисполнились бы умиления своим благородством. Каждый мелкий наш поступок перерабатывается грандиозной машиной жизни, которой ничего не стоит обратить в ненужный прах наши добродетели или же преобразовать наши преступления в элементы новой цивилизации, более великолепной и поразительной, чем все предшествующие. Но

ведь люди — рабы слов. Они обрушиваются на то, что окрестили материализмом, и забывают, что не было ни одного материального усовершенствования, которое не могло бы росту духовности в мире, тогда как едва ли найдутся, если вообще отыщутся, такие духовные устремления, которые не завершались бы пустыми надеждами, напрасно истощавшими заложенные в мире силы, и бесплодными начинаниями и ничему не способствующими или попросту вредными поверьями. То, что обозначили как Грех, есть существенный элемент прогресса. Без него мир начал бы загнивать, дряхлеть, обесцвечиваться. Пробуждая любопытство, Грех обогащает человеческий опыт. Благодаря ярко выраженному в нем тяготению к индивидуализму, спасает нас от монотонности типичного. Противостоя ныне принятым понятиям о морали, он оказывается един с высочайшей этикой. А эти перевозимые всеми добродетели! Что это такое? Природе, как пишет господин Ренан, мало дела до чистоты нравов, и, может быть, позор Магдалины, а не собственное целомудрие избавило от поруганий наших современных Лукреций¹⁴¹. Благдеяния влекут за собой вереницу зол, и это должны были признать даже те, для кого филантропия стала частью жизненного кредо. Само существование такого человеческого качества, как совесть, о которой теперь говорится столько вздора и которой по невежеству так гордятся, указывает только на несовершенство нашего развития. Совесть должна слиться с инстинктом, если мы разовьемся достаточно тонко. Самообуздание — не более как средство задержать собственное развитие, а самопожертвование — это остаток дикарского ритуала членовредительства, напоминание о том преклонении перед болью, которое в истории принесло столько зла, да и сейчас каждый день требует новых жертв, воздвигнув свои алтари. Добродетели! Кто знает, в чем они? Не вы. И не я. И никто. Мы тешим свое тщеславие, отправляя на казнь преступника, потому что, допусти мы, чтобы он жил, он мог бы нам показать, как много от его преступления выиграли мы сами. Блажен святой подвижник в муках своих. Ему не придется ступать по стерне своей жатвы.

Эрнест. Вы излишне резки, Гилберт. Вернемся на литературные пастбища, здесь куда приятнее. Так с чего вы начали? С того, что говорить о созданном труднее, нежели создавать?

Гилберт (помедлив). Да, кажется, я начал с этой

простой истины. Теперь-то вы убедились, что я прав? Действуя, человек уподобляется марионетке. Описывая, он становится поэтом. В этом вся тайна. На песчаных равнинах под Илионом было не бог весть как трудно пускать заостренные стрелы, натянув узорчатый лук, и ударять длинным, каленным на огне копьём в огнеподобную медь и щит из сырой кожи¹⁴². Царице-изменнице было не так уж сложно расстелить для своего супруга финикийские ковры и потом, когда он дремал в мраморной ванне, набросить ему на голову пурпурную сеть, позвав ничем не примечательного своего любовника, чтобы сквозь ячейки он пронзил ножом сердце, которое лучше бы разорвалось еще в Авлиде. Самой Антигоне, пусть женихом ожидала ее Смерть, было легко взобраться в полдень на холм, где царило зловоние, и доброй землей засыпать нагое тело несчастного, которого лишили даже могилы. Но что сказать о тех, кто все это описал? О тех, кто всем этим людям дал живой облик и вечную жизнь? Разве мы не назовем их более великими, чем те, кого они воспели? «Повержен божественный Гектор», и Лукиан рассказывает, как в мрачном подземном мире Менипп увидел иссохший череп Елены, поразившись, что ради столь ничтожной награды снаряжались все эти боевые корабли, и гибли все эти закованные в кольчуги прекрасные юноши, и величественные города обращались в развалины. Но день за днем подобная лебедю дочь Леды выходит на окружившие город стены и смотрит, как под ними кипит война. Седобородые мудрецы восхищены ее красотой, и она стоит рядом с царем. Возлюбленный ее почитает на точеном ложе, отделанном слоновой костью. Он испытывает свой праздный меч и расчесывает пышные кудри. Сопровождает оружием и слугой, обходит палатки воинов первый ее муж. Ей видны его блестящие на солнце волосы, и кажется ей, что она слышит — может, и впрямь слышит — этот властный, бестрепетный голос. А рядом с нею, во дворе, сын Приама застегивает свои кованые доспехи. Обвилась вокруг его шеи нежные руки Андромахи. Он снимает шлем и кладет его на землю, чтобы не напугать младенца-сына. Ахилл в благоухающем одеянии сидит за расшитыми занавесями своего шатра, а друг души его уже готов к бою — позвякивает золото и серебро на его сбруе. Из великолепного ларца, который дала Ахиллу его мать Фетида, достает царь Мирмидонский прекрасный кубок, чьих краев никогда не касались губы мужей, очищает его серою и, охладив свет-

лоструйной водой, омыв руки, наполняет заблестевший сосуд черным вином, а затем расплескивает густую виноградную влагу по земле в честь Того, кого чтили в холодной Додоне не моющие ног пророки, и возносит Ему мольбу, не ведая, что моление его напрасно, ибо храбрый как лев Патрокл, этот первый из друзей, должен встретить свой конец в схватке с двумя троянцами, Эвфорбом Пантоидом, чьи локоны перевиты золотой нитью, и сыном Приама. И это все фантомы? Бесплотные фигуры, исчезающие, словно туман в горах? Тени, что живут лишь в песне? О нет, это люди во плоти. А вы толкуете о деяниях. Да много ли они значат? Они исчезают, едва иссякнет энергия, которая для них потребна. Они лишь недостойная уступка прозе жизни. Мир создают певцы, и создают его для мечтателей.

Эрнест. В ваших устах все это звучит так убедительно.

Гилберт. Потому что это правда. На разрушенных стенах Трой возлежит ныне ящерица, словно статуэтка из зеленоватой бронзы. Сова свила себе гнездо во дворце Приама. По опустевшей равнине гонят пастухи своих овец и коз, а там, где под солнцем поблескивали на темном, как вино, спокойном, точно бы на него вылили масло, море, на οἶνοψ πόντος*, как говорит Гомер, обшитые с носа медью, выкрашенные в огненный цвет громадные галеры данайцев, теперь качается в своей углой лодке одинокий рыбак и поглядывает за поплавками заброшенной сети. Но все так же каждое утро открываются врата твердыни, и пешими или в колесницах, влекомых конями, выступают на битву бойцы, из-под железных своих масок бросая гордый вызов врагам. И весь день кипит яростный бой, а когда падает ночь, зажигаются у палаток огни и факел полыхает при входе. Живущим в мраморе или на фреске дано испытать из всей жизни лишь один высокий миг, и в своей красоте он вечен, но все же сказалось в нем всего одно-единственное переживание или единственный раз постигнутое чувство покоя. Тем же, кому дал жизнь поэт, доступны бесконечные переживания радости и страха, мужества и отчаяния, наслаждения и страдания. Искрометным или печальным карнавалом проходят весны и осени, годы летят перед ними, как на крыльях, или плетутся, точно с кандалами на ногах. Им знакома и юность, и взрослость, они были когда-то детьми, и вот они уже ста-

* Винного цвета море (греч.).

рики. Для святой Елены, какой увидел ее у окна Веронезе, всегда будет стоять рассвет. Всегда будут нести ей ангелы в этом спокойствии утра знак божьего страдания. Прохладный утренний ветерок век за веком будет развеивать златотканый платок, укрывший ее лицо. А для любовников Джорджоне, лежащих на невысоком холме вблизи города Флоренции, вечным останется жгучее солнце полудня и то оцепенение пылающего лета, когда грациозная обнаженная девушка едва соберется с силами, чтобы поднести к мраморной чаше свой закругленный сосуд чистейшего стекла, и длинные пальцы музыканта так и будут неподвижно покоиться на лютне. Вечны ранние сумерки, в которых танцуют у Коро нимфы вокруг серебряных французских тополей. Они всегда будут кружиться в сумерках, эти хрупкие, прозрачные фигурки, чьи трепетные ножки словно бы и не касаются намокших от росы трав, по которым они ступают. Но те, кому судьба ступить по жизни в эпической поэме, драме или романе, увидят, как месяц за месяцем сначала круглится, а затем меркнет луна, и как первую вечернюю звезду сменяет последняя, предутренняя, и как от восхода до заката переливается красками день со всеми его ослепительными бликами и всеми тенями. Для них, как и для нас, распускаются и вянут цветы, а земля, эта зеленокошая богиня Колриджа¹⁴³, для их наслаждения меняет свои уборы. Скульптора влечет к концентрированности, чтобы достичь мига совершенства. Образ, схваченный живописцем, лишен начал духовного роста и перемены. Если этим образам неведома смерть, то оттого лишь, что им слишком мало ведома жизнь, ибо тайны жизни и смерти доступны тем, и только тем, кто подвластен движению времени и располагает не одним настоящим, но и будущим и способен встать над прошлым, обретая величие, так же как низринуться в прошлое, в котором невзгоды и горе. Движение, эта главная проблема для зрительных искусств, в сущности, может быть передано одной Литературой. Она одна показывает нам тело в его стремительности и душу в ее беспокойстве.

Эрнест. Да-да, я вас понимаю. Однако же чем выше мы ставим художника, тем ниже должны оценить роль критика.

Гилберт. Отчего так?

Эрнест. Оттого, что лучшее, что он нам способен дать, окажется не более чем отголоском богатой музыки,

бледной тенью ясно очерченной формы. Очень возможно, что жизнь и впрямь хаос, как вы утверждаете, что ее муки ничтожны, а героиня недостойна; что дело Литературы из грубого материала непосредственного бытия создавать иной мир, более чудесный, нетленный и истинный, чем тот, что открывается обыденному зрению и побуждает обыденную душу искать в нем для себя совершенства. Но ведь, если этот иной мир создан прикосновением великого художника, он окажется столь целостным и совершенным, что критику просто нет в нем занятия. Теперь я понимаю, что говорить о созданном гораздо труднее, чем создавать, и охотно с этим соглашаюсь. Но мне кажется, что эта здравая и разумная мысль, кстати, весьма утешительная для наших чувств и пригодная в качестве девиза для любой литературной академии мира, применима только к отношениям, существующим между Искусством и Жизнью, но никак не к отношениям, связывающим Искусство и Критику.

Гилберт. Да ведь Критика сама искусство. И как художественное творчество предполагает развитую критическую способность, без которой его, собственно, не существует, так и Критика является творчеством в самом высоком значении слова. По сути, Критика является и творческой, и независимой.

Эрнест. Независимой?

Гилберт. Да, независимой. Требовать от Критики какого-то низменного подражания или сходства справедливо ничуть не больше, чем требовать этого от поэзии или ваяния. По отношению к рассматриваемому им произведению искусства критик оказывается в той же ситуации, что и художник по отношению к зримому миру форм и красок или незримому миру страстей и мыслей. Для того чтобы сделать свое искусство совершенным, критику даже нет нужды отыскивать наиболее плодотворный материал. Все стодится для его целей. И подобно тому, как из чувственности и нечистоплотности любовных увлечений неумной жены провинциального аптекаря, обитающего в скверном городишке Йонвиль-л'Аббэй под Руаном, Гюстав Флобер оказался способен создать классический роман, ставший шедевром стиля, так и настоящий критик, полагающий удовольствие в том, чтобы растрчивать свой дар наблюдательности на темы столь малозначительные, да и просто ничтожные, как отчетная выставка в Королевской академии за этот год и за любой другой или же стихи Льюиса

Морриса, романы Онэ, пьесы Генри Артура Джонса¹⁴⁴, сможет создать произведение, безупречное по своей красоте, пронизательности и тонкости ума. А почему бы и нет? Ничтожество неодолимо притягивает к себе всех, кто наделен блестящим интеллектом, а глупость — тот вид *Bestia Triumphans**, который всегда способен привлечь внимание мудрых, заставляя их покинуть свое обиталище. И много ли значит тема для художника столь творческого, каким является критик? Не меньше, но и не больше, чем она значит для романиста или для живописца. Он схож с ними в том, что умеет находить свои мотивы повсюду. Мериу его сил покажет истолкование темы, потому что нет таких тем, которые не таили бы в себе возможностей блеснуть проникновенностью и смелостью.

Эрнест. Так Критика — это и вправду творческий акт?

Гилберт. Отчего бы ей и не быть им? Критика тоже имеет дело с материалом, которому должна придать форму и новую, и восхитительную. Можно ли что-нибудь к этому добавить, определяя, например, поэзию? Я бы назвал критику творчеством внутри творчества. Великие художники от Гомера и Эсхила до Шекспира и Кита не выискивали свои темы в жизни, а обращались к мифам, легендам и преданиям — так и критик берет материал, который, так сказать, был для него очищен другим, уже добавившим сюда форму и цвет, рожденные воображением. Больше того, поскольку истинно высокая Критика представляет собой чистейшую форму личного впечатления, я бы даже сказал, что по-своему она является более творческой, чем творчество, — она ведь всего меньше связана какими-то установлениями, внешними по отношению к ней самой, и фактически сама служит собственным оправданием, являясь, как сказали бы греки, целью в самой себе и для самой себя. Уж во всяком случае, ей не приходится тащить на своих плечах бремя жизнеподобия. На нее не оказывают ни малейшего воздействия недостойные порывы к жизненно узнаваемому, все эти трусливые уступки требованиям оглядываться на то, что с докучной регулярностью чаще всего повторяется и в частной, и в общественной жизни. Литературный вымысел можно поверять реальностью. То, что исходит из души, поверять нечем.

* Торжествующих животных (лат.).

Эрнест. Из души?

Гилберт. Конечно, из души. Вот что такое высокая Критика — это хроника жизни собственной души. Она увлекательнее, чем история, потому что занята одной собой. Она восхитительнее философии, ибо ее предмет не абстрактен, а конкретен и реален, а не расплывчат. Это единственная подлинная автобиография, рассказывающая не о событиях чьей-то жизни, а о заполнивших ее мыслях, не об обстоятельствах и поступках, являющихся плодом случайности или физической необходимости, а о том, что пережил дух и какие мечты родило воображение. Меня неизменно забавляет глупое тщеславие тех современных художников и писателей, которые чуть ли не всерьез полагают, будто главная обязанность критика в том, чтобы разглагольствовать насчет их второсортных произведений. Самое лучшее, что обычно можно сказать о современном искусстве, сводится к тому, что оно чуть менее вульгарно, чем жизнь, а критик, отмеченный безупречным вкусом и безошибочным чувством утонченного, всегда предпочтет вглядываться в серебряное зеркало или изящно сотканное полотно, отворачиваясь от хаоса и безвкусицы окружающей жизни, — пусть зеркало почти стерлось, а полотно все в дырах. Его единственная цель в том, чтобы запечатлеть собственные импрессию. Это для него создаются картины, пишутся книги и обращается в скульптуру мрамор.

Эрнест. Мне приходилось встречать и другое понимание Критики.

Гилберт. О да, оно изложено тем, чья изощренная память всем нам внушает восторг и чья свирель однажды заманила Прозерпину далеко от ее сицилийских полей, заставив ее пройтись, и не понапрасну, по фиалкам и лилиям луга; как-то было сказано, что истинная цель Критики — видеть предмет сам по себе таким, каков он есть¹⁴⁵. Но это весьма серьезное заблуждение, и тем самым игнорируется самая совершенная из форм Критики, по сути своей являющейся чисто субъективной и стремящейся нам поведать собственную тайну, а не чьи-то секреты. Высокая Критика постигает искусство не как средство выражения, а как чистой воды импрессию.

Эрнест. Ну, этого не может быть.

Гилберт. И все же это так. Что мне за дело до того, справедливо ли судит Рёскин о Тернере? Какое это имеет значение? Его могучая, величественная проза, чьи благо-

родные ритмы дышат такой страстью и огнем, чье звучание достойно симфонии, чьи эпитеты и краски на особенно удавшихся страницах поразительно емки и точны, — его проза по меньшей мере такое же замечательное произведение искусства, как и любой из этих прекрасно написанных закатов, которые теперь высыхают и трескаются в Английской галерее¹⁴⁶, а иногда кажется, что даже более замечательное: не только потому, что, не уступая в красоте, проза превосходит живопись в своей нетленности, но еще и потому, что ее воздействие на нас более многообразно, — в этих длинных ритмизированных фразах душа ведет разговор с другой душой не одним языком формы, языком цвета, хотя автор ими владеет безукоризненно, но к тому же языком интеллекта и чувства, вдохновенного постижения и поэтической цели; да, это более замечательное произведение, ибо оно принадлежит Литературе, которая для меня высшее из искусств. Не все ли равно, к примеру, что Пейтер, разбирая Мону Лизу, вложил в нее смысл, совершенно чуждый замыслу Леонардо? Художник, может быть, был просто зачарован увиденной им необычной улыбкой — так иногда считают; я же всякий раз, идучи прохладными залами Лувра и останавливаясь перед этой странной фигурой, которую точно осенил слабый подводный свет, когда она расположилась «на мраморном сиденье в образованном горами фантастическом амфитеатре», шепчу про себя: «Она древнее тех камней, что ее окружили; словно вампир, она много раз умирала и возрождалась, и ей ведомы тайны иного мира; она достигла предельных глубин морских и хранит память о том, что видела там в давние, давние дни; с караванами восточных купцов странствовала она в далекие земли за златотканой парчой; и, как Леда, была матерью Елены Троянской и, как святая Анна, матерью Марии; и все это в ней хранится легким отзвуком лиры или флейты, напоминая о себе только утонченностью, которой наделены изменчивые ее черты и отмечен ее взгляд, ее руки». И я поворачиваюсь к своему спутнику, говоря: «В этом странном видении на краю моря воплотилось все, что человек, за тысячелетие испытав великое множество переживаний, носит как желанное для себя», — а он отвечает: «Да, вот голова, которой «памятны все страсти мира», и оттого печать усталости различима во взоре»¹⁴⁷.

Так полотно становится для нас удивительнее, чем оно есть, и раскрывает нам тайну, которой в действительности

не ведает, и музыка этой мистической прозы звучит в наших ушах столь же пленительно, как звучала Джоконде флейта, вызвавшая эту тонкую, коварную ее улыбку. Вы спросите, как отозвался бы Леонардо, услышь он от кого-нибудь о своей картине, что «в ней воплотились все думы и весь опыт мира, отдавшие себя без остатка, чтобы довести до предела выразительности эту художественную форму, вобравшую в себя и естественность греков, и греховный гедонизм Рима, и мечтательность средневековья с его духовными амбициями и бесплотными страстями, и вновь пробудившееся язычество, и аморальность, явленную семейством Борджиа». Возможно, он сказал бы, что ни о чем этом не думал, добываясь только определенного сочетания линии и цветовых бликов, а также новизны и необычности комбинаций голубых и зеленых тонов. Так вот по этой самой причине критика, о которой я веду речь, и есть критика наивысшего порядка. Произведение искусства она воспринимает просто как исходную точку для нового творчества. Она не ограничивается — будем хоть это считать несомненным — тем, чтобы выявить истинные побуждения художника и принять их как конечную истину. И в этом она права, потому что значение всего прекрасного открывается душой воспринимающего по меньшей мере точно так же, как и душой создающего. Да нет же, именно душа воспринимающего находит в прекрасном мириады новых значений, и делает прекрасное прекрасным для всех нас, и постигает особое отношение этого прекрасного к нашему веку, так что оно становится необходимой частью нашей жизни и символом того, за что мы молимся, а может быть, вознося за него молитвы, и опасаемся как реальности. Чем больше я изучаю этот предмет, тем чаще, Эрнест, убеждаюсь в том, что красота изобразительных искусств, подобно музыкальной красоте, по преимуществу импрессивна и она может быть нарушена — часто и впрямь нарушается — избытком интеллектуальных усилий, приложенных художником. Ведь заверщенное произведение обретает собственную жизнь и может сказать нам нечто очень далекое от того, что было вложено в это произведение его творцом. Слушая увертюру к «Тангейзеру», я иногда воочию вижу перед собой этого пригожего рыцаря, неслышно ступающего по россыпи цветов на лугу, и слышу голос Венеры, обращающейся к нему из пещеры на горном склоне. Но случается, что передо мной тогда проходят тысячи

других образов — и мой собственный образ, и образы моей жизни или жизни тех, кого любил и к кому охладел, и давно испытанных страстей, и тех, которые так и не были испытаны, как их ни жаждал. Сегодня эта музыка может пробудить ту ΕΡΩΣ ΤΩΝ ΑΔΥΝΑΤΩΝ*, которая ударом молнии поражает многих, кто убежден, что живет спокойно и бестревожно, и заставляет их полной чашей испить яд безграничного желания и ослабеть, выдохнуться, пасть без сил в нескончаемой погоне за тем, что недостижимо. А завтра наподобие той музыки, о которой рассказывают Аристотель и Платон, — высокой дорической музыки греков, — та же увертюра оказывается способной исцелять, как лекарь, становясь чем-то вроде обезболивающего препарата и проливая бальзам на душевные раны, так что «дух обретает гармонию со всем сущим». Но ведь это можно сказать не об одной музыке, а обо всех искусствах. У красоты смыслов столько же, сколько у человека настроений. Красота — это символ символов. Красота открывает нам все, поскольку не выражает ничего. Являя нам себя, она являет весь огненно яркий мир.

Эрнест. Но разве то, о чем вы говорите, можно назвать критикой?

Гилберт. Высшей Критикой, так как осмысливается не отдельное произведение искусства, а сама Красота, и форма оказывается наполненной чудом, хотя, быть может, художник оставил ее пустой, или сам не смог понять, или понял не до конца.

Эрнест. Значит, высшая Критика — творчество в большей мере, нежели само художественное творчество, а главная цель критика в том, чтобы увидеть рассматриваемый им предмет таким, каким он на деле не является. Я правильно понял вашу теорию?

Гилберт. Да, это и есть моя теория. Для критика произведение лишь повод для нового, созданного им самим произведения, которое вовсе не обязательно должно иметь сходство с тем, что он разбирает. Одна из примет совершенства формы в том, что в нее можно вкладывать все на свете и видеть в ней все, что хочется видеть; а Красота, придающая произведению всеобщность и художественность, в свою очередь обращает критика в творца и подсказывает тысячи вещей, не приходивших в голову

* Любовь к невозможному (греч.).

тому, кто ваял эту статую, писал это полотно, обтачивал этот драгоценный камень.

Не понимая ни природы высшей Критики, ни очарования высшего Искусства, иногда говорят, что критики предпочитают писать о тех полотнах, где есть сюжет или жанровая сцена, обычно взятая из литературы или из истории. Но это не так. Такого рода картины на самом деле даже чрезмерно понятны. Они стоят в одном ряду с иллюстрациями, но и с этой точки зрения должны быть оценены очень низко, потому что лишь ставят жесткий предел воображению вместо того, чтобы его будоражить. Я уже говорил, что у живописца совсем другая область, чем у поэта. Последнему жизнь принадлежит во всей своей абсолютной полноте и целостности, ему доступна и та красота, которую человек видит, и та, что открывается его слуху; не только на мгновение явившееся изящество формы или промелькнувшая радостная гармония цвета подвластны ему, но и вся гамма чувств, весь законченный в себе цикл мысли. Живописец же ограничен настолько, что лишь через то или иное положение лица и тела способен передать тайну души, лишь через условные образы передать идеи, лишь в физических соответствиях показать психологию. И до чего же прямолинейно он вынужден действовать, убеждая нас, будто разорвавшаяся чалма мавра говорит о благородной ярости Отелло, а развевающиеся на штормовом ветру патлы какого-то старого шута знаменуют иступленное безумие Лира! Но его, кажется, ничто не в силах удержать. Наши почтенные живописцы, как правило, всю свою никому не нужную жизнь паразитируют на ниве, вспаханной поэтами, пытаясь в зримых формах и красках донести чудо того, что незримо, высокое значение того, что нельзя увидеть воочию. Естественно, что их картины внушают бесконечную скуку. Искусство невыразимого они низвели до уровня самоочевидности, а ведь как раз очевидное менее всего заслуживает созерцания. Не хочу сказать, будто у поэта и живописца не может быть одной и той же темы. Такие темы всегда были и всегда будут. Но если поэт может прибегать к зрительным образам, а может и избегать их, живописец всегда ими связан. Он ограничен не тем, что видит в природе, а тем, что должно быть видно на холсте.

И потому, мой милый Эрнест, такого рода картины неспособны увлечь критика. Он обращается к произведениям, побуждающим его размышлять, воображать, грезить,

к тем, которые обладают высоким свойством недоговоренности и как бы навевают мысль, что даже из их мира есть тропа в другой, более широкий мир. Говорят, что трагедия художника — это его неспособность осуществить свой идеал. Но истинная трагедия, которая все время подкарауливает художника, в том, что он осуществляет свой идеал слишком полно. Ведь осуществленный идеал лишает своего чуда и тайны, становясь всего только отправной точкой для другого, отличного от него идеала. Оттого музыка является совершенным типом искусства. Она никогда не открывает своего высшего секрета. И это же, кстати, объясняет, почему так важно в искусстве умение ограничивать себя. Ваятель без сожаления отказывается от достоверности цвета, живописец — от жизненного соответствия пропорций создаваемых им фигур, и такой отказ позволяет им избежать чрезмерно выраженного уподобления Реальности, которое вело бы к плоскому копированию, как и чрезмерно полного осуществления Идеала, которое означало бы чистый интеллектуализм. Самой своей незавершенностью Искусство обретает завершенность в красоте, тем самым апеллируя не к способности узнавания и не к рациональному суждению, а только к художественному чувству, которое, включая в себя узнавание и суждение в качестве предпосылок понимания, подчиняет их чистому синтетическому впечатлению от работы художника, постигнутой в целом, и, вобрав в себя все чужеродные эмоциональные элементы, возможные в данном произведении, саму эту чужеродность опознает как сложность и как средство построения более высокой гармонии, обогащающей конечное восприятие. Теперь вам ясно, почему критик-художник не признает тех упрощенных художественных явлений, в которых смысл сводится к какой-то одной идее и которые оказываются выпотрошенными и ненужными, едва эта идея высказана, — такой критик ценит в искусстве все, что обладает богатством фантазии и настроения, блеском воображения и красотой, делающей небезосновательной любую интерпретацию, а вместе с тем ни одну интерпретацию не признающей как окончательную. Бесспорно, между творчеством этого критика и произведением, побудившим его к творчеству, окажется нечто общее, однако это будет не то сходство с Природой, которое обнаруживается в создании пейзажиста или портретиста, как бы подносящего к ней зеркало, а скорее то, что существует между Природой и искусством

художника-декоратора. Так, на персидских коврах не вытканы цветы, но все равно пышно цветут тюльпан и роза, и мы наслаждаемся ими, пусть и не находя их зримых форм и очертаний; так, жемчужный и пурпурный перелив морских раковин откликается в венецианском соборе Св. Марка; так, своды поразительной часовни в Равенне полыхают золотыми, зелеными, сапфировыми красками павлиньего хвоста, хотя птицы Юноны и не парят под этим расписным куполом¹⁴⁸; и точно так же критик воспроизводит в своем произведении то, о котором он пишет, но никогда не имитирует его впрямую, а отчасти даже достигает своего эффекта отказом от наглядного сходства, ибо таким способом он доносит не только смысл, но и тайну Красоты и, преображая все искусства в искусство слова, раз и навсегда решает вопрос о целостности Искусства.

Однако же пора ужинать. Потолкуем теперь о достоинствах пулярки и шамбертена, а уж затем вернемся к вопросу о критике как интерпретаторе произведений.

Эрнест. Так вы все-таки допускаете, что хоть изредка критик может воспринимать свой предмет таким, каков он в действительности.

Гилберт. Не сказал бы. Впрочем, быть может, допустить, когда поужинаем. Ужин обладает способностью менять мнения.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

*С некоторыми замечаниями о том,
как важно дискутировать обо всем на свете*

Эрнест. Пулярка замечательно удалась, шамбертен восхитителен, а теперь вернемся к нашему разговору.

Гилберт. Право, не стоит. В разговоре следует касаться всего, не сосредоточиваясь ни на чем. Обсудим лучше тему, о которой я собираюсь писать, «Моральное возмущение, его причины и способы его успокоить»; или вот еще тема — «Как выживают Терситы»¹⁴⁹ (на примере английских юмористических журналов); да можно поговорить о чем хотите.

Эрнест. Нет-нет, я хочу продолжить о критике и критиках. Вы сказали, что высшая Критика имеет дело с искусством не как средством выражения, а как чистой импрессией и оттого является и творческой, и независимой,

по сути, сама становясь искусством и занимая по отношению к художественному творчеству то же место, что занимает творчество по отношению к зримому миру форм и красок или же незримому миру чувств и мыслей. Так скажите теперь, может ли критик иногда стать подлинным интерпретатором произведения?

Гилберт. Да, если ему этого хочется, критик может сделаться интерпретатором. Симпатически восприняв произведение искусства как целое, он может обратиться затем непосредственно к анализу или разбору данного произведения и в этой, на мой взгляд, низшей области найти для себя много занимательного. Цель его, однако, неизменна: не объяснять произведение искусства. Он может стремиться к тому, чтобы еще глубже сделать тайну произведения, окутывая его, как и его создателя, атмосферой чуда, столь притягательной и для богов, и для поклоняющихся им. Простым смертным «ужасающе привольно на Сионе»¹⁵⁰. Их манит возможность прогуляться рука об руку с поэтом, и в невежестве своем они рассуждают гладко да складно: «К чему нам читать то, что пишут о Шекспире и Мильтоне? Лучше перечтем их пьесы и стихи. И довольно». Но познание Мильтона, как заметил покойный ректор Линкольн-колледжа, дается лишь в награду за упорное его изучение. Кто хочет верно понять Шекспира, должен изучить отношения Шекспира с Ренессансом и Реформацией, с веком Елизаветы и веком Якова; он должен разбираться в истории борьбы между классическими формами и новыми романтическими веяниями, между школой Сидни, Дэниела и Джонсона, с одной стороны, и, с другой — школой Марло и его сына, превзошедшего отца; он должен знать, каким материалом располагал Шекспир и как им пользовался, а также, как в шестнадцатом и семнадцатом столетиях ставились пьесы на театре, как сковывали театральные условия свободу творческой фантазии и как они ей помогали, какова была в те времена литературная критика, каких канонов придерживалась, к чему стремилась, как этого добивалась; ему необходимо располагать сведениями о том, как развивался английский язык, а также и английский стих — и рифмованный, и белый; ему придется заняться греческой драмой и теми отношениями, которые существовали между творцом Агамемнона и творцом Макбета; словом, ему надо будет многому выучиться, чтобы сопрягать елизаветинский Лондон с Афинами эпохи Перикла и постичь ис-

тинное место Шекспира в истории европейской драмы и драматургии всего мира. Критик определенно окажется интерпретатором, однако он не станет смотреть на Искусство как на загадочного Сфинкса, чью пошлую загадку разгадает и раскроет для всех тот, у кого покалечены ноги и кто не ведал своего имени¹⁵¹. О нет, критик, скорее, увидит в Искусстве богиню, чью тайну он постарается усугубить и чье величие сочтет своей обязанностью и правом сделать еще более чудесным в глазах людей.

И здесь, Эрнест, произойдет странная вещь. Критик и вправду делается интерпретатором, но не таким, который попросту на новый лад повторяет то, что было вложено в его уста. Ведь только вступая в общение с искусством других народов, искусство любой страны приобретает ту отдельную, индивидуальную жизнь, которую мы подразумеваем, говоря о его национальной особенности, и точно так же, по занятой аналогии, лишь выявляя во все большей степени собственную личность, критик может интерпретировать личность и произведения других, и чем сильнее сказывается в интерпретации его индивидуальность, тем интерпретация становится достовернее, и полнее, и убедительнее, и правдивее.

Эрнест. А я бы сказал, что в критике индивидуальность только помеха.

Гилберт. Напротив, она помогает постижению. Хотите понять других — пристальнее смотрите в самого себя.

Эрнест. И каков же будет результат?

Гилберт. Это я вам сейчас покажу, и всего лучше — на конкретном примере. Полагаю, что над всеми возвышнется литературный критик, поскольку его поле шире, видение пространнее, а материал ценнее, но вместе с тем каждое из искусств как бы требует своего критика. Актер — вот критик драмы. Он являет нам создание поэта в новых условиях, прибегая к методу, специфичному для его ремесла. Он имеет дело с письменным словом, и средством постижения у него становится действие на сцене, жесты, голос. Музыкальный критик — это певец, или скрипач, или флейтист. Гравер лишает работу живописца ее прекрасных красок, зато в новом материале выявляет для нас истинное качество ее цветовой гаммы, тонов и оттенков, композиционных центров, таким образом делаясь ее критиком, поскольку критик тот, кто представляет нам художественное произведение в форме, отличной от той,

что ему была изначально присуща, а использование нового материала — это акт и творческий, и критический. У скульптора тоже есть свой критик, которым может оказаться резчик, как было у греков, или художник наподобие Мантеньи, который пытался передать на полотне красоту пластических линий и симфоническое величие многофигурных барельефов. И кого бы из критиков-художников в любом искусстве мы ни взяли, очевидно, что для подлинной интерпретации абсолютно необходима собственная личность. Исполняя «Аппассионату», Рубинштейн доносит до нас не только Бетховена, но и самого себя, и поэтому Бетховен доходит абсолютным — тот Бетховен, который переосмыслен щедро одаренной художественной натурой и становится для нас живым и поразительным благодаря присутствию еще одной яркой индивидуальности. То же самое происходит, когда талантливый актер играет Шекспира. Собственная его индивидуальность оказывается необходимым элементом интерпретации. Иногда говорят, что актеры нам показывают своих Гамлетов вместе с шекспировского; и этот вздор — несомненный вздор, — к сожалению, повторяет очаровательный, изящный писатель, недавно покинувший суетный мир литературы ради сонного покоя палаты общин, — я подразумеваю автора «Obiter Dicta» * 152. А на самом деле нет никакого шекспировского Гамлета. Если в Гамлете есть определенность как в творении искусства, в нем так же есть и неясность, как в любом явлении жизни. Гамлетов столько же, сколько видов меланхолии.

Эрнест. Так много Гамлетов?

Гилберт. Да. А поскольку искусство создает личность, лишь личность способна и к его постижению, а подлинное критическое толкование рождено встречей этих двух личностей.

Эрнест. Так, значит, критик в качестве интерпретатора вкладывает в произведение не меньше, чем черпает из него, обогащая в такой же степени, как и заимствуя?

Гилберт. Он всегда показывает произведение в каких-то новых отношениях с нашим веком. Он всегда напоминает, что великие произведения полны жизни, — в сущности, полны жизни они одни. Он это чувствует настолько глубоко, что, по моему убеждению, с прогрессом цивилизации, по мере того как мы станем существами бо-

* «Замечания мимоходом» (лат.).

лее высокой организации, избранные души — те, что прикосновенны к критике и к культуре, — с каждой новой эпохой будут питать все меньший и меньший интерес к действительной жизни и все свои впечатления постараются извлекать исключительно из тех предметов, которые осенило своим присутствием Искусство. Потому что жизнь удручающе бесформенна. Она подстраивает свои катастрофы не тем людям и не теми способами. Ее комедиям присущ гротескный ужас, а ее трагедии разрешаются фарсом. Стоит к ней приблизиться — и последует жестокий удар. Все в ней либо тянется слишком долго, либо слишком быстро обрывается.

Эрнест. Ах, несчастная жизнь! Несчастливая человеческая жизнь! Неужто вас не трогают даже слезы, которые, по слову римского поэта, неотделимы от ее сущности ¹⁵³?

Гилберт. Боюсь, что даже слишком быстро трогают. Когда оглядываешься на жизнь, столь трепетную, столь насыщенную переживаниями, заполненную мгновениями столь жарких иступлений и радостей, все это кажется каким-то сном или грезой. Что такое нереальное, если не те страсти, которые когда-то жгли точно огнем? Что такое невероятное, если не то, во что когда-то пламенно верил? Что такое невозможное? То, что когда-то совершил сам. Нет, Эрнест, жизнь нас только обманывает иллюзиями, как кукольник, дергающий марионетку за веревочку. Мы взываем к ней о наслаждении. И она нам его дарит, а за ним по пятам идут горечь и разочарование. Высокое горе обрушивается на нас, и мы думаем, что наши дни окрасятся в багровые цвета истинной трагедии, но она от нас ускользает, и на ее место является нечто куда менее достойное, и как-нибудь холодным ветренным утром, на том пороге, за которым ждет нас тяжелый воздух старости, ее седины и ее безмолвие, мы вдруг заметим, как с каменным, бестрепетным сердцем, с чувством холодного любопытства рассматриваем прядь золотистых волнующихся волос, когда-то до безумия боготворимых и осыпаемых страстными поцелуями.

Эрнест. Так что же, жизнь — это всегда неудача?

Гилберт. На взгляд художника — несомненно. И главное, что на этот взгляд делает ее неудачей как раз то, что придает жизни ее отвратительное спокойствие, самый факт, что пережитое невозможно испытать еще раз в точности так же. Насколько все по-иному в мире Искусства! На полке прямо за вами стоит «Божественная комедия», и

я знаю, что, вновь ее раскрыв на известном мне месте, я еще раз почувствую испепеляющую ненависть к лицу, не причинившему лично мне никакого вреда, или буду расстроган безмерной любовью к той, кого никогда не увижу. Нет такой страсти и такого чувства, которыми не было бы способно одарить нас Искусство, и тот, кто проник в его тайну, может наперед узнать, какой его ждет жизненный опыт. Мы можем теперь выбирать свой день и час. Можем сказать себе: «Завтра на рассвете отправляемся со стариком Вергилием в долину теней», — и смотрите-ка, рассвет застает нас в потустороннем мире, а сын Мантуи уже рядом с нами. Мы проходим через врата, фатальные для надежды, и с состраданием или со злорадством взираем на ужасы иного мира¹⁵⁴. Проходит перед нами повапленный народ лицемеров в давящих одеждах из позолоченного свинца¹⁵⁵. Гонимые вечным ветром, исхлестанные ледяным дождем, смотрят на нас с мольбою обжоры, и теоретик руками рвет собственную плоть. Мы вступаем в одиночный лес Гарпий, где при надломе кричит от боли и темнеет кровью каждый сук. Из стонущей пламенем восьмой глубины обращается к нам Улисс, а когда вслед за ним из огненного жара возникает великий гибеллин, мы на миг испытаем с ним вместе гордость победы над мукой такого ложа. Парят в пурпурном мареве те, кто осквернил мир красотой своего греха, а мастер Адамо из Брешии, чеканивший фальшивую монету, корчится от расширяющих его телесных соков, — водянка, породив в нем застой, обратила тело его в подобие какой-то чудовищной лютни. Он молит нас склонить к нему взоры, мы останавливаемся с ним рядом и слышим из его распаленных, иссохших губ рассказ о том, как день и ночь мечтает он о казентинских ручьях, по мягким руслам свергающих с зеленых гор свежие струи. А рядом посмеивается над его бедой троянский грек и лжец Синон. Он кулаком бьет Адамо в тугий живот и получает пощечину в ответ — они сцепились, и мы не в силах оторваться от зрелища их позора и их каждодневной муки. Но Вергилий уже зовет нас дальше к вознесению строю башен, к этому строю гигантов, среди которых царь Немврод, звенящий в свой рог. Нас ждут ужасные картины, и, почувствовав на своих плечах одеяние Данте, а в груди — биение его сердца, мы неустрашимо движемся им навстречу. Мы обходим кругом Стигийское болото, и к челну посланного нам навстречу Флегия бросается Ардженти. Через невылазную топь он тянет к нам

руки, но мы плывем мимо. Слыша, как он заходится в агонии, мы исполняем радости, и Вергилий нас ободряет в твердости этого презрения. А теперь мы скользим по холодным кристальным водам Коцита, и из этой ледяной глади, как травинки из земли, высовываются головы осужденных. Вот мы чуть не споткнулись о такую голову, это Бокка. Он не хочет открыть своего имени, и мы прядь за прядью выдираем его волосы, не обращая внимания на вопли. Альбериго умоляет снять ледяной гнет с его взора, чтобы скорбь излилась слезою. Мы даем ему это обещание, а потом, выслушав его жестокий рассказ, забираем свое слово назад и уходим прочь — и это не варварство, но снисхождение, ибо кто же пал ниже, чем осыпавший благодеяниями гонимых Богом и при этом точивший нож? Мы видим, как корчится в зубах Люцифера Иуда Искариот и как корчатся в этих же зубах убийцы Цезаря. Мы потрясены. Мы выходим вновь узреть светила.

В стране Чистилища дышится свободнее, священная гора ведет вверх, к чистому свету дня. Нас ждет здесь покой, который отчасти изведает и те, кому суждено на время здесь задержаться, — но вот, бледнее от яда, выпитого в Маремме, проходит мимо нас мадонна Пия, и тут же Исмена, все так же глубоко погруженная в печаль. Новые и новые души предстают нам, и мы переживаем то раскаяние, то счастье. Тот, кого горе его вдовы сделало привычным к сладостной полынной горечи боли, рассказывает нам о Нелле, которая молится на своем одиноком ложе, а из уст Буонконте мы узнаем, что одной вдовой слезинки достало бы, чтобы оградить умирающего грешника от кары ангела адских врат. Сорделло, этот гордый и бесстрастный ломбардский дух, рассматривает нас издалека, точно спящий лев. Узнав, что Вергилий тоже мантуанец, он бросается ему на шею и падает перед ним на колени, узнав, что он поэт Рима. В этой долине, где сияние трав и цветов берет верх над блеском серебра и ограненного изумруда, лазури и дуба-светляка, певцами становятся те, кто в земной жизни были властителями, — но не раскроет губ для пеня тот, кто был Рудольфом Габсбургским, и бьет себя в грудь кулаком французский король Филипп Смелый, и сидит одиноко английский Генрих. А мы взбираемся все выше по чудесным ступеням, и ярче обычного разгораются звезды, а песнь былых королей уже слышна — вот, наконец, мы и достигли семи золотых дерев и входа в Земной Рай. В колеснице, влекомой впря-

женным Грифоном, является в венке олив, под белым покрывалом Та, что облачена в зеленый плащ и огненное платье. Пламя былой любви вспыхивает в нас. Сердце бьется чаще. Это Беатриче, это она, кого мы чтим. Тает лед, который сжимал нам сердце. Безудержные слезы хлынут в этот миг из наших глаз, и мы смиренно склонимся до самой земли, зная, что есть на нас грех. А после покаяния и очищения, после того, как мы испьем Леты и окунемся в воды Эвной, возлюбленная души нашей вознесет нас в Рай Небесный. Из вечной небесной жемчужины склоняется к нам лицо Пиккарды Донати. Красота ее заворачивает нас на минуту в нашем странствовании по Луне, и, когда, словно камень, стремительно идущий ко дну, лик ее исчезает, мы охвачены печалью. Нежную Венеру населяют любвеобильные. Здесь мы встретим сестру Эдзелино Куниззу, возлюбленную души Сорделло, и Фолько, вдохновенного певца Прованса, в скорби об умершей Азале принявшего монашество, и ханаанскую блудницу, чью душу — первой среди всех — исцелил Иисус. На Солнце увидим мы Иоахима Флорского и там же услышим, как Фома Аквинский рассказывает о св. Франциске Ассизском, а Бонавентура — о св. Доминике. По сверкающим рубинам Марса приблизится к нам Каччагвида. Он нам поведает о том, как ранит стрела, пущенная из лука изгнания, как горестен устам чужой ломоть и как трудно сходить и восходить по ступеням на чужбине. На Сатурне умолкает душа, и даже Та, кто ведет нас, не смеет улыбнуться. Взмывают и падают пламена в пролетах золотой лестницы. И наконец, нам предстает празднество под сенью Таинственной Розы. Беатриче обращает взгляд к сиянию Вечного Истока и уже не оторвется от него. Великое видение открылось нам, и мы постигли, что Любовь движет солнцем и всеми звездами.

Да, мы способны перенестись на шесть столетий назад и идти рядом с великим флорентийцем, склоняясь перед тем же алтарем, что и он, деля его восторг и его презрение. А если нам прискутит старина и захочется постичь собственный наш век во всей его тщете и низменности, разве нет таких книг, которые за один час позволят пережить больше, чем обычная жизнь за десяток бесцветных лет? Вон у вас под рукой маленький томик в зеленой, как воды Нила, коже, тисненной кувшинками и инкрустированной слоновой костью. Это книга, так нравившаяся Готье, это шедевр Бодлера¹⁵⁶. Откройте на

той странице, где напечатан грустный мадригал, начинающийся так:

Que m'importe que tu sois sage?
Sois belle! et sois triste! * —

и вы начнете поклоняться грусти, как никогда не поклонялись радости. Теперь читайте дальше, о человеке, истязающем самого себя¹⁵⁷, и высокая музыка этих стихов войдет в ваше сознание, окрасив собою каждую мысль, и на минуту вы станете тем, кто это написал, — впрочем, нет, не на минуту, потому что отчаяние, вами пережитое, будет вас снедать долгими лунными ночами с их обнаженной болью и пустыми днями, когда ни разу не покажется солнце, а горе другого вам самому будет надирать сердце. Прочтите книгу от начала и до конца, раскройте свою душу хоть для одной из выразившихся в ней тайн, и она потребует других, она уже не сможет жить без этой сладкой отравы и будет каяться в странных преступлениях, которых не совершала, и искать искупления тех жестоких наслаждений, которых вовсе не изведала. А если вы устанете от этих цветов зла, обратитесь к другим цветам, растушим в саду Пердиты, и охладите свое горящее чело, окунувшись в их росу, — пусть их красота принесет покой вашей душе; или же пробудите спящего в забытой могиле обходительного сирийца Мелеагра и потребуйте от возлюбленного Гелиодоры музыки, ибо в его песнях тоже заключен аромат цветов¹⁵⁸: красных цветов граната, и пахнущего миррой ириса, и сплетшихся нарциссов, и темно-синих гиацинтов, и майорана, и гибкой телекии. Как он любил запахи, стоящие под вечер над бобовым полем, и пахучий нард, когда он колосится по склонам сирийских холмов, и яркую зелень чабреца, изящного, словно винный кубок. Когда любимая проходила по саду, ноги ее казались ему лилиями, ступающими по лилиям. Нежнее спящих маковых лепестков, мягче фиалок были ее дышавшие фиалкой губы. И это для нее хранили в своих чашах дождевую влагу стройные нарциссы, а анемоны забывали о Сицилии, звавшей их под свое небо. И ни крокус, ни нарцисс, ни анемон не сравнились бы с нею красотой.

Странная это вещь — способность поэзии заражать чи-

* Что мне за дело до того, что ты умна?
Довольно быть прекрасной и печальной! (фр.)

тающего выраженным в ней переживанием. Мы мучаемся от тех же недугов, что и поэты, отдающие нам свою боль. Давно недвижимые уста продолжают говорить нам, а сердца, обратившиеся в прах, все так же с нами делятся своим счастьем. Мы спешим запечатлеть поцелуй на кровоточащих губах Фантины, мы скитаемся за Манон Леско по всему свету¹⁵⁹. Любовное безумие тирийца принадлежит нам, как принадлежит нам и ужас Ореста¹⁶⁰. Нет такой страсти, которой мы не могли бы испытать, и мы свободны сами выбирать для этого время. Жизнь! Ах, жизнь! Не надо к ней обращаться за тем, чтобы почерпнуть опыт и осуществить заложенное в нас. Она ведь неизменно обуздана обстоятельствами, и смысл ее невнятен, и нет в ней того тонкого соответствия формы и духа, которого одного жаждет натура художника, натура критика. За все, что она создает, мы должны платить слишком дорого, и даже самую мерзкую ее тайну мы покупаем ценой чудовищной и безмерной.

Эрнест. Стало быть, Искусство достаточно для нас во всем?

Гилберт. Во всем. Потому что Искусство не ранит нас. В театре мы проливаем слезы — это нашли выход неуловимые, бесплодные переживания, которые и должно пробудить Искусство. Мы плачем, но не от настоящей боли. Мы охвачены скорбью, но в ней нет горечи. В реальной жизни скорбь, как заметил где-то Спиноза, мостит собою путь к совершенству в его первичном, недостаточном виде. Та же скорбь, которой мы одарены Искусством, и очищает, и возвышает, если мне позволено будет еще раз вспомнить великого критика-грека¹⁶¹. Через Искусство, и только через Искусство, способны мы постичь, в чем наше совершенство; через Искусство, и только через Искусство, способны защититься от низменных опасностей, которыми полно действительное существование. Это так не потому лишь, что из всего доступного нашей фантазии ничто не заслуживает осуществления, но и потому, что душевные силы, как и силы физические, неким высшим законом ограничены и в протяженности своей, и в действительности. Можно изведать определенную сумму переживаний, и не больше. И много ли значат радости, которыми нас пытается соблазнить жизнь, как и напасти, которыми она хотела бы растлить и искалечить наш дух, если у нас перед глазами те, кто никогда не существовал, но в ком мы нашли истинную тайну счастья, и если мы уже выпла-

кали все наши слезы, когда видели смерть тех, кто, как Корделия или дочь Бранцио, никогда не умрет?

Эрнест. Но послушайте, во всем, что вы говорите, есть, мне кажется, нечто в корне чуждое морали.

Гилберт. Все искусство аморально.

Эрнест. Все искусство?

Гилберт. Да. Ибо цель искусства — переживание во имя переживания, тогда как цель жизни и той ее практической организации, которую мы называем обществом, — переживание во имя действия. Общество, представляющее собой исток и основание всякой морали, существует лишь для концентрации человеческой энергии и для того, чтобы обеспечить продолжение самого себя, ту здоровую стабильность, которой оно требует, — оно, несомненно, вправе требовать от каждого, чтобы он обогащал общее дело производительным трудом в той или иной форме, гнул спину, чтобы каждодневный урок был выполнен. Преступника общество нередко прощает, мечтателя — никогда. Прекрасные бесплодные эмоции, которые в нас пробуждает искусство, ему ненавистны, и тирания его кошмарных социальных представлений столь безгранична, что в Клубе частных суждений и прочих доступных широкой публике местах к вам то и дело бесстыдно пристают с вопросами о том, чем вы занимаетесь, тогда как единственный вопрос, который цивилизованный человек должен бы скромно задавать другому человеку, — это о чем он размышляет. Все эти здравомыслящие оптимистически настроенные люди, конечно же, руководствуются лучшими побуждениями. Наверное, оттого они так нестерпимо докучливы. Но кто-то обязан им растолковать, что Созерцание, почитаемое в обществе самым страшным из грехов, для высокой культуры и есть истинное назначение человека.

Эрнест. Созерцание?

Гилберт. Созерцание. Я уже говорил, что обсуждать созданное гораздо труднее, чем создавать. Теперь закончу эту мысль: ничегонеделанье — самое трудное в мире занятие, самое трудное и самое духовное. Для Платона с его жаждой мудрости это было высшее проявление энергии. И к этому же вела святых и мистиков средневековья их жажда святости.

Эрнест. Так мы существуем для того, чтобы ничего не делать?

Гилберт. Избранные существуют, чтобы не делать

ничего. Действие и ограничено, и относительно. Безграничны и абсолютны видения того, кто бездеятелен и наблюдателен, кто мечтателен и одинок. Но мы, явившиеся к концу нашего удивительного века, слишком просвещены и привержены к критике, интеллектуально слишком утонченны и слишком жадны до изоциренных наслаждений, чтобы променять жизнь как таковую на какие угодно размышления о жизни. Для нас *città divina* уж больно скучен, а *fruitio Dei** лишено смысла¹⁶². Метафизика не в ладу с нашим темпераментом, а религиозная одержимость вышла из моды. Тот мир, в котором философ академической складки становится «свидетелем всех времен и соучастником всякого опыта», на деле вовсе не идеальный мир, а только мир абстрактных идей. Вступая в него, мы не находим для себя пищи в этой холодной математике мысли. Врата Града Божия для нас теперь закрыты. Их охраняет Невежество, и, чтобы за них проникнуть, нам надо отречься от всего того, что мы в себе считаем вышшим. Довольно, что верили наши отцы. Отпущенную нашему роду способность верить они исчерпали до конца. Нашим законным наследством стал так их страшивший скептицизм. Вырази они его в слове, он мог бы и не сделаться нашей неизбывной мыслью. Нет, Эрнест, нам не вернуться к тому, чем жили святые. От грешников мы узнали для себя куда больше. Мы неспособны сделаться философами, а мистики лишь сбивают нас с пути. Пейтер где-то пишет: покажите мне человека, который променял бы чудо линий одного-единственного розового лепестка на все это бесформенное, неощутимое Бытие, которое так высоко ставит Платон. Что нам Озарение Филона, Бездна Экхарта, Видения Бёме, сам чудовищный Рай, представший перед ослепленным своей мечтой Сведенборгом¹⁶³? Все это ничтожно перед желтой чашей одинокого нарцисса посреди поля, перед самым примитивным из зрительных искусств; ведь если Природа — это материя, стремящаяся стать душой, то Искусство — это душа, выражающая себя в материальном, а значит, и в самых грубых своих проявлениях оно адресует в равной мере и к чувственному, и к духовному. Для художественной природы все смутное отталкивающе. Греки были народом художников, поскольку были избавлены от ощущения бесконечности. Как Аристотель, как Гёте после чтения Канта, мы

* Град Божий... общение с Богом (*ит.*).

ждем конкретного, и ничто, кроме конкретного, не может нас удовлетворить¹⁶⁴.

Эрнест. И к чему же вы ведете?

Гилберт. Мне думается, с развитием духа критики мы сможем постичь не только собственную жизнь, а коллективную жизнь человечества и тем самым сделаться абсолютно современными в истинном значении этого слова. Тот, для кого настоящее — единственно наличествующее, ничего не понимает в той эпохе, в которой живет. Чтобы понять девятнадцатый век, надо понять все века, предшествовавшие ему и внесшие что-то в его облик. Чтобы хоть отчасти понять самого себя, надо понять все о других. Не должно остаться такого душевного состояния, которое было бы бессильно пробудить в нас сочувствие, и ни одной отошедшей формы жизни, которую мы не могли бы вновь сделать живой. Разве это невозможно? Я считаю, что вполне. Научный принцип наследственности, объяснивший механику всякого деяния и освободивший нас от добровольно взваленного нами на себя обременительного груза моральной ответственности, фактически стал оправданием созерцательной жизни. Он нам показал, что никогда мы не бываем менее свободны, чем в том случае, когда пытаемся действовать. Он нас связал по рукам и ногам, словно охотничьи силки, и теперь пророчество нашей судьбы начертано на стене огромными буквами. Можно его и не читать, ибо оно в нас самих. Можно и не замечать его, ибо оно отразится в зеркале, куда глядит наша душа. Вот Немезида, отбросившая свою маску. Это последняя Парка, и самая страшная¹⁶⁵. Это единственная в кругу богов, чье подлинное имя нам известно.

Но пусть в практической, внешней жизни она лишила энергию ее свободы, а деятельность присущего ей права выбора, в сфере субъективной, где всевластна душа, эта богиня, эта пугающая тень приходит к нам, неся в руках бесчисленные дары — дар необычности духовной организации и особой подверженности внешним впечатлениям, дар несдержанной страсти и холодного безразличия, дар сложности, многоликости мысли, таящей в себе непримиримые начала, дар таких страстей, которые восстают друг против друга. И поэтому мы живем не собственной своей жизнью, но жизнями ушедших, а наша душа не изолированная духовная субстанция, делающая нас личностями, служащая нашим целям и данная нам для нашей радости. Нет, это субстанция, уже себя проявлявшая в страшных

местах и находившая себе приют в древних гробницах. Она поражена многими хворями и помнит о жестоких грехах. Она мудрее нас самих, и мудрость ее горька. Она внушает нам неосуществимые стремления и заставляет гнаться за тем, что — мы знаем — не может быть обретенно. И все же, Эрнест, одно ее благодеяние несомненно. Она способна унести нас далеко от окружения, чья красота слишком привычна, чтобы открыться в полной мере, и чье ужасное уродство, чьи отвратительные посягновения мешают совершенству наших порывов. Она помогает нам оставить век, в который мы родились, и перенестись в другие времена, где мы не чувствуем себя чужими. Она способна нас научить тому, как бежать от собственного нашего опыта, постигая опыт тех, кто более велик, чем мы. Отчаяние Леопарди, проклиная жизнь, делается нашим отчаянием¹⁶⁶. Играет на своей свирели Феокрит, и мы смеемся, точно бы став нимфами и пастухами. Завернувшись в волчью шкуру, вместе с Пьером Видалем убегаем мы от своры псов¹⁶⁷, а облачившись в латы Ланселота, вместе с ним бежим из дворца королевы. Абельяр осенил нас епитрахилью, когда мы ему исповедовались в нашей любви, а Вийон отдал свои перепачканные лохмотья, чтобы и мы превратили невзгоды в песню¹⁶⁸. Рассвет мы видим глазами Шелли, а когда скитаемся вместе с Эндимионом, луна влюбляется в нашу юность. Нам принадлежит ужас гибнущего Атиса, и нам же — бессильная ярость и благородная печаль датчанина¹⁶⁹. Вам кажется, что это воображение позволяет нам прожить столько жизней? Да, конечно, воображение, а воображение — продукт наследования. Оно лишь сконцентрированный опыт человечества.

Эрнест. Но при чем тут дух критики?

Гилберт. Культура, которую делает для нас доступной это усвоение опыта человечества, совершенствуется только духом критики и, можно сказать, едина с ним. Кто же истинный критик, если не тот, в ком живут мечты, и идеи, и чувства бесчисленных поколений и кому не чужда никакая форма мысли, кому ни один эмоциональный порыв не покажется непостижимым? И кто носитель истинной культуры, как не тот, кому огромные познания и твердость принципов отбора послужили основой для того, чтобы превратить инстинктивное чувство в обдуманнный критерий, помогающий безошибочно отделять в искусстве выдающееся от мелочного, так что сопоставлением он уяс-

няет себе тайны любой школы и любого стиля, проникая в их смысл и звучание всех этих голосов, и вырабатывает в себе тот дух чуждой всему внешнему любознательности, который знаменует собою цветение интеллекта, ибо является и его жизненной почвой, и позволяет достичь интеллектуальной ясности, сравняться — я вовсе не преувеличиваю — с Бессмертными, как называют постигших «все лучшее, что постиг и что передумал мир».

Да, Эрнест, созерцательная жизнь, та жизнь, что видит свою цель не в деянии, а в бытии, и не просто в бытии, а в становлении, — вот чем может нас одарить дух критики. Так живут боги: либо размышляя о собственном своем величии, как говорит Аристотель, либо, как казалось Эпикуру, невозмутимым взглядом посторонних наблюдая трагикомедию ими же созданного мира¹⁷⁰. И мы можем жить, как они, посвятив себя наблюдению разного рода сцен, разыгрываемых перед нами человеком и природой, и чувствуя в себе соответствующее переживание. Мы можем стать носителями духа, отгородившись от всякого деяния, и сделаться совершенством, если полностью откажемся от присущей нам энергии. Мне часто кажется, что нечто подобное чувствовал Браунинг. Шекспир погрузил Гамлета в стремительный поток жизни, заставив в муках осознать свое назначение. А Браунинг мог бы показать Гамлета, познающего свое призвание усилиями мысли. События, игра жизненных сил — для него все это либо нереально, либо лишено смысла. Протагонистом трагедии жизни он сделал душу, а действие считал единственным элементом драматургии, который чужд драматическому. Ну а для нас ΒΙΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΣ*, во всяком случае, единственный истинный идеал. На мир мы будем смотреть с высокой башни Мысли. Сосредоточенный, самоуглубленный, обладающий завершенностью — вот каким должен быть художественный критик, который созерцает жизнь, и ни одна наудачу пущенная стрела не пробьет его боевого облачения. Ему не о чем тревожиться. Он постиг, как надо жить.

Аморальна ли такая жизнь? Конечно, и аморальны все виды искусства, за исключением тех низших чувственных или дидактических форм, которые стараются побудить к действию — пагубному или благотворному. Любое действие принадлежит области этики. Цель же искусства про-

* Жизнь в созерцании (греч.).

сто в том, чтобы создавать настроение. Непрактична ли эта жизнь? Ах, быть непрактичным совсем не так просто, как воображает себе невежественный обыватель. Будь это просто, как много выиграла бы Англия! Нет в мире страны, больше нуждающейся в непрактичных людях, чем наша. Мы без конца унижаем Мысль, то и дело соотнося ее с практикой. Кто из погруженных в суету реальной жизни всерьез мог бы притязать на то, что наделен способностью объективного интеллектуального суждения о чем угодно, — кричащий на всех перекрестках политик, занудный социальный реформатор, узколобий священнослужитель, только и думающий что о бедствиях не представляющей интереса части общества, с которой он связал свою жизнь? Профессии всегда сопутствует пристрастность. Надо делать карьеру, и поэтому надо занимать какую-то позицию. Наш век — это время перегруженных работой и не получивших сносного образования, когда люди стали столь трудолюбивы, что сделались безмерно глупы. И, простите за резкость, я не могу не считать, что такую судьбу они заслужили. Самый надежный способ ничего не уразуметь относительно жизни заключается в попытках стать полезным.

Эрнест. Замечательная мысль, Гилберт.

Гилберт. Я в этом не уверен, но у нее есть хотя бы то небольшое достоинство, что она верна. Что побуждения творить добро для других производят на свет великое множество ханжей и лицемеров, это еще меньшее из зол. Ханжа — преинтересный предмет для психологов, и хотя из всех видов позерства моральное всего отвратительнее, умение встать в позу уже чего-то стоит. Оно говорит о том, что человек понимает, как важно воспринимать жизнь с определенной и обоснованной точки зрения. Самый факт, что Гуманные Наклонности не в ладу с Природой, поскольку они помогают выживанию никчемностей, должен бы заставить людей науки с презрением отнестись к такого рода дешевым добродетелям. Экономисту следовало бы восстать против этих устремлений, так как они уравнивают транжир с накопителями, а значит, препятствуют самым действенным — в силу того, что они самые низменные, — стимулам к развитию производства. На взгляд же мыслителя, истинный вред, причиняемый этой чувствительностью, в том, что она встает препятствием на пути знания и поэтому мешает нам справиться со всеми общественными вопросами. Мы теперь тщимся в колыбе-

ли уморить грядущий кризис, грядущую революцию, как это называют мои друзья-фабианцы¹⁷¹, и с этой целью направо и налево раздаем мелкие подачки. Так вот, когда кризис, или же революция, разразится, мы окажемся бессильны, ибо не обладаем никакими знаниями. Поэтому не будем обманывать себя, Эрнест. Англия не станет цивилизованной до той поры, пока список ее колоний не пополнился Утолией¹⁷². Обменять кое-какие из подвластных ей территорий на эту страну было бы куда как выгодно. Нам нужны непрактичные люди, умеющие заглянуть за пределы наличествующего и поразмыслить над тем, что не ограничено сегодняшним днем. Притязающие на власть над народом способны ее завоевать, лишь рабски следуя за толпой. А пути богам проторяет лишь тот, чьи суждения звучат гласом вопиющего в пустыне¹⁷³.

Вы, может быть, сочтете, что размышление ради чистой радости мысли и созерцание во имя созерцания таят в себе черты эгоизма. Если вы так думаете, не говорите этого вслух. Нужен крайне эгоистичный век вроде нашего, чтобы начали обожествлять самопожертвование. Нужен крайне жадный до накопительства век вроде того, в который мы живем, чтобы поступаться высокими интеллектуальными добродетелями во имя пустых, сугубо эмоциональных порывов, увенчанных непосредственными практическими приобретениями. И все эти современные филантропы и плакальщики, прожужжавшие нам уши насчет долга перед ближним, — они тоже не достигают своих целей. Ведь прогресс человечества определяется прогрессом личности, и там, где больше не считается самым главным рост культуры каждого в отдельности, сразу оказывается сниженным, если не вовсе утраченным, интеллектуальный уровень. Доведись вам познакомиться на каком-нибудь обеде с человеком, всю жизнь посвятившим самообразованию, — согласен, это редкий в наши дни тип, но он все же порой встречается, — вы, уходя, почувствуете себя обогащенным и осязаете, что вас на миг коснулся и осветил вашу жизнь высокий идеал. Но храни вас боже, Эрнест, оказаться рядом с человеком, всю жизнь стремившимся образовывать других. Какой ужас! До чего гнетуще это невежество, с неизбежностью увенчивающее фатальную привычку всем и каждому навязывать свои мнения! И до чего узок горизонт таких людей! До чего утомляют они и нас, и, должно быть, самих себя, до бесконечности повторяя и пережевывая одни и те же мысли!

Ни признака интеллектуального искания. Все один и тот же порочный круг.

Эрнест. Меня удивляют ваши интонации, Гилберт. Вам, видно, в недавнюю пору самому довелось испытать этот, как вы выражаетесь, ужас?

Гилберт. Мало кому удалось его избежать. Мне говорят, что этот вот наставник отправился за границу. Как бы хорошо, чтобы и не возвращался. Однако тип, который он собою — и далеко не в самом худшем проявлении — представляет, просто всевластен у нас; и если в сфере этической самая тоскливая фигура — это филантроп, то в сфере интеллектуальной достойным его соответствием оказывается тот, кто так озабочен просвещением других, что никак не выберет времени для собственного просвещения. Поверьте, Эрнест, истинным идеалом для человека является рост собственной культуры. Это понимал Гёте, которому мы впрямую обязаны больше, чем кому-нибудь другому со времен греков. Греки это тоже понимали и оставили как завещание мыслящим людям нашей эпохи доктрину созерцательной жизни, равно как и критический метод, совершенно необходимый, чтобы вполне ее осуществить. Это, и только это, придало величие Ренессансу и подарило нам Гуманизм. Это, и только это, могло бы придать величие и нашему веку, ибо истинная слабость Англии заключается не в том, что она недостаточно вооружена и не успела укрепить свое побережье, и не в нищете, ползущей по мрачным, лишенным солнца кварталам, и не в пьянстве, которое неистовствует по омерзительным закоулкам, но всего только в том, что ее идеалы носят эмоциональный, а не интеллектуальный характер.

Я не спорю с тем, что интеллектуальный идеал трудно достижим, и уж особенно с тем, что потребуются, вероятно, долгие годы, чтобы он приобрел привлекательность в глазах толпы. Питать симпатии к обездоленным куда как просто. Питать симпатии к мысли намного труднее. Ведь обычные люди очень плохо себе представляют, что такое мысль, и, похоже, уверены, будто вынесли той или иной идее смертный приговор, объявив ее рискованной, хотя лишь такие идеи и обладают истинной интеллектуальной ценностью. Идея, не таящая в себе риска, вообще не заслужила того, чтобы называться идеей.

Эрнест. Вы не перестаете удивлять меня, Гилберт. То вы объявляете, что всякое искусство по своей сути амо-

рально. А то, кажется, хотите объявить по сути своей рискованной всякую мысль.

Гилберт. Но ведь на практике так оно и есть. Благодеяние общества покоится на привычке и неосознанном инстинкте, а основой основ его стабильности как здорового организма является полное отсутствие у его граждан какой бы то ни было умственной жизни. Огромное большинство людей, прекрасно это зная, естественно, привержены той великолепной системе, которая их возвышает настолько, что приравнивает к машинам, и они с такой яростью восстают против проявлений интеллекта в любом затрагивающем жизнь вопросе, что так и хочется назвать человека разумным животным, всякий раз утрачивающим почву под ногами, если ему необходимо действовать согласно требованиям разума. Оставим, впрочем, практическую жизнь и не будем больше касаться злополучных филантропов — пусть на них распространится действие законов, выведенных мудрецом с Желтой реки, этим Чжуан-цзы с его миндальными глазами, доказавшим, что такие вот неугомонные хлопотуны о благе и убили простое, нерассуждающее стремление к добру, которым наделен человек. Даже говорить о них скучно, и мне уже очень хочется вернуться в ту область, где критика свободна.

Эрнест. В область интеллекта?

Гилберт. Да. Вы помните, я говорил, что критик — личность по-своему столь же творческая, как и художник, чьи произведения могут, в сущности, обладать ценностью только в той мере, в какой пробуждают у критика какое-то особое движение мысли и чувства, которое он способен воплотить в форме не менее законченной, а может быть, и более замечательной и сделать красоту еще прекраснее, еще совершеннее, потому что она у него предстанет по-новому выраженной. Мне кажется, вы восприняли эту мысль несколько скептически. Возможно, я ошибаюсь.

Эрнест. Настоящего скептицизма она у меня не вызвала, однако должен заметить, что произведение критика, каким вы его характеризуете — а в этом случае оно, несомненно, является творческим, — мне представляется по необходимости чисто субъективным, меж тем как величайшие творения искусства всегда объективны, точнее, объективны и надличностны.

Гилберт. Различие между произведением объектив-

ным и субъективным полностью исчерпывается внешней его формой. Оно случайно, а не существенно. Всякое художественное творчество до конца субъективно. Самый пейзаж, который рассматривал Коро, по собственному его свидетельству, является только настроением, переживаемым им самим, а великие персонажи греческой и английской драмы, которые, как нам кажется, обладают независимым существованием, вовсе не связанным с жизнью создавших их поэтов, окажутся, если хорошенько поразмыслить, всегда лишь самими этими поэтами — не такими, какими те себя считали, а такими, какими те себя не считали, и какими, однако же, странным образом на миг сделались, оттого что они рассуждали именно так. Мы никогда не можем выйти за пределы самих себя, и в творчестве не может быть ничего такого, что не заключено в творце. Я бы даже сказал так: чем объективнее кажется нам произведение, тем оно на деле субъективнее. Быть может, Шекспир и вправду встречал на лондонских улицах Розенкранца и Гильденстерна или видел, как бранятся на площади слуги из враждующих семейств, однако Гамлет вышел из его души и Ромео был рожден его страстью. Оба они были частью его природы, которой он придал зримые формы, они были импульсами, так сильно в нем выжившимися, что он, точно бы против своей охоты, оказался вынужден облечь их в плоть и кровь, отправив их странствовать не по прозаичной обыденной жизни, где многое их сковывало бы, стесняло и мешало достичь вершин, а по той возвышенной стезе искусства, где Любовь и впрямь может найти высшее свое торжество в Смерти, и можно пронзить шпагой подслушивающего, который прячется за ковром, и вступить в схватку с врагом в свежвыкопанной могиле, и заставить преступного короля испить чашу собственной вины, и беседовать с призраком своего отца, в полном боевом облачении являющимся при лунном свете из одной окутанной таинственным туманом стены и исчезающим в другой. Реальное действие не принесло бы Шекспиру удовлетворения и не позволило бы выразить себя, поскольку оно ограничено; и подобно тому, как он достиг всего, ибо ничего не делал, пьесы показывают нам его полностью, потому что он в них никогда не говорит нам о себе, — мы здесь видим его характер, его истинную душу куда яснее, чем даже в этих странных, полных излишества сонетах, где умеющим видеть он открыл тайный уголок своего сердца. Да, объективность формы

достигается крайней субъективностью содержания. Человек менее всего оказывается самим собой, говоря о собственной персоне. Позвольте ему надеть маску, и вы услышите от него истину.

Эрнест. Стало быть, критик, связанный субъективной формой, с неизбежностью менее способен выразить самого себя, нежели художник, в чьем распоряжении всегда остаются формы надличностные и объективные?

Гилберт. Совсе не обязательно и даже совсем напротив, если только он признает, что критика в любой ее форме является на высшей своей ступени не более как настроением и что мы всего правдивее перед самими собой, когда мы непоследовательны. Критик-художник, последовательный лишь в признании красоты всех вещей, всегда ищет свежих впечатлений, познаваясь, в чем тайна обаяния любой школы, и, может быть, преклоняя колена перед чужими алтарями или же, если так велит его фантазия, осмеивая странных новых богов. То, что другие именуют прошлым, вне всяких сомнений, скажет что-то о них самих, но о конкретном человеке не скажет ничего. Если человек вглядывается в свое прошлое, он не заслуживает никакого будущего. Сумев выразить какое-то настроение, незачем к нему возвращаться. Вы напрасно смеетесь, это так. Еще вчера нас зачаровывал реализм. Он создавал *pouveau frisson*^{*}, к нему и стремился. Но мы разобрались в его природе, и он нам прискучил. И еще не успел кончиться отпущенный ему день, как в живописи заявила о себе школа света¹⁷⁴, а в поэзии школа символов, и в истерзанной России неожиданно возродился дух средневековья, захватив нас на минуту своим бескомпромиссным восприятием жизни как боли, — я разумею не исторические средние века, но определенный душевный настрой. Сегодня же мы жаждем романтического, и вот уже его ветер всколыхнул листву растущих в долине рощ, а на залитой солнцем вершине холма явилась Красота, неслышно по ним ступая в своем роскошном одеянии. Конечно, еще дотлевают старые формы творчества. С тоскливым однообразием художники еще стараются правдиво изобразить самих себя или друг друга. Но Критика всегда в движении, и критики всегда стремятся идти дальше.

Критик и вообще не связан субъективной формой выражения. В его распоряжении и метод драмы, и метод

* Притягательное ощущение новизны (фр.).

эпоса. Он может прибегнуть к диалогу, как тот, кто заставил Мильтона разговаривать с Марвеллом¹⁷⁵ о сущности комедии и трагедии, а Сидни — размышлять вслух о природе литературы, расположившись с лордом Бруком под сенью пенсхерстского дуба; он может избрать и повествовательную форму, к которой склонен Пейтер, в каждом из своих воображаемых портретов — кажется, так и названа его книга? — под видом свободной ассоциативной прозы предлагающий нам образчик тонкой и изящной критики, касающейся то живописи Ватто, то философии Спинозы, то языческих элементов в искусстве раннего Ренессанса, то истоков Aufklärung, этого просветительства, в прошлом столетии охватившего Германию и столь много значившего для нашей культуры, — может быть, этот его очерк всего богаче мыслями. Диалог, этот прекрасный жанр, который облюбовали творческие критики всего мира от Платона до Лукиана, и от Лукиана до Джордано Бруно, и от Бруно до великолепного старого язычника, так восхищавшего Карлейла, — диалог, конечно, всегда останется формой выражения, особенно привлекательной для мыслителя¹⁷⁶. В диалоге можно и выразить себя, и утаить то, что не хочется выставлять на всеобщее обозрение; он придает форму любой фантазии и достоверность любому переживанию. Диалог позволяет рассмотреть предмет со всех точек зрения, так что он нам предстает во всей своей целостности, подобно тому как показывает нам то или иное явление скульптор, добываясь полноты и живой верности впечатления за счет того, что главная мысль в своем развитии выявляет и множество побочных ответвлений, которые, в свою очередь, позволяют глубже раскрыть эту основную идею, и положенный в основу план обретает завершенность благодаря добавлениям, появляющимся уже в ходе его осуществления и дающим вместе с тем почувствовать непосредственность этого процесса и его чарующую непредугаданность.

Эрнест. К тому же можно вывести на сцену воображаемого противника в споре, в нужный момент обратив его на свою сторону при помощи какой-нибудь невероятной софистики.

Гилберт. Ах, обращать на свою сторону так несложно! Зато как трудно обратить самого себя. Чтобы достичь того, во что действительно веришь, приходится говорить устами человека, вовсе не похожего на тебя самого. Познавание истины требует, чтобы познающий вообразил себе

мириады заблуждений. Ибо что есть Истина? Если дело идет о религии, это не более чем известное мнение, которое сумело продержаться века. Если иметь в виду науку, истина в ней — последняя и самая громкая сенсация. Ну а в искусстве это последнее из пережитых нами настроений. Теперь, Эрнест, вы убедились, что критик располагает столь же многочисленными объективными формами выражения, как и художник. Рёскин облекает свои критические опыты в формы прозы, полной воображения, и он восхитителен в своих непоследовательностях и противоречиях; Браунинг предпочитал белый стих, заставляя поэтов и живописцев делиться с ним своими тайнами; Ренан пользуется диалогом, Пейтер — художественной прозой, а Россетти обогатил музыку сонета красками Джорджоне и энгровской точностью композиции¹⁷⁷, не говоря уже о его собственных красках и композиционных приемах, и, владея столь разнообразными формами выражения, особенно глубоко чувствовал, что высшим из искусств остается литература, а первым, самым богатым из изобразительных средств всегда было и будет слово.

Эрнест. Ну что же, раз критик владеет всеми объективными формами, какие, скажите, качества должны отличать истинного критика?

Гилберт. А как вы считаете?

Эрнест. Я бы сказал, что прежде всего критик должен судить по справедливости.

Гилберт. Нет-нет, только не по справедливости. Критик просто не может быть справедлив в обычном значении слова. Действительно беспристрастное мнение мы высказываем лишь о том, что не представляет для нас никакого интереса, и именно поэтому беспристрастное мнение, в свою очередь, не представляет решительно никакой ценности. Способные увидеть обе стороны предмета абсолютно неспособны увидеть предмет в его истинности. Искусство — это страсть, и в вопросах искусства Мысль неизбежно окрашивается переживанием, а оттого она скорее текуча, нежели определена, и ее невозможно сузить так, чтобы она превратилась в научную формулу либо богословскую догму, ибо она всегда сопряжена с неуловимо меняющимся — мгновение от мгновения — настроением. И обращается Искусство к душе, а душа может стать пленником разума, как и пленником тела. Понятно, предвзятости следует избегать; но, как заметил еще столетие назад великий француз, в таких вещах у каждого должны

быть свои предпочтения, а если есть предпочтения, невозможно справедливость. Один только торговец на аукционе способен бесстрастно восторгаться всеми школами поровну. О нет, справедливость не является свойством истинного критика. И даже необходимым условием критики. Каждая форма искусства, которая нам открывается, на время захватывает нас, тесня все прочие. Мы должны без остатка отдаться всякому произведению, о котором судим, и лишь тогда нам откроется его тайна. И при этом мы не должны, да мы просто не можем думать ни о чем другом.

Эрнест. Но, по крайней мере, истинный критик будет рационален или это обязательно?

Гилберт. Рационален? Существует два способа не любить Искусство, Эрнест. Один из них заключается в том, чтобы его просто не любить. Другой в том, чтобы любить его рационально. Ведь Искусство — это не без оттенка сожаления отмечал еще Платон — создает в зрителе, в слушателе своего рода божественное безумие. Само оно возникает не из вдохновения, однако внушает вдохновение другим. Рассудок — совсем не та область, которую оно затрагивает. Если любишь Искусство, его надо любить превыше всего в мире, а против такой любви восстает рассудок, если только прислушиваться к его голосу. Нет ни следа здравомыслия в поклонении красоте. Оно слишком всемогуще, чтобы отличаться здравомыслием. И те, в чьей жизни оно занимает главное место, всегда будут казаться чистой воды визионерами.

Эрнест. Ну уж, по крайней мере, критику необходима искренность.

Гилберт. В скромных пределах искренность опасна, в беспредельности же своей просто губительна. Истинный критик, разумеется, полностью искренен в приверженности принципу красоты, однако он ищет красоту во всех веках и в творчестве всех школ, и он не примирится со стремлением связать его по рукам той или иной общепринятой системой мышления или же стереотипным восприятием вещей. Он выразит себя во многих формах, тысячами различных способов, и ему всегда интересны необычные ощущения и небанальные взгляды. Свое подлинное единство он обретает в постоянной изменчивости, и только в ней. Он не делается рабом собственных мнений. Ведь в интеллектуальной жизни разум — это развитие, разве не так? Суть мысли, как и суть жизни, — это ее по-

стоянное движение вперед. Не пугайтесь слов, Эрнест. То, что называют неискренностью, на деле лишь способ, посредством которого мы обогащаем свою личность.

Эрнест. Похоже, я заблуждаюсь во всех своих представлениях о критике.

Гилберт. Из тех качеств критика, которые вы назвали, два — искренность и справедливость — если и не полностью принадлежат морали, то граничат с нею, меж тем как первым условием критики является умение видеть, что область Искусства и область Этики абсолютно самостоятельны и отделены друг от друга. Когда их смешивают, возвращается Хаос. В Англии их теперь очень часто смешивают, и, хотя наши новоявленные пуритане не в силах уничтожить прекрасное, им почти удается, пусть только на миг, извратить прекрасное, прибегая к своей похотливой ригористичности. Свои мнения они, как ни жаль, излагают главным образом в журналах. В самом деле жаль, потому что о современных журналах можно сказать много хорошего. Доводя до нашего сведения мнения ничего не понимающих в искусстве, они дают нам ощутить степень невежества толпы. Старательно информируя о событиях текущей жизни, они нас лучше всего убеждают в том, насколько эти события незначительны. Год за годом дискутируя лишь о том, что не обладает ни малейшей важностью, они позволяют понять, что действительно необходимо культуре и без чего она вполне обойдется. Но не следовало бы поручать статьи о современном искусстве жалким тартюфам. Тем самым они сводят на нет свои же достоинства. Но есть свое оправдание и для статей тартюфов, для заметок чэдбендов¹⁷⁸. Они выявляют всю узость тех пределов, в которых этика и нравственные соображения способны оказывать какое бы то ни было воздействие. Наука остается вне сферы действия морали, поскольку она имеет дело с истинами внешнего порядка. Искусство остается вне сферы действия морали, поскольку имеет дело с прекрасным, бессмертным и вечно изменчивым. Морали принадлежат области низшие и менее интеллектуальные. Впрочем, оставим в покое этих громогласных пуритан, в них есть нечто забавное. Кого не насмешат пресерьезные уверения заурядного журналиста, что необходимо ограничить тематику Искусства! Ограничить надо бы — и я надеюсь, что ограничат, — круг тем некоторых наших газет и тех, кто для них пишет. Они только тем и занимаются, что откапывают грубые, грязные,

отвратительные факты жизни. С недостойной жадностью набрасываются они на разные прегрешения, совершаемые второсортной публикой, и с рвением безграмотных шелкоперов со множеством достоверных и унылых подробностей описывают поступки никому не интересных людей. Но кто же возьмет на себя смелость ограничивать тематику художника, который свидетельствует о фактах жизни, вместе с тем преображая их по законам красоты, так что они становятся способны пробуждать сострадание и благоговение, и выявляет все богатство их оттенков, и то чудесное, что в них заключено, и их подлинное этическое значение, — ведь художник творит из них мир более истинный, чем сама реальность, и обладающий более высоким, более благородным смыслом. Уж пусть и не пытаются ограничить его апостолы этой новомодной газетной правдивости, представляющей собой всего только вековую вульгарность, выступившую словно под увеличительным стеклом. Как и апостолы этого новомодного пуританства, на поверку оказывающегося лишь воплем лицемерия, неспособного придать себе сносного выражения ни в устной речи, ни на бумаге. Да смешно и предположить, что эти ограничения подействовали бы. Бог с ними, с этими ничтожными людишками, вернемся к тем творческим качествам, которые потребны истинному критику.

Э р н е с т. Так что же это за качества? Назовите их, пожалуйста.

Г и л б е р т. Первое, чем должен обладать критик, — это особого рода душевный склад, наиболее восприимчивый к красоте и к различным впечатлениям, которые в нас возбуждает красота. При каких условиях и каким образом возникает в народе ли, в личности такого рода душевный склад — этого мы сейчас касаться не будем. Заметим только, что он существует и что есть в нас чувство красоты, отличное от всех других чувств и стоящее выше их, отличное от разума, от благородных устремлений, от свойств души и по значимости своей не уступающее всему, что я называл, — то чувство, которое одних побуждает творить, а других, кто, как мне представляется, наделен еще более утонченным духом, склоняет просто созерцать. Чтобы это чувство обрело свою чистоту и совершенство, ему необходима особая, изящная среда. Иначе оно при тупляется, а то и вовсе чахнет. Помните то замечательное место у Платона, где он говорит, как следует воспитывать юношество, с особой настоятельностью выделяя важность

окружения и подчеркивая, что человек должен расти среди прекрасных внешних картин и звуков, чтобы эта материальная красота подготовила его к восприятию красоты высшей, духовной¹⁷⁹? Сам того не сознавая и не ища рациональных обоснований, он должен проникнуться истинной любовью к красоте, которая — о чем без устали нам напоминает Платон — является высшей целью воспитания. В нем мало-помалу должен выработаться такой склад характера, который заставит его просто и естественно отдать предпочтение добру перед злом и, отворачиваясь от всего вульгарного и дисгармоничного, побуждением отточенного инстинктивного вкуса стремиться ко всему, что отмечено изяществом, прелестью и очарованием. В свое время такой вкус приведет как к высшей ступени к появлению самосознания и критического чутья, но для начала пусть он существует в чистом своем виде, в качестве воспитанного инстинкта, и «тот, кто приобрел эту истинную культуру внутреннего человека, уверенным и незамутненным взором подметит упущения и недостатки в искусстве и природе, а вкус, который не может ошибиться, побудит его воздать хвалу должному, и принять это должное в свою душу, и оттого сделаться выше и достойнее, и верно распознать зло, отвергнув и осудив его, — и все это придет еще в молодые лета, когда человек не может знать, для чего это необходимо»; и он «поймет, что это, и встретит приветствием, как друга, с которым давно его сблизило полученное им воспитание». Надо ли говорить, Эрнест, как далеко отошли англичане от такого идеала; да и вы без труда представите себе насмешливую улыбку на лоснящемся лице обывателя, которому вам вздумалось бы объяснить, что истинная цель воспитания — привить любовь к красоте, а методы такого воспитания — это выработка определенного душевного склада, совершенствование вкуса и пробуждение духа критики.

Да, даже и для нас отчасти сохранилась живописность окружающей среды, и нудные речи наших наставников и профессоров значат очень мало, когда можно побродить под серыми аркадами Модлин-колледжа или послушать, как флейтой звучит голос певца в часовне Уэйнфлит, и растянуться на зеленой лужайке среди причудливых, пятнистых, точно змеи, лилий, и смотреть, как сожженный солнцем полдень заставляет чистым золотом гореть металлические флюгеры на башенках, или постоять в Крайстчерче на внутренней лестнице под сумрачными сводами,

где гнездятся тени прошлого, или задержаться на минуту в резных дверях дома Лода в колледже Св. Иоанна¹⁸⁰. И не только в Оксфорде или Кембридже способно пробудиться, окрепнуть, дойти до совершенства чувство красоты. Повсюду в Англии видны следы Ренессанса декоративных искусств. Уродство отжило свой век. Даже в жилищах богачей есть приметы вкуса, а те, кто небогаты, сумели придать своим обиталищам грациозность, завершенность и гармоничность. Калибан, этот вечно шумящий, жалкий Калибан, полагает, будто все на свете живет лишь до той поры, пока он в раздражении корчит свои гримасы. Но если он больше не насмешничает, то лишь оттого, что сам встретил насмешку более едкую и разящую, чем его собственная, — вот ему и пришлось теперь изведать горечь того молчания, которое вечной печатью сковало его чудовищные, раздутые уста. Все поныне сделанное главным образом представляет собой расчистку дороги. Разрушать неизменно труднее, чем создавать, а когда разрушать приходится глупость и вульгарность, задача эта требует не только мужества, но и презрения. Но, мне кажется, она в известной мере уже решена. Мы избавились от безобразного. Теперь нужно создавать прекрасное. И хотя миссия эстетического движения в том, чтобы привить дух созерцания, а не дух творчества, все же, поскольку творческий инстинкт ярко выражен в кельтах — а главная роль в искусстве принадлежит именно кельтам, — я не вижу причин, по которым в будущем мы не могли бы пережить по-своему столь же великого и необычного Ренессанса, как тот, что много столетий тому назад ознаменовал собой в итальянских городах новое рождение Искусства.

Вне сомнения, чтобы воспитывать необходимый душевный склад, мы должны обратиться к декоративным искусствам, к тем, которые способны нас трогать, а не к тем, что нас поучают. Современная живопись дарит нам минуты восторга. Хотя бы отдельные ее явления. Но этими картинами невозможно жить, они слишком умны, слишком утверждающи, слишком интеллектуальны. Их смысл чрезмерно ясен, а метод чрезмерно определен. То, что они хотят нам сказать, постигается очень быстро, а тогда они становятся докучливы, словно родственники. Мне чрезвычайно нравятся многие парижские и лондонские художники-импрессионисты. Этой школе пока все еще присущи тонкость и достоинство. Порой ее компози-

ции и цветовые сочетания приводят на память недостижимую красоту бессмертного творения Готье, его «Мажорной симфонии в белом» — этого безукоризненного шедевра красочности и музыкальности, быть может, навеявшего и стиль, и названия некоторых лучших импрессионистских полотен. На том фоне, когда общим правилом стало горячо приветствовать всякое невежество, смешивая причудливое с прекрасным и вульгарное с истинным, эти художники кажутся достигшими исключительно многого. В их набросках есть блеск и законченность эпиграммы, их пастели очаровательны, как парадоксы, а что до их портретов, то при всех обвинениях, обрушиваемых на них заурядностью, невозможно отрицать того присутствующего в них неповторимого и поразительного очарования, которое отличает лишь творения чистой фантазии. Но не могут удовлетворить даже импрессионисты, как они ни серьезны и как ни значительны. Мне они нравятся. Основной для них белый тон с многообразными сиреневыми оттенками составил в искусстве цветовой гаммы целую эпоху. Мгновение не создает личность, но импрессиониста оно создает, а как бесконечно много можно сказать о мгновении, запечатленном в искусстве, этом, по слову Россетти, «памятнике мгновению»¹⁸¹. И кроме того, они пробуждают ассоциации. Прозреть слепых они не заставили, но хотя бы заметно выправили зрение близоруких, и если их вождей в полной мере отличает подлинное незнание жизни, свойственное прежнему времени, то молодые уже слишком умны, чтобы впадать в какую бы то ни было чувствительность. Но при всем том и они упрямо видят в живописи что-то вроде автобиографии, написанной для безграмотных, и на своих грубых, намалеванных холстах вечно стараются поведать о собственных, никому не нужных характерах и мнениях, такого толка вульгарными акцентами портя искушенное презрение к природе, которое в них составляет особенность самую замечательную и оказывается единственным проявлением их скромности. В конце концов устаешь от творений индивидов, чья индивидуальность так навязчива и, как правило, неинтересна. В пользу новой парижской школы, чьи приверженцы называют себя архаистами, можно сказать немного больше, ибо она не желает, чтобы художник полностью зависел от капризов погоды, ищет идеал искусства не просто в атмосферных эффектах, а скорее в рождаемых воображением красоте композиции и яркости цветовой гаммы и, не дово-

льствуясь плоским реализмом изображающих то, что они перед собой видят, пытается найти нечто достойное видения — не одного лишь физического, непосредственного видения, но прежде всего возвышенного видения души, несопоставимо более широкого по духовному охвату, как и несопоставимо более значительного по художественной задаче. Во всяком случае, эти живописцы соблюдают требования декоративности, необходимой каждому взыскующему совершенству искусству, и у них достает художественного чутья, чтобы не ставить перед собой глупой, ничтожной цели добиться абсолютной новизны формы, к чему стремились, губя свое творчество, многие импрессионисты. Откровенно декоративное искусство в итоге и предстает тем, которое необходимо для жизни. Из всех зрительных искусств оно одно способно и пробудить настроение, и помочь формированию нужного душевного склада. Чистый цвет, не испорченный смыслом и не подкрепленный избранной формой, подсказывает душе тысячи вещей. Гармония, таящаяся в тонком соотношении линий и цветовых блоков, находит в нашем сознании зеркальное отражение. Повторяемость узора дарует нам чувство успокоения. Изобретательность композиции будоражит воображение. В самой привлекательности для нас использованного художником материала таятся ростки культуры. И это еще не все. Сознательно отказываясь видеть в Природе идеал красоты, как и отвергая подражание Природе, которым вдохновляется заурядный художник, декоративное искусство подготавливает к восприятию произведений, созданных полетом воображения, и, помимо этого, помогает развиваться чувству формы, являющемуся фундаментом и для творчества, и для критики. Истинный художник тот, кто идет не от переживаний к форме, а от формы к мысли и страсти. Неверно полагать, что вначале он обдумывает идею и потом говорит себе: «Я выражу эту идею в четырнадцати стихах, написанных таким-то размером», — нет, вначале он должен постичь красоту сонета как формы, постичь его особую музыку и особую рифму, и сама форма подскажет, чем она должна быть заполнена, чтобы обрести интеллектуальное и эмоциональное значение. Случается, что превосходного поэта, истинного художника начинают поносить по той причине, что ему, пользуясь этой затасканной, глупой фразой, «нечего сказать». Однако же, имей он что сказать, так и сказал бы, и вышла бы еще одна банальность.

Как раз оттого, что у него нет никакого нового откровения, он способен создавать прекрасное. Свое вдохновение он черпает в форме, в чистой форме, как и подобает художнику. Переживай он страсть впрямую, это его погубило бы. Все, что происходит на самом деле, уже испорчено для искусства. Вся скверная поэзия порождена искренним чувством. Быть естественным — значит быть очевидным, а быть очевидным — значит быть нехудожественным.

Эрнест. Неужели вы и вправду так считаете?

Гилберт. А что вас удивляет? Не в одном лишь искусстве материальное становится духовным. В любой области жизни форма — начало вещей. Платон говорит, что ритмичные, согласованные движения в танце сообщают гармонию, ритмичность и жизни духа. Формы суть пища веры, воскликнул Ньюмен в одну из тех своих минут полной искренности, которые так в нем восхищают, давая почувствовать, кто он на самом деле. И он был прав, хотя, наверное, и не понимал, до чего он ужасающе прав. В заповеди верят не оттого, что они разумны, а оттого, что их часто повторяют. Да, Форма — это все. В ней тайна жизни. Сумейте выразить свою печаль, и она станет вашей отрадой. Сумейте выразить радость, и она многократно возрастет. Вам хочется испытать любовь? Пускайте в ход привычный словарь любви, и слова создадут то чувство, которое для непосвященных будто бы потребовало таких слов. Вам гложет сердце тоска? Погрузитесь в глубины ее лексики, учитесь говорить о ней у принца Гамлета и королевы Констанс¹⁸², и вы удостоверитесь, что целительна сама способность ее выразить и что Форма, рождая страсть, убивает боль. Так вот, возвращаясь к Искусству, не что иное, как Форма, создает и критический склад ума, и даже художественный инстинкт, эту никогда не изменяющую способность воспринимать все на свете под знаком красоты. Научитесь поклоняться Форме, и не будет в искусстве такой тайны, которая вам осталась бы недоступной, да еще хорошенько запомните, что и в критике, и в творчестве все решает душевный настрой и что художественные школы, существовавшие в истории, следует сблизать не по эпохам, а по характерным чертам духовности, привлекавшим каждую из них.

Эрнест. Ваши мысли о воспитании великолепны. Только сумеет ли ваш критик, сформировавшийся в самой изысканной среде, хоть отчасти влиять на искусство? Вы

в самом деле думаете, что был хоть один художник, всерьез прислушивавшийся к критике?

Гилберт. Критик воздействует самим фактом своего существования. Он представляет мысли в ее безукоризненной выверенности. В нем культура эпохи находит свое высшее осуществление. Нельзя требовать, чтоб он ставил перед собою иные цели, кроме самосовершенствования. Хорошо сказано: потребность интеллекта лишь в том, чтобы ощущать себя живым. У критика вполне возможно желание влиять непосредственно, только тогда уже не на отдельную личность, а на все свое время, которое он будет стремиться пробудить к сознательной жизни и тем самым к творчеству, воплощающему в себе новые устремления и запросы, которые критик глубже всего постиг благодаря особой остроте своего зрения и тонкости своих переживаний. Искусство, которое мы видим сегодня, будет его интересовать меньше, чем искусство завтрашнего дня, и еще гораздо меньше, чем искусство прошедшего, ибо те, кто возделывает художественную ниву в наш век, право же, немногочисленны. Конечно, они стараются изо всех сил, и в результате мы получаем все самое худшее, что только возможно в искусстве. Худшее всегда ведь увенчивает собой самые благие побуждения. И кроме того, дорогой мой Эрнест, если человек достиг сорока и сделался королевским академиком, членом клуба «Атенеум», признанным и читаемым романистом, на чьи книги велик спрос в пригородных железнодорожных киосках, то, может быть, и занятно развенчать его мнимое значение, но пытаться его переделать бессмысленно и скучно. Для него самого так лучше — я не сомневаюсь, что вытерпеть наказание не так болезненно, как снести переделку, представляющую собой то же наказание в наиболее усугубленной моральной форме; кстати, вот почему в нашем обществе совершенно не умеют возвращать к нормальной жизни закоренелых преступников, которые весьма интересны как явление.

Эрнест. А вы не допускаете мысли, что лучшим судьей стихов будет поэт, как живописец — лучшим судьей картин? Всякое искусство должно ориентироваться прежде всего на художников, которые ему служат. Их мнения наверняка должны быть самыми ценными.

Гилберт. Всякое искусство ориентируется лишь на художественный душевный склад. Оно не обращено к собственным профессионалам. Само себя оно считает универсальным, и во всех своих проявлениях оно едино. Ху-

дожник не только не может быть в искусстве лучшим из судей, — если он истинно велик, он и вообще не может судить о произведениях, созданных другими, да навряд ли способен судить и о собственных работах. Та сосредоточенность видения, которая и обращает простого смертного в художника, самой своей предельностью подавляет способность тонкого восприятия и оценки. Энергия, пробуждаемая творчеством, устремляет творца прямо к его цели, не допуская, чтобы он отвлекался хоть на миг. Он словно несется на колеснице, а колеса вздымают вокруг него плотные облака пыли. Боги спрятаны за ними друг от друга. Они способны замечать лишь поклоняющихся им. Но и только.

Эрнест. Так вы считаете, что великий художник не может оценить красоту произведений, не им самим созданных?

Гилберт. Он просто лишен такой возможности. Прочитав «Эндимиона», Вордсворт нашел в нем всего лишь живость языческого мироощущения, а Шелли, который не выносил будничной, повседневной обыкновенности, остался глух к стихам Вордсворта, раздражавшим его своей формой, Байрон же, этот великий страстотерпец, не сумевший до конца осуществить самого себя, был не в силах по достоинству оценить как поэта, воспевавшего облака, так и того, кто восхвалял озера, и ему осталась недоступна магия Китса. Еврипид со своим реализмом внушал отвращение Софоклу. Эти потоки горячих слез не пробуждали в нем никакой музыки. Мильтон, наделенный особым чувством возвышенного стиля, ничего не понял в методе Шекспира, как и сэр Джошуа в методе Гейнсборо. Скверные художники вечно восторгаются друг другом. Они именуют свои восторги широтой вкуса и свободой от предвзятости. Но истинно крупный мастер не способен представить себе, что можно показывать жизнь и творить красоту не теми способами, которые он избрал для самого себя. Творчество целиком поглощает и растворяет в себе критическую способность, ему отпущенную. Оно не оставляет ничего, что пошло бы на суждение о других. Лишь по той причине, что человек сам ничего не может создать, он может сделаться достойным судьей созданного другим.

Эрнест. Вы действительно так думаете?

Гилберт. Да, потому что творчество суживает пределы видения, созерцание же их раздвигает.

Эрнест. Ну а как насчет техники? Ведь у каждого искусства есть особая техника.

Гилберт. Несомненно, и своя грамматика, и свой материал. Но во всем этом нет ничего непостижимого, так что и несведущий вполне может оказаться точен в суждении. И есть законы, на которых основывается Искусство, точные и строгие, осуществиться они могут лишь при условии, что воображение претворит их в такую красоту, когда все они до одного будут восприниматься не как правила, а как исключения. Техника — это на самом деле личность художника. Вот почему мастер и не способен ей обучить, а подмастерье не в силах ее перенять, понять же ее может критик-художник. Для великого поэта существует только одна музыка — его собственная. Для великого художника нет никаких приемов живописи, кроме используемых им самим. Оценить все формы, все методы творчества способен критик-художник, и только он. Искусство обращается непосредственно к нему.

Эрнест. Ну, кажется, я уже исчерпал свои вопросы. И должен признать, что...

Гилберт. Ах, только не торопитесь со мною соглашаться. Когда со мною соглашались, у меня всегда такое чувство, что я где-то напутал.

Эрнест. Не беспокойтесь, я вовсе не собираюсь уточнять, в чем я с вами согласен, а в чем нет. Задам, однако, еще один вопрос. Вы мне объяснили, что критика — это творчество, искусство. Какое у нее будущее?

Гилберт. Будущее принадлежит именно критике. Темы для творчества с каждым днем становятся все беднее и по глубине, и по многообразию. Провидение вкупе с мистером Уолтером Безантом исчерпали область очевидного. Если творчество вообще будет продолжаться, то лишь при обязательном условии, что оно проникнется духом критики больше, чем в настоящее время. Старые тропы и пыльные столбовые дороги изъезжены вдоль и поперек. Слишком уж много ног по ним прошло, чтобы сохранилась их притягательность, да и не осталось той новизны и неожиданности, которая могла бы привлечь к ним романтиков. Человек, который сегодня пожелает заинтересовать нас своей фантазией, должен либо предложить совершенно новый фон, либо приоткрыть самые сокровенные уголки человеческой души. Первое решение избрал для себя Редьярд Киплинг. Перелистывая его «Простые сказки с гор», чувствуешь себя словно бы расположив-

шимся в тени пальм и читающим книгу жизни при ослепительных вспышках вульгарности. Яркие краски восточных базаров утомляют глаз. Все эти измученные делами, живущие второсортной жизнью индийские англичане выглядят до невероятности нелепо среди окружающей их пышной природы. Рассказчик понятия не имеет о стиле, и как раз поэтому его рассказам присущ своеобразный газетный реализм. Если судить о нем по критериям литературы, Киплинг — это большой талант, который глотает свои придыхательные¹⁸³. Если же руководствоваться критериями жизни — это репортер, знакомый со всем вульгарным лучше, чем кто угодно другой до него. Диккенс знал внешний облик вульгарности и ее комедийную сторону. Киплинг знает ее душу и ее серьезный аспект. Он первый наш знаток второсортности, в узкую щелку он сумел разглядеть вещи поразительные, а созданный в его рассказах фон — это настоящее искусство. Что же касается другого решения, его предпочли Браунинг и Мередит. Но на ниве душевной интроспекции дела еще непочатый край. Иногда слышишь, что литература становится уж слишком мрачной. В том, что относится к области психологии, она никогда не была достаточно мрачной. Мы здесь коснулись лишь самого верхнего слоя. В каждой белоснежной клеточке мозга хранится куда больше чудесного и ужасного, чем предполагали даже те, кто, подобно автору «Красного и черного», пытались заставить душу в ее самых интимных состояниях и вырвать у жизни самые заповедные ее тайны. Впрочем, не вечно же удастся открывать никем прежде не описанные ландшафты и нравы, да и дальнейшее углубление интроспекции как бы не оказалось фатальным для творческой способности, которую с помощью такого способа хотят обогатить свежим материалом. Лично я склонен думать, что творчество ожидает печальная судьба. Побуждения, его вызывающие, слишком примитивны, слишком естественны. Не знаю, так или нет, но уж во всяком случае несомненно, что темы для критики численно растут день ото дня. Сознание наше все время оказывается в новых отношениях с миром, мы то и дело находим новые точки зрения. С развитием жизни не иссякает потребность в обуздании хаоса формой. Не было эпохи, когда в Критике так нуждались бы, как в наш век. Лишь с ее помощью Человечество может осознать, какой фазы оно теперь достигло. В начале нашей беседы, Эрнест, вы спро-

силы меня, для чего нужна Критика. Это все равно что спрашивать, для чего нужна мысль. Именно Критика, как пояснял Арнольд, создает интеллектуальную атмосферу времени. Именно Критика, как я сам надеюсь как-нибудь пояснить, делает разум совершенным инструментом. Нашей системе образования мы обязаны тем, что захлестили свою память горами бессвязных фактов, а затем прилежно стараемся нагрузить других нашими прилежно скопленными знаниями. Мы учим, как запоминать, и никогда не учим, как расти. Нам и в голову не приходило попытаться обрести более развитую способность восприятия и классификации фактов. Ее умели воспитывать в себе греки, и, соприкасаясь с их критическим интеллектом, мы не можем не признать, что доступные нам темы во всех отношениях шире и разнообразнее, чем у них, однако лишь их метод дает возможность совладать с этими темами. Одна заслуга по праву останется за Англией — она изобрела и утвердила институт Общественного Мнения, являвшийся попыткой придать организованность невежеству массы и сообщить ему столь высокое значение, что оно становится прямо физической силой. Но эта сила никогда не могла притязать на союз с Мудростью. Если рассматривать английский душевный склад в качестве орудия мысли, его надо признать грубым и недейственным. Усовершенствовать его может только одно — рост критического инстинкта.

Опять же Критика, развиваясь и накапливая опыт, создает необходимые предпосылки культуры. Из массы созданного художниками и как попало сваленного в груды она умеет выделить существенное и ценное. Покажите мне человека, который желает сохранить свой вкус и чутье формы, но при этом отважился бы подступиться к чудовищным нагромождениям скопившихся за историю мира книг, где спотыкается мысль и пиршествует безграмотность! Нить, которая позволит нам выбрать из этого то скливого лабиринта, в руках Критики. А если о той или иной эпохе не осталось никаких свидетельств и ее история для нас погибла или вовсе и не была написана, Критике по силам воссоздать это прошлое по самому скромному реликту языка тогдашнего искусства, как человек науки по крохотной косточке и даже по отпечатку лапы на камне может воссоздать летающего дракона или ящерицу-титана, некогда заставлявших почву проседать под своей тя-

жестью, и вытащить на свет божий чудище, тысячелетия назад скрывшееся в пещере, и заставить левиафана вновь всплыть на поверхность кипящего от возмущения моря. Доисторическая история — это царство критика филолога и археолога. Ему открывается происхождение вещей. Самоочевидные свидетельства ушедших времен обычно обманчивы. Лишь филологическая критика позволит узнать о тех веках, которые не оставили по себе наглядной памяти, больше, чем мы знаем о столетиях, от которых дошли летописи и хроники. Такая критика может то, чего не могут ни физика, ни метафизика. Она может в точных научных понятиях охарактеризовать весь ход становления человеческого разума. Она может то, что не по силам Истории. Она может узнать, что думал человек до того, как он выучился письму. Вы спрашивали, какое влияние способна оказывать Критика. Думаю, я уже ответил на этот вопрос, но можно добавить еще вот что. Ведь это Критика роднит нас со всем человечеством. Манчестерская школа пыталась научить людей пониманию их братства, показывая, как для всех них в коммерческом смысле выгодно состояние мира, а не войны¹⁸⁴. Чудесный мир эта школа хотела изобразить жалкой рыночной площадью, где встречаются покупатель и продавец. Она апеллировала к самым низким инстинктам и потерпела провал. Война следовала за войной, и интересы торговцев не удержали Францию и Германию от кровавой схватки. В наше время есть другие школы, старающиеся воздействовать на элементарные эмоции или пускающие в ход мелочные догмы, подкрепленные туманными кодексами абстрактной этики. Учреждают столь любезные чувствительным сердцам общества мира, носятся с мыслью о международном арбитраже без применения оружия, такой увлекательной для тех, кто никогда не заглядывал в книги по истории. Но элементарных эмоций мало. Они чересчур уж непостоянны, чересчур тесно связаны с темпераментом; да немного пользы принесет и арбитражный совет, для всеобщего блага заранее лишенный силы приводить свои решения в действие. Хуже Несправедливости лишь одно — Справедливость, из чьих рук вынули меч. Когда Правда не есть к тому же и Сила, она есть Зло.

Нет, не эмоции породнят нас с человечеством, как не породнит нас и жажда практических выгод. Только сознательно в себе выработанной привычкой к интеллектуальной критичности сможем мы стать выше национальных

предрассудков. Гёте — прошу понять меня правильно — был немцем из немцев. Он любил свою страну, как никто другой. Ее люди были ему дороги, и он стал их пастырем. Но когда ее поля и виноградники топтал кованый сапог Наполеона, он молчал. «Разве можно создать песнь ненависти, не ненавидя? — сказал он Эккерману. — И разве могу я, для которого в целом свете важна лишь культура, противоборствующая варварству, ненавидеть народ, принадлежащий к числу самых цивилизованных и столь много сделавший для моего собственного духовного воспитания?»¹⁸⁵ То, о чем в новое время первым сказал Гёте, станет, я верю, исходным пунктом всеобщего братства будущего. Критика покончит с предрассудками наций, настойчиво говоря о том, что человеческий разум един во всем многообразии своих проявлений. Если возникнет мысль объявить войну другой стране, мы вспомним, что тем самым пытаемся разрушить часть собственной культуры, и может быть, даже важнейшую. До тех пор, пока в войне видят зло, она всегда будет обладать известной привлекательностью. Когда в ней научатся видеть вульгарность, она не привлечет никого. Конечно, такая перемена произойдет не скоро и в ней не сразу отдадут себе отчет. Никто не скажет: «Нельзя воевать с французами, потому что у них прекрасная проза», — однако по той причине, что у французов прекрасная проза, невозможно будет ненавидеть Францию. Дух интеллектуальной критичности сплотит Европу, и это будут узы намного более прочные, чем те, что греются коммерсанту или слезливому филантропу. Они подарят нам мир, ставший следствием истинного понимания вещей.

И это еще не все. Критика, никакое суждение не считая окончательным и не связывая себя ничтожными поверьями какой угодно секты или школы, создает тот чистый философский строй мысли, для которого истина важна сама по себе и ничуть не утрачивает важности, если она заведомо недостижима. Как редко встречается такой строй мысли в Англии и как он нам необходим! Интеллектуальные силы нашей нации попусту растрачиваются в глупых, гнусных препирательствах второразрядных политиков или третьеразрядных теологов. И высокий пример той «прекрасной разумности», о которой так проникательно говорил Арнольд, — увы, так плохо понятый, вынужден был нам явить человек науки.

Автору «Происхождения видов»¹⁸⁶ уж никто не откажет в философской ясности ума. Посетите обычные для Англии проповеди, послушайте ораторов на обычных для нас собраниях, и вы исполнитесь либо презрения, как Юлиан, либо равнодушия, как Монтень¹⁸⁷. Мы во власти фанатиков, чья самая худшая особенность заключается в искренности. Собственно, мы понятия не имеем ни о чем, хоть отдаленно напоминающем свободное движение мысли. Возмущаются согрешившими, но не грешник, а глупец — вот наибольшее из наших зол. Нет греха, кроме глупости.

Эрнест. Однако хороши же ваши антиномии!

Гилберт. Критик-художник всегда мыслит антиномиями и схож в этом с мистиком. Сделаться образцом добродетели проще простого, если принять вульгарное представление о том, что есть добро. Всего-то и нужно проникнуться жалким страхом, позабыть о воображении и о мысли да усвоить мещанскую жажду респектабельности. Эстетика выше этики. Она принадлежит сфере более высокой духовности. Научиться видеть красоту вещей — это предел того, чего мы способны достичь. В становлении личности даже обретенное ею чувство цвета важнее обретенного понимания добра и зла. По сути, в границах цивилизации сознания эстетика занимает по отношению к этике примерно то же место, что половой отбор по отношению к естественному в границах физического мира. Этика, подобно естественному отбору, делает возможным сам факт существования. Эстетика, подобно половому отбору, делает жизнь привлекательной и чудесной, дополняя ее новыми формами и создавая прогресс, многообразие и изменчивость. Достигая истинной культуры, что является нашей целью, мы достигаем совершенства, о котором мечтали святые, совершенства тех, для кого грех невозможен, и не оттого, что они аскетически сдерживают себя, а потому, что в своих полностью свободных поступках не могут нанести урона душе, они не могут возжелать ничего, что причинило бы ей вред, — а душа есть сущность столь священная, что она способна претворять в подлинное богатство опыта, в подлинную тонкость восприятия мира, в подлинную новизну мысли все поступки и страсти, которые для пошлой публики были бы пошлостью, для безграмотных — позором, для живущих постыдной жизнью — гадостью. Что же здесь опасного? Впрочем, опасность есть — ее, как я уже говорил, заклю-

чает в себе всякий идеал. Смотрите-ка, ночь уже кончается, лампа чуть светит. Не могу не сказать вам еще об одном. Вы отрицаете Критику как бесплодное занятие. Десятнадцатый век — это поворотный пункт в истории, и таким его сделали два человека: Дарвин и Ренан, критик Книги Природы и критик Писаний Творца¹⁸⁸. Не понимать этого — значит не понять смысла одной из самых важных эпох, которые выпало пережить миру. Творчество всегда тащится за своим веком. А направляет этот век Критика. Дух Критики и Всемирный Дух суть единство.

Эрнест. И если я не ошибаюсь, владеющий этим духом или владеемый им не будет делать ничего?

Гилберт. Подобно Персефоне, о которой рассказывал Лэндор¹⁸⁹, этой мечтательной, нежной Персефоне, воздушными шагами ступающей по асфоделям и амарантам в цвету, он «погрузится глубоко в покой недвижимый, который смертных удручает и радуется богов». Он будет всматриваться в мир и постигать его тайну. Соприкасаясь с божественным, он сам войдет в священный сонм. Его жизнь будет совершенством — именно его жизнь, и ничья другая.

Эрнест. Сегодня я услышал от вас много странного, Гилберт. Вы утверждали, что говорить о созданном труднее, чем создавать, и что ничегонеделанье — труднейшее занятие в мире; вы утверждали, что все Искусство аморально, и что всякая мысль таит в себе опасность, и что критика в большей степени творчество, чем само творчество, и что высшая Критика та, которая находит в произведении вещи, отнюдь не подразумевающиеся художником, и что истинным судьей становишься именно потому, что ничего не можешь создать сам, и что настоящий критик не бывает ни справедлив, ни искренен, ни рационален. Друг мой, да вы мечтатель!

Гилберт. Да, я мечтатель. Ведь мечтатель — это тот, кто находит свою тропу только при лунном свете, а наказание его в том, что он видит рассвет раньше, чем все другие.

Эрнест. Наказание?

Гилберт. И награда. Вот видите, уже рассвело. Поднимите шторы и настезь откройте окна. Как свеж утренний воздух! Пикадилли лежит у наших ног, словно длинная себрюная лента. Слабый, подкрашенный пурпуром туман еще стоит над парком, и пурпурные тени тянутся от белых домов. Спать уже поздно. Пойдемте в Ковент-Гарден, полюбуемся розами. Пойдемте! Мысль утомила меня.

Обрушив в последнее время довольно резкие нападки на пышность оформления, которая ныне отличает шекспировские постановки у нас в Англии, критики как будто негласно признали, что сам Шекспир был более или менее равнодушен к костюмам своих актеров и что, доведись ему увидеть постановку «Антония и Клеопатры», осуществленную труппой миссис Лэнгтри, он, вероятно, заявил бы, что суть — в пьесе, и только в пьесе, все остальное — сущие пустяки. А лорд Литтон в своей статье относительно исторической точности, помещенной в журнале «Найнтинс сенчури», объявил одним из устоев искусства, что в постановке любой из шекспировских пьес «археология» совершенно неуместна, а попытку обратиться к ней — одним из глупейших проявлений педантизма, присущего веку формалистов.

Я позже коснусь позиции лорда Литтона; что до теории, будто Шекспир не заботился о гардеробе своего театра, то всякий, кто не почтет за труд изучить метод Шекспира, увидит, что абсолютно ни один из драматургов французской, английской или афинской сцены не полагался в такой мере для достижения эффекта иллюзии на костюмы своих актеров, как это делает сам Шекспир.

Зная, как художественный темперамент бывает всегда очарован красотой костюма, он постоянно включает в пьесы маски и танцы исключительно ради того наслаждения, которое они доставляют взору; мы располагаем и поныне ремарками, относящимися к трем большим процессиям в «Генрихе VIII», ремарками, отмеченными необычайной тщательностью передачи деталей, вплоть до цепей ордена Подвязки и жемчугов в волосах Анны Болейн. Поистине для современного антрепренера не составило бы труда воспроизвести эти шествия совершенно в том виде, как их задумал Шекспир; и столь точны были их описания, что один из придворных того времени, рассказывая в письме другу о последнем представлении пьесы в театре «Глобус»¹⁹⁰, действительно сетует по поводу их реалистичности (особенно — о представлении на сцене рыцарей ордена Подвязки в одеяниях и со знаками отличия этого ордена), рассчитанной якобы на то, чтобы подвергнуть

осмеянию подлинную церемонию, в том же духе, в каком французское правительство некоторое время тому назад запретило восхитительному актеру месье Кристиану появляться на подмостках в военной форме на том основании, что карикатурное изображение полковника бросает тень на воинскую славу. Роскошь одеяний, ставшая под влиянием Шекспира отличительной чертой английской сцены, и в других местах подвергалась нападкам со стороны современных критиков, однако, как правило, не из демократических тенденций реализма, а обычно на моральных основаниях, которые неизменно являются последним прибежищем людей, лишенных чувства красоты.

Однако же мысль, которую я хотел бы подчеркнуть, состоит не в том, что Шекспир ценил прелестные костюмы за то, что они прибавляют поэзии живописность, но в том, что он видел, сколь важен костюм как средство достижения определенных драматических эффектов. Иллюзия, создаваемая в таких пьесах, как «Мера за меру», «Двенадцатая ночь», «Два веронца», «Все хорошо, что хорошо кончается», «Цимбелин» и другие, зависит от характера одеяний, которые носит герой или героиня; восхитительная сцена в «Генрихе VI» с чудесным исцелением теряет всякий смысл, если Глостер облачен не в черные и алые одежды; а вся развязка «Виндзорских проказниц» держится на цвете платья Анны Пейдж. Что же касается использования Шекспиром переодевания, примеров тому чуть ли не бесчисленное множество¹⁹¹. Постум скрывает свою страсть под крестьянской одеждой, а Эдгар — свою гордость под лохмотьями дурака; Порция облачается в наряд судьи, а Розалинда одевается «в мужское платье»; мешок Пизанио преобразует Имоджину в юношу Фиделио; Джессика бежит из дома отца в одежде мальчика, а Юлия в знак любви завязывает свои золотые волосы причудливыми узелками и надевает штаны и камзол; Генрих VIII прельщает свою даму в наряде пастуха, а Ромео — в наряде пилигрима; принц Хэл и Пойнс предстают впервые в клеенчатых плащах разбойников, а затем — в белых фартуках и кожаных куртках трактирных слуг; что до Фальстафа, не является ли он в обличье грабителя с большой дороги, старухи, охотника Херна и грязного белья, предназначенного для стирки?

Не менее многочисленны и примеры использования костюма как средства усиления драматизма ситуации.

После убийства Дункана Макбет выходит в халате, словно он был внезапно разбужен; Тимон, начинавший пьесу в роскоши, в финале предстает в лохмотьях; Ричард оболещает жителей Лондона в жалких, видавших виды доспехах, но стоило ему вступить по крови на трон, как он шествует по улице в короне, с орденами Св. Георгия и Подвязки; «Буря» достигает кульминации в тот момент, когда Просперо, сбросив плащ чародея, посылает Ариэля за своей шляпой и мечом и объявляет, что он не кто иной, как могучий итальянский герцог; сам Призрак меняет в «Гамлете» свои таинственные одеяния, чтобы добиться разного эффекта; а если взять Джульетту, современный драматург, вероятно, представил бы ее в саване, превратив эту сцену лишь в сцену ужаса, тогда как Шекспир облачает ее в богатые, роскошные одежды, прелесть которых преобразует склеп в «блестящий пиршественный зал», обращает могилу в свадебный чертог и дает ключ к монологу Ромео с его лейтмотивом торжества Красоты над Смертью.

В руках Шекспира даже мелкие детали одежды, такие, как цвет чулок мажордома или узор на платке жены, на рукаве молодого воина и на шляпках модницы, приобретают поистине огромную драматическую нагрузку, а некоторые из них целиком определяют действие той пьесы, в которой они фигурируют. Многие другие драматурги использовали костюм как средство, позволяющее непосредственно показать характер персонажа при его первом выходе, но едва ли им удавалось это сделать с таким блеском, как Шекспиру в образе щеголя Пароля, чей костюм, кстате говоря, понятен только «археологу»; забавные сцены, когда господин и его слуга обмениваются одеждой на глазах у публики, потерпевшие кораблекрушение матросы ссорятся из-за того, как разделить между собой ворох прекрасного платья, а жестящик, разряженный, как герцог, занимается своими горшками, можно считать частью той великой роли, которую неизменно играл в комедии костюм со времен Аристофана до м-ра Гилберта¹⁹²; но никто никогда не достигал с помощью одних лишь деталей одежды и украшений такого иронического контраста, такого непосредственного и трагического эффекта, такого сострадания и пафоса, как Шекспир. Умерший Король в полном вооружении бесшумно движется по укрепленным стенам Эльсинора, потому что не все в Дании так, как должно быть; долгополый еврейский сюртук Шейлока —

одно из обличий позорного клейма, которое с содроганием несет эта уязвленная и озлобленная натура; моля о жизни, Артур не может придумать лучшего основания, чем данный им Хьюберту платок:

И хватит духу у тебя? А помнишь,
Как мучился ты головою болью
И лоб тебе я повязал платком
(То был мой самый лучший; мне его
Принцесса вышила), и я обратно
Его не взял? * —

а окровавленный платок Орlando вносит первую мрачную ноту в изысканную лесную идиллию, показывая нам глубину чувства, скрытого в причудливом остроумии и напускном шутовстве Розалинды.

Он, кажется, при мне был нынче утром,
А ночью, твердо помню, на руке,
Его я целовала, и надеюсь —
Не побежал он мужу рассказать,
Что без него другого я целую ** —

воскликает Имоджена, шутя над утратой браслета, который уже отправился в Рим, чтобы лишить веры ее мужа; малютка Принц по дороге в Тауэр играет кинжалом на поясе у дяди; Дункан посылает кольцо леди Макбет в ночь собственного убийства, а кольцо Порции обращает трагедию купца в комедию жены. Могучий бунтовщик Йорк умирает в бумажной короне; черный костюм Гамлета — это своего рода цветовой мотив пьесы, наподобие траурного облачения Химены в «Сиде»¹⁹³, а речь Антония достигает кульминации, когда он показывает тогу Цезаря:

...я помню,
Как Цезарь в первый раз ее надел:
То было летним вечером, в палатке,
В тот день, когда он нервиев разбил.
Смотрите! След Кинжала — это Кассий;
Сюда удар нанес завистник Каска,
А вот сюда любимый Брут разил;
.....
Вы плачете, увидевши раненья
На тоге Цезаря? ***

* Перевод Н. Рыковой.
** Перевод П. Мелковой.
*** Перевод М. Зенкевича.

Цветы, которые держит обезумевшая Офелия, не нее вызывают к состраданию, чем фиалки, выросшие на ее могиле; драматический эффект сцены блуждания Лира в степи несказанно усилен его фантастическим нарядом; а когда Клотен, уязвленный насмешками сестры, которая нелестно сравнивает его с платьем супруга *, облачается в это самое платье ее супруга, чтобы содейть над нею постыдный акт, мы чувствуем, что во всем современном французском реализме, даже в «Терезе Ракен»¹⁹⁴, этом шедевре ужасов, нет ничего, что по своему страшному и трагическому значению может сравниться с этой странной сценой из «Цимбелина».

Да и в диалогах к ряду самых живых пассажей относятся те, что касаются костюма. Реплика Розалинды: «Не думаешь ли ты, что раз я наряжена мужчиной, так и характер мой надел камзол и штаны?», или Констанции:

<Горе> сейчас мне сына заменило,
.....**
Одежд его заполнив пустоту... **

или внезапный пронзительный крик Елизаветы:

Шнурки разрежьте мне скорей, скорее! *** —

это лишь немногие примеры, которые можно было бы привести. Одним из прекраснейших эффектов, какие я видел на сцене, был момент, когда Сальвини¹⁹⁵ в последнем акте «Лира», вырвав перо из шляпы Кента и поднеся его к губам Корделии, доходил до строк:

Перо поколебалось. Как? Жива? ****

Насколько я помню, Лир м-ра Бута, чья игра была отмечена большим благородством страсти, выдергивал для этого несколько ворсинок из своей «археологически» неточной горностаевой мантии; но из них двоих эффект Са-

* См.: Имоджена. ...Его обноски
Дороже мне волос твоих, хотя бы
От каждого из них родился принц.

** Уайльд с небольшими неточностями приводит эту цитату из «Короля Иоанна».

*** Перевод А. Радловой.

**** Перевод М. Кузмина.

львини был тоньше и к тому же более соответствовал истине. А те, кто видел м-ра Ирвинга в последнем акте «Ричарда III», не забыли, я уверен, насколько в силу контраста возрастал ужас и кошмар его сна благодаря предшествующей тишине и спокойствию, а также звучанию таких строк, как

Исправили мой шлем — удобней стал он?
Снесли мое оружие в шатер?

.....
И копьё осмотри, легки ль и крепки *.

строк, которые для публики исполнены двойного смысла — она помнит последние слова, адресованные Ричарду его матерью, когда он выступил походом в Босуорт:

Носи с собой тягчайшее проклятье;
Пусть утомит тебя оно в день битвы
Твоих доспехов тяжких тяжелей **.

Что касается ресурсов, которыми располагал Шекспир, следует заметить, что, хотя он не раз сетовал на то, как мала сцена, где ему приходится ставить большие исторические пьесы, и на нехватку декораций, вынуждавшую его выбрасывать эффектные события на открытом воздухе, он всегда пишет как драматург, располагающий богатейшим театральным гардеробом и рассчитывающий на то, что актеры позаботятся о своем гриме. Даже и сейчас трудно поставить такую пьесу, как «Комедия ошибок», а возможностью увидеть «Двенадцатую ночь» в пристойном исполнении мы обязаны счастливому случаю — сходству мисс Эллен Терри и ее брата. Поистине, чтобы поставить на сцене любую пьесу Шекспира совершенно в том виде, как ему хотелось, требуются услуги хорошего режиссера, искусного тупейного художника, костюмера с хорошим чувством цвета и разбирающегося в свойствах ткани, мастера-гримера, опытного фехтовальщика, танцмейстера и художника, который лично руководил бы всей постановкой. Ибо он весьма скрупулезно сообщает нам, каково платье и обличье каждого персонажа. «Racine abhorre la réalité, — говорит где-то Огюст Вакерн¹⁹⁶, — il ne daigne pas s'occuper de son costume. Si l'on s'en rapportait

* Перевод А. Радловой.

** Перевод А. Радловой.

aux indications du poète, Agamemnon serait vêtu d'un sceptre et Achille d'une épée» *.

Но у Шекспира все иначе¹⁹⁷. Он оставил нам ремарки о костюмах Пердиты, Флоризеля, Автолика, ведьм в «Макбете» и аптекаря в «Ромео и Джульетте», несколько подробных описаний толстого рыцаря и тщательно составленное сообщение о необычном наряде, в котором собирается жениться Петруччио. Розалинда, говорит он нам, высока и должна иметь копьё и маленький кинжал, Селия — мала ростом и должна зачернить лицо, чтобы оно выглядело загорелым. Дети, изображающие фей в Виндзорском лесу, должны быть одеты в белое и зеленое (кстати говоря, это комплимент королеве Елизавете — это были ее любимые цвета), а ангелы должны явиться Екатерине в Кимболтоне одетыми в белое с зелеными гирляндами, в позолоченных масках. Основа носит домотканую одежду. Лизандра можно отличить от Оберона по его афинскому платью, а у Ланса дырявые башмаки. Герцогиня Глостерская стоит в белом балахоне, а рядом — ее супруг в траурном облачении. Пестрый наряд Шута, алая мантия Кардинала, французские лилии, вышитые на английских мундирах, — все с насмешками и шутками обыгрывается в диалоге. Мы знаем, что изображено на доспехах Дофина и на мече Орлеанской Девы; знаем герб на шлеме Уорика и цвет носа Бардольфа. У Порции золотые волосы, у Фебы — черные, у Орlando — каштановые кудри, а волосы сэра Эндрю Эгбючика висят, как лен на прялке, совершенно не поддаваясь завивке. Одни персонажи дородны, другие — тощи, одни стройны, другие горбаты, одни белолицы, другие смуглы, третьим приходится чернить свое лицо. У Лиры седая борода, у отца Гамлета — с проседью, а Бенедикт сбривает свою бороду по ходу пьесы. Шекспир проявляет поистине немалую выдумку в вопросе о сценических бородах; сообщает нам о всевозможных красках, находящихся в употреблении, и намекает актерам, что они всегда должны следить за тем, чтобы их бороды были покрашены надлежащим образом. У него есть танец жнецов в шляпах из ржаной соломы и похожих на сатиров крестьян в ворсистых поддевах; маска об амазонках, маска о русских и классическая маска;

* «Расин питает отвращение к реальности, он не извоит заниматься костюмом. Если бы следовали указаниям поэта, одяние Агамемнона состояло бы лишь из скипетра, а Ахилла — из шпаги» (фр.).

несколько бессмертных сцен с участием ткача с ослиной головой; бунт из-за цвета камзола, который удается унять лишь лорду-мэру Лондона, и сцена, в которой разъяренный супруг и торговец галантерейными товарами, поставляющий их его жене, спорят о рукаве с разрезами.

Что касается метафор, в которых Шекспир использует костюм, и основанных на нем афоризмов, его нападок на одежду своего времени, в особенности на смехотворные размеры дамских шляп, и многочисленных описаний *mundus muliebris*^{*}, от песни Автолика в «Зимней сказке» до рассказа о платье герцогини Миланской в пьесе «Много шума из ничего», — они слишком многочисленны, чтобы их приводить; хотя, быть может, стоит напомнить, что в сцене Лира и Эдгара содержится целая Философия Одежды — этот пассаж, в силу своей краткости, а также по стилю превосходит гротескную мудрость и несколько напыщенную метафизику «Sartor Resartus»^{**} 198. Но, полагаю, из того, что я уже сказал, совершенно ясно, что Шекспир очень интересовался костюмом. Я говорю не в том плоском смысле, в котором из его знаний, от исторических реалий до нарциссов, был сделан вывод, что он — Блэкстон и Пэкстон елизаветинской эпохи¹⁹⁹, но только лишь о том, что Шекспир понимал свойства костюма, который можно использовать одновременно и для определенного воздействия на публику, и для выражения определенных типов характера, и что костюм является одним из существеннейших элементов среди тех средств, какими располагает истинный творец иллюзорного мира. И в самом деле, уродливая фигура Ричарда так же важна для Шекспира, как прелесть Джульетты; он помещает сукно радикала рядом с шелками лорда и смотрит, какие сценические эффекты можно извлечь с помощью каждого из них: Калибан доставляет ему не меньше удовольствия, чем Ариель, лохмотья — не меньше, чем золотая парча; он признает эстетическую красоту безобразия.

В тех трудностях, которые испытал Дюси при переводе «Отелло» вследствие того большого значения, которое придается такой вульгарной вещи, как платок, и его попытках смягчить грубость, заставив Мавра повторять: «Le bandeau! le bandeau!», можно увидеть пример различия между *la tragedie philosophique* и драмой реальной

* Женских нарядов, уборов (лат.).

** «Перелицованного портного» (лат.).

жизни; употребление впервые слова *touchoir* в *Théâtre Français* ознаменовало ту эру в романтически-реалистическом движении, отцом которой был Виктор Гюго, а месть Золя — его *enfant terrible*^{*}, точно так же, как классицизм начала столетия был отмечен отказом Тальма исполнять греческих героев в напудренном парике — один из многих примеров, к стати говоря, того стремления к «археологической» точности в costume, которое присуще великим актерам нашего века²⁰⁰.

Критикуя то значение, которое придается деньгам в «*La Comedie Humaine*», Теофиль Готье говорит, что Бальзак мог бы утверждать, что он изобрел нового литературного героя — *le héros métallique*^{**} 201. О Шекспире можно сказать, что он первым увидел драматическую ценность камзола и то, что кульминация пьесы может зависеть от кринолина.

Пожар, уничтоживший театр «Глобус», — происшествие это было, кстати, вызвано страстью к иллюзионистским эффектам, отличавшей режиссуру Шекспира, — лишил нас, к несчастью, многих важных документов; но в сохранившейся поныне описи костюмерной одного из лондонских театров времен Шекспира упоминаются особые костюмы для кардиналов, пастухов, королей, шутов, монахов и дураков; зеленые туники для воинов Робин Гуда и зеленое платье для девы Мэриан; белый с золотом камзол для Генриха V и мантия для Лонгшэнкса, а кроме того, стихари, ризы, платья из камчатного полотна, платья из золотой и серебряной парчи, платья из тафты и платья из миткаля; верхнее платье из бархата, атласа и грубой шерсти, куртки из желтой кожи и черной кожи, красные костюмы, серые костюмы, костюмы французского Пьеро, облачение «дабы ходить незримо» стоимостью три фунта десять шиллингов, что, кажется, весьма недорого, четыре несравненных юбки с фижмами — все это указывает на желание дать каждому персонажу соответствующий костюм. Перечисляются также испанские, мавританские и датские костюмы, шлемы, пики, раскрашенные щиты, императорские короны и папские тиары, а также костюмы турецких янычар, римских сенаторов и всех олимпийских богов и богинь, свидетельствующие об изрядных «археологиче-

* «Повязка! Повязка!»... философской трагедией... платок... ужасное дитя (фр.).

** «Человеческой комедии»... металлического героя (фр.).

ских» изысканиях, проведенных антрепренерами театра. Упоминается, правда, и корсет для Евы, так что *donnée** пьесы состоялось, по-видимому, после грехопадения.

И действительно, всякий, кому угодно будет заняться веком Шекспира, убедится, что «археология» являлась одним из его отличительных свойств. После возрождения классических форм архитектуры, составлявшего одну из примет Ренессанса, и публикации в Венеции и других местах шедевров древнегреческой и римской литературы, естественно возник интерес к украшениям и костюму античности. И изучали художники эти вещи не ради знаний, которые они могли бы приобрести, а скорее ради красоты, которую они могли создать. Странные предметы, постоянно извлекаемые на свет во время раскопок, не оставались пылиться в музее, предоставленные для созерцания равнодушному куратору и вызывающие *epui*** полицейского, скучающего в отсутствие преступлений. Их использовали в качестве мотивов для создания нового искусства, которое должно было быть не только прекрасным, но и странным.

Инфессура сообщает²⁰², что в 1485 году рабочие, производившие раскопки на Аппиевой дороге, наткнулись на старинный римский саркофаг, на котором было начертано имя «Юлия, дочь Клавдия». Вскрыв гроб, они обнаружили в его мраморном лоне тело прекрасной девушки лет пятнадцати, сохраненное искусством бальзамировщика от тления и разрушений времени. Глаза ее были полуоткрыты, золотые волосы свободно рассыпались тугими завитками, и девственный румянец еще не покинул ее губ и щек. Когда ее доставили на Капитолий²⁰³, она сразу же стала центром нового культа, и со всех концов города стекались пилигримы, чтобы поклониться чудесной святыне, пока по приказанию папы, убоявшегося, как бы те, кто нашел тайну красоты в языческой гробнице, не позабыли, какие тайны хранились в простом, вытесанном из камня гробе в Иудее, тело ночью не увезли и тайно не похоронили. Хотя, возможно, это всего лишь легенда, история эта тем не менее ценна тем, что показывает отношение Ренессанса к античному миру. Археология отнюдь не была для них наукой, обращенной лишь к любителям древностей, она была средством, благодаря которому они, прикоснувшись к сухой пыли античности, могли ощутить дыхание и

* Представление (фр.).

** Тоску, досаду (фр.).

красоту жизни и наполнить новым вином романтичности старые и изношенные формы. Влияние этого духа можно проследить от церковной кафедры Никколо Пизано до «Триумфа Цезаря» Мантеньи²⁰⁴ и сервиза, созданного Челлини для короля Франциска; не ограничивалось оно и одними лишь неподвижными искусствами — искусствами остановленного движения, — но его влияние можно также проследить и в великих греко-римских масках, составлявших постоянное развлечение предававшихся веселью дворов того времени, и в пышных публичных церемониях и процессиях, которыми жители больших торговых городов имели обыкновение приветствовать государей, когда тем случалось их посетить, — грандиозных зрелищах, каковыми, кстати, придавалось такое значение, что они изображались на больших гравюрах, с которых печаталось много оттисков, — факт, служащий доказательством существования в то время широкого интереса к вещам подобного рода.

Такое далекое от самодовольного педантизма использование «археологии» в спектаклях в любом смысле законно и прекрасно. Ибо сцена — не просто место встречи всех искусств, но также место, где искусство возвращается к жизни. Порой использование странных и забытых выражений в «археологических» романах как будто скрывает действительность под покровом учености, и, осмелюсь сказать, многие читатели «*Notre Dame de Paris*» немало поломали голову над смыслом таких выражений, как *la casaque à mahoitres**, *les voulgiers*, *le gallimard taché d'encre*, *les craaquiniers*** и тому подобное; но на сцене все настолько иначе! Древний мир пробуждается ото сна, и история грандиозным зрелищем разворачивается перед нашими глазами, не понуждая нас обращаться к словарям и энциклопедиям для полноты наслаждения. Поистине для постановки любой пьесы нет ни малейшей необходимости в том, чтобы публика знала авторитетные источники. М-р Э. У. Годвин, одна из самых артистичных натур в Англии нашего столетия, создал, к примеру, из такого материала, как диск Феодосия, — материала, с которым большинство людей, вероятно, не очень знакомо²⁰⁵, — отмеченный дивной красотой первый акт «Клавдиана», где явил нам жизнь Византии в четвертом веке не в утомитель-

* «Собора Парижской богородицы»... плащ с рукавами, в которые вложены толщинки (фр.).

** Копьеносцы... чернильный орешек... болтун, враль (фр.).

ной лекции и не с помощью набора пропыленных слепков, не в романе, требующем глоссария, чтобы понять его, но зримо представил нам великий город во всем его великолепии. И хотя костюмы были точны до малейших подробностей цвета и покроя, деталям этим не придавалось того чрезмерного значения, которое они по необходимости приобретают в лекции, перескакивающей с одного предмета на другой, — они были подчинены правилам возвышенного творения и единству художественного эффекта. Говоря о великой картине Мантеньи, находящейся ныне в Хэмптон-Корте, м-р Саймондс сказал, что художник преобразовал древний мотив в тему для симфонии линий. С полной справедливостью это можно было бы сказать о сцене м-ра Годвина. Лишь глупец называл это педантизмом, лишь те, кто не желает ни видеть, ни слышать, говорили о том, что краски убили страсть пьесы. В действительности это была сцена, совершенная не просто с точки зрения живописности, но также и драматизма, сцена, окончившая со всякой необходимостью дотошных описаний и показавшая нам с помощью цвета и характера платья Клавдиана²⁰⁶ и платья его приближенных, природу и жизнь человека во всей их полноте, начиная от философской школы, к которой он питал пристрастие, и кончая лошадьми, на которых он ставил на скачках.

И в самом деле «археология» тогда лишь действительно восхитительна, когда выливается в какую-то форму искусства. Я не имею никакого желания недооценивать усилий трудолюбивых ученых, но полагаю, что то, как воспользовался Китс «Словарем» Лемприера, для нас гораздо ценнее, нежели истолкование той же мифологии профессором Максом Мюллером как болезни языка²⁰⁷. «Эндимион» лучше всякой теории, как бы надежна — или в данном случае ненадежна — она ни была относительно эпидемии среди прилагательных! И кто не понимает, что венец и слава книги Пиранези²⁰⁸ о вазах — то, что она подтолкнула Китса к созданию «Оды греческой вазе»? Искусство, и только искусство может сделать «археологию» воплощением красоты; а искусство театра может воспользоваться ею живейшим и самым непосредственным образом, поскольку может соединить в одном восхитительном представлении иллюзию реальной жизни с чудом нереального мира. Но шестнадцатое столетие было не просто веком Витрувия, оно было также и веком Вечеллио²⁰⁹. Кажется, все народы вдруг охватил ин-

терес к костюмам соседей. Европа принялась изучать собственную одежду, вышло совершенно необычайное количество книг о национальных костюмах. В начале века была уже в пятый раз издана «Нюрнбергская хроника», насчитывавшая две тысячи иллюстраций, а «Космография» Мюнстера вышла к концу столетия семнадцатым изданием²¹⁰. Помимо двух этих книг были представлены также книги Михаэля Колинза, Ганса Вейгеля, Аммана²¹¹ и самого Вечеллио, все прекрасно иллюстрированные, притом некоторые из рисунков в последнем издании были, вероятно, выполнены рукой Тициана.

И знания свои они черпали не просто из книг и трактатов. Возникновение обычая путешествовать за границу, развитие коммерческих связей между странами и расширение обмена дипломатическими миссиями дали каждому народу возможность изучить различные формы современного костюма. После того, например, как из Англии отбыли послы царя, султана и марокканского князя, Генрих VIII устроил с друзьями несколько масок в странных облачениях своих гостей. Впоследствии Лондон видел — слишком часто, пожалуй, — мрачное великолепие испанского двора, а к Елизавете направляли посольства из всех земель, чьи одеяния, как сообщает нам Шекспир, оказали значительное воздействие на английский костюм.

И интерес этот не ограничивался просто костюмом классическим или же одеждой зарубежных народов; производилось также немало исследований, особенно людьми театра, в области старинного костюма самой Англии; и когда Шекспир в прологе к одной из пьес выражает сожаление по поводу того, что он не может представить шлемов соответствующего периода²¹², он говорит как елизаветинский антрепренер, а не только как елизаветинский поэт. В его время в Кембридже, к примеру, ставилась пьеса «Ричард III», где актеры были одеты в подлинную одежду той поры, полученную из большой коллекции исторического костюма в Тауэре, которая была всегда открыта для антрепренеров, чтобы они могли ее осмотреть, а иногда и получить разрешение воспользоваться ею. И я не могу удержаться от мысли, что в отношении костюмов этот спектакль, должно быть, отличался куда большей художественностью, нежели поставленная Гарриком собственная пьеса Шекспира на ту же тему, в которой сам он являлся в некоем ни на что не похожем маскарадном костюме, тогда как все остальные — в костюмах эпохи Геор-

га III, причем особое восхищение вызывал Ричмонд в мундире юного гвардейца.

Ибо в чем польза для сцены этой «археологии», столь странным образом повергшей в ужас критиков, как не в том, что она — и только она — может открыть нам архитектуру и костюм, соответствующие эпохе, в которой разворачивается действие пьесы? Она позволяет нам видеть грека, одетого, как надлежит греку, а итальянца — так, как свойственно итальянцу; наслаждаться аркадами Венеции и балконами Вероны; а если пьеса обращается к одной из великих эпох в истории нашей страны, — представлять век в его собственном облачении и короля в том облачении, которое он носил при жизни. Меж тем я задаюсь вопросом, что сказал бы лорд Литтон некоторое время тому назад, обнаружив при поднятии занавеса в «Принсиз Тиэтр», что Брут в пьесе его отца развалился в кресле эпохи королевы Анны²¹³, водрузив на себя пышный парик и халат в цветочек, каковой костюм в прошлом столетии считали особенно подходящим для изображения Древнего Рима!

Ибо в те времена театральной невинности никакая «археология» не тревожила сцену и не приводила в уныние критиков, а наши не искушенные в искусстве деды мирно сидели в удушливой атмосфере анахронизмов, со спокойной почтительностью века прозы взирая на Якимо²¹⁴, осыпанного пудрой и облаченного в пестрый костюм из лоскутков, на Лира с кружевными манжетами и леди Макбет в громадном кринолине. Я могу понять, когда на «археологию» обрушиваются из-за ее чрезмерного реализма, но подвергать ее нападкам за педантизм — это, как мне кажется, бить мимо цели, и притом значительно. Однако нападать на нее по любой причине глупо — с таким же основанием можно поносить экватор. Поскольку «археология» как наука не хороша и не плоха, а есть просто-напросто реальный факт, ее ценность всецело зависит от того, как она используется, а использовать ее может только художник. Мы ждем от археолога материалов, а от художника — метода.

Работая над декорациями и костюмами любой шекспировской пьесы, первое, что надлежит сделать художнику, — это определить наилучшую для драмы эпоху. Ее следует устанавливать более исходя из общего духа пьесы, чем из ссылок на реальные исторические события, которые могут в ней содержаться. Большинство «Гамлетов», которые я видел, было отнесено к чересчур раннему

времени. Гамлет — это, в сущности, ученый эпохи Возрождения Знаний, и если упоминание о недавнем вторжении в Англию датчан отодвигает ее к девятому столетию, то использование папира намного приближает ее к нашему времени. Тем не менее, когда эпоха уже избрана, археолог должен снабдить нас фактами, которые художнику предстоит преобразовать в эффекты.

Утверждалось, что анахронизмы в самих пьесах показывают, будто Шекспир пренебрегал исторической точностью, и немалый капитал был извлечен из неточного цитирования Гектором Аристотеля²¹⁵. С другой стороны, в действительности анахронизмы немногочисленны и не имеют большого значения, и, если бы собрат-художник обратил на них внимание Шекспира, тот бы, вероятно, их исправил. Потому что, хотя их вряд ли можно назвать изъясными, они явно не слишком украшают его произведения; или же, по крайней мере, если и украшают, очарование этих анахронизмов невозможно подчеркнуть, не поставив пьесу точно в соответствии с надлежащей датировкой. Если, однако, рассматривать пьесы Шекспира в целом, их необычайная достоверность в отношении персонажей и сюжетов поистине поразительна. Многие его *drumatis personae** существовали в действительности, а некоторых из них часть публики могла видеть в реальной жизни. В его время самым сильным нападкам Шекспир подвергся за то, что якобы представил карикатуру на лорда Кобэма²¹⁶. Что касается сюжетов, Шекспир неизменно черпал их либо из подлинной истории, либо из старинных баллад и поверий, которые служили историей для елизаветинской публики и даже поныне не отвергаются учеными-историками как совершенно неправдоподобные. И он не просто отдавал предпочтение факту перед вымыслом как основе, на которой во многом строилась работа его воображения, но всегда сообщал каждой пьесе общий характер, иными словами, социальную атмосферу соответствующей эпохи. Он считает глупость одной из постоянных черт всех европейских цивилизаций; поэтому он не видит разницы между лондонской толпой своего времени и римской толпой времен язычества, между глупым стражником из Мессины и глупым мировым судьей из Виндзора. Но когда он обращается к высоким натурам, к тем исключениям каждой эпохи, которые столь великолепны, что становятся ее типичным во-

* Действующие лица (лат.).

площением, он всецело отмечает их печатью своего времени. Виргилия — это, несомненно, одна из тех римских жен, на чьих могилах было начертано: «Оставалась дома, шерсть пряла»²¹⁷, точно так же, как Джульетта — романтическая девушка Возрождения. Он сохраняет верность даже в характеристике расы. Гамлет в полной мере наделен воображением и нерешительностью северных народов, принцесса Екатерина — совершенная француженка, не меньше, чем героиня «Divorçons»²¹⁸, Генрих V — чистый англичанин, а Отелло — истинный мавр.

И опять-таки, когда Шекспир обращается к истории Англии от четырнадцатого до шестнадцатого столетий, вызывает изумление, сколь он тщателен в стремлении к абсолютной точной передаче фактов — он следует Холиншеду²¹⁹ с поистине удивительной скрупулезностью. Нескончаемые войны между Англией и Францией обрисованы с необычайной точностью, вплоть до названий осажденных городов, портов высадки и отплытия, места и даты сражений, титулов военачальников с обеих сторон и списков убитых и раненых. Что до гражданских усобиц войны Алой и Белой розы, нам предложена подробнейшая генеалогия семи сыновей Эдуарда III; пространно обсуждаются претензии на престол соперничающих родов Йорков и Ланкастеров, и, ежели английская аристократия не читает Шекспира как поэта, ей определенно следовало бы почитать его в качестве своеобразного раннего варианта Книги пэров²²⁰. Едва ли есть хоть один титул из нашей высшей палаты, за исключением, разумеется, неинтересных титулов, принадлежащих «судебным лордам», который не появлялся бы у Шекспира вместе со многими подробностями семейной истории, достойной или постыдной. Если уж действительно необходимо, чтобы дети, находящиеся в ведении школьного совета, знали все о войне Алой и Белой розы, они могут с тем же успехом изучать ее по Шекспиру, что и по грошовым учебникам, и — нет нужды говорить — изучать ее с гораздо большей приятностью. Подобное использование его пьес признавалось даже во времена Шекспира. «Исторические пьесы обучают истории тех, кто не может прочесть о ней в хрониках», — говорит Хейвуд в трактате о театре²²¹, и все же я уверен, что хроники шестнадцатого столетия были куда более восхитительным чтением, чем учебники де-вятнадцатого.

Разумеется, художественная ценность пьес Шекспира ни в малейшей степени не зависит от их фактологичности, но — от заключенной в них Истины. Истина же никогда не зависит от фактов, отбирая и создавая их по своему усмотрению. Тем не менее обращение Шекспира с фактами — интереснейшая часть его творческого метода и показывает нам его понимание сцены и его отношение к великому искусству иллюзии. Он, право, был бы очень удивлен, если бы кто-то отнес его пьесы к «волшебным сказкам», как это сделал лорд Литтон, так как одной из его целей было создать для Англии национальную историческую драму, которая обращалась бы к событиям, хорошо знакомым публике, и героям, которые жили в памяти народа. Едва ли необходимо повторять, что патриотизм не является неотъемлемым качеством искусства, но для художника он означает замену универсального чувства индивидуальным, а для публики — воплощение произведения искусства в самой привлекательной и народной форме. Следует заметить, что и первый и последний успех Шекспира — это исторические пьесы²²².

Можно спросить, как все это связано с отношением Шекспира к костюму? Отвечаю: драматург, который придавал такое значение исторической достоверности факта, приветствовал бы историческую точность костюма как важнейшего дополнения к своему иллюзионистскому методу. И я без малейших сомнений говорю, что так это и было. Упоминание о шлемах того времени в прологе «Генриха V» можно считать причудой, хотя Шекспир, должно быть, часто видел

...те шлемы,
Что наводили страх под Ажинкурор * , —

в густом полумраке Вестминстерского аббатства, где один из них по-прежнему висит вместе с седлом этого «наследника славы» и помятым щитом с рваной синей бархатной подкладкой и потускневшими золотыми лилиями; но использование для воинов плащей поверх лат в «Генрихе VI» — пример чистой «археологии», так как в шестнадцатом столетии их не носили; а, смею заметить, собственный плащ короля во времена Шекспира еще висел над его гробницей в часовне Св. Георгия в Виндзоре. Ибо до

* Перевод Е. Бируковой.

злосчастной победы филистеров в 1645 году часовни и соборы Англии были великими национальными археологическими музеями, где хранились доспехи и одеяния героев английской истории²²³. Много, конечно, хранилось в Тауэре, и даже во времена Елизаветы туда водили туристов посмотреть на такие любопытные реликвии прошлого, как огромное копье Чарльза Брэндона, которое, полагаю, и поныне вызывает восхищение у тех, кто приезжает в нашу страну²²⁴; но, как правило, в качестве наиболее подходящих хранителей для размещения исторических древностей избирались соборы и церкви. Кентерберийский и сейчас представить нам на обозрение шлем Черного Принца, Вестминстер — мантии наших королей, а в старинном соборе Св. Павла то самое знамя, что развевалось на Босуортском поле, было водружено самим Ричмондом²²⁵.

Фактически, куда бы ни обращал свой взгляд в Лондоне Шекспир, он видел одеяния и аксессуары прошлых веков, и невозможно сомневаться в том, что он воспользовался представлявшимися ему возможностями. Использование, к примеру, мечей и щитов для батальных сцен, столь частое в его пьесах, восходит к «археологии», а не к военному снаряжению его времени; в целом использование у него доспехов в сценах боя не характерно для его времени — периода, когда они быстро выходили из употребления с появлением огнестрельного оружия. Опять же, герб на шлеме Уорика, который так обыгрывается в «Генрихе VI», совершенно уместен в пьесе, действие которой происходит в пятнадцатом веке, когда их носили все, но был бы неуместен в пьесе из времен самого Шекспира, когда его место заняли перья и плюмажи — согласно моде, позаимствованной из Франции, как он нам сообщает в «Генрихе VIII». Значит, мы можем быть уверены, что он прибегал к «археологии» в исторических пьесах, а что до остальных, я не сомневаюсь, что так же обстояло дело и с ними. Явление Юпитера на орле с молнией в руке, Юноны с ее павлинами и Ириды с ее многоцветным луком, маска об амазонках и маска о пяти героях — могут все считаться «археологическими»; таково же, безусловно, видение Постума в тюрьме, когда ему является Сицилий Леонат, «старец в одежде воина, ведущий пожилую женщину»²²⁶. Я уже говорил об «афинском платье», по которому Лизандра удастся отличить от Оберона, но один из самых примечательных моментов — это платье Корио-

лана, за которым Шекспир обращается прямо к Плутарху. В «Жизнеописании» этого великого римлянина историк сообщает о дубовом венке, которым был увенчан Кай Марций, и о странного рода платье, в котором, согласно древней моде, ему пришлось собирать голоса своих избирателей²²⁷; по обоим этим вопросам он пускается в долгие рассуждения, рассматривая происхождение и смысл старинных обычаев. В духе истинного художника Шекспир принимает факты, изложенные знатоком античности, и претворяет их в драматические и живописные эффекты: «одежда смирения», «волчья одежда», как сказано у Шекспира, — это центральный момент пьесы. Я могу сослаться на другие случаи, но для моих целей достаточно одного этого; по крайней мере, из него очевидно, что, ставя пьесу в костюмах, точно соответствующих, согласно ведущим авторитетам, времени ее действия, мы исполняем желание самого Шекспира его собственным методом.

Даже если это и не так, у нас не более причин для сохранения любых недостатков, которыми, по-видимому, были отмечены сценические постановки Шекспира, нежели для того, чтобы Джульетту играл юноша, или для отказа от перемены декораций. При посредстве актера великое произведение драматического искусства должно не просто стать выражением современных страстей, но предстать перед нами в форме, наиболее отвечающей современному духу. Расин ставил свои римские пьесы в костюмах эпохи Людовика XIV на сцене, заполненной зрителями, а нам, чтобы наслаждаться его искусством, требуются другие условия. Нам для абсолютной иллюзии необходима абсолютная точность деталей. Нам следует проследить за тем, чтобы не позволять деталям захватить главное место. Они неизменно должны подчиняться основному мотиву пьесы. Но в искусстве подчинение не означает пренебрежения истиной: оно означает претворение факта в эффект и определение относительной ценности каждой детали.

«Les petits détails d'histoire et de vie domestique, — ro-vorит Гюро, — doivent être scrupuleusement étudiés et re-produits par le poète, mais uniquement comme des moyens d'accroître la réalité de l'ensemble, et de faire pénétrer jus-que dans le coins les plus obscure de l'œuvre cette vie générale et puissante au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais, et les catastrophes, par conséquent, plus po-

ignantes. Tout doit être subordonné à ce but. L'Homme sur le premier plan, le reste au fond»^{*}.

Этот пассаж интересен тем, что исходит от первого великого французского драматурга, использовавшего «археологию» на подмостках, чьи пьесы, абсолютно точные в деталях, известны всем не своим педантизмом, а своей страстностью — своей жизнью, а не своей ученостью²²⁸. Правда, он шел на определенные уступки, употребляя странные и причудливые выражения. Рюи Блаз называет месье де Приего «sujet du roi»^{**} вместо «noble du roi», Анжело Малипьеро говорит «la croix rouge» вместо «la croix de geuelles»^{***}. Но это уступки, сделанные публике или, вернее, ее части. «J'en offre ici toute mes excuses aux spectateurs intelligents, — говорит Гюго в замечаниях к одной из пьес, — espérons, qu'un jour un seigneur vénétien pourra dire tout bonnement sans peril son blason sur le théâtre. C'est un progrès qui viendra»^{****}. И хотя описание герба дано неверными словами, сам герб абсолютно достоверен. Можно, конечно, сказать, что публика не замечает подобных вещей; с другой стороны, следует помнить, что у Искусства нет иных целей, кроме собственного совершенства, что развивается оно лишь согласно своим собственным законам и что Гамлет высоко отзывается о той пьесе, о которой он говорит, что «для большинства это была икра»²²⁹. К тому же публика, по крайней мере в Англии, изменилась; сейчас она гораздо более способна понять и оценить красоту, чем несколько лет назад, и, хотя она, вероятно, не знакома с авторитетами и «археологическими» данными, которые стоят за тем, что ей показывают, она все же получает удовольствие от той красоты, которую ви-

* «Мельчайшие подробности истории и домашней жизни должны быть тщательно изучены и воспроизведены поэтом, но исключительно как средство, позволяющее усилить реальность целого и исполнить произведение, вплоть до самых незаметных его уголков, той всеобщей могучей жизнью, погрузившись в которую персонажи являют свою истинную сущность, и вследствие этого катастрофы еще более обостряются. Все должно быть подчинено этой цели. На первом плане человек, все остальное — фон» (фр.).

** «Подданный короля» (фр.).

*** «Вельможа короля»... «красный крест»... «крест на пересеченном тремя полосами червленом поле» (фр.).

**** «Приношу свои извинения просвещенной публике; будем надеяться, что когда-нибудь некий знатный венецианец сможет запросто и без опаски назвать в театре свой герб. Вот какой будет прогресс» (фр.).

дит перед собой. И это важно. Лучше наслаждаться розой, чем помещать ее корень под микроскоп. «Археологическая» точность — это только условие достижения на сцене иллюзионистского эффекта, а не его свойство. И предложение лорда Литтона о том, что платья должны быть просто красивы, не будучи точными, основано на неверном понимании природы костюма и его ценности на сцене. Ценность эта двоякая: живописная и драматическая; первая зависит от цвета, вторая — от покроя и характера платья. Но это настолько тесно переплетено, что там, где в наши дни, пренебрегая точностью, обряжали пьесу в костюмы, заимствованные из разных эпох, пьеса превращалась в результате в хаос костюмов, в Костюмированный бал — эту карикатуру эпох, приводя к полному распаду всякого живописного и драматического эффекта, поскольку платья одного столетия художественно не гармонируют с платьями другого. Что же до эффекта драматического, то перепутать костюмы — значит запутать и пьесу. Костюм есть порождение, развитие и очень важный, пожалуй, самый важный символ нравов, обычаев и образа жизни каждого столетия. Неприязнь пуритан к цвету, украшению и изяществу в одежде была частью великого восстания средних классов против Красоты в семнадцатом столетии. Историк, оставивший это без внимания, даст нам совершенно неверную картину, а драматург, не воспользовавшийся этим, упустит весьма существенный элемент для достижения иллюзионистского эффекта. Женственность костюма, характерная для царствования Ричарда II, была постоянной темой у современных авторов. Писавший два столетия спустя Шекспир кладет любовь короля к ярким нарядам и чужеземным модам в основу пьесы, от упреков Джона Ганта до монолога самого Ричарда об отречении от трона в третьем действии. А из монолога Йорка ясно, как мне представляется, что Шекспир обследовал усыпальницу Ричарда в Вестминстерском аббатстве:

Смотрите, вот и сам король! Подобен
Он покрасневшему от гнева солнцу,
Когда оно выходит в небеса
Через врата востока огневые
И видит вдруг завистливые тучи,
Которые ему опять мешают
И омрачают триумфальный путь *.

* Перевод М. Донского.

Ибо мы все еще можем заметить на платье короля его любимый знак — выходящее из-за туч солнце. Действительно, в каждом столетии социальные условия настолько запечатлены в costume, что постановка пьесы из шестнадцатого столетия в костюмах четырнадцатого или *vice versa** придала бы спектаклю облик нереальности, поскольку это не соответствовало бы истине. И какую бы ценность ни представляла на подмостках красота эффекта, наивысшая красота не просто сопоставима с абсолютной точностью деталей, но поистине зависит от нее. Создать совершенно новый костюм почти невозможно, кроме как в бурлеске или буффонаде, а что до соединения костюмов разных столетий в одном, такой эксперимент мог бы оказаться опасным; мнение Шекспира о подобном смешении можно уловить из его неизменно сатирических изображений елизаветинских щеголей, воображавших, будто они хорошо одеты, поскольку колеты свои приобрели в Италии, шляпы — в Германии, панталоны — во Франции. Следует заметить, что самые красивые сцены, какие были осуществлены на наших подмостках, это как раз те, что отмечены высочайшей точностью, такие, например, как новые постановки м-ром и миссис Бэнкрофт²³⁰ пьес шестнадцатого столетия в Хеймаркете, превосходная постановка м-ром Ирвингом пьесы «Много шума из ничего» и м-ром Барретом — пьесы «Клавдиан». Кроме того — и это, пожалуй, самый полный ответ на теорию лорда Литтона, — следует помнить, что ни в costume, ни в диалоге красота не составляет первейшей цели драматурга. Истинный драматург ставит себе целью прежде всего то, что характерно, и желает, чтобы они были хорошо одеты, не более, чем он желает, чтобы все они обладали хорошим нравом или красиво говорили по-английски. В сущности, истинный драматург показывает нам жизнь средствами искусства, а не искусство в форме жизни. Греческое платье было красивейшим, какое видел мир, а английский костюм прошлого века — самым чудовищным; однако мы не можем одеть пьесу Шеридана так, как одели бы пьесу Софокла. Ибо, как говорит Полоний в своих великолепных наставлениях, — я рад возможности выразить свою признательность за них — одно из первейших свойств костюма есть способность быть выразительным²³¹. И аффектированный наряд прошлого столетия был естественной характе-

* Наоборот (лат.).

ристикой общества аффектированных манер и аффектированной речи — характеристикой, которую драматург-реалист оценит очень высоко, вплоть до мельчайших ее подробностей, и материалы для нее он сможет почерпнуть лишь из «археологии».

Но недостаточно, чтобы костюм был точен; он должен также соответствовать внешности и осанке актера, тому положению, которое предусмотрено пьесой, и необходимому для него участию в действии. Например, в постановке пьесы «Как вам это понравится», осуществленной м-ром Хэаром²³² в Сент-Джеймском театре, весь смысл жалобы Орlando на то, что его воспитывают как крестьянина, а не как джентльмена, был нарушен роскошью его наряда; совершенно неуместны были роскошные одеяния изгнанного Герцога и его друзей. Боюсь, пояснений м-ра Льюиса Уингфилда²³³ относительно установлении того времени, которые делали это необходимым, едва ли достаточно. Бродящие по лесу изгнанники, живущие охотой, вряд ли станут сильно заботиться о соблюдении предписаний в отношении костюма. Вероятно, они одевались подобно войску Робин Гуда, с которым их и впрямь сравнивают в ходе пьесы. А то, что их наряд был не такой, как у богатых и знатных людей, можно понять из слов Орlando, когда он натывается на них. По ошибке он принимает их за грабителей и поражен тем, что они отвечают ему в учтивых и мягких выражениях. Что касается постановки, то спектакль, осуществленный по той же пьесе леди Арчибалд Кэмпбелл, под руководством м-ра Э. У. Годвина в лесу Кум, с точки зрения постановки был гораздо артистичнее. Герцог и его сотоварищи были одеты в серые туники, кожаные куртки, высокие сапоги и рыцарские перчатки, шапероны и капюшоны. И так как они играли в настоящем лесу, я уверен, их облачение показалось им чрезвычайно подходящим. Каждому персонажу пьесы был дан костюм, абсолютно соответствующий его роли, а коричневые и зеленые тона их платья изысканно гармонировали с папоротниками, по которым они бродили, деревьями, под которыми они возлежали, и очаровательным английским пейзажем, окружавшим «пасторальных актеров». Совершенная естественность этого зрелища проистекала из абсолютной точности и уместности всего, что они носили. Невозможно было и подвергнуть «археологию» более суровому испытанию или же выйти из него с более убедительной победой. Эта постановка в целом раз и навсегда доказала, что, если костюм

«археологически» неверен и художественно неуместен, он всегда выглядит нереальным, неестественным и театральным (в смысле — искусственным).

И опять-таки недостаточно иметь точные и уместные костюмы красивых цветов; нужно добиться общей красоты колорита на сцене, и до тех пор, пока задник расписывает один художник, а фигуры переднего плана независимо от него разрабатывает другой, существует опасность недостатка гармонии на сцене как в целостной картине. Для каждой сцены следует установить свою цветовую гамму, аналогично решению убранства комнаты, и материалы, которые предполагается в ней использовать, следует многократно соединять во всех возможных сочетаниях и то, что будет диссонировать, необходимо убрать. Затем, что касается отдельных цветов, сцене зачастую придется чересчур кричащий вид, отчасти в силу чрезмерного использования ослепительных, неистовых красных тонов, отчасти же в силу того, что костюмы выглядят слишком новыми. Убожество, которое в современной жизни есть не что иное, как стремление низших классов к изысканности, не лишено художественной ценности, и современные цвета нередко сильно выигрывают, если их немножко приглушить. Синее тоже используется слишком часто: его не просто опасно носить при газовом освещении, но по-настоящему хороший синий цвет еще и трудно раздобыть в Англии. Дивная китайская синяя краска, которая всех нас так восхищает, требует для окраски два года, а английская публика не станет ждать краски так долго. Конечно, на сцене применяли переливчатый синий цвет, особенно в «Лицеуме», и с немалыми преимуществами, но все попытки получить хороший светло-синий или темно-синий цвет, какие я видел, закончились провалом. Едва ли оценены достоинства черного цвета; он был эффективно использован м-ром Ирвингом в «Гамлете» в качестве главного аккорда композиции, но его значение как нейтрального, дающего тональность фона еще не понято. И это удивительно, если принять во внимание, что это основной цвет платья в нашем столетии, о котором Бодлер сказал: «Nous célébrons tous quelque enterrement»²³⁴. Возможно, «археолог» будущего укажет на наш век как на время, когда была понята красота черного цвета, но, судя по сценическому оформлению или оформлению ин-

* «Все мы справляем какую-то тризну» (фр.).

терьера, я думаю, что это едва ли так. Его декоративная ценность та же, разумеется, что у белого и золотого цвета; он разделяет и гармонизирует цвета. В современных пьесах черный фрак героя приобретает значение сам по себе и нуждается в соответствующем фоне. Но редко его получает. И впрямь, единственным хорошим фоном для пьесы в современном костюме, какой мне доводилось видеть, была решенная в темно-сером и кремовом цвете сцена первого акта из пьесы «Принцесса Джордж»²³⁵ в постановке миссис Лэнгтри. Как правило, герой задавлен между *big-à-brac* и пальмами, неразличим в позолоченной пропасти среди мебели Людовика XVI или превращен в простую мошку посреди всех этих инкрустаций, хотя фон и должен всегда оставаться фоном, а цвет — подчиняться эффекту. Сделать это возможно лишь при том, что всей постановкой руководит единый разум. Факты искусства разнообразны, но суть художественного эффекта — единство. Монархия, Анархия, Республика могут оспаривать друг у друга право править народами, но театр должен быть в руках просвещенного деспота. Тут может быть разделение труда, но не может быть разделения души. Тот, кто разбирается в костюме какого-то периода, по необходимости разбирается и в его архитектуре, и во всем окружении, и по стульям любого столетия легко догадаться, было оно столетием кринолинов или нет. Фактически в искусстве нет специализации, и подлинно художественное произведение должно нести на себе печать одного мастера — и только одного, — который должен не просто приготовить эскизы и все организовать, но должен полностью контролировать то, как будет носиться каждое платье.

В первой постановке «Эрнани» мадемуазель Марс²³⁶ наотрез отказалась называть своего возлюбленного «*Mon Lion!*», если ей не разрешат надеть маленькую модную *toque*^{*}, бывшую тогда в большой моде на Бульварах; на нашей собственной сцене многие юные леди и по сей день настаивают на жестких крахмальных нижних юбках, которые они надевают под греческие туники, совершенно разрушая изящество линий и складок; подобного безобразия нельзя допускать. И должно быть гораздо больше репетиций в костюмах, чем теперь. Такие актеры, как м-р Форбс-Робертсон, м-р Конуэй²³⁷, м-р Джордж Александер и другие, не говоря уже об актерах старшего поколе-

* «Мой лев!»... ток (фр.).

ния, умеют двигаться с легкостью и изяществом в одеяниях любого столетия, но немало и таких, что чувствуют ужасную неловкость, не зная, куда деть руки, если у них нет боковых карманов, и носят платье так, словно это костюм. Для художника он, конечно, костюм, но для того, кто их носит, костюм должен быть платьем. И пора покончить с мыслью, будто греки и римляне неизменно ходили на воздухе с непокрытой головой, — ошибка, в которую не впадали елизаветинские антрепренеры, снабжавшие своих римских сенаторов и одеждой, и капюшонами.

Большее число репетиций в костюмах необходимо также затем, чтобы объяснить актерам, что есть формы движения и жестов, которые не просто соотносятся каждому стилю одежды, но поистине порождаются ею. Экстравагантная жестикуляция в восемнадцатом столетии, к примеру, явилась неизбежным результатом широких кринолинов, а суровое величие Берли объясняется в той же мере его плоеным воротником, как и его разумом²³⁸.

К тому же, пока актер не чувствует себя в костюме как дома, он не чувствует себя как дома и в своей роли.

О значении красивого костюма в создании художественного темперамента у зрителей и наслаждения красотой, как таковой, без которой невозможно постичь великие шедевры искусства, я сейчас говорить не буду, хотя стоило бы отметить, как ценил Шекспир эту сторону проблемы при постановке своих трагедий, которые всегда игрались при искусственном освещении, в театре, затынутом в черное; но я пытался доказать, что «археология» — не педантический метод, а метод художественной иллюзии и что костюм — это средство выявления характера без его описания и создания драматических ситуаций и драматических эффектов. И, по-моему, жаль, что столь многие критики принялись поносить одно из важнейших движений на современной сцене прежде, чем движение это достигло какой бы то ни было степени совершенства. Однако я уверен, что так и будет, как уверен и в том, что в будущем мы потребуем от наших критиков более высокой квалификации, не ограничивающейся тем, что они помнят Макриди или видели Бенджамина Уэбстера²³⁹: мы действительно потребуем от них, чтобы они развивали чувство прекрасного. *Pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse**. И если они не будут поощрять, то пусть

* Хотя задача и трудна, она от этого тем более почетна (фр.).

хотя бы не мешают движению, которое среди драматургов горячо одобрил бы сам Шекспир, поскольку его метод — иллюзия истины, а его результат — иллюзия красоты. Я согласен отнюдь не со всем, что я изложил в данном эссе. Со многим я решительно не согласен. Эссе просто развивает определенную художественную точку зрения, а в художественной критике позиция — все. Потому что в искусстве не существует универсальной правды. Правда в искусстве — это Правда, противоположность которой тоже истинна. И так же как только в критике искусства и через нее мы можем постичь платоновскую теорию идей, так только в критике искусства, через критику искусства мы можем воплотить гегелевскую систему противоречий. Истины метафизики — это истины масок.

как крокодил, гигантский змей или дракон (ср. Ветхий Завет, Книга Иова, XL, 10–20); олицетворение могущественного стихийного начала, ипостась Сатаны.

¹¹ *Трагелла* — древнеегипетское божество, которого изображали с рогами на голове.

¹² *Пашт* (Баст, Гатор) — в египетской религии после упадка Фив богиня любви и плодородия.

¹³ *Астарт* — греческое наименование главной финикийской богини земного плодородия, любви и материнства Ашторет (Ашерат), центром культа которой был город Сидон; в Мемфисе она считалась богиней-воительницей, покровительницей боевых колесниц (другое имя Иштар; мужская параллель — Астар).

¹⁴ *Апис* — священный бык древних египтян, считавшийся воплощением верховного бога Мемфиса Пта, позже — Озириса.

¹⁵ *Амон* — в египетской мифологии бог солнца, центр культа которого находился в Фивах; в эпоху Нового царства (XVI—XIV вв. до н. э.) всеегипетский бог, его культ приобретает характер государственной религии.

¹⁶ *Курдистан* — обширная горная страна в Западной Азии в пределах современных Турции, Ирана, Ирака и Сирии.

¹⁷ *Муст* — виноградное сушло, сырье для виноделия.

¹⁸ *Колхида* — историческое название Западной Грузии.

¹⁹ *Корибанты* — в греческой мифологии первые человеческие существа на земле, которые служили фригийской богине плодородия Кибеле, исполняя безумные священные пляски.

²⁰ *Онагр* — род азиатского дикого осла.

²¹ *Горур* (Гор, Хор) — один из главных богов в религии Древнего Египта, бог неба (солнца), сын Изиды, усыновленный Озирисом и отомстивший за его убийство Сету; изображался в виде сокола, солнечно-го диска с соколиными крыльями или человека с головой сокола.

²² *Паладин* — в средневековой западноевропейской литературе верный сподвижник Карла Великого; рыцарь, преданный государю или даме сердца.

²³ *Анубис* — у древних египтян бог загробного мира, изображавшийся в виде шакала или человека с головой шакала.

²⁴ *Нил* — здесь: божество реки Нил.

²⁵ *Тимпан* — древний ударный музыкальный инструмент, род литавр; *систр* — трещотка, род кастаньет.

²⁶ *Авана*, *Фарфар* — реки в Сирии близ Дамаска, упоминаемые в Библии (Ветхий Завет, четвертая Книга Царств, V, 12).

²⁷ *Аттис* — жрец и возлюбленный фригийской богини Кибелы, оскопивший себя в порыве безумия.

²⁸ *Харон* — в древнегреческой мифологии перевозчик душ умерших через реку подземного царства Ахерон до врат Аида.

²⁹ *Каифа* — в библейской традиции первосвященник Иудеи во время суда над Иисусом Христом (ср. Евангелие от Матфея, XXVI, 3).

³⁰ Имеется в виду, что традиционным видом труда английских торговцев было — щипать паклю руками.

³¹ Этот образ возник, по-видимому, в связи с тем реальным обстоятельством, что тело казненного было засыпано негашеной известью, «сжигающей» все органические вещества.

³² Аллюзия на средневековую легенду о Тангейзере: его посох расцвел на глазах Папы Римского как знамение того, что Бог простил Тангейзеру его прегрешения.

³³ Библейская аллюзия: ср. описание убийства Авеля его братом Каином в Ветхом Завете (Книга Бытия, IV).

³⁴ Библейская аллюзия: ср. рассказ о женщине, которая разбила сосуд из драгоценного чистого нарда, дабы умастить миром голову Иисуса Христа, который находился в это время в доме прокаженного (Евангелие от Марка, XIV, 3–9).

³⁵ Библейская аллюзия: ср. описание казни Иисуса Христа в Евангелии от Луки (XXIII, 39–43).

ЭССЕ

В сборник «Замыслы» («Intentions»), вышедший отдельным изданием в 1891 г., Уайльд включил четыре эссе: «Упадок лжи» («The Decay of Lying»), впервые опубликованное в 1889 г. в журнале «Найтингсенчури»; «Перо, полотно и отравы» («Pen, Pencil and Poison»), впервые опубликованное в том же году в журнале «Фортнайтли ревью»; «Критик как художник» («The Critic as Artist»), впервые опубликованное в 1890 г. в журнале «Найтингсенчури»; «Истина масок» («The Truth of Masks»), которое первоначально было напечатано в журнале «Найтингсенчури» в 1885 г. под названием «Шекспир и сценический костюм» и в сборник вошло в существенно переработанном виде.

Эссе «Душа человека при социализме» («The Soul of Man under Socialism») было впервые опубликовано в 1891 г. в журнале «Фортнайтли ревью».

¹ *Джон Констебл* (1776–1837) — знаменитый английский художник, мастер пейзажа.

² *Уильям Моррис* открыл на Оксфордской улице в Лондоне магазин образованной им фирмы, в котором продавались декоративные ткани, ковры, мебель и т. п., созданные ремесленниками без применения машин.

³ *Ралф Уолдо Эмерсон* (1803–1882) — американский философ, поэт и эссеист.

⁴ *Леонтины* — древнегреческий город в Сицилии; славился школой софистов во главе с Горгием (ок. 483 — 375 до н. э.) и его учениками.

⁵ Император Домициан был известен среди прочего тем, что часто устраивал праздничные игры и пышные зрелища.

⁶ *Национальная библиотека* — крупнейшая и старейшая библиотека Франции, создана в 1480 г. в Париже как Королевская библиотека, в 1795 г. по решению Конвента стала Национальной; *Британский музей* в Лондоне — один из крупнейших музеев мира; основан в 1753 г.; до 1973 г. в состав музея входила также библиотека.

⁷ Уайльд, очевидно, имеет в виду 2-ю книгу «Государства» Платона, где говорится о двух видах словесности — истинном и ложном — и такие жанры словесности, как мифы, характеризуются как ложь.

⁸ Уайльд имеет в виду исторический роман Стивенсона «Черная стрела» (1888) и психологическую повесть «Странная история доктора Джекила и м-ра Хайда» (1886), построенную на теме двойника. В оригинале речь идет о журнале «Ланцет», еженедельном журнале для медицинских работников, который издается в Лондоне с 1823 г.

⁹ *Райдер Хаггард* (1856 — 1952) — английский писатель, автор приключенческих и фантастических романов.

¹⁰ *Холл Кейн* (1893 — 1931) и *Джеймс Пейн* (1830 — 1898) — английские писатели и журналисты.

¹¹ *Уильям Блейк* (1841 — 1898) — шотландский писатель, журналист и военный корреспондент; здесь обыгрывается название его романа «Странные приключения Фаэтона» (1872).

¹² *Маргарет Олифент* (1828 — 1897) — английская писательница, автор исторических романов.

¹³ *Фрэнсис Мэрион Кроуфорд* (1854 — 1909) — американский писатель, родившийся в Италии и известный романами из итальянской жизни.

¹⁴ Перечисляются персонажи романов Альфонса Доде (1840 — 1897): бывший актер Делобель («Фромон-младший и Рислер-старший», 1874); приехавший в Париж из Прованса музыкант Вальмажур («Нума Руместан», 1881), поэт Джек («Джек», 1876), а также упоминаются мемуары Доде (1887).

¹⁵ *Сен-Жермен* — аристократический квартал Парижа на левом берегу Сены.

¹⁶ *Фальстаф* — тучный, сластолюбивый и трусливый рыцарь; персонаж одновременно двух пьес Шекспира: «Король Генрих IV» (1597 — 1598) и «Виндзорские проказницы» (1602).

¹⁷ Перечисляются романы Холла Кейна (1887), Уильяма Блейка (1871), Поля Бурже (1889) и Мэриона Кроуфорда (1882).

¹⁸ В романе Хемфри Уорд «Роберт Элсмир» рассказана история молодого англиканского священника, который приходит к выводу, что «религия состоит в служении людям».

¹⁹ *Уильям Пейли* (1743 — 1805) — теолог, *Джон Уильям Коленсо* (1814 — 1883) — английский епископ провинции Наталь в Южной Африке, автор трактатов, содержащих критический анализ библейских текстов.

²⁰ *Томас Хилл Грин* (1836 — 1882) — английский философ-моралист, критиковавший позитивизм с позиции кантианства.

²¹ Уайльд приводит слова Оселка точно; в тексте пьесы (акт II, сц. 2): «Да, я никак не замечаю собственного ума, пока не зацеплюсь о него и не переломаю себе ноги».

²² *Ваал* — у древнесемитских народов бог плодородия и стад; впоследствии приобрел значение «ложный бог, идол».

²³ Цитата из сочинения Бодлера «Романтическое искусство».

²⁴ «*Саламбо*» (1862) — роман Флобера, «*История Генри Эсмонда*» (1852) — исторический роман Теккерея, «*Монастырь и очаг*» (1861) — исторический роман английского прозаика и драматурга *Чарльза Рида* (1814 — 1884); «*Виконт де Бражелон, или Десять лет спустя*» (1850), окончание романов «*Три мушкетера*» и «*Двадцать лет спустя*» *Александра Дюма-отца* (1802 — 1870).

²⁵ Перефразируется цитата из трагедии Шекспира «Гамлет» (акт II, сц. 2): «Что Гекуба ему и он Гекубе, чтобы он скорбел о ней».

²⁶ Роман Чарльза Рида сравнивается с романами Джордж Элиот «*Ромола*» (1863) и «*Дэниел Деронда*» (1876).

²⁷ Перечисляются произведения Вордсворта: поэмы «*Лаодамия*» (напеч. в 1820 г.) и «*Питер Белл*» (1819), стихотворение «*К лопате друга*» (1807), баллада «*Терновник*» (1798); Великой одой Уайльд называет «*Оду Бессмертию*» (1807), которую высоко ценил Китс.

²⁸ Имеются в виду, очевидно, трагедии Шекспира «*Юлий Цезарь*» (1599 — 1600) и «*Антоний и Клеопатра*» (1606 — 1607).

²⁹ Согласно Библии (Вторая книга Моисеева, Исход, XX, 2 — 17 и Пятая книга Моисеева, Второзаконие, V, 6 — 21), *четвертая заповедь* наставляет шесть дней работать и делать всякие дела, а седьмой день — субботу — посвятить Богу, а *вторая заповедь* гласит: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли».

³⁰ В сочинении древнегреческого историка *Геродота* (490/480 — ок. 425 до н. э.), условно называемом «*Историей*» и посвященном греко-персидским войнам, достоверные факты соседствуют с художественным вымыслом; Уайльд обыгрывает здесь прозвище Геродота, которого называют «отцом истории». Речи *Цицерона* представляют собой образцы классического ораторского искусства (переведены на русский язык Ф. Зелинским в 1912 г.). Наиболее известные сочинения *Светония* — «*Жизнеописание Цезарей*» и «*О знаменитых мужах*» — собрание коротких биографий поэтов, ораторов и философов Рима. Сочинения римского историка и писателя *Публия (Гая) Корнелия Тацита* (ок. 55 — 120) «*История*» (105 — 111) и «*Анналы*» охватывают историю

Римской империи от середины I века до н. э. до конца I века н. э. *Плиний Старший* (Гай Плиний Секунд, 23–79) — римский писатель и ученый, из сочинений которого сохранилась «Естественная история» в 37 томах — энциклопедия научных знаний античности. *Ганнон* (VI–V вв. до н. э.) — мореплаватель из Карфагена, совершивший путешествие вдоль западного берега Африки и описавший его в книге «Перипл». *Жан Фруассар* (ок. 1337 — ок. 1410) — французский летописец и поэт, о котором известно, что он много путешествовал, собирая материалы для истории своего времени — «Хроники Франции, Англии, Швейцарии и Испании», которая начинается 1327-м и кончается 1400-м г. и описывает подвиги английских и французских рыцарей. Английский писатель *Томас Мэлори* (1417–1471), собиравший легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, составил и перевел эпопею «Смерть короля Артура» (1469). Речь идет о «Книге о разнообразии мира» (1298) *Марко Поло*. Наиболее известное сочинение шведского историка *Олауса Магнуса* — «История Северного Гента» (1555). *Улисс Альдровандус* (или Альдрованди, 1522–1605) — итальянский естествоиспытатель и путешественник; изучал лекарственные растения, птиц и моллюсков, оставил описание древних памятников Рима. *Конрад Ликосфен* (Вольфхардт, 1518–1561) — немецкий теолог и филолог, составитель «Хроники чудес и знамений» (1557), издал ряд трудов античных авторов. *Джованни Джакомо Казанова* (1725–1798) — «король авантюристов»: писатель, солдат, дипломат, священнослужитель; в напечатанных после его смерти мемуарах (12 томов, опублик. в 1822–1828) и в книге «История моей жизни» дается яркое описание жизни европейских столиц в XVIII в. *Дэниел Дефо* (ок. 1660–1731) опубликовал в 1724 г. книгу «История чумы». *Джеймс Босуэлл* (1740–1795) — английский писатель, шотландец по происхождению, биограф «Великого Лексикографа» Сэмюэла Джонсона, автор книги «Жизнь Сэмюэла Джонсона» (1790). *Томас Карлейл* в 1837–1848 гг. опубликовал историческое сочинение «Французская революция».

³¹ Существует предание о том, что первый президент США Джордж Вашингтон в детстве, живя с родителями на ферме, без разрешения срубил вишневое дерево, но потом честно в этом признался.

³² *Мегатерий* — ископаемое исполинское животное отряда неполозубых, питавшееся листьями деревьев, найденное в конце XVIII в. в Южной Америке.

³³ *Королевское общество* — самое старое научное общество Великобритании; учреждено в 1660 г.; выполняет функции Национальной Академии наук.

³⁴ *Герберт Спенсер* связывал нравственность и искусство с пользой, утверждая: прекрасно все то, что в прошлом было полезно.

³⁵ *Уолтер Рэли* является автором книги «История мира» (1614), содержащей не достоверные факты, но легенды.

³⁶ Неудачным афоризмом Уайльд называет слова Гамлета, произнесенные им в беседе с актерами (акт III, сц. 2): «...особенно следите за тем, чтобы не переходить границ свободной естественности, ибо все, что преувеличено, идет вразрез с искусством игры, а цель этого искусства как прежде была, так и теперь есть — держать как бы зеркало перед природой и показывать добродетели ее истинное лицо, а наглости ее подлинный образ, и каждому веку и сословию — их вид и отражение».

³⁷ *Кентавры* — в древнегреческой мифологии дикие существа, полулюди-полулоконы, отличающиеся буйным нравом и неводержанностью.

³⁸ Имеются в виду *Данте-Габриель Россетти* и английский художник и дизайнер *Эдуард Коули Бёрн-Джонс* (1833–1898): моделью для большинства картин Россетти служила его жена Элизабет Сиддел; «Златые ступени», «Слава любви», «Сон Мерлина» — произведения Бёрн-Джонса; излюбленный женский образ на его картинах — томные загадочные фигуры. *Андромеда* — в древнегреческой мифологии прекрасная дочь царя Кефея; была прикована к скале у моря и отдана в жертву морскому чудовищу; спасена Персеем и стала его женой. *Волшебник Мерлин* и его возлюбленная *Вивиян* — персонажи легенд о короле Артуре.

³⁹ *Антонис Ван Дейк* (1599–1641) — фламандский художник; подобно Гансу Гольбейну (который работал в Англии и был придворным художником короля Генриха VIII), конец жизни прожил в Англии и создал ряд портретов деятелей того времени.

⁴⁰ *Пракситель* (ок. 390 — ок. 330 до н. э.) — древнегреческий скульптор, представитель поздней классики.

⁴¹ *Джек Шеттард* (1702–1724) и *Дик Терпин* (1705–1739) — английские грабители и убийцы начала XVIII в.; были романтизированы в произведениях английского писателя и журналиста *Уильяма Хэррисона Эйнсворта* (1805–1882).

⁴² Немецкий философ *Артур Шопенгауэр* (1788–1860) назвал свое учение пессимизмом, подчеркивая иллюзорность счастья и неотвратимость страдания («Исследование пессимизма» в 3 т., 1883–1886).

⁴³ *Максимильен-Мари-Изидор де Робеспьер* (1758–1794) — один из политических руководителей якобинцев; испытал сильное влияние идей просветителей, особенно Жан-Жака Руссо, который в «Рассуждении о начале и основании неравенства между людьми» (1755) и ряде других сочинений обосновал право народа на восстание. Уайльд имеет в виду роман английского писателя и филантропа *Уолтера Безанта* (1836–1901) «Все виды и условия людей» (1882), в котором рассказывалось о тяжелом и безрадостном существовании жителей трущоб лондонского Ист-Энда и была предложена модель «Дворца Восторгов», где бедняки могли бы получать образование и участвовать в раз-

влечениях; идея Безанта в известной степени получила осуществление в 1887 г., когда в Лондоне был построен *Народный дворец*, в финансировании которого принимал участие сам автор романа.

⁴⁴ Героиня романа Тескерея «Ярмарка тщеславия» Бекки Шарп жнит на себе сына баронета Пита Кроули и становится госпожой Родон Кроули.

⁴⁵ В романе Тескерея «Ньюкомы» перед глазами умирающего подковника Ньюкома проходят картины детства, школьные годы, и он, как при проверке присутствующих в школе, произносит по-латыни: «Adsum» — «присутствую, здесь».

⁴⁶ *Месмеризм* — способ лечения болезней с помощью «животного магнетизма» — прикосновениями рук или металлических пластин; образовано от имени врача Месмера, практиковавшего этот метод во второй половине XVIII в. в Вене и Париже.

⁴⁷ Вероятно, Уайльд имеет в виду миф о возвращении греков домой после падения Трои: из-за отсутствия попутного ветра Менелая и его спутника, приставшим к острову Фаросу, грозила голодная смерть; грекам помогла спастись дочь Протей, научившая их, как победить отца, превращавшегося во время борьбы во льва, змея, пантеру, кабана, воду, дерево; смирившись, Протей открыл грекам путь к благополучному возвращению на родину.

⁴⁸ По-видимому, имеется в виду роман И. С. Тургенева «Накануне» (1860), героиня которого Елена Стахова убегает из дома с болгаринном Инсаровым, который стремится участвовать в освобождении своей родины от турецкого ига.

⁴⁹ *Джованни Беллини* (ок. 1430 — 1516) — итальянский художник.

⁵⁰ *Ролла* — герой одноименной поэмы (1833) французского поэта и драматурга *Альфреда де Мюссе* (1810 — 1857); *Вертер* — герой романа в письмах «Страдания молодого Вертера» (1774) Гёте.

⁵¹ По-видимому, имеется в виду *Клод Моне* (1840 — 1926) — французский художник, один из основоположников импрессионизма, прозванный «Рафаэлем воды» за то, что любил изображать море и сцены на воде.

⁵² *Шарль-Франсуа Добиньи* (1817 — 1878) — французский художник-пейзажист и гравёр. *Камилль Писсарро* (1830 — 1903) — французский художник-импрессионист, родившийся в Вест-Индии.

⁵³ *Уильям Джозеф Мэллорд Тернер* (1775 — 1851) — английский художник, мастер романтического пейзажа.

⁵⁴ Уайльд, вероятно, имеет в виду героя повести «Рене, или Следствия страстей» (1802) французского писателя-романтика *Франсуа Рене де Шатобриана* (1768 — 1848) — романтическую личность, над которой «тяготет рок» и которая ищет покоя в глуши первобытных лесов Америки; *Вотрен* — бывший каторжник из «Человеческой комедии» Бальзака; *укиё-э* — школа японской живописи второй половины

XVII в. (название расшифровывается как «Картины летящего мира»); *Теодор Руссо* (1812 — 1867) — французский живописец, график и офортист, ведущий мастер барбизонской школы.

⁵⁵ *Генри Мур* (1851 — 1895) — английский художник-пейзажист и маринист.

⁵⁶ Потолок Сикстинской капеллы расписан Микеланджело.

⁵⁷ *Кацусика Хокусай* (1760 — 1849), живописец, гравёр и иллюстратор книг, автор знаменитой работы «30 видов горы Фудзи» (1826 — 1833), и *Маруяма Окё* (1733 — 1795), пейзажист и анималист, — наиболее известные представители школы *укиё-э*.

⁵⁸ *Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) — древнегреческий драматург, «отец комедии».

⁵⁹ *Святой Фома* — один из 12 апостолов, за свои сомнения в воскресении Христа (пока не увидел доказательств) прозванный *Фомой Неверным* (ср. Евангелие от Иоанна, XX, 24 — 29); ему приписывается авторство одного из неканонических евангелий (Евангелие от Фомы).

⁶⁰ Перечисляются библейские сюжеты: о Ноевом ковчеге — см. Бытие, VI — VIII; о Валаамовой ослице — Второе Послание Петра, II, 15 — 16; об Ионе — Книга Пророка Ионы, II.

⁶¹ *Совместные трапезы у критян* (сисситии, т. е. совместная еда за общим столом) были своеобразным символом единства свободных граждан в частной жизни; такие трапезы подробно описаны греческим писателем, историком и философом *Плутархом* (ок. 45 — ок. 127).

⁶² Уайльд, очевидно, имеет в виду царевича Ипполита, героя трагедии древнегреческого драматурга *Еврипида* (484/480 — 406 до н. э.) «Ипполит», поставленной в 428 г. до н. э. *Квинт Гораций Флакк* (65 — 8 до н. э.) — римский поэт, автор од, сатир, посланий.

⁶³ По-видимому, имеется в виду *Фома Санхес* (1550 — 1610) — испанский иезуит и казуист, автор трактата «Беседы о святых узах брака», предназначенного для служителей церкви, однако из-за приводимых в нем вольных подробностей запрещенного в Риме.

⁶⁴ *Флит-стрит* — улица в Лондоне, где были сосредоточены редакции большинства лондонских газет.

⁶⁵ Обыгрывается приписываемое Аристотелю высказывание: «Платон мне друг, но истина дороже»; *Академия* была создана Платоном в западном пригороде Афин в 388 г. до н. э.

⁶⁶ *Феникс* — священная птица египтян, похожая на орла, о которой рассказывают Геродот, Плиний и другие греческие писатели; прилетает каждые 500 (или тысячу) лет из Аравии в Египет, где его сжигают в благовониях, а он возрождается из лепла.

⁶⁷ Образ *Синей птицы* восходит, по-видимому, к сказке французской писательницы *Мари Катрин д'Ольнуа* (ок. 1650 — 1705): в Синюю птицу на семь лет был превращен Принц — за отказ жениться на злой и уродливой дочери короля Трутине; благодаря помощи доброй

волшебницы Принц обретает свой прежний вид и соединяется с любимой Флорой.

68 Строки из поэмы «Принцесса» (Вводная песня, I, 161) Альфреда Теннисона.

69 *Питер Рубенс* (Рубенс, 1577–1640) — фламандский художник, создатель антверпенской школы, представитель искусства католического барокко.

70 *Томас Гриффитс Уэйнрайт* (1794–1847) — английский критик и художник, осужденный за убийства и подлоги. *Чарлз Лэм* (1775–1834) — английский писатель, эссеист и литературный критик.

71 Имеется в виду Олджернон Чарлз Суинберн, упоминание об этом см. также на с. 99.

72 *Оливер Голдсмит* (1728–1774) — английский писатель и эссеист. По-видимому, имеется в виду *Джосая Вэджвуд* (1730–1795) — владелец гончарного производства «Этрурия», производившего особые, кремового цвета, гончарные изделия в подражание античным образцам.

73 *Джон Локк* (1632–1704) — английский философ-просветитель и политический мыслитель.

74 *Чарлз Берни* (1757–1817) — директор колледжа в Хэммерсмите, педагог и искусствовед.

75 Герой пьесы Ч. Лэма «Джон Вудвилл» (1801–1802).

76 *Джон Скотт* (1783–1821) — шотландский журналист, издатель журнала «Лондон мэгэзин».

77 *Уильям Чарлз Макриди* (1793–1873) — английский актер и режиссер, внесший немалый вклад в развитие техники актерской игры. *Джон Фостер* (1770–1843) — английский эссеист. *Уильям Мэджин* (1794–1842) — английский писатель, ирландец по происхождению. *Томас Нун Талфорд* (1795–1854) — английский писатель и юрист. *Чарлз Уэнтворт Дилк* (1789–1864) — английский политический деятель, писатель, критик, издатель. *Джон Клэр* (1793–1864) — английский поэт, воспевавший деревенскую жизнь и крестьянский труд.

78 *Бенджамин Дизраэли* был известен своим пристрастием к шегольской одежде.

79 *Жюльен Сорель* — герой романа «Красное и черное» (1829) *Фредерика Стендаля* (наст. имя Анри Бейль, 1783–1842), молодой человек из низов, стремящийся любой ценой сделать карьеру в дворянско-буржуазном обществе Франции эпохи Реставрации и терпящий поражение.

80 *Томас Де Квинси* (1785–1859) — английский писатель, автор знаменитой «Исповеди английского курильщика опиума» (1821).

81 Сочинение итальянского автора Франческо Колонна «Нурнеготомашиа» («Любовная борьба во сне») было переведено на английский язык Дэллинтоном в 1592 г.; издано Э. Лэнгом в 1891 г.

82 Шарлю Бодлеру принадлежит несколько стихотворений, посвященных кошкам, и в частности сонет «Кошки» (1847); Уайльд имеет в виду стихотворение Теофиля Готье «Контральто».

83 *Джорджоне* (наст. имя Джордже Барбарелли да Кастельфранко, ок. 1476–1510) — итальянский живописец венецианской школы, один из основоположников искусства Высокого Возрождения.

84 *Лар* — в римской мифологии божество, покровитель людских сообществ (семей, общин, поселений) и их земель.

85 *Джеймс Тасси* (1735–1799) — шотландский ювелир, работы которого экспонировались в Королевской Академии художеств. *Жан Петито* (1607–1691) — франко-швейцарский художник-миниатюрист, пользовавшийся покровительством Людовика XIV и некоторое время живший в Англии. *Помона* — в древнеримской мифологии богиня садов.

86 «Книга для занятий» Уильяма Тернера — учебное пособие для будущих художников, сто эстампов с картин Тернера или специально созданных им для этой серии; выходили в 1807–1819 гг. и отражали все жанры его творчества. *Александр* — очевидно, *Александр Македонский*. *Эгиох* — «Щитодержец», постоянный эпитет Юпитера в античной мифологии.

87 *Джон Кром* (Старый Кром, 1788–1821) — английский художник-пейзажист, глава Норичской школы.

88 *Дэвид Уилки* (1785–1841) — шотландский художник, писавший жанровые картины и портреты, гравер. *Джон Крэбб* (1754–1832) — английский поэт-моралист, автор повествовательных поэм.

89 *Эдвин Лэндсир* (1802–1873) — английский художник-анималист, скульптор. *Гомер Додж Мартин* (1836–1897) — американский художник-пейзажист. *Томас Стотард* (1755–1834) — английский художник и гравер. *Уильям Этти* (1787–1849) — английский художник, писавший обнаженную натуру, а также картины на исторические и мифологические сюжеты.

90 *Лудовико Ариосто* (1474–1533) — итальянский поэт, автор эпической поэмы «Неистовый Роланд», а также сонетов, сатир, комедий.

91 *Элиа* — псевдоним Чарлза Лэма, которым он подписывал свои эссе для журнала «Лондон мэгэзин».

92 *Николя Ланкре* (1690–1743) — французский художник, мастер «галантных» сюжетов, подражатель Ватто. *Харменс ван Рейн Рембрандт* (1606–1669) — великий голландский живописец, гравер, офортист. *Корреджо* (наст. имя Антонио Аллегри, 1494–1534) — итальянский художник, представитель утонченного стиля, переходного от Возрождения к барокко.

93 *Гойнби-Холл* — общежитие в лондонском Ист-Энде для студентов Оксфордского и Кембриджского университетов, занимающихся во время каникул благотворительной деятельностью; названо по имени

английского историка, экономиста и общественного деятеля *Арнольда Тойнби* (1852—1883), способствовавшего просвещению рабочих.

⁹⁴ *Натале Скьявоне* (1777—1858) — итальянский художник-миниатюрист. *Джованни Батиста Марони* (Марони, 1526—1578) — итальянский художник, писавший портреты и картины на религиозные сюжеты.

⁹⁵ Рассматривается картина «*Кефал и Прокрида*» итальянского художника, архитектора, инженера *Джулио Романо* (ок. 1492—1546), которая написана на сюжет древнегреческой легенды, приведенной в поэме «*Метаморфозы*» Овидия: прекрасный юноша из Фессалии Кефал был похищен богиней зари Авророй, но упрямил ее отпустить его к любимой жене Прокриде; преодолев многие трудности, любящие соединяются, но однажды, когда Кефал охотился с псом Лайлапом, он нечаянно поразил своим чудесным копьем Прокриду, спрятавшуюся в кустах и ревниво за ним следившую. Поэма «*Плач о Бионе*» греческого поэта родом из Сиракуз *Мосха* (? — ок. 150 до н. э.) построена по образцу поэмы «*Плач об Адонисе*», которая приписывается греческому буколическому поэту из Смирны *Биону* (II в. до н. э.).

⁹⁶ *Гимет* — гора в Аттике, знаменитая своим голубоватым мрамором и медом.

⁹⁷ *Эфидриады* — нимфы, живущие в деревьях и гибнущие вместе с ними.

⁹⁸ *Лорд Биконсфилд* — титул Бенджамина Дизраэли; Уайльд имеет в виду известное выражение, употребленное Дизраэли в речи при обсуждении теории Дарвина в Оксфорде в 1864 г.: «Вопрос стоит так: чем является человек — обезьяной или ангелом? Что касается меня, то я на стороне ангелов».

⁹⁹ Так называются книги стихов Уильяма Блейка (1789 и 1794); для них характерны вера в свободное воображение, неприятие рационализма, мистические мотивы.

¹⁰⁰ *Ален Шартье* (1385 — ок. 1435) — французский писатель, автор лирических произведений, поэм, баллад. *Пьер де Ронсар* (1524—1585) — французский поэт, член «Плеяды», автор сонетов, од, гимнов.

¹⁰¹ *Барри Корнуолл* (наст. имя Брайен Уоллер, 1787—1874) — английский поэт и юрист. *Аллан Каннингем* (1784—1842) — шотландский поэт и искусствовед. По-видимому, *Чарлз Абрахам Элтон* (1778—1853) — переводчик древнегреческого поэта Гесиода, его поэмы «Труды и Дни» (конец VIII в. или начало VII в. до н. э.).

¹⁰² Елизаветинская эпоха (вторая половина XVI — начало XVII в.) — время расцвета английской драматургии, когда творили Уильям Шекспир, Кристофер Марло, Бен Джонсон и др.

¹⁰³ *Томас Браун* (1605—1682) — английский писатель и врач, автор сочинений о похоронных ритуалах и обычаях у различных наро-

дов, о разного рода таинственных явлениях. *Роберт Бертон* (1577—1640) — английский ученый, писатель и священнослужитель, автор влиятельной в XVII—XVIII вв. книги «Анатомия меланхолии» (1621). *Томас Фуллер* (1608—1661) — английский богослов и антиквар, автор книг по истории церкви и биографии религиозных деятелей.

¹⁰⁴ Очевидно, имеется в виду Маргарита Наваррская и ее «Гептамерон» (опубликован в 1558 г.); английский перевод сборника, сделанный Робертом Кодрингтоном, под названием «Гептамерон, или История счастливых любовников» появился в 1654 г.

¹⁰⁵ *Уильям Коллинз* (1721—1759) — английский лирический поэт, автор «Персидских эклог» (1742) и «Од» (1747).

¹⁰⁶ Упоминаются произведения Уильяма Вордсворта.

¹⁰⁷ *Ньюгейтская лондонская тюрьма*, перед которой до середины XIX в. публично вешали осужденных, в 1902 г. была снесена, на ее месте сейчас стоит здание Центрального уголовного суда Олд-Бейли.

¹⁰⁸ *Хеблот Найт Браун* (1815—1882) — английский художник, иллюстратор и гравер.

¹⁰⁹ *Вандименова земля* — Тасмания (и ниже Хобарт-Таун — главный город Тасмании).

¹¹⁰ «*Искусственный рай*» (1860) — трактат Ш. Бодлера о пагубности употребления наркотиков (в русском переводе «Искания рая», 1908).

¹¹¹ Имеется в виду роман Золя «Творчество» (1886), ставший причиной разрыва между Золя и его другом — известным французским художником *Полем Сезанном* (1839—1906), которому показалось, что герой романа Клод Лантье списан с него.

¹¹² *Уильям Кэрью Уэзлит* (1834—1913) — английский литератор, внук Уильяма Хэзлита.

¹¹³ *Ректор* (в оригинале — Master) — титул главы колледжа Баллиол в Оксфордском университете (основан в 1263 г.); имеется, очевидно, в виду *Бенджамин Джоуэтт* (1817—1893) — филолог-классик, считавшийся одним из лучших педагогов XIX в.

¹¹⁴ *Агнес Мэри Фрэнсис Дармстетер* (урожденная Робинсон, 1857—1944) — английская писательница и биограф. *Вернон Ли* (наст. имя Вайолет Пейджет, 1856—1935) — английская писательница и эссеистка, долгое время жившая в Италии.

¹¹⁵ Имеется в виду английский прозаик, эссеист и политический деятель *Эдуард Джордж Булвер-Литтон* (1803—1873).

¹¹⁶ «Письма о литературе, театре и искусстве» Бальзака были напечатаны в издаваемом им журнале «Парижское обозрение» в 1840 г.; обширна его переписка с Эвой Ганской, Стендалем и др. Письма Флобера составляют 9 томов в его собрании сочинений и охватывают почти 50 лет его жизни, как интимной, так и литературной. Творческое наследие французского композитора и музыкального критика *Гектора Бер-*

лиоза (1803 — 1869) включает в себя также «Мемуары». Живя в изгнании с 1816 г., английский поэт-романтик *Джордж Ноэл Гордон Байрон* (1788 — 1824) вел обширную переписку и дневники. Французская писательница маркиза *Мари де Рабутен Шанталь Севинье* (1626 — 1699) в течение 25 лет переписывалась с дочерью, рассказывая в письмах о событиях своей жизни и о своем времени.

117 Уайльд имеет в виду «Исповедь» Руссо (1766 — 1769) — предельно правдивую автобиографию автора и яркий человеческий документ.

118 Сборник эссе «Опыты» французского писателя *Мишеля Монтеня* напоминает дневник, обнимающий целую человеческую жизнь. Уайльд имеет в виду *Блаженного Августина*, учение которого легло в основу устава нищенствующего монашеского ордена августинцев.

119 Английский церковный деятель *Джон Генри Ньюмен* (1801 — 1890) в качестве англиканского священника служил в *Литлморе*; после 1843 г. перешел в католичество и стал кардиналом; в 1878 г. колледж *Св. Троицы*, где он учился, избрал его своим почетным членом.

120 Служащий английского адмиралтейства *Сэмюел Пепис* (1633 — 1703) оставил после себя «Дневник», который охватывает период с 1660 по 1669 г. и дает яркую картину жизни Англии (чума, пожар Лондона и т. п.) и частной жизни самого Пеписа.

121 В пьесе Шекспира «Как вам это понравится» шут Оселок говорит о том, что даже прямую ложь можно обойти «при помощи словечка если».

122 *Браунинговское общество* было создано в 1881 г. почитателями поэзии Роберта Браунинга для изучения его текстов; *широкая церковь* — возникшее в середине XIX в. движение в англиканской церкви, выступающее за широкое толкование церковных догматов.

123 Перечисляются персонажи произведений Браунинга «Фра Липпо Липпи», «Андреа дель Сарто», «Страффорд», «Пиппа приходит», «Пятно на гербе».

124 Речь идет об Аполлоне, который, согласно мифологическому преданию, был сыном нимфы *Лето* (Латоны) и Зевса (см. также примечание 143 к «De Profundis»).

125 *Юный Федр* — по-видимому, персонаж диалога Платона «Федр», даровитый юноша, который вышел прогуляться за город и прочитал свиток речи софиста Лисия о любви.

126 Здесь и ниже упоминаются персонажи и события древнегреческой истории и мифологии: *Поликсена* — прекрасная дочь царя Трои Приама, которая после падения Трои была принесена греками в жертву тени Ахилла и сама гордо пошла под жертвенный нож; эпизоды из «Одиссеи» Гомера; эпизоды греко-персидских войн: *сражение при Марафоне* в 490 г. до н. э., в котором греки разгромили персидскую пехоту, и *Саламинская морская битва* в 480 г. до н. э., когда афинский

флот одержал решающую победу над тяжелыми неповоротливыми судами персов.

127 *Фетида* — в древнегреческой мифологии дочь морского царя Нерея, мать героя Ахилла; *наяды* — морские нимфы.

128 Уайльд имеет в виду скульптуры трех ангелов, созданные итальянским скульптором Раннего Ренессанса *Донателло* (наст. имя Донато ди Бетто Барди, ок. 1386 — 1466) для фонтана в Сиене.

129 *Менады* — в древнегреческой мифологии спутницы Диониса, сокрушающие все на своем пути своими увитыми плющом торсами; вакханки.

130 *Хиггинботем* — нарицательное имя газетного репортера, высказывающего пошлые взгляды по вопросам искусства.

131 Персонажи пьесы Шекспира «Зимняя сказка» (1610 — 1611).

132 *Трохей* — стихотворная стопа из одного долгого и одного короткого слога; *трибрахий* — из трех коротких слогов. Время правления *Гая Юлия Цезаря Октавиана Августа* (63 до н. э. — 14 н. э.), римского принцепса с 27 г. до н. э., является периодом расцвета римской культуры; *Эгезий* (III в. до н. э.) — греческий историк и ритор, один из создателей пышного «азиатского» стиля, для которого характерно обилие риторических украшений; такой стиль присущ его сочинению «История Александра Великого».

133 Под «превосходным автором» Уайльд подразумевает М. Арнольда, высказавшего подобную мысль в книге «Литература и догма» (гл. I, § 1). *Пеон* — стихотворная стопа из одного долгого и трех коротких слогов.

134 *Плотин* (ок. 204 — ок. 270) — античный философ, основатель неоплатонизма.

135 *Сикион* (или Секион) — древнегреческий город в Северном Пелопоннесе на берегу Коринфского залива, где в V — IV вв. до н. э. существовала самобытная школа скульптуры (в том числе бронзовой) и живописи; по преданию, здесь было создано искусство скульптурного рельефа; родом из Сикиона были знаменитые скульпторы Поликлет и Лисипп.

136 *Лукиан* (ок. 117 — 180) — греческий писатель, автор сатирических и шуточных диалогов, пародий на приключенческие и любовные романы; *Кассий Лонгин* (ок. 213 — 273) — греческий философ и риторик, прозванный Филологом; *Марк Фабий Квинтилиан* (ок. 35 — 100) — римский риторик родом из Испании, автор основополагающих трудов по ораторскому искусству; *Дионисий* — вероятно, *Дионисий Галикарнасский* (I в. до н. э.) — греческий риторик, историк, критик, с 29 г. до н. э. живший в Риме; очевидно, имеется в виду *Плиний Младший* (Гай Плиний Цецилий Секунд, ок. 61 — 114) — римский писатель и государственный деятель, автор поэтических произведений, судебных речей, похвальных речей и т. п.; *Марк Корнелий Фронтон*

(ок. 100–170) — римский риторик, наставник Марка Аврелия, письма к которому были найдены в 1815 г.; *Павсаний* — греческий путешественник и писатель, живший во II в. и описавший достопримечательности Греции.

¹³⁷ Определение Арнольда в более полном виде звучит так: «Поэзия — это критика жизни, при условиях, установленных для такой критики законами поэтической правды и поэтической красоты» («Изучение поэзии»).

¹³⁸ Видоизмененные строки из поэмы «Гарет и Лайнетт» Теннисона (сб. «Королевские идиллии»).

¹³⁹ Скорее всего, Уайльд имеет в виду шотландского писателя Уильяма Шарпа.

¹⁴⁰ *Ньюнэм* — известный женский колледж Кембриджского университета, основанный в 1871 г.

¹⁴¹ *Магдалина* (Мария из Магдалы) — согласно Библии, грешница, обращенная Христом (Евангелие от Луки, VII, 37–50); *Лукреция* — прекрасная и скромная жена римского воина Коллатина, согласно древнеримским преданиям, была обесчещена сыном царя Тарквиния Гордого и, сообщив мужу о своем позоре, покончила с собой, вонзив в грудь кинжал.

¹⁴² Здесь и ниже Уайльд упоминает имена и события, описанные Гомером, Эсхилом, Софоклом, Еврипидом и Лукианом: *царица-изменница Клитемнестра* убила своего мужа ради любовника; *Авлид* — город-гавань на берегу пролива, отделяющего от Средней Греции остров Эвбей; *Гектор* — старший из 19 детей царя Трои Приама, муж Андромахи; *Менипп* — древнегреческий писатель, живший в III в. до н. э., основоположник жанра «мениппова сатира»; троянец *Эвфорб* поразил копьем в спину и убил друга Ахилла *Патрокла*; *Додона* — древнегреческий город в Эпире, где в храме Зевса находился Додонский оракул, предсказывавший будущее по шелесту листьев, журчанию ручья и другим приметам.

¹⁴³ Уайльд цитирует «Гимн Земле» Колриджа.

¹⁴⁴ Уайльд имеет в виду роман Флобера «*Госпожа Бовари*» (1851–1855). *Льюис Моррис* (1833–1907) — ирландский поэт. *Жорж Онэ* (1848–1918) — французский писатель. *Генри Артур Джонс* (1851–1929) — английский драматург.

¹⁴⁵ *Прозерпина* — римский аналог Персефоны. Очевидно, Уайльд имеет в виду М. Арнольда и его «Критические эссе» (I, гл. 1).

¹⁴⁶ По-видимому, имеется в виду *Национальная галерея*, крупнейшее в Англии собрание картин в Лондоне; была открыта в 1824 г.

¹⁴⁷ Уайльд вольно излагает интерпретацию картины Леонардо да Винчи «Мона Лиза» («Джоконда»), которая дана в книге Пейтера «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (1873, очерк 6). *Св. Анна* — мать Девы Марии, Богоматери.

¹⁴⁸ *Юнона* — в древнеримской мифологии супруга властителя неба Юпитера, богиня плодородия, покровительница брачных союзов, помощница при родах; ее птицами считались павлин и гусь.

¹⁴⁹ *Терсит* — персонаж «Илиады», воин, отличавшийся уродливостью, злоязычием и трусостью, был убит Ахиллом; имя Терсит стало нарицательным для обозначения презренного злоречивого человека.

¹⁵⁰ Несколько измененная цитата из Библии — Книга Пророка Амоса, VI, 1.

¹⁵¹ *Сэмюел Дэниел* (1562–1619) — английский поэт, драматург, автор трактата «Защита поэзии» (1602). Уайльд имеет в виду эпизод из трагедии Софокла «*Эдип-царь*»: Эдипу, которого так прозвали за его распухшие от ран ноги, оракул предсказал, что он, не знаящий своих родителей, убьет отца, женится на собственной матери и от этого брака родятся дети, проклятые богами и ненавидимые людьми.

¹⁵² Автор сборников литературно-критических эссе «Замечания мимоходом» (первый выпуск 1884 г.) — английский литератор, критик и биограф, ставший членом палаты общин, *Огастайн Биррелл* (1850–1933).

¹⁵³ Уайльд имеет в виду выражение «слезы вещей», употребленное Вергилием в поэме «Энеида» (19 г. до н. э.) и понимаемое как «страдание, сопровождающее человека на протяжении всей его жизни на земле».

¹⁵⁴ Вергилий, сопровождающий Данте во время странствований по аду и чистилищу, родился в местечке Андес недалеко от Мантуи. Над воротами ада было начертано изречение: «Оставь надежду, всяк сюда входящий» (Ад, III, 9).

¹⁵⁵ Здесь и ниже представлена целая галерея персонажей «Божественной комедии», реальных людей или героев легенд: *Гарнии* — мифические птицы с девичьими лицами, питаются листьями с деревьев, в которые были превращены грешники. Главу флорентийских гибеллинов (сторонников империи) *Фаринату дельи Уберти* Данте помещает в огненную могилу среди еретиков. *Адамо из Брешии* чеканил фальшивые флорины, за что по приговору Флорентийской республики был в 1281 г. сожжен на костре; в аду он «раздут водянкой» и в мучениях мечтает о Казентинских холмах, где он раньше жил. Грек *Синон* лживыми рассказами убедил троянцев ввести в Трою деревянного коня и тем самым способствовал поражению Трои. Гигант *Немврод* первым замыслил построить башню до небес, что привело к смешению народов и языков. Ад изображен в поэме как воронкообразная пропасть, которая, сужаясь, достигает центра земли, где находится ледяное озеро *Кочит*; на склонах воронки расположены уступы — девять «кругов ада». Река Ахерон образует смрадное Стигийское болото, в котором казнятся «гневные». *Ардженти «Серебряный»* — прозвище богатого флорентийского рыцаря Филиппе дельи Адимари, подковавшего своего коня серебряными подковами и отличавшегося надменностью и бешеным

нравом. *Бокка дельи Абати* — гвельф-предатель, во время сражения в 1260 г. отрубивший руку знаменосцу флорентийской конницы, чем вызвал замешательство гвельфов и их разгром. *Инок Альберго деи Манфреду* — один из вождей гвельфов, который, пригласив в гости некогда оскорбившего его родственника с малолетним сыном, с помощью наемных убийц расправился с ними. В центре вселенной вмерзший в льдину Коцита *Люцифер* терзает в трех своих лаптях предателей «величества земного и небесного» — *Иуду Искариота*, продавшего Христа, и убийц Юлия Цезаря, республиканцев *Юния Марка Брута* и *Гая Кассия Лонгина*, заколовших в 44 г. до н. э. Цезаря кинжалами. В чистилище поэт встречает *Пию деи Толомеи*, которая была из ревности убита мужем в одном из его замков в Маремме — нездоровой болотистой местности на побережье Тирренского моря. *Исмена* — сестра Антигоны, дочь Эдипа, побоявшаяся помочь Антигоне в совершении погребального обряда над телом их брата Полиника. *Нелла* — вдова Форезе Донати, спасшая своими молитвами мужа из ада. *Буонконте*, предводитель аретинских гибеллинов в войне против флорентийских гвельфов, пал в 1289 г. в сражении. Гордый ломбардец *Сорделло* — поэт, писавший на провансальском языке, уроженец города Мантуи, как и Вергилий, жил в XIII в. и погиб, по преданию, насильственной смертью. *Рудольф Габсбургский* — римско-германский император (1273—1291), отказавшийся от непосильных притязаний на Италию. *Филипп Французский* — отец «французского злодея» Филиппа IV Красивого, умерший в 1285 г. во время войны с Испанией. *Генрих Английский* — «смирнейший из королей... севший одиноко»; в 1271 г. в Тоскане граф де Монфор убил его сына, принца Генриха. По раю Данте ведет *Беатриче*, его возлюбленная, умершая в 1290 г. в возрасте 25 лет, которой он посвятил книгу стихов «Vita Nuova». *Лету*, реку забвения, Данте помещает в рай, откуда ее воды стекают к центру земли, унося с собой память о грехах, и добавляет к ней *Эвнюю*, которую «отведать надо, чтоб оказалась действительной» вода. *Пиккарда Донати* — сестра Форезе и Корсо Донати, которую Корсо насильно увез из монастыря и выдал замуж. *Кунизза* — сестра Эзеллино IV да Романо, жестокого падуанского тирана; в молодости славилась распутством, но в старости лет обратилась к благочестию и милосердию. *Фолько (Фалькет) Марсельский* — провансальский трубадур, ставший епископом Тулузским и умерший в 1231 г. *Иоахим Флорский* (ок. 1145—1202) — аббат монастыря во Флоре (Калабрия), автор мистических сочинений и основатель монашеского ордена; Данте помещает его в рай, хотя многие его сочинения были осуждены церковью. *Фома Аквинский* (1226—1274) — итальянский теолог и философ, учение которого легло в основу католического вероучения. *Франциск Ассизский* (ок. 1181—1226) — итальянский религиозный деятель, который проповедовал евангельскую бедность, аскетизм и подражание жизни Христа; в

1228 г. был канонизирован католической церковью; основатель ордена францисканцев. *Бонавентура* (1221—1274) — итальянский богослов, генерал ордена францисканцев. *Доминик* (ок. 1170—1221) — основатель в 1216 г. ордена доминиканцев. *Каччагвида* — прапрадед Данте, рыцарь, живший в XII в. и принимавший участие во втором крестовом походе 1147 г.

¹⁵⁶ Уайльд имеет в виду поэтический сборник «Цветы зла» (1857) Шарля Бодлера: цитируются строки из стихотворения «Грустный мадригал» (XXXV).

¹⁵⁷ Имеется в виду стихотворение Бодлера «Гэаутонтиморуменос» (греч. «самоистязующий», «носящий в самом себе свое наказание») из сборника «Цветы зла» (XCII).

¹⁵⁸ Греческий поэт *Мелеагр* (140/130 — ок. 60 до н. э.), живший в сирийском городе Тир, писал любовные и эротические стихи, многие из которых посвящены *Гелиодоре*.

¹⁵⁹ *Фантина* — персонаж романа главы и теоретика французского романтизма *Виктора-Мари Гюго* (1802—1885) «Отверженные» (1862), мать Козетты, работница, соблазненная и брошенная богатым студентом, умирающая от чахотки. *Манон Леско* — куртизанка, героиня одноименного романа французского писателя аббата Прево — *Антуана Франсуа Прево* (1697—1763).

¹⁶⁰ *Тиреец* — Мелеагр. *Орест* — персонаж трилогии Эсхила «Орестея», сын Агамемнона и Клитемнестры; мстит за убитого матерью отца и убивает мать и ее любовника, за что его начинают преследовать богини мщения Эринии.

¹⁶¹ Имеется в виду Аристотель.

¹⁶² «Град Божий», «общение с Богом» — термины вероучения Аврелия Августина, согласно которому все в истории совершается по воле Божьей, поэтому цель истории — восстановить общение людей с Богом; вне полного подчинения церкви нет спасения, и светское государство должно уступить место «граду Божьему».

¹⁶³ *Эмануэль Сведенборг* (1688—1772) — шведский ученый и теолог-мистик, утверждавший, что существуют три неба и три ада, но это мироздание мертво, жив только создатель его — Бог; изложил свои духовные откровения в книге «Небесные тайны».

¹⁶⁴ Аристотель подверг критике учение Платона об идеях и дал свое решение вопроса об отношении в бытии общего и единичного: единично то, что существует только «где-либо» и «теперь», оно чувственно воспринимаемо, общее же существует «повсюду» и «всегда» и постигается умом. *Иммануил Кант* (1724—1804) — немецкий философ и ученый, родоначальник немецкой классической философии.

¹⁶⁵ Уайльд сравнивает научный принцип наследственности с древнегреческой богиней возмездия Немезидой, считает ее последней и самой страшной из Парок, древнеримских богинь судьбы, которые соот-

ветствуют древнегреческим богиням судьбы — Клото (она начинает нить жизни), Лахесис (продолжает прясть ее) и Атропос (перерезает нить жизни человека).

166 *Джакомо Леопарди* (1798—1837) — итальянский поэт, автор политических, философских и лирических стихов, в которых свободолюбивые идеи сочетаются с трагическим ощущением безсмысленности жизни; стихи Леопарди переводила на русский язык А. А. Ахматова.

167 *Пьер Видаль* (? — ок. 1200) — провансальский трубадур, сопровождавший в качестве профессионального поэта в 1190 г. на Кипр Ричарда Львиное Сердце; в одной из посвященных ему легенд рассказывается о том, как он, влюбившись в даму по имени Лоба («Волчица»), решил сам уподобиться волку: натянул на себя шкуру волка и отправился в лес, где его чуть не загрызли охотничьи собаки.

168 Трагическая история любви французского поэта, философа и богослова *Пьера Абеляра* (1079—1142) к Элоизе, с большой силой рассказанная в его стихах, автобиографии «История моих бедствий» (1132—1136) и в переписке с Элоизой, завершилась их уходом в монастырь. *Франсуа Вийон* (1431—?) — французский поэт, выходец из низов, автор баллад, рондо, поэтического цикла «Большое завещание» (1462), исполненного жизненной силы и в то же время сознания скоротечности бытия, тленности красоты; бродяга и авантюрист, после 1463 г. исчез в изгнании.

169 *Датчанин* — очевидно, имеется в виду Гамлет.

170 Согласно учению древнегреческого философа *Эпикура* (342/341—271/270 до н. э.), смысл человеческой жизни — достижение счастья, для чего люди должны избавиться от страстей и страха, приносящих страдание; результат правильной жизни — покой души; признавая существование богов, Эпикур поселил их в пространствах между мирами и считал, что они, «пробывая в блаженном покое... не заботятся ни о нас, ни о мире».

171 *Фабианское общество*, основанное в 1884 г. и названное по имени римского полководца Фабиа Максима Кунктатора («Медлитель»), выступало за реформистский путь к социализму.

172 *Утопия* — фантастический остров из одноименного романа (1516), принадлежащего перу английского гуманиста, государственно-го деятеля и писателя, одного из основоположников утолического социализма *Томаса Мора* (1478—1535), в котором описывается идеальное общество всеобщего равенства и благоденствия.

173 Цитата из Библии — Евангелие от Матфея, III, 3.

174 *Школа света* — люминизм (направление неоимпрессионизма), живописная система, предполагающая разложение сложного цветового тона на чистые цвета, которые фиксируются на холсте отдельными мазками в расчете на оптическое смешение мазков при восприятии картины зрителем.

175 *Эндрю Марвелл* (1621—1678) — английский государственный деятель и поэт, близкий метафизической школе.

176 Большинство сочинений Платона написано в форме диалогов; Лукиану принадлежат «Диалоги богов» и «Диалоги мертвых»; Джордано Бруно основу своего научно-философского учения изложил в диалогах «Вечера и великий пост», «О причине, начале и едином», «О бесконечности, Вселенной и мирах» и др.; «великолепным язычником» Уайльд называет Гёте.

177 Имеются в виду «Философские диалоги» (1883) Ренана. *Жан-Огюст-Доминик Энгр* (1780—1867) — французский живописец и рисовальщик.

178 *Чэдбэнд* — персонаж романа Диккенса «Холодный дом» (1853), проповедник, ханжа и лицемер.

179 Речь идет о диалоге Платона «Пир», где рассматриваются этические и эстетические проблемы: на пиру у трагического поэта Агафона собеседники говорят о красоте разных уровней — красоте физических тел, красоте возвышенных душ и, наконец, вечной, неподвижной идее красоты; мысль, которую приводит Уайльд, в диалоге высказывает Со- крат.

180 Уайльд перечисляет прекрасные по архитектуре часовни и другие здания в колледжах Оксфордского и Кембриджского университетов. Английский церковный деятель, архиепископ Кентерберийский *Уильям Лод* (1573—1645) стремился сблизить догматику англиканской церкви с католицизмом, что привело к преследованию пуритан и вызвало широкое недовольство; в начале английского буржуазной революции XVII в. Лод был обвинен в государственной измене и казнен.

181 Стихотворение Россетти «Дом жизни» (часть I) начинается строчкой «Сонет — момента монумент».

182 *Королева Констанс* — персонаж хроники Шекспира «Жизнь и смерть короля Иоанна».

183 Сборник рассказов *Редьярда Киплинга* (1865—1936), родившегося в колониальной Индии, о жизни там был опубликован в 1888 г.; называя Киплинга «гением, который глотает придыхательные», Уайльд хочет сказать, что Киплинг широко использует просторечье низов, для которого характерно опущение начального фарингального фрикативного звука.

184 *Манчестерская школа* — течение среди английских экономистов, защищавшее свободу торговли и отказ от вмешательства государства в экономическую жизнь.

185 *Петер Иоганн Эккерман* (1792—1854) — немецкий литератор, секретарь и биограф Гёте; цитируется его книга воспоминаний «Разговоры с Гёте» (1836—1848, русс. пер.: М., 1981, с. 815).

186 Автор книги «Происхождение видов» (1859) — английский естествоиспытатель *Чарльз Роберт Дарвин* (1809—1882).

187 *Флавий Юлиан Клавдий* (ок. 331 – 363) — римский император (361 – 363), прозванный Отступником за эдикты, направленные против христиан; вызывая ненависть христианского духовенства, пытался восстановить язычество. Считая, что разум человека слеп, а чувства обманчивы, Монтень призывал к сомнению, которое спасает от предрассудков (ему принадлежит фраза «Что я знаю?!»), и предпочел жизнь отшельника-эпикурейца.

188 Речь идет о работе Ж. Ренана над евангелическими текстами и попытке рационалистически пересмотреть евангельскую легенду и устранить из нее все сверхъестественное, сделанной в его «Истории происхождения христианства».

189 *Уолтер Сэвидж Лэндор* (1775 – 1864) — английский писатель и поэт, автор лирических стихов и героических поэм.

190 *Глобус* («Глоб-Театр») — театр, выстроенный членами труппы Джеймса Бербеда в 1599 г., в которую в 1593 г. вступил Шекспир и которая ставила его пьесы.

191 Далее Уайльд упоминает персонажей и эпизоды из пьес Шекспира «Цимбелин», «Король Лир», «Венецианский купец», «Как вам это понравится», «Два веронца», «Король Генрих IV», «Макбет», «Тимон Афинский», «Ричард III», «Все хорошо, что хорошо кончается» и др.

192 *Уильям Швенк Гилберт* (1836 – 1911) — английский либреттист, пародист, автор музыкальных комедий.

193 *Химена* — персонаж трагедии *Пьера Корнеля* (1606 – 1684) «Сид» (1636 – 1637).

194 Роман Эмиля Золя (1867).

195 *Томмазо Сальвини* (1829 – 1915) — знаменитый итальянский актер, игравший в лондонских театрах шекспировские роли.

196 *Огюст Ваке́ри* (1819 – 1895) — французский писатель и литературный критик. *Жан Расин* (1639 – 1699) — французский поэт и драматург, один из создателей (наряду с Корнелем) французской классицистской трагедии.

197 Далее называются персонажи пьес Шекспира: «Зимняя сказка», «Укрощение строптивой», «Как вам это понравится», «Король Генрих VIII», «Сон в летнюю ночь», «Два веронца», «Король Ричард II», «Генрих IV» (2-я часть), «Венецианский купец», «Двенадцатая ночь», «Много шума из ничего».

198 «*Перелицованный портной*» — произведение Т. Карлейля (1833 – 1834).

199 Уайльд, очевидно, хочет сказать, что Шекспир не был специалистом во всех областях науки и жизни своего времени; *Уильям Блэкстон* (1723 – 1780) — английский юрист, автор «Комментариев к законам Англии и английской конституции»; *Джозеф Пэкстон* (1801 – 1865) — английский архитектор, специалист по планировке садов и парков.

200 *Жан-Франсуа Дюси* (Дюсис, 1733 – 1816) — французский поэт и драматург, переделавший для французской сцены ряд трагедий Шекспира. *Théâtre Français* (Театр Франсуэ, Комеди Франсез) — ведущий французский театр, основанный в 1680 г. Людовиком XIV. *Франсуа-Жозеф Тальма* (1763 – 1826) — знаменитый актер театра «Комеди Франсез», стремившийся к правдоподобию в театральных постановках и костюмах.

201 Цитируется сочинение Т. Готье «Оноре де Бальзак» (1858).

202 Очевидно, Уайльд ссылается на работу итальянского историка XV в. *Стефано Инфессуры* «Летопись города Рима» (с 1371 по 1494 г.).

203 *Капитолий* — кремль Древнего Рима, расположенный на Капитолийском холме, где находится храм Юпитера, главное святилище римлян.

204 Имеется в виду кафедра балтистерия в Пизе (1260) работы итальянского скульптора, архитектора и инженера *Никколо Пизано* (ок. 1225 – ок. 1284); одной из лучших работ *Андреа Мантеньи* является серия «Триумф Цезаря» (1482 – 1492), находящаяся в дворцовом комплексе Хэмптон-Корт близ Лондона.

205 В Мадриде в Королевской Академии истории хранится серебряный диск конца IV в. с выгравированным на нем изображением *Флавия Феодосия* (347 – 395), императора Великой Римской империи в 379 – 395 гг., который принял христианство как государственную религию, осудив еретиков и язычников, и разделил империю на восточную — греческую и западную — римскую части между своими сыновьями.

206 *Клавдий Клавдиан* (ок. 375 — после 404) — эпический поэт позднего Рима, по происхождению грек.

207 *Макс Мюллер* (1823 – 1900) — немецкий лингвист-компаративист и востоковед, занимавшийся также проблемами мифологии и религии.

208 *Джамбаттиста Пиранези* (1720 – 1778) — итальянский архитектор и художник-декоратор.

209 *Марк Поллио Витрувий* — римский архитектор и военный инженер, живший в I в. до н. э., автор сочинения «Десять книг об архитектуре». *Вечеллио* — Тициан.

210 *Себастьян Мюнстер* (1489 – 1552) — немецкий теолог и францисканский монах, автор «Космогонии» (1544).

211 *Михаэль Колинз* (Колин, конец XVI — начало XVII в.) — голландский график, работавший в Амстердаме, автор гравюр с изображением костюмов. *Ганс Вейгель* — немецкий художник, гравер и золотых дел мастер, живший в XVI в. *Йост Амман* (1539 – 1591) — швейцарский художник и гравер, работавший в Нюрнберге, автор иллюстрированных гравюрами книг о женской одежде у разных народов, об одежде католических священников.

212 См. пролог к хронике «Жизнь короля Генриха V».

- 213 *Анна* (1665—1714) — английская королева с 1702 г.
- 214 *Якимо* — персонаж пьесы Шекспира «Цимбелин».
- 215 В пьесе Шекспира «Троил и Крессид» Гектор, обращаясь к Парису и Троилу, говорит, что они подобны «молодым людям, которых Аристотель считал неспособными воспринимать моральную философию» (акт II, сц. 2).
- 216 *Джон Олдкасл, лорд Кобэм* (ок. 1378—1417) — английский политический деятель, один из руководителей лоллардов — движения ремесленников и крестьян за политические и религиозные реформы.
- 217 «*Сидя дома, она пряла шерсть*» — характеристика скромной и домовитой римлянки *Лукреции*; *Виргилия* — персонаж пьесы Шекспира «Кориолан».
- 218 *Принцесса Екатерина* — персонаж хроники Шекспира «Жизнь короля Генриха V»; «*Разводимся*» — пьеса французского писателя Викторьена Сарду (1880).
- 219 *Рэфаел Холиншед* (?—1580) — английский хронист, автор двухтомной «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии».
- 220 *Книга пэров* — по-видимому, «Книга пэров Берка», содержащая список пэров Англии и их родословную; впервые была издана Джоном Берком в 1826 г. и потом переиздавалась ежегодно.
- 221 Имеется в виду трактат Т. Хейвуда «В защиту актеров» (1612).
- 222 Первым произведением Шекспира была хроника «Генрих VI» (2-я часть, 1590—1591), а последним — хроника «Генрих VIII» (1612—1613).
- 223 Уайльд, по-видимому, имеет в виду победу Кромвеля над сторонниками короля Карла под Оксфордом в 1645 г. и последствия буржуазной революции.
- 224 *Чарлз Брэндон* (?—1545) — сын знаменосца будущего короля Генриха VII (1457—1509); погиб при Босуорте в 1485 г. в сражении; которое стало завершением войн Алой и Белой роз: король Ричард (Йорк) погиб, и победу со стороны Ланкастеров одержал Генри Тюдор, основатель династии Тюдоров (с 1485 г. — король Генрих VII).
- 225 *Кентерберийский собор* — один из выдающихся памятников английской архитектуры XI—XV вв. *Черный Принц* — прозвище старшего сына короля Эдуарда III (1312—1377; правил с 1327 г.) принца Эдуарда (1330—1376), погибшего в одном из сражений в ходе Столетней войны с Францией. *Вестминстерское аббатство* — особая королевская церковь в Лондоне, памятник раннеанглийской архитектуры, место коронации английских королей и пантеон многих выдающихся деятелей Англии; построена в XI в. *Генри, граф Ричмонд* — впоследствии король Генрих VII.
- 226 Не вполне точная цитата из пьесы «Цимбелин» (акт V, сц. 4).
- 227 Плутарху принадлежит цикл биографических сочинений, в частности «Сравнительные жизнеописания» (4 тома), включающие жи-

вописание *Кая (Гнея) Марция Кориолана* (V в. до н. э.) — патриция и полководца, который, согласно древнеримской легенде, командовал в 493 г. до н. э. римскими войсками при взятии города вольсков Кориол и получил в связи с этим свое прозвище; преследуемый трибунами за попытку лишить плебеев их прав, перешел на сторону вольсков и возглавил их войско, осаждавшее Рим, но снял осаду, уступив моленью матери.

228 Уайльд говорит о Викторе Гюго. Ниже: *Рюи Блаз и Приего* — персонажи его трагедии «Рюи Блаз» (1838), *Анжело Малиньери* — «Анжело, тиран Падуанский» (1835).

229 См. «Гамлет», акт II, сц. 2.

230 *Скуайр Бэнкрофт* (1841—1926) — английский театральный импресарио; его жена — актриса *Мэри Уилтон* (1840—1921).

231 Уайльд, очевидно, имеет в виду наставление, которое Полоний дает Лаэрту: «Шей платье по возможности дороже, но без затей — богато, но не броско» («Гамлет», акт I, сц. 3, перевод М. Лозинского).

232 *Джон Хэар* (1844—1921) — английский актер и импресарио.

233 *Люис Стрейндж Уингфилд* (1842—1891) — английский писатель, художник и актер театра «Хеймаркет».

234 Уайльд цитирует сочинение Ш. Бодлера «Салон 1846» (XVIII).

235 «*Принцесса Джордж*» — пьеса Александра Дюма-сына (1824—1895).

236 «*Эрнани*» (1830) — трагедия В. Гюго. *Мадмуазель Марс* (наст. имя Анн-Франсуа-Ипполит Буте, 1779—1847) — французская актриса, выступавшая в «Комеди Франсез».

237 *Фредерик Бартлетт Конуэй* (1819—1871) — английский актер; переехав в США, организовал свой театр в Бруклине (Нью-Йорк).

238 *Уильям Сесил Берли* (1520—1591) — английский государственный деятель.

239 *Бенджамин Ноттингэм Уэбстер* (1797—1882) — английский актер, драматург и балетмейстер, работавший во многих театрах Лондона.

240 Речь идет об эссе «Критик как художник».

241 *Аболиционисты* (от лат. abolitio — «отмена, уничтожение») — участники движения за отмену рабства негров в США; в действительности аболиционизм совместно с освободительным движением самих негров привел к Гражданской войне 1861—1865 гг. и отмене рабства.

242 *Мария-Антуанетта* (1755—1793) — французская королева, супруга Людовика XVI, казненная вместе с ним во время Великой французской революции. *Вандея* — департамент на западе Франции — была в конце XVIII — начале XIX в. центром мятежей крестьян, выступавших вместе с контрреволюционным дворянством и духовенством за реставрацию свергнутой революцией династии Бурбонов.

243 Перу Теодора Моммзена принадлежит капитальный труд «История Рима» (1854—1856); в пятой книге «Истории Рима» анализируется эпоха Юлия Цезаря и его жизнь и деятельность.

244 Марку Аврелию Ж.-Э. Ренан посвятил один из томов своей восьмитомной «Истории происхождения христианства» (1882).

245 По преданию, слова «Познай самого себя» были начертаны над входом в храм Аполлона в Дельфах.

246 Библейская аллюзия — Евангелие от Луки, VII, 47.

247 Библейская аллюзия — Евангелие от Матфея, XII, 49; XXVI, 7—11.

248 Отец Дамьен (Жозеф де Вёстер, 1840—1889) — бельгийский миссионер, поселившийся среди прокаженных на Гавайских островах, чтобы улучшить условия их жизни; умер от проказы.

249 По-видимому, имеется в виду Чжуан-цзы.

250 Олигархия (греч. ολιγαρχία) — власть немногих; *охлакратия* (от греч. οχλος — «толпа, чернь» и κράτος — «власть») — власть черни.

251 Французская Академия была создана в 1635 г. для изучения языка и литературы, формирования их норм, для создания словарей и грамматик французского языка; включает 40 пожизненных членов — «бессмертных»; во время французской революции в 1793 г. была упразднена по решению Конвента; вновь воссоздана в 1803 г.

252 Чарлз Кингсли (1819—1875) — английский священник и писатель.

253 Эдмунд Берк (1729—1797) — английский государственный деятель и политический мыслитель, автор книги «Размышления о революции во Франции» (1790), на которую, вероятно, и ссылается Уайльд; французское общество накануне революции состояло из трех сословий: дворянства, духовенства и третьего — низшего — сословия горожан и крестьян.

254 Уайльд имеет в виду, что Данте в 1301 г. изгнан из родного города Флоренции и жил в Вероне, а Торквато Тассо в результате политических и религиозных интриг при дворе феррарского герцога д'Эсте был брошен в тюрьму, где провел семь лет.

255 Бенвенуто Челлини пользовался расположением папы Клемен-та VII, но позднее за непочтительное высказывание в адрес папы Павла III был брошен в темницу; ниже Уайльд вольно пересказывает текст из «Автобиографии» Челлини.

256 Здесь подразумевается *тиара римских пап*, украшенная тремя коронами; они символизируют то, что папа является «отцом князей и королей», «правителем мира» и «наместником Иисуса Христа».

257 Вероятно, аллюзия на миф, согласно которому Фивы, главный город Беотии, были заселены людьми, выросшими из зубов дракона, посеянных основателем города Кадмом.

258 Известны два портрета пап, принадлежащие кисти Рафаэля:

портрет Юлия II (ок. 1511 г.), передающий властность характера папы, и портрет Льва X «Лев X с кардиналами» (ок. 1518 г.), изображающий папу — философа и эпикурейца.

ЛЕКЦИИ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ

В настоящем разделе представлены произведения, написанные Уайльдом специально для ряда периодических изданий, с которыми он сотрудничал в качестве обозревателя в разделе новостей культуры. Уайльд выступает здесь как литературный и театральный критик, как эксперт в области дизайна костюма и живописи, как знаток истории мировой культуры, как теоретик искусства и, наконец, как автор оригинальной, не потерявшей своей значимости и в наши дни эстетической концепции.

Специфика жанра наряду с особенностями авторской манеры, благодаря которым эти «миниатюры» по праву считаются образцами литературно-критической эссеистики, одновременно создают определенные трудности для их восприятия в наше время. Это связано главным образом с обилием цитат и многообразием их видов. Цитируя (или пересказывая), Уайльд в большинстве случаев называет только автора приводимого высказывания («Пейтер где-то говорит...»), зачастую же автор прямо не называется, но ему дается описательная характеристика («Один наш очаровательный писатель...», «Великий француз сто лет назад сказал...»). Большой интерес (и большую трудность) представляет использование Уайльдом «чужого слова» — чужих слов и фраз, непосредственно вплетенных в тексты Уайльда, но никак им не выделенных, даже не заключенных в кавычки. Современникам Уайльда они были понятны, были у них «на слуху» и придавали произведениям писателя особую остроту и злободневность.

В тех случаях, когда их источник удалось установить, они комментируются в Комментариях наряду с именами мифологических персонажей, библейскими и литературными аллюзиями, историческими и географическими реалиями и т. п.

«Заветы молодому поколению» («A Few Maxims for the Instruction of the Veredicated. Phrases and Philosophies for the Use of the Young»), своего рода эстетический манифест автора, впервые опубликованы в журнале «Хамелеон» в декабре 1894 г.

¹ Здесь Уайльд обращается к американцам: лекция впервые была прочитана в Нью-Йорке.

² «Эмиль» — книга Ж.-Ж. Руссо. «Страдания молодого Вертера» — произведение Гёте.

³ Уолт Уитмен (1819—1892), американский поэт, бард демокра-