



ОСКАР
УАЙЛД

Собрание
сочинений

ОСКАР УАЙЛД

Собрание сочинений
в трех томах

ОСКАР УАЙЛЬД

Собрание сочинений
в трех томах

ОСКАР УАЙЛЬД

Собрание сочинений
Том третий

Стихотворения
Поэмы
Эссе

Лекции и эстетические миниатюры
Письма



Москва

ТЕРРА-КНИЖНЫЙ КЛУБ

2003

УДК 82/89
ББК 84 (4 Вл)
У12

Составитель
А. Дорошевич

Оформление художника
А. Зарубина

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—Книжный клуб, 2003. — 592 с.

ISBN 5-275-00921-6 (т. 3)

ISBN 5-275-00918-6

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 5-275-00921-6 (т. 3)
ISBN 5-275-00918-6

© А. Дорошевич. Сост., 2003
© ТЕРРА—Книжный клуб, 2003



Стихотворения



Стихотворения

МИЛЬТОНУ ¹

Я думаю, Мильтон, твой дух устал
Бродить у белых скал, высоких башен:
Наш пышный мир, так огненно раскрашен,
Стал пепельным, он скучен стал и мал;

А век комедией притворной стал,
Нам без нее наш день казался б страшен,
И, несмотря на блеск, на роскошь брашен ²,
Мы годны лишь, чтоб рыть песчаный вал,

Коль этот островок, любимый Богом,
Коль Англия, лев моря, демагогам
Тупым во власть досталась навсегда.

Ах, эта ли страна на самом деле
Держала три империи, когда
О Демократии пронесся клич Кромвеля ³.

THEORETIKOS *

Империя на глиняных ногах —
Наш островок: ему уже не сродно
Теперь все то, что гордо, благородно,
И лавр его похитил некий враг;

И не звенит тот голос на холмах,
Что о свободе пел: а ты свободна,
Моя душа! Беги, ты не пригодна
В торгашеском гнезде, где на лотках

* Созерцатель (греч.).

Торгуют мудростью, благоговеньем,
А чернь идет с угрюмым озлобленьем
На светлое наследие веков.

Мне жалко это; и, поверив чуду
Искусства и культуры, я не буду
Ни с Богом, ни среди Его врагов.

REQUIESCAT * 4

Ступай легко: ведь обитает
Она под снегом там.
Шепчи нежней: она внимает
Лесным цветам.

Заржавела коса золотая,
Потускла, ах!
Она — прекрасная, молодая —
Теперь лишь прах.

Белее лилии блистала,
Росла, любя,
И женщиной едва сознала
Сама себя.

Доска тяжелая и камень
Легли на грудь.
Мне мучит сердце жгучий пламень. —
Ей — отдохнуть.

Мир, мир! Не долетит до слуха
Живой сонет.
Зарытому с ней в землю глухо
Мне жизни нет.

VITA NUOVA **

Стоял над морем я, безмолвный и унылый,
А ветер плачущий крепчал, и там в тени
Струились красные, вечерние огни,
И море пеною мои уста омыло.

Пугливо льнул к волне взмах чайки длиннокрылой.
«Увы! — воскликнул я. — Мои печальны дни,

* Да покоится <с миром> (лат.).

** Новая жизнь (ит.).

О если б тощий плод взрастили мне они
И поле скудное зерно озолотило!»

Повсюду дырами зияли невода,
Но их в последний раз я в бездны бросил смело
И ждал последнего ответа и плода, —

И вот зажегся луч, я вижу, онемелый,
Восход серебряный и отблеск нимбов белый,
И муки прежние угасли без следа.

СЕРЕНАДА

Для музыки

Не нарушает ветер лени,
Темна Эгейская струя,
И ждет у мраморной ступени
Галера тирская моя.
Сойди! Пурпурный парус еле
Надут; спит стражник на стене.
Покинь лилейные постели,
О, госпожа, сойди ко мне!

Она не спустится, — я знаю.
Что ей обет любви простой?
Я не напрасно называю
Ее жестокой красотой.
Ах! Верность — женщинам забава,
Не знать им муки никогда,
Влюбленному, как мальчик, слава
Любить вотще, любить всегда.

Скажи мне, кормщик, без обмана:
То кос ее златистый свет
Иль нежная роса тумана,
Что пала здесь на страстоцвет?
Скажи, матрос, ты малый дельный:
То госпожи моей рука
Иль нос мелькнул мне корабельный
И блеск серебряный песка?

Нет, нет! То не роса ночная,
Не блеск серебряный песка,

То госпожа моя младая,
Ее коса, ее рука!
Правь, благородный кормщик, к Трое,
Матрос, ты к гребле будь готов:
Царицу счастья мы, герои,
Везем от греческих берегов.

Уж небеса поголубели,
Час утра тихий настает,
Дружина, на борт! Что нам мели!
О, госпожа, вперед, вперед!
Правь, благородный кормщик, к Трое,
Матрос, не бойся ты труда.
Как мальчик любит, любит втрое
Тот, кто полюбит навсегда.

IMPRESSIONS

1. *Les Silhouettes* *

Морская зыбь в полосках серых, —
Унылый вихрь не в ритме с ней.
Луна, как лист осенних дней,
Летит по ветру в бурных шхерах.

На фоне бледного песка
Прибрежный челн награвирован,
В нем юнга — весел, чернобров он, —
Смеется рот, блестит рука.

На серых и росистых дюнах,
На фоне тонких облаков,
Как силуэты, ряд жнецов
Идет обветренных и юных.

2. *La Fuite de la Lune* **

Тут слуху нету впечатлений,
Тут только сон, и тишь, и лень.
Безмолвно там, где тлеет тень,
Безмолвно там, где нет и тени.

* Силуэты (фр.).

** Луна ушла (фр.).

Тут только эхо хриплый крик
У птицы горестной украло.
Она зовет подругу. Вяло
Ей вторит берег, мглист и дик.

Но вот луна свой серп убрала
С небес и в темное крыльцо
Ушла, накинув на лицо
Вуали желтой покрывало.

МОГИЛА ШЕЛЛИ⁵

Как факелы вокруг одра больного,
Ряд кипарисов встал у белых плит,
Сова как бы на троне здесь сидит,
И блещет ящер спинкой бирюзовой.

И там, где в чашах вырос мак багровый,
В безмолвии одной из пирамид,
Наверно, Сфинкс какой-нибудь глядит,
На празднике усопших страж суровый.

Но пусть другие безмятежно спят
В земле, великой матери покоя, —
Твоя могила лучше во сто крат,

В пещере синей, с грохотом прибоя,
Где корабли во мрак погружены
У скал подмытой морем крутизны.

RHÈDRE⁶

Саре Бернар

Как скучно, суетно тебе теперь со всеми,
Тебе, которой следовало быть
В Италии с Мирандоло⁷, бродить
В оливковых аллеях Академий,

Ломать в ручье тростник с мечтами теми,
Что Пан в него затрубит, и шалить
Меж девушек у моря, где проплыть
Мог важный Одиссей в своей триреме⁸.

О да! Наверно, некогда твой прах
Таился в урне греческой, и снова
Ты в скучный мир направила свой шаг,

Возненавидев сумрака оковы,
Унылых асфodelей череду
И холод губ, целующих в Аду.

IMPRESSIONS

1. *Le Jardin* *

Увядшей лилии венец
На стебле тускло-золотом.
Мелькает голубь над прудом,
На буках — тлеющий багрец.

Подсолнух львино-золотой
На пыльном стержне почернел,
Среди деревьев и омел
Кружится листьев мертвый рой.

Слетают снегом лепестки
С молочно-белых бирючин.
Головки роз и георгин —
Как шелка алого клочки.

2. *La Mer* **

На вантах ледяной покров,
Морозный прах окутал нас.
Луна — как злобный львиный глаз
Под рыжей гривой облаков.

Стоит угрюмый рулевой,
Как призрак, в сумраке седом,
А в кочегарке чад и гром,
Слепит машины блеск стальной.

* Сад (фр.).

** Море (фр.).

Свирепый шторм утих везде,
Но все вздымается простор;
Как рваный кружевной узор,
Желтеет пена на воде.

ДОМ БЛУДНИЦЫ

Шум пляски слушая ночной,
Стоим под ясною луной, —
Блудницы перед нами дом.

«Das treue liebe Herz» * ⁹ гремит.
Оркестр игрою заглушит
Порою грохот и содом.

Гротески странные скользят,
Как дивных арабесков ряд ¹⁰, —
Вдоль штор бежит за тенью тень.

Мелькают пары плясунов
Под звуки скрипки и рогов,
Как листьев рой в ненастный день.

И пляшет каждый силуэт,
Как автомат или скелет,
Кадриль медлительную там.

И гордо сарабанду ¹¹ вдруг
Начнут, сцепясь руками в круг,
И резкий смех их слышен нам.

Запеть хотят они порой.
Порою фантом заводной
Обнимет нежно плясуна.

Марионетка из дверей
Бежит, покурит поскорей,
Вся как живая, но страшна.

И я возлюбленной сказал:
— Пришли покойники на бал,
И пыль там вихри завила.

* «Преданное любящее сердце» (нем.).

Но звуки скрипки были ей
Понятнее моих речей;
Любовь в дом похоти вошла.

Тогда фальшивым стал мотив,
Стих вальс, танцоров утомив,
Исчезла цепь теней ночных.

Как дева робкая, заря,
Росой сандалии сребря,
Вдоль улиц крадется пустых.

FANTAISIES DÉCORATIVES *

1. *Le Panneau* **

Под тенью роз танцующей сокрыта,
Стоит там девушка, прозрачен лик,
И обрывает лепестки гвоздик
Ногтями гладкими, как из нефрита.

Листами красными лужок весь испещрен,
А белые летят, что волоконца,
Вдоль чащи голубой, где видно солнце,
Как сделанный из золота дракон.

И белые плывут, в эфире тая,
Лениво красные порхают вниз,
То падая на складки желтых риз,
То на косы вороны упадая.

Из амбры лютню девушка берет,
Поет она о журавлиной стае,
И птица, красной шеею блистая,
Вдруг крыльями стальными сильно бьет.

Сияет лютня, дрогнувшая пеньем,
Влюбленный слышит деву издали,
Глазами длинными, как миндали,
Следя с усладой за ее движеньем.

* Декоративные фантазии (фр.).

** Панно (фр.).

Вот сильный крик лицо ей искажил,
А на глазах дрожат уж крошки-слезы:
Она не вынесет шипа занозы,
Что ранил ухо с сетью красных жил.

И вот опять уж весело смеется:
Упал от розы лепесточков ряд
Как раз на желтый шелковый наряд
И горло нежное, где жилка бьется.

Ногтями гладкими, как из нефрита,
Все обрывая лепестки гвоздик,
Стоит там девушка, прозрачен лик,
Под тенью роз танцующей сокрыта.

CANZONET *

Мне нет казны,
Где стражем — гриф свирепый:
Как встарь, бедны
Пастушечьи вертепы,
И нет камней,
Чтоб сделать украшенье,
Но дев полей
Мое пленяло пенье.

Моя свирель
Из тростника речного,
Пою тебе ль
Всегда, опять и снова?
Ведь ты белей,
Чем лилия; без меры
Ценней, милей
И реже амбры серой.

К чему твой страх?
Ведь Гиацинт скончался,
И Пан в кустах
Густых не появлялся,
И Фавн рогат
Травы не топчет вялой,
И бог-закат
Зари не кажет алой.

* Канцонетта, песенка (от *ит.* canzone — песня).

И мертв Гилас,
Он роз не встретит красных
В вечерний час
В твоих губах прекрасных.
Хор нимф лесных
На горке игр не водит...
Сребрист и тих
Осенний день уходит.

СИМФОНИЯ В ЖЕЛТОМ ¹²

Ползет, как желтый мотылек,
Высокий омнибус с моста,
Кругом прохожих суета —
Как мошки, вьются вдоль дорог.

Покинув сумрачный причал,
Баржа уносит желтый стог.
Как шелка желтого поток,
Туман дома запеленал.

И с желтых вязов листьев рой
У Темпла ¹³ пасмурно шумит,
Мерцает Темза, как нефрит,
Зеленоватой желтизной.

Стихотворения в прозе

ХУДОЖНИК

Был вечер, и вот в душу его желание вошло создать изображение *Радости, пребывающей одно мгновение*. И он в мир пошел присмотреть бронзу. Только о бронзе мог он думать.

Но вся бронза во всем мире исчезла, и вот во всем мире не было литейной бронзы, кроме только бронзы в изваянии *Печали, длящейся вовеки*.

Это же изваяние он сам, своими руками создал и оставил его на могиле той, кого он любил. На могиле усопшей, которую любил он больше всех, поставил он это изваяние своей работы, чтобы оно служило знаком любви, которая не умирает, и символом печали, которая длится вовеки. И вот во всем мире не было иной бронзы, кроме бронзы этого изваяния.

И взял он изваяние, которое он создал, и ввергнул его в большую печь, и пламени предал его.

И вот из бронзы в изваянии *Печали, длящейся вовеки*, он создал изваяние *Радости, пребывающей одно мгновение*.

ТВОРЯЩИЙ БЛАГО

Была ночь, и Он был одинок.

И Он увидел издали город, обнесенный стенами, и пошел Он к тому городу.

И, когда Он подошел близко, Он услышал в городе топот радостных ног, и смех веселящихся уст, и громкий рокот бесчисленных лютен. И Он постучался в ворота, и некто из привратников впустил Его.

И Он увидел дом, построенный из мрамора, и впереди его прекрасные мраморные столпы. Были столпы увиты цветочными вязями, и внутри дома и перед ним горели факелы из кедр.

И Он вошел в дом.

И, когда Он прошел через палату из халцедона и через палату из яшмы и вступил в палату пиршеств, Он увидел возлежащего на ложе из морского пурпура, и волосы возлежащего были увенчаны алыми розами, и уста его рдели от вина.

И Он пошел к нему, и коснулся его плеча, и спросил:

— Зачем так проводишь ты время?

И юноша обратился к Нему, и узнал Его, и, отвечая, сказал:

— Я был прокаженным, и Ты исцелил меня. Что же мне делать ныне?

И Он вышел из дома и шел по улицам.

И вскоре увидел Он женщину, у которой лицо и одежды были ярко раскрашены и обувь была в жемчугах. И за нею поодаль шел, как за охотником пес, юноша в двухцветном плаще. Лицо женщины было подобно прекрасному лицу кумира, и глаза юноши пылали страстью.

И Он поспешил за ними, и коснулся руки этого юноши, и спросил его:

— Зачем ты смотришь так на эту женщину?

И юноша обратился к Нему, и узнал Его, и сказал:

— Я был слепым, и Ты даровал мне зрение. На что же мне еще смотреть?

И Он поспешил вперед, и коснулся ярко раскрашенных одежд этой женщины, и сказал ей:

— Или нет перед тобою иных путей, чтобы ходить по ним, кроме пути греха?

И женщина обратилась к Нему, и узнала Его, и засмеялась, и сказала:

— Но Ты отпустил мне грехи мои, и путь мой — путь радости.

И Он вышел из города.

И, когда Он выходил из города, Он увидел сидящего у дороги юношу, который плакал.

И Он приблизился к нему, и коснулся его длинных кудрей, и спросил его:

— О чем ты плачешь?

И юноша поднял взоры, и узнал Его, и, отвечая, сказал:

— Я был мертв, и Ты воскресил меня! Что же я могу делать, как не плакать!

ПОКЛОННИК

Когда умер Нарцисс, разлившийся ручей его радости превратился из чаши сладких вод в чашу соленых слез, и Ореады¹⁴ пришли, плача, из лесов, чтобы петь над ручьем и тем подать ему отраду.

И, когда они увидели, что ручей превратился из чаши сладких вод в чашу соленых слез, они распустили свои зеленые косы, и восклицали над ручьем, и говорили:

— Мы не дивимся твоей печали о Нарциссе, — так прекрасен он был.

— Разве был Нарцисс прекрасен? — спросил ручей.

— Кто может знать это лучше тебя? — отвечали Ореады. — Он проходил мимо нас, к тебе же стремился, и лежал на твоих берегах, и смотрел на тебя, и в зеркале твоих вод видел зеркало своей красоты.

И ручей отвечал:

— Нарцисс любим был мною за то, что он лежал на моих берегах, и смотрел на меня, и зеркало его очей было всегда зеркалом моей красоты.

УЧИТЕЛЬ

Когда тьма покрыла землю, Иосиф Аримафейский¹⁵, держа в руке сосновый факел, сошел с холма в долину. Он шел к себе домой.

И увидел он коленопреклоненного на жестких камнях Долины Отчаяния юношу, который был наг и плакал. Цвет его волос был подобен меду, и его тело было как белый цветок, но он изранил свое тело шипами и, вместо короны, покрыл свои волосы пеплом.

И тот, у кого было большое имя, сказал юноше, который был наг и плакал:

— Я не дивлюсь, что печаль твоя так велика, ибо, истинно, он был праведник.

И юноша отвечал:

— Это не о нем проливаю я слезы, но о себе самом. И я претворял воду в вино, и я исцелял прокаженных, и я возвращал зрение слепым. Я ходил по водам, и из живущих в пещерах я изгонял бесов. И я насыщал голодных в пустыне, где не было пищи, и я воздвигал мертвых из их тесных обителей, и по моему повелению на глазах у

великого множества людей иссохла бесплодная смоковница. Все, что творил этот человек, творил и я. И все же меня не распяли.

ЧЕРТОГ СУДА

И вот было молчание в Чертоге Суда, и Человек наг предстал перед Богом.

И Бог открыл Книгу Жизни этого Человека.

И Бог сказал Человеку:

— Твоя жизнь лежала во зле, и ты был жестоким к тому, кто нуждался в помощи, и к беззащитным был ты жестокосерден и груб. Бедные приходили к тебе, и ты им не внимал, и твои уши были закрыты к воплям Моих опечаленных. Наследие сирот брал ты себе, и ты впускал лисиц в виноградник ближнего твоего. Ты отнимал хлеб от детей и бросал его псам, и Моих прокаженных, которые жили в болотах, и пребывали в мире, и славили Меня, ты на дороги гнал, и на землю Мою, из которой Я создал тебя, ты проливал невинную кровь.

И Человек, отвечая, сказал:

— Все это я делал.

И опять Бог открыл Книгу Жизни этого Человека.

И Бог сказал Человеку:

— Твоя жизнь лежала во зле, и Красоту являл Я, а ты осквернял ее, и Благо таил Я, а ты проходил мимо. Стены твоей комнаты были расписаны картинами, и от ложа твоих непотребств ты вставал под звуки флейт. Ты воздвиг семь алтарей грехам, за которые Я страдал, и ты употреблял в пищу то, чего не должно есть, и на пурпуре твоей одежды вышиты были три знака посрамления. Кумиры твои были не из золота и не из серебра, которые пребывают, но из плоти, которая умирает. Ты возливал на их волосы ароматы и в руки их вложил гранатовые яблоки. Ты выкрасил их ноги шафраном и постлал ковры перед ними. Сурьюю выкрасил ты их ресницы, и тела их ты вымазал миррою. Ты сам повергался перед ними, и престолы кумиров твоих были явлены солнцу. Ты показывал солнцу твой позор и луне — твое безумие.

И Человек, отвечая, сказал:

— Все это я делал.

И в третий раз Бог открыл Книгу Жизни этого Человека.

И Бог сказал Человеку:

— Во зле жизнь твоя лежала, и злом воздавал ты за добро и обидами за благодать. Руки, носившие тебя, ты покрыл ранами, и грудь, вскормившую тебя своим молоком, ты возненавидел. Те, кто шли к тебе с водою, уходили жаждущими, а изгнанников, которые приняли тебя в своих шалашах ночью, ты поспешил предать на рассвете. Твоего врага, который пощадил тебя, ты заманивал в засаду, и друга, который шел с тобою, ты продал за плату, и тем, которые дарили тебе любовь, ты всегда отвечал только похотью.

И Человек, отвечая, сказал:

— Все это я делал.

И Бог закрыл Книгу Жизни этого Человека и сказал:

— Истинно говорю тебе, Я пошлю тебя в ад. В ад Я пошлю тебя.

И Человек воскликнул:

— Этого Ты не можешь!

И Бог сказал Человеку:

— Почему не могу Я послать тебя в ад, скажи Мне, почему?

— Потому что в аду жил я всегда, — отвечал Человек.

И вот было молчание в Чертоге Суда.

И, немного помедлив, говорил Бог, и сказал Человеку:

— Если Я не могу послать тебя в ад, истинно говорю тебе, Я пошлю тебя в Рай. В Рай пошлю Я тебя.

И Человек воскликнул:

— Этого Ты не можешь!

И Бог сказал Человеку:

— Почему не могу Я послать тебя в Рай, скажи Мне, почему?

— Потому, что никогда и нигде не мог я вообразить Рая, — отвечал Человек.

И вот было молчание в Чертоге Суда.

УЧИТЕЛЬ МУДРОСТИ

От своего детства он обладал совершенным познанием Бога, и когда он стал юношею, то многие святые, а также благочестивые женщины, которые обитали в свободном городе, где он родился, весьма дивились великой мудрости его ответов.

И когда его родители дали ему одежду и кольцо взрослого, он поцеловал их, и оставил их, и пошел в мир, чтобы говорить миру о Боге. Ибо были в то время многие в мире, которые совсем не знали Бога, или же имели несовершенное познание о Нем, или же поклонялись ложным богам, которые обитали в лесах и не заботились о своих поклонниках.

И он обратился лицом к солнцу и пошел в путь, идя без сандалий, ибо он видел, что так ходят святые, и висела на его поясе сумка и маленький сосуд из обожженной глины.

И, когда он шел по дороге, он был полон радости, которая происходит от совершенного познания Бога, и он пел хвалы Богу неустанно; и через некоторое время он пришел в неведомую страну, и было в ней много городов.

И он прошел через одиннадцать городов. И одни из этих городов стояли в долинах, и другие были на берегах больших рек, и иные были на холмах. И в каждом городе он находил ученика, который возлюбил его и последует за ним, и также великое множество народа следовало за ним из каждого города, и познание Бога распространилось по всей стране, и многие из правителей были обращены, и жрецы тех храмов, где были идолы, увидели, что вот половина их доходов исчезла, и уже теперь, когда они в полдень били в свои барабаны, только немногие приходили к ним и приносили им павлинов и жертвенное мясо, по обычаю, соблюдавшемуся в той стране до его прихода.

Но, когда много народа следовало за ним и увеличилось число его учеников, возрастала и его печаль. И он не знал, отчего печаль его так велика. Ибо он всегда говорил о Боге, и говорил от полноты того совершенного познания Бога, которое Бог сам даровал ему.

И вот вечером вышел он из одиннадцатого города, который был городом в Армении, и его ученики и великое множество народа следовали за ним; и он взошел на гору, и его ученики окружили его, и множество людей склонило колени в долине.

И он склонил голову на руки, и заплакал, и сказал своей Душе:

— Почему я исполнен печалью и страхом, и каждый из моих учеников подобен врагу, приходящему в полдень?

И его Душа, отвечая, сказала ему:

— Бог исполнил тебя совершенным познанием Его, и ты отдал свое познание другим. Жемчужину великой цены ты раздробил, и хитон из несшитой ткани ты разорвал на части. Кто отдает мудрость другим, тот обкрадывает себя самого. Он подобен тому, кто отдает свое сокровище разбойнику. Или Бог не мудрее тебя? Кто ты, делившийся с другими тайною, которую Бог поведал тебе? Я была некогда богата, и ты сделал меня нищею. Нкогда я видела Бога, и ныне ты сокрыл Его от меня.

И он опять заплакал, ибо он знал, что его Душа говорит ему верно, и что он отдал другим совершенное познание Бога, и что он стал подобен тому, кто ухватился за край Божией ризы, и что вера его оставляла его, ибо умножилось число уверовавших в него.

И он сказал самому себе:

— Я не буду более говорить о Боге. Кто другим отдает мудрость, тот обкрадывает самого себя.

И вот, когда прошло несколько часов, ученики его приступили к нему, и склонились до земли, и сказали:

— Учитель, говори нам о Боге, ибо ты имеешь совершенное познание Бога, и нет человека, подобного тебе в этом познании.

И он отвечал им и сказал:

— Я буду говорить вам обо всем, что есть на небе и на земле, но о Боге я не хочу говорить вам. Отныне и вовек не стану я говорить вам о Боге.

И они гневались на него и говорили ему так:

— Ты завел нас в пустыню, чтобы внимали мы слову твоему. Или алчущими отпустишь ты нас и великое множество людей, которым ты повелел следовать за тобою?

И он отвечал им и сказал:

— Я не буду говорить вам о Боге.

И все множество людей роптали на него и говорили:

— Ты завел нас в пустыню и не дал нам пищи. Говори нам о Боге, и этого нам будет довольно.

Но он не ответил им ничего. Ибо он знал, что отдаст им сокровище свое, если заговорит с ними о Боге.

И опечалились ученики его, и отошли, и множество народа вернулось в дома свои. И многие умерли в пути.

И, когда он остался один, он встал, и обратил лицо свое к месяцу, и шел семь месяцев, не говоря ни с кем и никому не отвечая. И когда седьмой месяц был на ущербе, он достиг пустыни, и то была пустыня Великой Реки. И,

отыскавши пещеру, в которой некогда обитал Центавр, он устроил в ней свое жилище, и сплел себе циновку из тростника, и стал пустынноиком. И каждый час Пустынник славил Бога за то, что Он позволил ему сохранить некоторые познания о Нем и об Его дивном величии.

Вечером, когда Пустынник сидел перед пещерою, в которой он устроил свое жилище, он увидел юношу, прекрасного лицом, но злого, который шел мимо в грубой одежде и с пустыми руками. И вот каждый вечер с пустыми руками проходил тот юноша, и каждое утро он возвращался с руками, полными пурпура и жемчугов. Ибо он был разбойник и грабил обозы купцов.

И Пустынник смотрел на него и жалел его. Но не говорил ничего. Ибо он знал, что тот, кто скажет слово, лишит себя веры.

И вот было утро, и юноша возвращался с руками, полными пурпура и жемчуга, и он остановился, и нахмурился, и топнул ногою о песок, и сказал Пустыннику:

— Что ты на меня так смотришь, когда я прохожу? И что есть то, что я вижу в твоих глазах? Ибо доньше так не смотрел на меня ни один человек. Как терние и как смятение это мне.

И Пустынник, отвечая ему, сказал:

— В моих глазах ты видишь сожаление. Сожалением называется то, что смотрит на тебя из моих глаз.

И юноша засмеялся с презрением, и закричал на Пустынника жестким голосом, и сказал ему:

— В моих руках пурпур и жемчуги, у тебя же только тростниковая циновка, на которой ты лежишь. Какое же сожаление может быть у тебя ко мне? И почему ты меня сожалеешь?

— Я жалею тебя, — сказал Пустынник, — за то, что у тебя нет познания Бога.

— А это познание Бога разве так драгоценно? — спросил юноша и подошел близко ко входу в пещеру.

— Оно драгоценнее, чем весь пурпур и все жемчуги в мире, — отвечал Пустынник.

— А у тебя оно есть? — спросил юный разбойник и подошел совсем близко.

— Некогда, истинно, — отвечал Пустынник, — я обладал совершенным познанием Бога. Но в моем безумии я отверг его и разделил его с другими. И все же то, что осталось от моего познания, для меня дороже, чем пурпур и жемчуга.

И, когда юный разбойник услышал это, он бросил пурпур и жемчуга, которые он нес в своих руках, и обнажил острый меч из гнутой стали, и сказал Пустыннику:

— Отдай мне тотчас же это познание Бога, которым ты обладаешь, или я тебя убью. Почему не могу я убить того, кто имеет сокровище большее, чем мое сокровище?

И Пустынник протянул свои руки и сказал:

— Разве не лучше мне будет идти к далеким чертогам Божиим и славить его, чем жить в этом мире и не иметь познания о Нем? Убей меня, если хочешь. Но я не отдам моего познания Бога.

И юный разбойник склонил колени и просил его, но Пустынник не хотел говорить с ним о Боге, не отдал ему своего сокровища, и молодой разбойник встал и сказал Пустыннику:

— Да будет, как ты хочешь. А я пойду в Город Семи Грехов, который находится в трех днях пути отсюда, и за мой пурпур мне дадут наслаждения и за мои жемчуга мне продадут радости.

И он поднял пурпур и жемчуга и поспешно пошел прочь.

И Пустынник закричал громко, и последовал за ним, и умолял его. Все три дня он следовал за юным разбойником по его пути и просил его вернуться и не входить в Город Семи Грехов.

Порою оглядывался юный разбойник на Пустынника, и звал его, и говорил:

— Ты отдашь мне твое познание Бога, которое драгоценнее, чем пурпур и жемчуга? Если ты дашь мне это, я не войду в город.

И всегда отвечал Пустынник:

— Все, что у меня есть, я тебе отдам, кроме только этого. Это же отдать не следует.

И в конце третьего дня они подошли к большим червленым вратам Города Семи Грехов. И вот из города слышны были звуки громкого смеха. И юный разбойник засмеялся в ответ и хотел постучаться в ворота. И, когда он хотел это сделать, Пустынник поспешил вперед, и схватил полы его одежды, и сказал ему:

— Протяни свои руки, и своими руками обними мою шею, и своим ухом закрой мои уста, и я отдам тебе то, что осталось мне от моего познания Бога.

И юный разбойник остановился.

И, когда Пустынник отдал свое познание Бога, он упал

на землю и плакал, и великая тьма закрыла от него город и юного разбойника, так, что он не видел их более.

И вот, когда он лежал, плача, Некто стал около него; и Тот, Кто стоял около него, имел ноги из меди и волосы, подобные тонкой пряже. И Он поднял Пустынника и сказал ему:

— Доныне ты имел совершенное познание Бога. Теперь же ты имеешь совершенную любовь о Боге. О чем же тебе плакать?

И Он поцеловал Пустынника.

A decorative flourish consisting of two symmetrical, swirling lines that frame the text. The lines are thick and black, with a slightly irregular, hand-drawn appearance. They curve upwards and outwards from the center, then loop back inwards and downwards, creating a balanced, ornate border around the word.

ПОЭМЫ

СФИНКС¹

*Марселю Швобу,
дружески и восхищенно*

В глухом углу, сквозь мрак неясный
Угрюмой комнаты моей,
Следит за мной так много дней
Сфинкс молчаливый и прекрасный.

Не шевелится, не встает,
Недвижный, неприкосновенный,
Ему ничто — луны изменной
И солнц вращающихся ход.

Глубь серую сменяя красной,
Лучи луны придут, уйдут,
Но он и ночью будет тут,
И утром гнать его напрасно.

Заря сменяется зарей,
И старше делаются ночи,
А эта кошка смотрит, — очи
Каймой обвиты золотой.

Она лежит на мате пестром
И смотрит пристально на всех,
На смуглой шее вьется мех,
К ее ушам струится острым.

Ну что же, выступи теперь
Вперед, мой сенешаль² чудесный!
Вперед, вперед, гротеск прелестный,
Полужена и полузверь.

Сфинкс восхитительный и томный,
Иди, у ног моих ложись,

Я буду гладить, точно рысь —
Твой мех пятнистый, мягкий, темный.

И я коснусь твоих когтей,
И я сожму твой хвост проворный,
Что обвился, как Аспид черный,
Вкруг лапы бархатной твоей.

Столетий счет тебе был велен,
Меж тем как я едва видал,
Как двадцать раз мой сад менял
На золотые ризы зелень.

Но пред тобою обелиск
Открыл свои иероглифы,
С тобой играли гиппогрифы³
И вел беседы василиск.

Видала ль ты, как, беспокоясь,
Изида к Озирису шла?
Как Египтянка сорвала
Перед Антонием свой пояс⁴ —

И жемчуг выпила, на стол
В притворном ужасе склоняясь,
Пока проконсул, насыщаясь
Соленой скумброй, пил рассол?

И как оплакан Афродитой
Был Адониса катафалк?
Вел не тебя ли Аменалк,
Бог, в Гелиополисе скрытый⁵?

Ты знала ль Тота грозный вид,
Плач Ио у зеленых склонов⁶,
Покрытых краской фараонов
Во тьме высоких пирамид?

Что ж, устремляя глаз сиянье
Атласное в окрестный мрак,

Иди, у ног моих приляг
И пой свои воспоминанья,

Как со Святым Младенцем шла
С равнины Дева назаретской;
Ведь ты хранила сон их детский
И по пустыням их вела.

Пой мне о вечере багряном,
Том душном вечере, когда
Смех Антиноя, как вода,
Звенел в ладье пред Адрианом.

А ты была тогда одна
И так достать его хотела,
Раба, чей красен рот, а тело —
Слоновой кости белизна.

О Лабиринте, где упрямо
Бык угрожал из темноты⁷;
О ночи, как пробралась ты
Через гранитный плинтус храма,

Когда сквозь пышный коридор
Летел багровый Ибис с криком
И темный пот стекал по ликам
Поющих в страхе Мандрагор⁸,

И плакал в вязком водоеме
Огромный, сонный крокодил
И, сбросив ожерелья, в Нил
Вернулся в тягостной истоме.

Не внемля жреческим псалмам,
Их змея смела ты похитить
И ускользнуть, и страсть насытить
У содрогающихся пальм.

Твои любовники... за счастье
Владеть тобой дрались они?
Кто проводил с тобой все дни?
Кто был сосудом сладострастья?

Перед тобою в тростниках
Гигантский Ящер пресмыкался,
Иль на тебя, как вихрь, бросался
Грифон с металлом на боках?

Иль брел к тебе неумолимый
Гиппопотам, открывши пасть,
Или в Драконах пела страсть,
Когда ты проходила мимо?

Иль из разрушенных гробов
Химера выбежала в гнев⁹,
Чтобы в твоём несытом чреве
Зачать чудовищ и богов?

Иль были у тебя ночами
Желанья тайные, и в плен
Заманивала ты сирен
И нимф с хрустальными плечами?

Иль ты бежала в пене вод
К Сидонцу смуглому, заране
Услышать о Левиафане,
О том, что близок Бегемот¹⁰?

Иль ты, когда уж солнце село,
Прокрадывалась в мрак трущоб,
Где б отдал ласкам Эфиоп
Свое агатовое тело?

Иль ты в тот час, когда плоты
Стремятся вниз по Нилу тише,
Когда полет летучей мыши
Чуть виден в море темноты,

Ползла по краю загражденья,
Переплывала реку, в склеп
Входила, делала вертеп
Из пирамиды, царства тленья,

Пока, покорствуя судьбе,
Вставал мертвец из саркофага?

Иль ты манила Трагелага
Прекраснорогого ¹¹ к себе?

Иль влек тебя бог мух, грозящий
Евреям бог, который был
Вином обрызган? Иль берилл,
В глазах богини Пашт ¹² горящий?

Иль влюбчивый, как голубок
Астарты, юный бог тирийский ¹³?
Скажи, не бог ли ассирийский
Владеть тобой хотел и мог?

Чьи крылья вились над бесстрастным,
Как бы у ястреба, челом
И отливали серебром,
А кое-где горели красным?

Иль Апис ¹⁴ нес к твоим ногам,
Свернув с назначенных тропинок,
Медово-золотых кувшинок
Медово-сладкий фимиам?

Как! ты смеешься! Не любила,
Скажи, ты никого досель?
Нет, знаю я, Амон ¹⁵ постель
Делил с тобою возле Нила.

Его заслыша в тьме ночной,
Речные кони ржали в тине,
Он пахнул гальбаном пустыни,
Мидийским нардом и смолой.

Как оснащенная галера,
Он шел вдоль берега реки,
И волны делались легки,
И сумрак прятала пещера.

Так он пришел к долине той,
Где ты лежала ряд столетий,
И долго ждал, а на рассвете
Агат грудей нажал рукой.

И стал твоим он, бог двурогий,
Уста устами ты сожгла,
Ты тайным именем звала
Его и с ним была в чертоге.

Шептала ты ушам царя
Чудовищные прорицанья,
Чудовищные волхвованья
В крови тельцов и коз творя.

Да, ты была женой Амона
В той спальне, словно дымный Нил,
Встречая страсти дикий пыл.
Улыбкой древней, негой стона.

Он маслом умащал волну
Бровей, и мраморные члены
Пугали солнце, точно стены,
И бледной делали луну.

Спускались волосы до стана,
Желтей тех редкостных камней,
Что под одеждою своей
Несут купцы из Курдистана ¹⁶.

Лицо цвело, как муст вина,
Недавно сделанного в чанах ¹⁷,
Синее влаги в океанах
Синела взоров глубина.

А шея, плечи, на которых
Сеть жил казалась голубой,
И жемчуг искрился росой
На шелковых его уборах.

Поставленный на пьедестал,
Он весь горел, — и слеп глядящий,
Затем, что изумруд горящий
На мраморной груди сиял,

Тот страшный камень, полнолуние
В себе сокрывший (водолаз,

Найдя его в Колхиде ¹⁸, раз
Колхидской подарил колдунье).

Бежали на его пути
Увенчанные корибанты ¹⁹,
Суровые слоны-гиганты
Склонялись, чтоб его везти.

Нубийцы смуглые рядами
Несли носилки, чтоб он мог
Смотреть в простор больших дорог
Под радужными веерами.

Ему янтарь и стеатит
Стремил корабль, хитро раскрашен,
Его ничтожнейшие чаши
Нежнейший были хризолит.

Ему везли ларцы из кедра
С одеждой пышною купцы,
Носили шлейф за ним жрецы,
Им принцы одарялись щедро.

Пятьсот жрецов хранили дверь,
Пятьсот других молились, стоя,
Пред алтарем его покоя
Гранитного, — и вот, теперь

Ехидны ползают открыто
Среди поверженных колонн,
А дом разрушен, и склонен
Надменный мрамор монолита.

Онагр ²⁰ приходит и шакал —
Дремать в разрушенных воротах,
Сатиры самок ищут в гротах,
Звеня в зазубренный цимбал

И тихо на высокой крыше
Мартышка Горура ²¹ средь мглы
Бормочет, слыша, как стволы
Растут, сквозь мрамор, выше, выше.

А бог разбросан здесь и там:
Я видел каменную руку,
Все сжатую еще, на муку
Сыпучим данную пескам.

И часто, часто перед нею
Дрожала гордых негров рать
И тщетно думала поднять
Неслыханно большую шею

И бородатый бедуин,
Бурнус откидывая пестрый,
Глядит часы на профиль острый
Того, кто был твой паладин²².

Иди, ищи обломки бога,
Омой их вечером в росе,
Один с одним, сложи их все
И призывай их к жизни строго.

Иди, ищи их, где они
Лежат, составь из них Амона
И в исковерканное лоно
Безумье прежнее вдохни.

Дразни словами потайными;
Тебя любил он, доброй будь!
Возлей на кудри нард, а грудь
Обвей полотнами тугими.

Вложи в ладони царский жезл
И выкрась губы соком ягод,
Пусть ткани пурпурные лягут
Вокруг его бесплодных чресл.

В Египет! Не страшна утрата!
Один лишь бог сходил во тьму,
Пронзило бок лишь одному
Копье сурового солдата.

А эти? Нет, они живут!
Анубис все сидит в воротах ²³,
Набрал он лотосов в болотах,
Они хребет твой обовьют.

И, на порфиговое ложе
Облокотясь, глядит Мемнон;
И каждым желтым утром он
Тебе поет одно и то же.

Нил с рогом сломанным ²⁴ все ждет
В постели тинистой, во мраке,
И на засохнувшие злаки
Не разливает мутных вод.

Никто из них не умер; быстро
Сбегутся все они, любя,
И будут целовать тебя
Под звон тимпана или систра ²⁵.

Поставь же парус у ладьи,
Коней — у черной колесницы,
А если древние гробницы
Уже скучны тебе, иди

По следу льва, к его вертепам,
Поймай его среди диких скал
И умоляй, чтобы он стал
Твоим любовником свирепым.

С ним рядом ляг у тростника
И укуси укусом змея,
Когда ж он захрипит, слабея,
Ударь хвостом свои бока.

И тигра вымани из грота,
Своим супругом называй
И на спине его въезжай
Через Фиванские ворота.

Терзай его в пылу любви,
А если он кусаться будет,
Свали его ударом груди
И тяжелой лапой раздави.

Зачем ты медлишь? Прочь отсюда!
Ты мне ужасна с давних пор,
Меня томит твой долгий взор,
О, вечно дремлющее чудо.

Ты задуваешь свет свечей
Своим дыханием протяжным,
И лоб мой делается влажным
От губельной росы ночей.

Твои глаза страшны, как луны,
Дрожащие на дне ручья,
Язык твой красен, как змея,
Которую тревожат струны.

Твой рот, как черная дыра,
Что факел или уголь красный
Прожег на пестроте прекрасной
Месопотамского ковра.

Прочь! Небо более не звездно.
Луна в восточные врата
Спешит, ее ладья пуста...
Прочь! Или будет слишком поздно.

Смотри, заря спугнула тень
Высоких башен, дождь струями
Вдоль окон льется и слезами
Туманный омрачает день.

Какая фурия в веселье
Тебя сквозь беспокойный мрак,
В питье царицы всыпав мак,
В студенческой забыла келье?

Какой нездешний грешный дух
Принес мне губельный подарок?
О, если б свет мой был не ярк
И не приманивал вас двух!

Иль не осталось под луною
Проклятых более, чем я?

Аваны, Фарфара струя²⁶
Иссякла ль, что ты здесь, со мною?

О тайна, мерзкая вдвойне,
Пес ненавистный, прочь отсюда!
Ты пробуждаешь с жаждой чуда
Все мысли скотские во мне.

Ты называешь веру нищей,
Ты вносишь чувственность в мой дом,
И Аттис с поднятым ножом²⁷
Меня, смущенного, был чище.

Злой Сфинкс! Злой Сфинкс! Уже с веслом
Старик Харон²⁸ стоит в надежде
И ждет, но ты плыви с ним прежде,
А я останусь пред крестом,

Где слезы льются незаметно
Из утомленных скорбью глаз,
Они оплакивают нас
И всех оплакивают тщетно.

БАЛЛАДА РЕДИНГСКОЙ ТЮРЬМЫ

*Памяти К. Т. В. — бывшего кавалериста
королевской гвардии, умершего в тюрьме
его величества Рединг, Беркшир, 7 июля
1896*

1

Он не был больше в ярко-красном,
Вино и кровь он слил,
Рука в крови была, когда он
С умершей найден был,
Кого любил — и, ослепленный,
В постели он убил.

И вот он шел меж подсудимых,
Весь в серое одет.

Была легка его походка,
Он не был грустен, нет,
Но не видал я, чтоб глядели
Так пристально на свет.

Я никогда не знал, что может
Так пристальным быть взор,
Впиваясь в узкую полоску,
В тот голубой узор,
Что, узники, зовем мы небом
И в чем наш весь простор.

С другими душами чистилищ,
В другом кольце, вперед,
Я шел и думал, что он сделал,
Что совершил вон тот, —
Вдруг кто-то прошептал за мною:
«Его веревка ждет».

О, боже мой! Глухие стены
Шатнулись предо мной,
И небо стало раскаленным,
Как печь, над головой,
И пусть я шел в жестокой пытке, —
Забыл я ужас свой.

Я только знал, какую мыслью
Ему судьба — гореть,
И почему на свет дневной он
Не может не смотреть, —
Убил он ту, кого любил он,
И должен умереть.

Но убивают все любимых, —
Пусть знают все о том, —
Один убьет жестоким взглядом,
Другой — обманным сном,
Трусливый — лживым поцелуем,
И тот, кто смел, — мечом!

Один убьет любовь в расцвете,
Другой — на склоне лет,

Один удушит в сладострастьи,
Другой — под звон монет,
Добрейший — нож берет: кто умер,
В том муки больше нет.

Кто слишком скор, кто слишком долог,
Кто купит, кто продаст,
Кто плачет долго, кто — спокойный —
И вздоха не издаст,
Но убивают все любимых, —
Не всем палач воздаст.

Он не умрет позорной смертью,
Он не умрет — другой,
Не ощутит вкруг шеи петлю
И холст над головой,
Сквозь пол он не уронит ноги
Над страшной пустотой.

Молчащими не будет ночью
И днем он окружен,
Что всё следят, когда заплачет,
Когда издаст он стон, —
Следят, чтоб у тюрьмы не отнял
Тюремной жертвы он.

Он не увидит на рассвете,
Что вот пришла Беда,
Пришел, дрожа, священник в белом,
Как ужас навсегда,
Шериф и комендант, весь в черном,
Чей образ — лик Суда.

Он не наденет торопливо
Свой каторжный наряд,
Меж тем как грубый доктор смотрит,
Чем новым вспыхнул взгляд, —
Держа часы, где осужденья
Звучат, стучат, стучат.

Он не узнает тяжкой жажды,
Что в горле — как песок,

Пред тем, когда палач в перчатках
Прильнет на краткий срок
И узника скрутит ремнями,
Чтоб жаждать он не мог.

Слова молитв заупокойных
Не примет он, как гнет,
И, между тем как ужас в сердце
Кричит, что он живет,
Он не войдет, касаясь гроба,
Под страшный низкий свод.

Не глянет он на вышний воздух
Сквозь узкий круг стекла,
Молясь землистыми губами,
Чтоб боль скорей прошла,
Не вздрогнет он от губ Кайафы²⁹,
Стирая пот с чела.

2

Уж шесть недель гулял солдат наш,
Весь в серое одет,
Была легка его походка,
Он не был грустен, нет,
Но не видал я, чтоб глядели
Так пристально на свет.

Я никогда не знал, что может
Так пристальным быть взор,
Впиваясь в узкую полоску,
В тот голубой узор,
Что, узники, зовем мы небом
И в чем наш весь простор.

Он не ломал с тоскою руки,
Как те, в ком мало сил
И кто в Отчаяньи Надежду
Безумно оживил, —
Нет, только он глядел на солнце
И жадно воздух пил.

Не плакал он, ломая руки,
О том, что суждено,

Но только утро пил, как будто
Целительно оно.
О, жадно, жадно пил он солнце,
Как светлое вино!

С другими душами чистилищ,
В другом кольце, вперед,
Я шел, — и каждый, кто терзался,
Про свой не помнил гнет,
Но мы за тем следили тупо,
Кого веревка ждет.

И странно было знать, что мог он
Так весело шагать,
И странно было, что глазами
Он должен свет впивать,
И странно было знать, что должен
Такой он долг отдать.

Цветут и дуб и вяз роскошно
Весеннею порой.
Но страшно видеть столб позорный,
Что перевит змеей, —
И, стар иль юн, но кто-то должен
Предел не выждать свой!

Высок престол, и счастье трона
Всех манит и зовет,
Но кто хотел бы, с крепкой петлей,
Взойти на эшафот
И сквозь ошейник бросить взгляд свой
Последний в небосвод?

Прекрасны пляски, звуки скрипок,
Любовь и Жизнь с Мечтой;
Любить, плясать, под звуки лютни,
Толпою молодой;
Но страшно — быстрою ногою —
Плясать над пустотой!

И мы за ним с большим вниманьем
Следили, чуть дыша:

Быть может, к каждому такой же
Конец ползет, спеша?
Как знать, в какой нас Ад заманит
Незрячая душа.

И наконец меж подсудимых
Он больше не ходил.
Я знал: он в черной загородке,
В судебном зале был.
Его лица я не увижу,
Как долго б я ни жил.

Мы встретились, как в бурю, в море,
Погибшие суда.
Без слов, без знака — что могли бы
Мы говорить тогда?
Мы встретились не в ночь святую,
А в яркий день стыда.

Тот и другой в глуши тюремной
Людской отбросок был,
Нас мир, сорвавши с сердца, бросил,
И Бог о нас забыл,
И за железную решетку
Грех в тьму нас заманил.

3

Двор Должников — в камнях весь жестких,
Там слизь со стен течет,
С высоких стен; близ них гулял он:
Над ним — свинцовый свод,
И слева-справа страж ходил с ним,
Боясь, что он умрет.

Или молчащими он ночью
И днем был окружен, —
Они следили за слезами,
Они ловили стон,
Боясь, чтобы не отнял жертву
У эшафота он.

Был комендант без послаблений,
Устав он твердо знал.

Смерть — факт научный, — доктор умный
Все факты признавал.
В день дважды приходил священник —
И книжку оставлял.

И дважды в день курил он трубку
И кружку пива пил,
Его душа была спокойна,
В ней страх не властен был,
Он говорил, что он доволен
Уйти во тьму могил.

Но почему так говорил он,
Страж ни один не знал:
Тот, кто в тюрьме быть должен стражем,
Язык свой замыкал,
Кому судьба в тюрьме быть стражем,
Тот маску надевал.

Когда б спросил, душа не в силах
Была б так быть нема,
А что же может сделать Жалость
Там, где убийцам — Тьма?
Какое слово он нашел бы
Для братского ума?

Мы проходили, образуя
Наш — Шутовской — Парад.
Что в том! Ведь были мы одною
Из Дьявольских Бригад:
В ногах — свинец, затылки бриты, —
Роскошный маскарад.

Канаты рвали мы³⁰ — и ногти,
В крови, ломали мы,
Пол мыли щеткой, терли двери
Решетчатой тюрьмы, —
Шел гул от топота, от ведер,
От адской кутерьмы.

Мешки мы шили, били камни, —
Шел звон со всех сторон, —

Мы били жесть и пели гимны,
Наш ум был оглушен,
Но в сердце каждого был ужас:
Таился в сердце он.

Таился так, что дни, как волны,
Меж трав густых ползли.
Забыли мы, чего обманщик
И глупый ждать могли.
Но раз, с работы возвращаясь,
Могилу мы прошли.

Зияла яма жадной пастью,
Возжаждавшей убить,
Кричала грязь, что хочет крови,
Асфальту нужно пить.
Мы знали: завтра между нами
Один окончит быть.

И мы вошли, душой взирая
На Смерть, на Суд, на Страх;
Прошел палач с своей сумою, —
Он спрятался впотьмах;
И мы дрожа замкнулись — каждый
Под номером — в гробах.

В ту ночь тенями в коридорах
Тюрьма была полна,
Потом вошли шаги в Железный Город,
Шепталась тишина,
И лица бледные глядели
Сквозь полосы окна.

А он лежал — как тот, кто в травах
Заснул, устав мечтать,
И стражи сон тот сторожили
И не могли понять,
Как может кто-нибудь пред казнью
Так сладко, сладко спать.

Но нет тем сна, кто слез не ведал
И весь дрожит в слезах.

Так мы — обманщик, плут и глупый —
Все были на часах.
Сквозь каждый мозг, цепляясь, ползал
Другого жгучий страх.

О, это страшно, страшно — муку
Терпеть за грех чужой!
Нам меч греха вонзился в сердце
С отравой роковой,
Горели слезы в нас — о крови,
Что пролил здесь другой.

И стражи, в обуви бесшумной,
Смотря в дверной кружок,
Пугались, на полу увидя
Тех, дух чей изнемог, —
Дивились, что молиться могут,
Кто никогда не мог.

Всю ночь, склоняясь, мы молились
Оплакивая труп,
И перья полночи качались,
Могильный мрак был туп,
И вкус раскаянья был в сердце —
Как жёлчи вкус для губ.

Седой петух пропел и красный,
Но дня не привели,
И тени Ужаса пред нами
По всем углам ползли,
И каждый дух, что бродит ночью,
Кривясь, густел в пыли.

Они ползли, они скользили,
Как путники сквозь мглу,
Они, как лунные виденья,
Крутились на полу,
И с мерзкой грацией качались,
И радовались злу.

Они с ужимками мигали
Вблизи и вдалеке,

Они плясали сарабанду —
И шли рука к руке,
Они чертили арабески,
Как ветер на песке!

Марионеткам было любо
Ногами семенить.
Под флейты Страха в маскараде
Свой хоровод водить, —
И пели маски, пели долго,
Чтоб мертвых разбудить.

*«Ого, — кричали. — Мир обширен,
Но цепи — вот беда!
И джентльмены кость бросают
И раз, и два, — о, да!
Но раб тот, кто с Грехом играет
В Прибежище Стыда!»*

Нет, не из воздуха был создан
Злорадный тот синклит
Для тех, чья жизнь была в колодках,
Кто был в гробу забит.
Они — о боже! — были живы,
И страшен был их вид.

Кругом, кругом в зловещем вальсе
Крутились духи тьмы,
Они жеманно улыбались
По всем углам тюрьмы,
Мигали, тонко усмехались,
Пока молились мы.

Ночь длилась, но уж ветер утра
Летал, легко стеля,
Все нити мрака Ночь продлила,
Сквозь свой станок гоня,
И мы в молитвах ужаснулись
На Правосудье Дня.

Вдоль влажных стен стелющийся ветер
Скользил со всех сторон,

И колесом стальным впился в нас
Минут чуть слышный звон.
О, что же сделали мы, ветер,
Чтоб слышать этот стон?

И наконец во мгле неясной
На извести стенной
Увидел призрак я решетки,
Узор ее резной, —
И я узнал, что где-то в мире
Был красен свет дневной.

И в шесть часов мели мы кельи,
В семь — тишь везде была.
Но внятен шорох был — качанье
Могучего крыла.
Чтобы убить — с дыханьем льдистым
В тюрьму к нам Смерть вошла.

Не на коне, как месяц, белом,
Не в красках огневых.
Сажень веревки только нужно,
Чтоб человек затих, —
И вот она вошла с веревкой
Для тайных дел своих.

Мы точно шли сквозь топь на ощупь:
Кругом — болото, мгла,
Не смели больше мы молиться,
И сжата скорбь была,
В нас что-то умерло навеки,
Надежда умерла.

О, Правосудье Человека,
Подобно ты Судьбе,
Ты губишь слабых, губишь сильных
В чудовищной борьбе,
Ты сильных бьешь пятой железной,
Проклятие тебе!

Мы ждали, чтоб пробило восемь,
Томясь в гробах своих:
Счет восемь — счет клеймящий Рока,
Крик смерти в мир живых, —
И Рок задавит мертвой пѣтлей
Как добрых, так и злых.

Мы только думали и ждали,
Чтоб знак прийти был дан,
И каждый был как бы в пустыне
Застывший истукан,
Но сердце в каждом било — точно
Безумный в барабан!

Внезапно на часах тюремных
Восьми отбит был счет,
И стоном общим огласился
Глухой тюремный свод,
Как будто крикнул прокаженный
Средь дрогнувших болот.

И как в кристалле сна мы видим
Чудовищнейший лик,
Мы увидали крюк, веревку,
Пред нами столб возник,
Мы услышали, как молитву
Сдавила пѣтля в крик.

И боль, которой так горел он,
Что издал крик он тот,
Лишь понял я вполне, — весь ужас
Никто так не поймет:
Кто в жизни много жизнью слышит,
Тот много раз умрет.

4

Обедни нет в день смертной казни,
Молитв не могут петь.
Священник слишком болен сердцем,
Иль должен он бледнеть,

Или в глазах его есть что-то,
На что нельзя смотреть.

Мы были взаперти до полдня,
Затем раздался звон,
И стражи, прогремев ключами,
Нас выпустили вон,
И каждый был с отдельным адом
На время разлучен.

И вот мы шли в том мире божьем
Не как всегда, — о нет:
В одном лице я видел бледность,
В другом — землистый цвет,
И я не знал, что скорбный может
Так поглядеть на свет.

Я никогда не знал, что может
Так пристальным быть взор,
Впивая узкую полоску,
Тот голубой узор,
Что, узники, зовем мы небом
И в чем наш весь простор.

Но голову иной так низко,
Печально опустил,
И знал, что, в сущности, той казни
Он больше заслужил:
Тот лишь убил — кого любил он,
Он — мертвых умертвил.

Да, кто грешит вторично, — мертвых
Вновь к пыткам будит он
И тянет труп за грязный саван:
Вновь труп окровавлен,
И вновь покрыт густой он кровью,
И вновь он осквернен!

По влажно-скользкому асфальту
Мы шли и шли кругом,
Как клоуны иль обезьяны,
В наряде шутовском, —

Мы шли, никто не молвил слова.
Мы шли и шли кругом.

И каждый ум, пустой и впалый,
Испуган был мечтой,
Мысль об уродливом была в нем,
Как ветер круговой,
И Ужас шел пред ним победно,
И Страх был за спиной.

И были стражи возле стада
С чванливостью в глазах,
И все они нарядны были
В воскресных сюртуках,
Но ясно известь говорила
У них на сапогах.

Там, где зияла раньше яма,
Покрылось всё землей.
Пред гнусною стеной тюремной —
Песку и грязи слой,
И куча извести — чтоб мертвый
Имел в ней саван свой.

Такой на этом трупe саван,
Каких не знает свет:
Для срама большего он — голый,
На нем покрова нет, —
И так лежит, цепями скован
И пламенем одет³¹!

И известь ест и плоть и кости,
Огонь в него проник,
И днем ест плоть и ночью — кости,
И жжет, меняет лик,
Ест кость и плоть попеременно,
Но сердце — каждый миг.

Три долгих года там не сеют
И не растят цветов,
Три долгих года там — бесплодность
Отверженных песков, —

И это место смотрит в небо,
Глядит без горьких слов.

Им кажется, что кровь убийцы —
Отрава для стеблей.
Неправда! Нет, земля — от Бога,
Она добрей людей, —
Здесь краска роз была б краснее,
И белых роз — белей.

Из сердца — стебель белой розы,
И красной — изо рта!
Кто может знать пути господни,
Веления Христа?
Пред папой — посох пилигрима
Вдруг все одел цвета ³²!

Но нет ни белых роз, ни красных
В тюрьме, где всё — тиски.
Кремень, голыш — вот всё, что есть там,
Булыжник, черепки:
Цветы нас исцелить могли бы
От ужасов тоски.

И никогда не вспыхнут розы
Меж стен позорных тех,
И никогда в песке и в гряди
Не глянет цвет утех,
Чтобы сказать убогим людям,
Что умер Бог за всех.

Но всё ж, хоть он кругом оцеплен
Тюремною стеной,
И хоть не может дух в оковах
Бродить порой ночной,
И только плачет дух, лежащий
Во мгле, в земле такой, —

Он в мире — этот несчастливый,
Он в царстве тишины.

Там нет грозящего безумья,
Там Страх не входит в сны,
В земле беззвездной, где лежит он,
Нет солнца, нет луны.

Он как животное — бездушно —
Повешен ими был.
Над ужаснувшейся душою
И звон не прозвонил.
Они его поспешно взяли,
Зев ямы жертву скрыл.

Они с него покров сорвали:
Для мух был пирный час.
Смешна была им вздутость горла,
Недвижность мертвых глаз.
Они со смехом клали известь,
Чтоб саван жег, не гас.

Священник мимо той могилы
Без вздоха бы прошел,
Ее крестом не осенил бы,
Нам данным в бездне зол, —
Ведь здесь как раз один из тех был,
К кому Христос пришел.

Пусть так. Всё хорошо: замкнулась
Дней здешних череда,
Чужие слезы отдадутся
Тому, чья жизнь — беда,
О нем отверженные плачут,
А скорбь их — навсегда.

5

Прав или нет Закон — не знаю,
Одно в душе живет:
В тюрьме — тоска, в ней стены крепки,
В ней каждый день — как год.
И каждый день в том долгом годе
Так медленно идет.

И знаю я: все, все законы,
Что сделал человек,

С тех пор, как первый брат убит был³³,

И мир стал — мир калек, —
Закон мякину сохраняет
И губит рожь навек.

И знаю я, — и было б мудро,
Чтоб каждый знал о том, —
Что полон каждый камень тюрем
Позором и стыдом:
В них люди братьев искажают,
Замок в них — пред Христом.

Луну уродуют решеткой
И солнца лик слепят,
И благо им, что ад их скрытен:
На то, что там творят,
Ни Бога сын, ни человека
Не должен бросить взгляд!

Деянья подлые возрастают,
Как плевелы, в тюрьме.
Что есть благого в человеке —
Бледнеет в той чуме,
И над замком Тоска нависла,
Отчаянье — во тьме.

Ребенка мучают, пугают,
Он плачет день и ночь.
Кто слаб — тем кнут, кто глуп — тех хлещут,
Кто сед — тех бить не прочь.
Теряют ум, грубеют, чахнут —
И некому помочь.

Живем мы — каждый в узкой келье,
Вонючей и глухой,
Живая Смерть с гнилым дыханьем —
За каждую стеной,
И, кроме Похоти, всё тлеет,
Как пыль, в душе людской.

Водой соленой там поят нас,
И слизь по ней скользит,

И горький хлеб, что скудно весит,
С известкой, с мелом слит,
И Сон не хочет лечь, но бродит
И к Времени кричит.

Но если Голод с бледной Жаждой —
Змея с другой змеей,
О них заботимся мы мало,
Но в чем наш рок слепой —
Тот камень, что ты днем ворочал,
В груди — во тьме ночной.

Всегда глухая полночь в сердце,
И тьма со всех сторон.
Мы рвем канат, мотыль вращаем,
Ад — каждый отделен,
И тишина еще страшнее,
Чем грозный медный звон.

Никто не молвит слова ласки
С живущим мертвецом,
И в дверь лишь виден взор следящий
С бесчувственным лицом.
Забыты всеми, — мы и телом
И духом здесь гнием.

Цепь Жизни ржавя, каждый жалкий
Принижен и забит, —
И кто клянет, и кто рыдает,
И кто всегда молчит.
Но благ Закон бессмертный Бога:
Он камень душ дробит.

Когда же нет у человека
В разбитом сердце сил,
Оно — как тот ларец разбитый,
Где нард роскошный был,
Который в доме с прокаженным
Господь, как клад, открыл³⁴,

Счастливы — вы, с разбитым сердцем,
Уставшие в пути.
Как человек иначе может
Свой дух от Тьмы спасти?
И чем же, как не сердцем, может
Христос в наш дух войти?

И тот — с кровавым вздутым горлом
И с мглой недвижных глаз —
Ждет рук Того, кем был разбойник
Взят в Рай в свой смертный час³⁵.
Когда у нас разбито сердце,
Господь не прѣзрит нас.

Тот человек, что весь был в красном
И что читал Закон,
Ему дал три недели жизни,
Чтоб примирился он,
Чтоб тот с души смыл пятна крови,
Кем нож был занесен.

К его руке — от слез кровавых
Вернулась чистота:
Лишь кровью кровь омыть возможно,
И влага слез чиста, —
И красный знак, что дал нам Каин,
Стал белизной Христа.

6

Близ Рединга есть в Редингской
Тюрьме позорный ров.
Злосчастный человек одет в нем
В пылающий покров.
Лежит он в саване горящем —
И нет над гробом слов.

Пусть там до воскресенья мертвых
Он будет тихо тлеть,
И лить не нужно слез безумных,
И без толку жалеть:
Убил он ту, кого любил он, —
Был должен умереть.

Но убивают все любимых, —
Пусть слышат все о том.
Один убьет жестоким взглядом,
Другой — обманным сном,
Трусливый — лживым поцелуем,
И тот, кто смел, — мечом!



Замыслы

УПАДОК ЛЖИ

Диалог

Действующие лица: С и р и л, В и в и а н.

Место действия: библиотека в сельском доме в Ноттингемшире.

С и р и л (*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.

В и в и а н. 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 смотрящего на нее человека.

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

Вивиян. 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 здешнему 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 незыблемым 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.

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

крепить свои принципы бессмысленными поступками, обожая практику, это *reductio ad absurdum**. Я не из их числа. Вслед Эмерсону³ я начертал на дверях моей библиотеки слово «прихоть». Да кроме того, моя статья содержит в себе предостережение взвешенное и небесполезное. 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. Прочсть 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 изощренными 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 развиваться, произведя 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 делается 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, оговорив 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, растрачивая 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 слышат. 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 фазтон коней, не воспаряющих к солнцу¹¹. При виде их небо к вечеру окрашивается от страха в неистовые краски, как на хромолитографии. 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 проникательных 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 неизвестно 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. Истинны 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 похваляется 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»... «жестокое 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 отличаемся 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 торговков 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 Элсмira», 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?

Вивиян. 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 наделен 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, какая 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 тенями, наши знакомые — тенями 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 Бражелоном»²⁴.

С и р и л. Вы, стало быть, против того, чтобы форма была современной?

В и в и а н. 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 Чарлза 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. Чарлз Диккенс оставляет довольно гнетущее впечатление, когда муки совести побуждали его взывать к соотечественникам, чтобы они выказали сочувствие жертвам законов о бедных; а Чарлз 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.

С и р и л. 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.

В и в и а н. 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».

С и р и л. Что вы имеете в виду, утверждая, что Природа всегда отстает от века?

В и в и а н. 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.

С и р и л. 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?

В и в и а н. (*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 беспрепятственность 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 изоощренные рифмы, пересыпанный перлами удивительных слов, расцвеченный торжественностью выговора. Она облекла своих героев в изумительные одеяния, 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 флейт²⁸. 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 прямоком 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 мудрено, как на пассажиров вагона третьего класса. А при всем том до чего тоскливы многие такие пьесы! Им не удастся 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 ковротачество 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 ледящее 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 возможного, 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 собратьям по пещере, как он выманил мегатерия³², скрывавшегося в каменной, прорезанной жилами яшмы выемке, где сгустилась пурпурная мгла, как сошелся один на один с мамонтом и, прикончив его, взял трофеем его золоченые бивни, — этого 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 последует 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, плавая вокруг коралловых рифов очарованного острова, дуют в свои рожки и как в лесу под Афинами поют, перекликаясь 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 искусства»³⁶.

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 «реальней 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 насладить 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 попадаются 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 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 торговков яблоками, вламываются по ночам в кондитерские и до полусмерти пугают возвращающихся из города к себе в предместье старичков, устраивая в переулках засады — с непременными 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 замисел 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 значных 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 занятную 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 петлял 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 развиваться. 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 месмеризма⁴⁶ — 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 морской 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 тяжести 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 обращаются в какие-то пугающие тени? Кому, как не им и их вождю, обязаны мы чарующим серебристым туманом над реками, обращающим в неясные образы увядаю-

шего 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 выпестовавшая 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 соглашусь 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 обретается 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, лишенные 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 удивитесь, 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 Аристофану 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 живой 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 презируют. 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 немислимо 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 высокобортовыми 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 собственного. 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 полатыни. 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 Чарлза 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 замечать 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 был всего двадцать один год; некролог, помещенный в «Джентльменз мэгэзин», сообщает нам о ее «располагающем к себе нраве и многих достоинствах», добавляя, хотя звучит это странно, 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 скабрёзностями 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. Оправляясь 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 научиться 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 научиться 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 балзаковского Люсьена де Рюампре. Иной раз он напоминает нам Жюльена Сореля⁷⁹. Он знакомится с Де

Квинси⁸⁰. Происходит это на обеде, устроенном Чарлзом Лэммом. «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 переменился 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 «Нупнеротомачиа»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 постиг 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 занятные 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 Studio gum»*, которым он так восхищался, а не то, вооружившись увеличительным стеклом, вглядывается в свои античные геммы и камеи, «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. Спору 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 сумбуром, 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 типографщик». Пятьдесят лет в галерее выполняют 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 начинающим 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 отыскав, 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 рощей, 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 чуют приближившийся кошмар, от страха выйдя из повиновения. 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; рокошующие 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 переходишь 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, рощи; 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 ореады, «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, стопую, 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 олсных 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, «чьи 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, поэтичного 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. Многое 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 vomіса, 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 — миловидную 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 ГанOVER-Сквер был вызван освидетельствовать больную доктор Локок. 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 начинался целых пять лет, а потом, за вычетом одного пункта, был вынесен вердикт в пользу страховых компаний. Судьей 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 превосходного 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 Воэном 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 колонии. 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 Аберкромби, он пожал плечами, заметив: «Да, ужасная история, но у этой девицы были такие толстые икры».

Из Ньюгейта его привезли в Портсмут, поместив в казарме для матросов, а потом на борту «Сьюзен» вместе с тремястами 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 лишенного 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 свои 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 таящее 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

* Искусственном 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 Цезаре 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 булверовской «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 безликасть.

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 прискутит 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 фрикасе 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 над 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 омнибуса» — 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 Вальтерскоттовской библиотеке великих писателей, как мне кажется, все свое время тратят на то, чтобы внушить публике мысль о своем избранничестве, 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 забьет новый источник идей, или — благодаря самой ее очаровательности и схваченному в ней звуковому созвучию — откроется золотая 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, диссонирующие звуки, так что никакая афинская цикада, чьи трепетные крылья одним своим движением рождают 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 — заикаться 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 тюрбане 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. Праксида. Отродье Сетевоса что-то бормочет в углу, и Сибальд, услышав шаги Пиппы, смотрит прямо в измученные глаза Оттимы, 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, услышав 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 вровень. 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 гроздьа 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, δι λαμπροτάτου βάλινοντες δι αἰθέρος*, осознавали, 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 няяды¹²⁷, 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 поведают нам о тех временах. А по краю простой белой чашки рисовал оленя, тянущегося 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.

Г и л б е р т. 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 разрушать 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 вещицу 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 опасаясь, что когда-нибудь и меня поймут именно так, как следовало бы. Неужели вы хотите настолько меня унижить, чтобы я принялся 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?

Г и л б е р т. 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 самую 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.

Э р н е с т. А что это за два высших и труднейших искусства?

Г и л б е р т. 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 принялся петь. И кто сравнит ритмы «Комуса» с ритмами «Самсона-Борца» или «Потерянного и Обретенного Рая»? Ослепнув, 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.

Э р н е с т. А вы, однако, злы.

Г и л б е р т. 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, проступающую 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 которую они жили, о том, каков должен быть предмет искусства. Да похоже, и тех, кто лишен художественных склонностей, 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 страсти, свои грошовые 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 высшего 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 *μωνάχρως ἴδωνή** 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.

Гилберт. 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.

Э р н е с т. 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.

Г и л б е р т. 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.

Э р н е с т. 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.

Г и л б е р т. 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 навсегда ¹³⁸.

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 эпиграммой 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 равным 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 отзываться. 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 волком? 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.

Э р н е с т. 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.

Г и л б е р т. 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 и двигаемое 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 высококравственными, 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 прегрешения 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 помогло 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 превозносимые 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 поругания наших современных Лукреций¹⁴¹. Благодарения 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 разоведемся 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 копьем 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 женой 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 боже-ственный 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 закован-ные в кольчуги прекрасные юноши, и величественные го-рода обращались в развалины. Но день за днем подобная лебедю дочь Леды выходит на окружившие город стены и смотрит, как под ними кипит война. Седобородые муд-рецы 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. Сопровождаемый оруженос-цем 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. Обвились 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 — позвяки-вает золото и серебро на его сбруе. Из великолепного лар-ца, 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.

Э р н е с т. В ваших устах все это звучит так убедительно.

Г и л б е р т. Потому что это правда. На разрушенных стенах Трои 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 утлой лодке одинокий рыбак и посматривает за поплавками заброшенной сети. Но все так же каждое утро открываются ворота 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 намочших 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 образом 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 стодитя 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 растрачивать 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. Мету 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 Китса 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 изяшно 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 галерее ¹⁴⁶, 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 испытал 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 Джоконда 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, добиваясь 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 выяснить 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 завершённое 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 осмысляется 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 исступленное 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 лишается 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 полихают 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 напрямую, 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.

Э р н е с т. Так вы все-таки допускаете, что хоть изредка критик может воспринимать свой предмет таким, каков он в действительности.

Г и л б е р т. Не сказал бы. Впрочем, быть может, допущу, когда поужинаем. Ужин обладает способностью менять мнения.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

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

Э р н е с т. Пулярка замечательно удалась, шамбертен восхитителен, а теперь вернемся к нашему разговору.

Г и л б е р т. 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.

Э р н е с т. 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 импрессиией 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 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 возвышается 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 вместо 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.

Э р н е с т. Ах, несчастная жизнь! Несчастливая человеческая жизнь! Неужто вас не трогают даже слезы, которые, по слову римского поэта, неотделимы от ее сущности¹⁵³?

Г и л б е р т. 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 марионеток 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.

Э р н е с т. Так что же, жизнь — это всегда неудача?

Г и л б е р т. 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 глуби 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 вознесенному 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 Искарриот 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, бледнея 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 изда- лека, 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 пенья 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 деревьев 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 завораживает 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 Бонаventura — о св. Доминике. По сверкающим рубинам Марса приблизится к нам Каччагвида. Он нам поведаст 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 позволяют 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 надрывать 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, растущим 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 недвижные уста продолжают говорить нам, а сердца, обратившиеся в прах, все так же с нами делятся своим счастьем. Мы спешим запечатлеть поцелуй на кровотокающих 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 неощутимые, 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 Бранбанцио, 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 изоощренных наслаждений, чтобы променять жизнь как таковую на какие угодно размышления о жизни. Для нас *cittá 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 высшим. 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 адресуется 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.*).

жаждем конкретного, и ничто, кроме конкретного, не может нас удовлетворить ¹⁶⁴.

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 страшная ¹⁶⁵. 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 отчаянием ¹⁶⁶. 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 псов ¹⁶⁷, 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 песню ¹⁶⁸. 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 датчанина ¹⁶⁹. Вам кажется, что это воображение позволяет нам прожить столько жизней? Да, конечно, воображение, а воображение — продукт наследования. Оно лишь сконцентрированный опыт человечества.

Э р н е с т. Но при чем тут дух критики?

Г и л б е р т. 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 обдуманый 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, узколобый 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.

Э р н е с т. Замечательная мысль, Гилберт.

Г и л б е р т. 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-фабианцы ¹⁷¹, 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 пополнится Утопией ¹⁷². 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 пустыне ¹⁷³.

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 ощутите, 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 достигим, 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.

Г и л б е р т. Но ведь на практике так оно и есть. Благоденствие 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.

Э р н е с т. В область интеллекта?

Г и л б е р т. 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.

Э р н е с т. 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.

Г и л б е р т. 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 выявившимися, 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 свежерыкопанной 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. Вовсе 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 чему 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, добиваясь 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.

Э р н е с т. 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.

Г и л б е р т. 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. Познание 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 облакает 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 Росsetти 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, невозможна 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.

Э р н е с т. Но, по крайней мере, истинный критик будет рационален или это необязательно?

Г и л б е р т. 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.

Э р н е с т. Ну уж, по крайней мере, критику необходима искренность.

Г и л б е р т. 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 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 щелкоперов 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 назвал, — 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 приплетается, 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 объяснять, 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 преждему 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 искусственное 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 совершенства 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, немногого стоят. 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.

Э р н е с т. Ну а как насчет техники? Ведь у каждого искусства есть особая техника.

Г и л б е р т. 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.

Э р н е с т. Ну, кажется, я уже исчерпал свои вопросы. И должен признать, что...

Г и л б е р т. Ах, только не торопитесь со мною соглашаться. Когда со мною соглашаются, у меня всегда такое чувство, что я где-то напутал.

Э р н е с т. 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?

Г и л б е р т. 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 неперемennom 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 непечатый 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 захлामीли 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 подступить к чудовищным нагромождениям скопившихся за историю мира книг, где спотыкается мысль и пиршествует безграмотность! Нить, которая позволит нам выбраться из этого тоскливого 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 грезятся 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! Английский разум вечно мечется от одного к другому. Интеллектуальные силы нашей нации попусту растрачиваются в глупых, гнусных препирательствах второразрядных политиков или третьеразрядных теологов. И высокий пример той «прекрасной разумности», о которой так пронизательно 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. Деятнадцатый 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.

Э р н е с т. И если я не ошибаюсь, владеющий этим духом или владеемый им не будет делать ничего?

Г и л б е р т. 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 радует 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.

Э р н е с т. 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!

Г и л б е р т. 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.

Э р н е с т. Наказание?

Г и л б е р т. И награда. Вот видите, уже рассвело. Поднимите шторы и настезь откройте окна. Как свеж утренний воздух! Пикадилли лежит у наших ног, словно длинная серебряная 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.

ИСТИНА МАСОК

Заметки об иллюзии

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 «Найтингс 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 судьбы, а Розалинда одевается «в мужское платье»; мешок Пизанию преобразует Имоджену в юношу Фиделию; 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 облище 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 обольщает жителей Лондона в жалких, выдавших 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 Ариеля 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 преображает 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, кстати 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 жестянщик, 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 менее вызывают к состраданию, чем фиалки, выросшие на ее могиле; драматический эффект сцены блуждания Лиры 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 содействовать 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, скорес!^{***} —

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 «Лиры», 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 Босурт:

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 реквизитора, 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 Вакери ¹⁹⁶, — 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 иначе ¹⁹⁷. 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 необычайном наряде, в котором собирается жениться Петруччио. Розалинда, говорит он нам, высока и должна иметь копье 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 Эгьючика 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 Лира 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 поддевках; маска об амазонках, маска о русских и классическая маска;

* «Расин питает отвращение к реальности, он не изволил заниматься костюмом. Если бы следовали указаниям поэта, одевание 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 удастся 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 *mouchoir* в *Théâtre Français* ознаменовало ту эру в романтически-реалистическом движении, отцом которой был Виктор Гюго, а месье 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, кстати 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 *ennui* ** 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 сообщает ²⁰², 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 Капитолий ²⁰³, 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, как-вым, 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 mahoîtres* *, *les vulgiers*, *le gallimard taché d'encre*, *les sraaquiniers* ** 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 Вечелли²⁰⁹. 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 величие 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 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 искусшенные в искусстве деда 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 рапир 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 изъяснами, 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 абсолютно точной передаче фактов — он следует *Холиншеду*²¹⁹ 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 пэров*²²⁰. 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 девятнадцатого.

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 Ажинкуром^{*}, —

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. Многое, конечно, хранилось в Тауэре, и даже во времена Елизаветы туда водили туристов посмотреть на такие любопытные реликвии прошлого, как огромное копье Чарлза 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. Кентерберри может 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 мог бы 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, — говорит Гюго, — doivent être scrupuleusement étudiés et reproduits par le poète, mais uniquement comme des moyens d'accroître la réalité de l'ensemble, et de faire pénétrer jusque dans le coins les plus obscure de l'oeuvre 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 Малипьери 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 наполнить 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 двояка: 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 костюме, 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 восемнадцатого 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 костюме, 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.).

ристической обществу 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 необходимо 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 придается 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 *bric-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 одежнях 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 соответствуют 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, затянутом 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.

Душа человека при социализме

Наиважнейшим деянием Социализма после его установления, бесспорно, явится то, что Социализм избавит нас от этой презренной необходимости жить для других, каковая при сложившихся обстоятельствах навязана едва ли не каждому. Воистину редко кому из нас удастся избежать этого бремени.

Случалось в наш век, что такие выдающиеся ученые, как Дарвин, такие выдающиеся поэты, как Китс, такие утонченные критические умы, как месье Ренан, такие непревзойденные художники, как Флобер, сумели оградить себя, уберечься от крикливых притязаний толпы, устоять, как сказал Платон, «под прикрытием стены» и воплотить, таким образом, присущий им творческий дар во имя собственных высочайших идеалов и во имя высочайших и непреходящих идеалов всего человечества. Но это, увы, исключения. Большинство калечит жизнь свою опасным и чрезмерным альтруизмом — калечит, собственно, не по своей воле. Человечество видит вокруг чудовищную нищету, чудовищную мерзость, чудовищный голод. Разумеется, это не может не потрясти самым глубочайшим образом. Эмоционально человек гораздо более подвижен, чем интеллектуально, и, как я отмечал в своей недавней статье о задачах критики²⁴⁰, страдание несравненно быстрее вызывает в людях отклик, нежели мысль. И естественно, с намерениями, достойными восхищения, но направленными по ложному пути, со всей решимостью и со всей эмоциональностью люди ставят перед собой цель исправить зло, с которым сталкиваются. Однако такими средствами болезнь не излечить: можно лишь продлить ее течение. По сути, сами эти средства есть проявление той же болезни.

Скажем, пытаясь покончить с проблемой нищеты, благодетели не дают нищему умереть; или, по почину наиболее передовых, заставляют его улыбаться.

Но это не решает проблему, а лишь усугубляет ее. *Истинная цель — попытаться преобразовать общество на новой основе, при которой нищета сделалась бы невозможной.* Но благородные порывы альтруизма до сих пор всерьез препятствуют осуществлению этой цели. Равно как самым вредоносным оказывается тот рабовладелец, кто мягок к своим рабам и потому мешает угнетаемым ощутить порочность системы, а тем, кто настроен критически, осознать суть порока, так и при нынешнем строе в Англии: именно те, кто причиняет наибольшее зло, как раз и стремятся к наибольшему благу; но наконец-то стали появляться на наших глазах образованные джентльмены из Ист-Энда, которые, серьезно взвесив ситуацию, смотрят на жизнь реалистически и выступают с призывами к обществу сдерживать альтруистические порывы милосердия, благотворительности и прочих эмоций. Они исходят из того, что милосердие такого рода растлевет и деморализует человека. И они абсолютно правы. Милосердие порождает множество всяких зол.

Я бы добавил еще и следующее. Безнравственно использовать частную собственность, дабы залечивать злостные язвы общества, основанного на частной собственности. Не только безнравственно, но и несправедливо.

При социализме, разумеется, все будет иначе. Исчезнут нищие в вонючих лохмотьях, обитающие в вонючих хибарах и производящие на свет среди гадких, совершенно омерзительных трущоб золотушных и голодающих детей. Здоровье общества уже не будет, как ныне, зависеть от природных условий. В морозные дни мы не увидим на улицах сотни тысяч доведенных до крайней нищеты безработных, вынужденных торчать под открытым небом, или выклянчивать милостыню у ближнего, или толпиться у дверей отвратительных ночлежек в надежде заполучить кусок хлеба и зловонный приют на ночь. В будущем процветание и счастье станут достоянием каждого члена общества, и стужа тогда вряд ли кому будет страшна.

С другой стороны: *сам по себе Социализм будет ценен исключительно потому, что он приведет к Индивидуализму.*

Социализм, Коммунизм — называйте как угодно — благодаря превращению частной собственности в общественное достояние и выдвигению кооперации взамен конкуренции возвращает общество к нормальному виду, преобразуя во вполне здоровый организм и гарантируя

материальное благополучие каждого. По сути говоря, он создает нормальную основу и нормальную среду для Жизни. Однако для наиболее полного развития Жизни на пути к наивысшему совершенству необходимо нечто большее. И это — Индивидуализм. Если Социализм станет авторитарен, если будущие Правления вооружатся экономической властью, как ныне они вооружены властью политической, словом, если нам грозит Индустриальное Самовластье, — то будущее человечества страшней, чем настоящее. Сегодня в условиях частной собственности весьма многим дано право развить в себе некую, очень ограниченную долю Индивидуализма. Это те, у кого нет необходимости зарабатывать на хлеб насущный, или те, кто может позволить себе выбирать область деятельности по своим способностям, такую, которая доставляла бы им удовольствие. Таковы поэты, философы, ученые, деятели культуры — словом, истинные личности, люди, сумевшие выразить себя и посредством которых частично выражает себя и все Человечество. С другой стороны, существует и множество других, не обладающих частной собственностью, постоянно пребывающих на грани нищенского существования и вынужденных трудиться, как вьючные животные, выполняя работу, не отвечающую их способностям, на что толкает их властная, тупая, унижительная Деспотия Нужды. Это — бедняки, и в их среде отсутствует изящество манер, изысканность речи, признаки цивилизации, культуры, утонченности вкусов, радости жизни. Множество материальных благ черпается Человечеством из совокупного труда этих людей. Но результат их вклада чисто материален, сам бедняк как личность ни малейшего интереса не представляет. Он — всего-навсего бесконечно малая частица той силы, которая, не задумываясь о его существовании, давит на него: да так и спокойней, ибо, будучи подавлен, бедняк становится гораздо покорнее.

Разумеется, следует оговориться: как Индивидуализм, взращенный в условиях частной собственности, не всегда, даже как правило не всегда, может являть достойный и безупречный образец, так и бедняк, пусть лишенный образования и привлекательности, может быть не чужд многих достоинств. И то и другое не было бы прегрешением против истины. Обладание частной собственностью весьма нередко действует растлевающе, и в этом одна из причин, почему Социализм намерен искоренить ее. На деле наличие собственности поистине чревато осложнениями.

Несколько лет тому назад некие люди принялись распространять по стране слух, будто собственность сопряжена с рядом обязанностей. Они повторяли это так часто и так навязчиво, что даже церковь подхватила этот тезис. Теперь подобное заявление услышишь с каждого амвона. И оно — чистейшая правда. Собственность не просто сопряжена с обязанностями, но этих обязанностей столько, что обладание мало-мальски значительной собственностью обращается обузой для человека. С ней связаны бесконечные обязательства, бесконечная погруженность в дела, бесконечные хлопоты. Мы бы смирились с частной собственностью, будь она только в радость, однако влекомые ею обязанности превращают собственность в тяжелую проблему. Необходимо избавиться от нее в интересах ее же обладателей. Можно с готовностью твердить о добродетели бедных, однако как жалка эта добродетель. Нам часто толкуют, что бедные люди с благодарностью принимают пожертвования. Не спорю, иные принимают с благодарностью, *но достойнейшие из бедняков таковой не испытывают*. Их отличают неблагодарность, недовольство, непокорность, бунтарство. И такая реакция совершенно естественна. Вспомоществование представляется им смехотворно нелепым способом скрашивания неравноправия, а то и просто подачкой под настроение, которая может повлечь за собой бесцеремонную попытку расчувствовавшегося подателя вмешиваться в чужую жизнь с правом властителя. С какой стати бедным испытывать благодарность за объедки с барского стола? За этим столом и им должно найти место, и бедные начинают понимать это. Что до недовольства, то какой здравый человек может быть доволен жизнью в подобных условиях, подобным нищенским существованием? А всякому, кто знаком с историей, непокорность видится свидетельством истинного человеческого достоинства. Именно непокорности обязан прогресс, непокорности и бунтарству. Иной раз бедняков хвалят за проявление экономности. Но навязывать экономность бедняку нелепо и оскорбительно. Это то же, что предлагать голодающему есть меньше. Абсолютно безнравственно побуждать городского или сельскохозяйственного рабочего жить экономно. Зачем заставлять человека делать вид, что он может существовать на уровне полуголодного животного! Такая жизнь губительна, толкает его на воровство или на содержание к имущим, что многими расценивается как форма воровства. Может, просить милостыню

и безопасней, чем красть, однако красть приличней, чем нищенствовать. Нет, тот бедняк, кто не благодарен, не экономит, не доволен, который бунтует, и есть как раз истинная личность, он не примитивен. Протест его, во всяком случае, носит здоровый характер. Что же до бедняка добродетельного, жалость к себе он, безусловно, может вызвать, однако не думаю, чтобы мог вызвать восхищение. Подобные люди ладят со своими врагами, запродадут ради жалкой похлебки и мать родную. Ко всему, должно быть, они крайне недалеки. Я вполне могу понять того, кто приемлет закон сохранности частной собственности, равно как поддерживает и ее накопление, если такой человек способен при этом вести в своем роде яркую интеллектуальную жизнь. Но мне трудно представить себе, как может тот, чье существование в силу тех же самых законов изуродовано, обезображено, хоть как-нибудь примириться с создавшимся положением.

Вместе с тем объяснение этому найти довольно легко. Оно элементарно. Бедность и нищета действуют настолько растлевающе и до такой степени парализуют человеческое естество, что ни один класс не способен до конца осознать, насколько он обездолен. Чтобы ему объяснить это, требуются люди со стороны, но зачастую их словам не верят. И крупнейшие эксплуататоры труда, бесспорно, правы в своей оценке подобных агитаторов. Агитаторы — кучка неугомонных, активных субъектов, внедряющихся во вполне безмятежную жизнь трудящегося класса и сеющих там семена недовольства. Вот почему агитаторы столь необходимы. Без них в нашем несовершенном обществе не было бы никакого движения к цивилизации. Рабство в Америке уничтожено не вследствие каких-либо выступлений рабов, ни даже просто вследствие их желания стать свободными. Оно было искоренено без остатка благодаря совершенно противозаконной деятельности определенных подстрекателей как в Бостоне, так и по всей стране, которые сами по себе не являлись ни рабами, ни рабовладельцами, да и вообще никакого отношения к рабству не имели. Вне всяких сомнений, именно аболиционисты зажгли факел борьбы, явились ее зачинщиками²⁴¹. Любопытно при этом отметить, что со стороны самих рабов аболиционисты не только не получали особой поддержки, но даже едва ли находили сочувствие; когда же по окончании войны рабы оказались на воле, свободными до такой степени, что были обречены на голод, многие из них

горько сожалели о переменах. Из всех событий Великой французской революции человек мыслящий с трагизмом воспримет не тот факт, что Мария-Антуанетта была казнена по причине своего королевского происхождения, но то, что голодающий крестьянин-вандеец добровольно шел на смерть ради чудовищной идеи феодализма²⁴².

Очевидно, однако, что Авторитарному Социализму с сегодняшней проблемой не справиться. Ибо если при существующей системе для жизни весьма многих характерны, в известной степени, свобода, самовыражение и благополучие, то при промышленно-казарменной системе или же при системе экономического диктата никому ни одной из этих свобод не видать. Прискорбно видеть, как часть нашего общества влачит, по существу, рабское существование, однако полагать, что проблему решит порабощение всего общества, — абсурд. Каждому члену общества должна быть предоставлена полная свобода выбирать себе работу. Принудительные меры в этом смысле недопустимы. В противном случае занятие нелюбимой работой плохо скажется и на самом человеке, и на самой работе, и на всех людях. Под работой я имею в виду деятельность любого рода.

Я не могу допустить, чтобы современный социалист стал со всей серьезностью утверждать, будто необходимо, чтоб каждое утро в каждый дом являлся проверяльщик: все ли граждане поутру поднялись и все ли они трудятся не покладая рук по восемь часов в сутки. Человечество уже преодолело этот этап и сохраняет подобную практику в принудительном порядке лишь применительно к тем, кого, зачастую весьма произвольно, принято считать преступниками. Однако, признаюсь, многие социалистические воззрения, с которыми мне пришлось столкнуться, показали мне носителями идеи диктата, чуть ли не открытого принуждения. Диктат и принуждение здесь, бесспорно, неуместны. Общественные отношения должны строиться на принципе добровольности. *Лишь при наличии добровольных отношений человеку живется хорошо.*

Однако возможен вопрос: насколько благотворно повлияет на Индивидуализм отмена той самой частной собственности, в известном роде благодаря которой он существует в наши дни? Ответ предельно прост. Действительно, в современных условиях небольшому количеству лиц, по рождению явившихся обладателями частного капитала, таким, как Байрон, Шелли, Браунинг, Виктор Гюго,

Бодлер и им подобным, удалось более или менее полно выразить свою индивидуальность. Ни один из перечисленных мною ни дня в своей жизни не работал по найму. Нищета им была неведома. В том и заключалось их огромное преимущество. Спросим себя, благотворно ли скажется на Индивидуализме, если человека лишит подобного преимущества? Предположим, что он лишен такого преимущества. Как скажется это на Индивидуализме? Выигрывает ли он от этого?

Выигрывает, и вот каким образом. В новых условиях Индивидуализм станет гораздо раскрепощенней, гораздо ярче и гораздо насыщенной, чем тот, каким является ныне. Я имею в виду не тот великий, воплощаемый в образах Индивидуализм, какой свойствен упомянутым мною поэтам, но тот великий подлинный Индивидуализм, потенциально и внутренне присущий человеческой природе в целом. Ибо признание обществом частной собственности на самом деле для Индивидуализма пагубно, оно угнетает его, так как о человеке начинают судить, исходя из его достатка, а не из личных его качеств. Оттого и Индивидуализм теперь повлекло по ложному пути. Теперь он не стремится к саморазвитию, он устремлен к выгоде. При этом внушается, будто самое главное — иметь, чтобы человек забыл, что самое главное — быть. *Истинное совершенство человека определяется не тем, что у него есть, но тем, что он сам собой представляет.* Частная собственность, разрушив истинный Индивидуализм, создала взамен Индивидуализм мнимый. Она лишила одну часть общества индивидуальности, повергнув ее в нищету. Она лишила индивидуальности и другую часть общества, обременив ее заботами, толкнув на неверный путь. Что и говорить, понятие собственности настолько возобладавало над личностью, что по британским законам посягательство на частную собственность карается с большей суровостью, нежели оскорбление личности, и по масштабам частной собственности до сих пор судят о достоинствах граждан. К тому же весьма развращает и предпринимательство, сопряженное с накопительством средств. В таком обществе, как наше, где частной собственности предоставлены всяческие привилегии, заметное положение в свете, признание, почет, высокий титул и прочие подобного рода прелести, человек, будучи тщеславен по натуре, ставит перед собой цель преумножать свое состояние и долго, без усталости копит и копит, пусть даже давным-давно получил зна-

чительно больше, чем ему требуется, чем он сможет воспользоваться или насладиться, — возможно, он и сам не знает, насколько больше. В погоне за собственностью человек готов трудиться до последнего издыхания; и что ж, это неудивительно, если принять во внимание колоссальные блага, приносимые собственностью. Остается сожалеть о том, почему общество вынуждено строиться таким образом, что человек поневоле оказывается несвободен и не имеет возможности развить все то необыкновенное, исключительное, достойное восхищения, что заложено в нем, и тем самым оказывается не способным испытать истинное наслаждение и радость бытия. К тому же при нынешней ситуации положение его весьма нестабильно. Может статься — и нередко случается, — что сказочно богатый торговец в любой момент окажется во власти обстоятельств, ему не подвластных. Задуй чуть сильнее ветер, переменись внезапно погода, да мало ли что еще — и корабль пойдет ко дну, сделка может лопнуть, богач превратится в бедняка, не останется и воспоминания от завидного его положения. Но нет силы, которая могла бы принести вред человеку, кроме него самого. Нет на свете силы, которая могла бы лишить человека того, что он имеет. Все его богатство заключено в нем самом. Все, что вне человека, не должно никак влиять на него.

С упразднением частной собственности мы получим истинный, здоровый Индивидуализм. Никто не станет растрачивать жизнь на накопление вещей и символов вещей. Человек станет жить. Уметь жить — редчайшая способность в нашем мире. Многие существуют, не более.

Спросим себя: встречались ли мы когда-либо с настоящим воплощением личности — в жизни, а не в умозраительной плоскости искусства? В действительности — никогда. Как свидетельствует Моммзен, Цезарь был совершенным и идеальным человеком²⁴³. Но насколько трагически беззащитной оказалась жизнь его! Там, где существует власть предержавший, найдется и противник той власти. Цезарь — весьма выдающийся человек, но достоинства его развивались в весьма опасном направлении. По словам Ренана, выдающейся личностью был Марк Аврелий²⁴⁴. Это верно, великий император — выдающаяся личность. Но насколько тяжело было бремя, возложенное на него! Ноги его подкашивались под тяжестью империи. Он сознавал, что одному человеку не по силам нести титанический груз огромной державы. Я же называю со-

вершенной такую личность, которая развивается в совершенных условиях, когда человек не истекает кровью, не обуреваем тревожностями, не покрыт увечьями, когда ему ничто не угрожает. *Многие личности вынуждены воплощаться в бунтарей. Половина душевных сил уходит у них на борьбу.* К примеру, Байрон ужасно растрачивал себя, воюя с глупостью, посредственностью и филистерством англичан. Подобные битвы не всегда способствуют укреплению сил; нередко они усугубляют слабость. Байрон так и не сумел оставить нам тот дар, что нес в себе. Шелли повезло более. Подобно Байрону, он поспешил незамедлительно покинуть Англию. Но слава его была не так велика. Если бы соотечественники представляли себе, сколь велик был в действительности этот поэт, с какой кровожадностью они накинулись бы на него, премного постаравшись сделать его жизнь невыносимой. Но Шелли не был знаменит в глазах общества, и потому в какой-то мере он уцелел. Однако порой даже в его стихах весьма ощутимо бунтарское звучание. Истинная личность не должна быть созвучна бунтарству, она созвучна покою.

Мы увидим ее, истинную человеческую личность, и она будет необыкновенна. Она станет развиваться просто и естественно, как распускается цветок или растет дерево. В ней все гармонично. Ей будут чужды споры, дискуссии. Она не станет ничего доказывать. Она познает все. И все же познание не поглотит ее. Она обретет мудрость. Достоинства ее нельзя будет измерить материальными ценностями. И, не имея ничего, она все же возымеет все, и, сколько бы ни черпали от нее, ее не убудет, — так богата человеческая личность. Вечные вмешательства в дела ближних, стремление уподобить их себе — не для нее. Ближние станут дороги ей тем, что не схожи с нею. Однако, не вмешиваясь в жизнь других, она станет помогать им, как помогают нам прекрасные вещи простым существованием своим. Личность человека предстанет явлением воистину удивительным. Столь же удивительным, сколь и естество младенца.

В развитии своем она может ступать рука об руку с христианством, коль скоро люди пожелают того; если же нет, она сможет идти вперед и без помощи оного. Ибо не будет личность заботиться о прошлом, как и о том, что должно или не должно случиться в грядущем. И не станет она признавать никаких законов, кроме собственных, и ничьей власти, кроме собственной. Но особо благоволит

она к тем, кто стремится укрепить в себе волю, и таковые чаще всего отмечены ею. Таким был и Христос.

«Познай самого себя!» — начертано было на вратах античного мира²⁴⁵. На вратах грядущего должно быть начертано: «Будь самим собой!» Столь же просто было и напутствие Христа человеку: «Будь самим собой!» В том и заключается таинство Христа.

Говоря о нищих, Иисус, по сути, имеет в виду носителей личности, тогда как, говоря о богатых, Он, по сути, имеет в виду тех, кто личностью не является. Иисус возник в обществе, которое, подобно нашему, благословляло накопление частной собственности, и проповедовал Он отнюдь не то, что влачить в подобном обществе существование, питаясь скудной, гадкой пищей, рядясь в рваную, гадкую одежду, спать в отвратительных, гадких жилищах — благо, а жить в здоровых, приятных, приличных условиях — вредно для человека. Подобное суждение было бы в тех условиях неправомерно, и оно тем более неправомерно для Англии наших дней; чем ближе к северу, тем более жизненно важными становятся бытовые материальные необходимости, а наше общество несравненно более сложно и являет гораздо больше крайностей роскоши и нищеты, чем любое общество древнего мира. Вот смысл речей Иисуса. Он говорил человеку: «Тебе дана неповторимая личность. Развивай ее. Будь самим собой. Не воображай, будто совершенство твое в накоплении богатств или в обладании дарами внешнего мира. Твое совершенство внутри себя. Едва постигнешь это, ты не захочешь богатства. Материальные богатства можно украсть. Подлинные украсть невозможно. В сокровищнице души твоей таятся бесценнейшие богатства, которые никто у тебя украсть не в силах. И потому стремись изменить жизнь свою так, чтобы мирские дела не причиняли тебе зла. И еще — стремись освободиться от собственности своей. Она влечет за собой презренную суету, бесконечную погоню за нею, неизбывное зло. Личная собственность всегда и везде угнетает Индивидуализм». Надо отметить, что Иисус никогда не заявлял, будто обездоленные непременно хороши, а обеспеченные непременно плохи. Это было бы прегрешением против истины. В массе своей обеспеченные люди совершенней обездоленных, они более нравственны, более умственно развиты, лучше воспитаны. *В нашем обществе единственный лишь класс помышляет о деньгах более, чем богатые:*

это бедняки. Бедные ни о чем, кроме денег, думать не могут. Вот в чем заключена нищета их. В действительности же Иисус говорил о том, что человек достигает совершенства не благодаря тому, что имеет, даже не благодаря тому, что делает, но всецело благодаря тому, что носит в себе. Тот богатый юноша, который приходит к Иисусу, предстает весьма порядочным горожанином, не преступившим никаких законов, не нарушившим ни единой заповеди своей веры. Он вполне респектабелен в самом непосредственном значении этого уникального слова. Иисус говорит ему: «Ты должен отказаться от своей собственности. Она мешает тебе познать свое совершенство. Она помеха тебе. Твоя обуза. Личности твоей чужда она. Познать, что ты есть на самом деле и что надобно тебе, можно, лишь обратив свой взор внутрь себя, не вне себя». Своим ученикам говорил Он то же. Он учил их быть самими собой, а не предаваться вечно мирской суете. Что есть суета мирская? Человек сам себе начало и конец. Когда познавшие себя пойдут в мир, то мир не примет их. Это неизбежно. Миру Индивидуализм ненавистен. Но это не должно поколебать их. Они должны быть покойны и уверены в себе. Если какой человек отберет у них плащ, они отдадут ему свой плащ, дабы показать, что материальное для них не значит ничего. Если люди оскорбят их, те не ответят оскорблением. Что это означает? Слова людей о человеке бессильны повлиять на его сущность. Он таков, каков есть. Мнение толпы равным счетом ничего не значит. Даже если толпа пустит в ход насилие, познавшие себя не должны отвечать насилием. Это означало бы пасть до уровня толпы. В конечном счете независимым человек может чувствовать себя даже в тюрьме. Душа его может оставаться свободной. Личность его может остаться непоколебимой. Он может сохранить покой в себе. И самое главное, такие личности не должны вторгаться в судьбы ближних или как бы то ни было судить их поступки. Личность — явление воистину загадочное. Человека не всегда характеризуют его поступки. Он может чтить законы, но быть дрянным. Он может преступить закон, но оставаться прекрасным человеком. Быть порочен, ни разу не содеяв ничего дурного. Он может погрешить против общества, однако чрез этот грех — прийти к истинному своему совершенству.

Вспомним женщину, уличенную в прелюбодеянии. Нам неизвестна история ее любви; но, должно быть, лю-

бовь та была велика, ибо Иисус сказал, что ее грех ей отпущен, — не потому, что она покаялась, но потому, что любовь ее была так сильна и прекрасна²⁴⁶. Позже, незадолго до его распятия, когда восседал Он в кругу учеников, вошла та женщина и окропила главу Его дорогими благовониями. Ученики попытались воспрепятствовать ей, говоря, что это блажь и что деньги, истраченные на те благовония, надобно было бы потратить на милостыню нуждающимся или на какое-либо иное благое деяние. Иисус не поддержал их, дав понять, что хоть материальные потребности Человека огромны и несть им конца, но духовные потребности его еще огромней и что однажды, в божественный миг, обнаружив в себе индивидуальное волеизъявление, личность способна возвыситься до совершенства. И до сих пор люди почитают ту женщину как святую.

Что же, Индивидуализм содержит и спорные моменты. Скажем, Социализмом семейная жизнь отрицается. С отменой частной собственности брак в его нынешнем виде должен исчезнуть. Такова часть социалистической программы. Индивидуализм, принимая этот тезис, совершенствует его. В результате вместо упраздняемых законодательных уз появится такая разновидность свободы, которая будет способствовать более полному развитию личности и которая сделает любовь между мужчиной и женщиной еще удивительней, еще краше, еще благородней. То же предвидел и Иисус. Он отрицал законы семейственности, хотя они были весьма крепки в те времена и в том обществе. «Кто мать Моя? и кто братья Мои?» — вопрошал Он, когда услышал, что те желают говорить с Ним. Когда один из учеников попросил отпустить его, чтобы похоронить отца, ужасен был ответ Его: «Предоставь мертвым погребать своих мертвецов»²⁴⁷. Он никому не желал позволять покушаться на свободу личности.

Следовательно, всякий, кто избирает жизнь по образцу Христа, всецело и безусловно пребывает самим собой. Будь то великий поэт или великий ученый, будь то юный студент университета или тот, кто пасет овец среди вереска, или же создатель пьес, подобно Шекспиру, или, подобно Спинозе, философ, погруженный в мысли о боге, или дитя, резвящееся в саду, или рыбак, бросающий невод в море. Кто он, не важно, важно, что он осознает величие своей собственной души. Всякое подражание воззрениям других, чужому образу жизни порочно. По ули-

цам Иерусалима ползет нынче юродивый, таща на плечах деревянный крест. Вот символ бытия, исковерканного подражательством. Отец Дамьен уподобился Христу, когда отправился жить среди прокаженных²⁴⁸, поскольку в таком служении людям он смог полнее выявить все лучшее в себе. Однако он уподобился Христу не более, чем Вагнер, воплотивший в музыке душу свою, не более, чем Шелли, воплотивший душу свою в песне. Сколько людей, столько характеров. На свете так же много совершенных, как и несовершенных людей. Но если человеку можно, подчинившись зову сострадания, остаться при этом свободным, подчиняясь зову приспособленчества, ни один человек уже не будет свободным.

Итак, Индивидуализм — это то, к чему придем мы через Социализм. В итоге Государство должно, естественным образом, отказаться от идеи управления. Эта функция должна отпасть, поскольку, как говорил один мудрец за много столетий до Христа, истина в том, что человечество должно быть свободным, а не в том, что им следует управлять²⁴⁹. *Все формы правления несостоятельны.* Деспотия — это несправедливость ко всем, в том числе и к самому деспоту, который, возможно, достоин лучшей участи. Олигархия — несправедливость по отношению ко многим, охлократия — к избранным²⁵⁰. Некогда большие надежды связывали с демократией; но демократия — не что иное, как припугивание толпой толпы в интересах толпы. Это очевидно. Должен сказать, что сейчас избавляться от власти самое время, ибо всяческая власть совершенно растлевающая. Она растлевает и властителей, и тех, на кого направлена. Если ей свойственны сила, нажим, жестокость, это приводит к положительному исходу, так как создаются или, по крайней мере, зарождаются дух протеста и Индивидуализм, каковые способны уничтожить ее. Если же власть, проявляя определенную мягкость, расточает награды и благодетельства, она растлевает вдвойне. При такой власти людям менее заметно оказываемое на них пагубное воздействие и они, подобно домашним животным, существуют в состоянии противоестественного комфорта, не осознавая даже, что мысли их, возможно, и не их мысли, что жизненные запросы у них чужие; потому и ходят они, сказал бы я, в поношенной одежде с чужого плеча, ни на миг не становясь самими собой. «Тот, кто хочет свободы, — заметил один блестящий мыслитель, — тот не должен приспособливаться». Власть

же, побуждая людей приспособляться, порождает в нас весьма примитивную разновидность сытого варварства.

Уйдет власть, исчезнут и карательные меры. И это явится величайшим, поистине бесценным свершением. Того, кто знакомится с историей не по выхолощенным учебникам для школяров и студентов, но по истинно авторитетным источникам разных эпох, поражают до глубины души не столько преступления, совершаемые злоумышленниками, сколько наказания, исходящие от добродетельных людей; *общество несравненно больше дичает от систематического применения карательных мер, нежели от эпизодически совершаемых преступлений.* Совершенно очевидно, чем усердней применяются наказания, тем больше это влечет за собой преступлений, и в самых новейших законах подобное обстоятельство явно учитывается, ибо видна тенденция хоть в какой-то степени смягчить систему наказания. Там, где карательных мер действительно меньше, результат весьма благоприятен. Чем меньше наказаний, тем меньше и преступлений. Если наказание упразднить полностью, преступления либо сами собой прекратятся, либо если и случатся, то их будут рассматривать как крайне тяжелую форму психического расстройства, которую следует лечить заботой и добротой. Ибо те, кого мы сегодня именуем преступниками, вовсе не преступники. В наше время преступление порождает не порок, но голод. Именно в этом причина, отчего наши преступники в массе своей психологически совершенно неинтересны. Это отнюдь не зловещие Макбеты или демонические Вотрены. Они — обыкновенные, безобидные, мирные граждане, только оказавшиеся в положении голодающих. Стоит отменить частную собственность, как иссякнет почва для преступления, незачем станет его совершать; преступность исчезнет. Разумеется, не все преступления являются следствием частной собственности, хотя именно таковые английский закон, ставящий превыше всего имущественное, а не нравственное богатство, карает с непомерной, непримиримой жестокостью, — не считая случаев убийства (если, конечно, смертный приговор страшнее каторжных работ, с чем, сдается мне, наши преступники могут не согласиться). Но даже если преступление совершено не против частной собственности, оно, возможно, возникает из недр нищеты, и злобы, и унижений, порожденных нашей несправедливой собственнической системой, а значит, лишь только система будет упразднена,

не станет и подобных преступлений. Лишь только потребности члена общества станут в достаточной мере удовлетворяться, лишь только ближний перестанет быть ему помехой в жизни, ему и в голову не придет покушаться на что-либо. Зависть, этот ужасающий стимул для преступности в наше время, есть чувство, теснейшим образом связанное с понятием собственности, однако при Социализме и Индивидуализме оно отомрет. Поразительно, но первобытному коммунизму зависть совершенно неведома.

Итак, если государство не должно управлять, напрашивается вопрос: какова же тогда роль государства? Государство должно стать добровольным объединением организаторов труда, производителем и распределителем необходимых предметов потребления. *Государство должно производить полезные вещи. Индивидуум должен создавать прекрасное.* Поскольку я употребил слово «труд», следует оговориться: столько чепухи произносится и пишется в наше время насчет достоинств ручного труда. Сам по себе ручной труд никакими достоинствами не обладает и чаще всего совершенно унижен. Делать то, что не доставляет удовольствия, морально и интеллектуально губительно для человека, многие разновидности труда вообще абсолютно непривлекательны, и таковыми следует их считать. Препротивное это занятие, восемь часов в сутки на студеном ветру расчищать от талого снега уличный перекресток. По-моему, немыслимо орудовать скребком и испытывать при этом чувство нравственного, интеллектуального и физического достоинства. Было бы дико испытывать удовлетворение от подобного труда. Человек рожден ради лучшего, нежели месить грязь. Всякую подобную работу должны выполнять машины.

И я не сомневаюсь, что так и будет. До сих пор человек в какой-то степени являлся рабом техники, и нечто трагическое видится в том, что, придумав машину для облегчения трудов своих, человек немедленно столкнулся с нищетой. Так случилось, разумеется, по вине нашей системы частной собственности и конкуренции. Машиной, заменяющей труд пяти сотен людей, владеет один человек. Соответственно пять сотен рабочих лишаются места и, не имея работы, голодают и прибегают к воровству. Один человек налаживает выпуск машины и, владея ею, имеет в пятьсот раз больше, чем должен иметь, а возможно, — что важнее — и гораздо больше того, что ему в действительности необходимо. Будь эта машина собственно-

стью всех, она принесла бы благо каждому. И это явилось бы огромным прогрессом для общества. Весь неинтеллектуальный труд, всякая монотонная, нудная работа, производимая грубыми орудиями труда в отталкивающих условиях, должна выполняться техникой. Вместо нас машины должны трудиться в забоях, должны выполнять все санитарные работы, быть кочегарами на пароходах, чистить улицы и доставлять почту в ненастье — словом, делать все, что неприятно и раздражает человека. *Сегодня техника и человек конкурируют друг с другом. В нормальных условиях техника должна служить человеку.* Все же несомненно, что именно таково будущее техники, и если известно, что хозяин спит, а сад растет, значит, и Человечество сможет предаваться приятным занятиям или наслаждаться возвышенным досугом, ибо в этом, а не в физическом труде призвание человека: создавать произведения искусства, читать прекрасные книги или просто созерцать мир с восхищением и восторгом, — а машины будут вершить всю необходимую и неприятную работу. Приходится признать: цивилизация требует рабства. Греки были совершенно правы. Без рабов, выполняющих грязную, отвратительную, неинтересную работу, невозможно развитие культуры и мысли. Порабощение человека — порочно, ненадежно и безнравственно. Будущее всего мира зиждется на порабощении техники. И когда мужам науки не нужно будет больше наведываться в трущобы Ист-Энда, чтобы оделять нуждающихся бросовым какао и старыми одеялами, у них появится счастливый досуг для чудесных, необыкновенных изобретений ради собственного блага и блага каждого человека. В любом городе, а если потребуется, и в любом доме будут оборудованы огромные хранилища энергии, которую человек станет преобразовывать в тепло, свет, движение, в зависимости от потребности. Что это, Утопия? Но если в мире она отсутствует, на такую карту мира не стоит и смотреть, потому что не увидим той земли, куда все время стремится Человечество. Однако лишь ступив на этот берег, оно оглядывает горизонт и, завидев лучшие земли, устремляет свой парус в иные пределы. Прогресс есть претворение Утопий в жизнь.

Итак, я отметил, что посредством организации техники общество станет обеспечивать людей полезным, тогда как прекрасное будет создаваться индивидуумами. Это не просто необходимо, это единственно возможный путь до-

стижения либо полезного, либо прекрасного. Индивид, которому приходится создавать что-либо утилитарное для других, исходя из их потребностей и желаний, работает без энтузиазма и, естественно, не сможет воплотить в своем творчестве все лучшее, чем обладает. С другой стороны, как только общество или влиятельная его часть или любого вида власть попытается навязать художнику предмет творчества, Искусство либо исчезнет полностью, либо превратится в стандарт, либо скатится до уровня примитивнейшей поделки. *Произведение искусства есть уникальное воплощение уникального склада личности. Оно прекрасно потому, что его творец не изменяет себе. Оно совершенно независимо от помыслов окружающих, каковы бы эти помыслы ни были.* И в самом деле, лишь только художник начинает учитывать помыслы других людей и пытается воплотить чужие требования, он перестает быть художником и становится заурядным или ярким умельцем, честным или нерадивым ремесленником. С этих пор называться художником он не имеет права. Искусство есть наиярчайшее проявление индивидуализма во все века. Я бы даже сказал, что это единственное истинное проявление индивидуализма во все века. Преступность, которая при определенных условиях может считаться источником проявления индивидуализма, непременно должна ассоциироваться с людским окружением, вступать с ним во взаимодействие. Она принадлежит сфере поступков. Тогда как художник в одиночестве, вне всякой связи с ближними, без всякого вмешательства со стороны может создать прекрасное произведение; и если он творит не исключительно ради собственного удовольствия, тогда он не художник вовсе.

Но заметим: Искусство, бесспорно, столь яркое проявление индивидуализма, что оно побуждает публику, как известно, пытаться его подчинить диктату, который одинаково безнравствен, нелеп, гадок и ничтожен. Но не только ее в том вина. Всегда и во все времена публика остается ужасно невежественной. Она постоянно требует от Искусства, чтобы оно было общедоступным, чтобы оно соответствовало ее вкусам и потребностям, льстило бы ее пустому тщеславию, говорило бы то, что толпа привыкла слышать, показывало бы то, что она лицезрела неоднократно, развлекало бы ее, разомлевшую после сытного обеда, уводило бы от назойливого напоминания о ее собственной глупости. *Отныне Искусство ни в коем случае не*

должно быть общедоступным. Публике надо стремиться воспитывать в себе артистизм. А это уже совсем другое дело. Если бы ученому сказали, что результаты его исследований и грядущие выводы не должны нарушать общепринятые представления в этой области, не должны покушаться на общественные предрассудки или оскорблять чувства тех, кто несведущ в науке; если бы философу сказали, что ему дается полное право витать в эмпириях, при условии, если выводы его совпадут с выводами тех, кто мыслями далек от каких бы то ни было эмпирей, — пожалуй, и современный ученый, и философ не иначе как от души посмеялись бы в ответ. А всего лишь несколько лет прошло с тех пор, как философия и наука с обреченностью терпели наглый надзор толпы, по существу, диктат — либо со стороны абсолютно невежественной публики, либо со стороны напуганных и жаждущих власти клерикальных или правящих сил. Разумеется, мы сумели в значительной мере освободиться от всяческих попыток общества, или Церкви, или Государства вмешаться в индивидуализм теоретического мышления, вместе с тем попытка вмешаться в индивидуализм художественного творчества имеет место и по сей день. И не просто имеет место: она агрессивна, оскорбительна, дика.

В Англии более всего уцелели те виды искусств, к которым публика осталась равнодушной. Пример того, о чем говорю я, — поэзия. Мы, англичане, стали обладателями прекрасных образцов поэтического творчества благодаря тому, что публика поэзию не читает, а значит, и не влияет на ее развитие. Публика обожает поносить поэтов за проявление индивидуальности, но, уязвив однажды, оставляет затем их в покое. В области же романа и драматургии — искусств, которые представляют для публики интерес, навязывание общепринятых догм приводит прямо-таки к нелепым и возмутительным последствиям. Ни в одной другой стране нет такой слабой прозы, таких скучных, заурядных образчиков романа, такой глупой, вульгарной драматургии, как у нас в Англии. Иначе и быть не могло. Запросы нашей публики таковы, что ни один художник их удовлетворить не сможет. Быть популярным романистом и чересчур легко, и чересчур трудно. Чересчур легко, так как, чтобы удовлетворить требования публики в отношении сюжета, стиля, характеров, восприятия жизни и восприятия литературы, достаточно любых самых убогих способностей, самого непритязательного ин-

теллекта. Чересчур трудно, так как для удовлетворения требований публики художнику пришлось бы совершить насилие над собою, творить не ради удовольствия от процесса, но для улады полунежежд, подавляя тем самым в себе индивидуальное начало, забыв о культурном наследии, не заботясь о стиле, жертвуя всем богатством, присущим личности художника. В драматургии дела обстоят несколько благополучней: конечно же, наши театралы любят то, что им понятно, однако скуки они не выносят; а оба наиболее почитаемых ими жанра — бурлеск и комедия-фарс — входят в разряд известных жанров искусства. Можно создавать восхитительные произведения в области бурлеска и фарса, и на этом поприще английскому драматургу дарована весьма значительная свобода. Когда же речь заходит о более высоких формах драматургии, здесь мы сталкиваемся с общественным давлением. Новаторство — вот что более всего ненавистно нашей публике. Любая попытка расширить предметные рамки искусства чрезвычайно ей претит; но вместе с тем жизненность и прогресс искусства в значительной мере зависят от постоянного расширения тем. Публика не любит новаторства, потому что боится его. Оно для публики олицетворение Индивидуализма, претензии художника на право самостоятельно избирать сюжет и излагать его по собственному усмотрению. Публика этого не приемлет и правильно делает. Искусство есть проявление Индивидуализма, а Индивидуализм сила пугающая, разрушительная. В том-то и заключено его колоссальное достоинство. Ибо он прежде всего стремится преодолеть однообразие стандарта, рабскую зависимость от привычного, тиранию традиционности, низведение человека до уровня механизма. Публика воспринимает в искусстве привычное не потому, что это ей дорого, но потому, что она не в силах найти иное. Она заглатывает своих классиков целиком, не ощущая при этом вкуса. Она терпит их как неизбежность и, не будучи способна нанести им иной вред, начинает превозносить их. Как ни странно, — а может, и не странно, это как посмотреть, — но такое обращение с классикой наносит ей огромнейший вред. Примером тому может служить поголовное восхищение у нас Библией и Шекспиром. Что касается Библии, то здесь мы встречаемся с проблемой церковного догмата, потому на сей счет я не стану распространяться.

Что же до Шекспира, то в этом случае публика, совер-

шенно очевидно, попросту не понимает, что прекрасно, а что слабо в его драматургии. Если бы публика улавливала прекрасное, то эволюционирование драматургии не вызвало бы в ней неприятия; если бы улавливала слабости, то и в этом случае эволюционирование драматургии не вызывало бы в ней неприятия. *Вся беда в том, что публика использует наших классиков как средство торможения прогресса в искусстве.* Она низводит классиков до авторитетов. Использует их в качестве орудия сдерживания свободного воплощения Прекрасного в новых формах. Публика вечно упрекает писателя, зачем не творит, как такой-то, или художника, почему не пишет, как такой-то, совершенно забывая: если художник начнет творить по шаблону, он перестанет быть художником. Свежий способ изображения Прекрасного совершенно невыносим для публики, стоит лишь возникнуть подобному, как публика приходит в такую отчаянную ярость и растерянность, что то и дело пускает в ход два дичайших аргумента: первый — данное произведение искусства совершенно непонятно, второй — данное произведение искусства совершенно безнравственно. Подтекст этих заявлений, как видится мне, таков. Если говорится, что произведение искусства совершенно непонятно, имеется в виду, что художник выразил или создал нечто прекрасное и новое; если говорится, что произведение совершенно безнравственно, имеется в виду, что художник выразил или создал нечто прекрасное и правдивое. Первое высказывание относится к стилю, второе — к теме. Однако, вероятней всего, публика использует слова не задумываясь, подобно тому, как чернь не глядя подбирает уличный булыжник. *В текущем столетии не было ни единого истинного поэта и прозаика, кого бы британские читатели с важным видом не клеймили за безнравственность;* причем подобные подношения, как правило, раздариваются у нас за то самое, за что французы чествуют официальным возведением в Академию Литературы²⁵¹, и, по счастью, вследствие этого рушится перспектива создания подобных учреждений у нас, в Англии. Публика, разумеется, весьма безответственно трактует термин «безнравственность». Вполне естественно было ожидать, что она назовет Вордсворта безнравственным поэтом. Вордсворт был поэт. Но то, что публика величает безнравственным прозаиком Чарлза Кингсли²⁵², совершенно непостижимо! Проза Кингсли весьма далека от совершенства. И вот,

ухватившись за слово, публика трактует его как вздумается. Разумеется, художник от этого не пострадает. Истинный художник тот, кто всецело доверяет себе, ибо он всецело является самим собой. Однако могу себе представить, буде некий английский художник создаст произведение искусства, которое, едва лишь возникнув, окажется признанным публикой и станет называться публичными средствами информации — общедоступной печатью — произведением всем понятным и высоконравственным, придется такому художнику с тревогой спросить себя: остался ли он верен себе, создавая свое произведение, или его творение не вполне достойно его, а тогда либо крайне посредственно, либо вообще лишено художественной ценности.

Однако, пожалуй, я несправедлив, ограничивая возможности публики такими эпитетами, как «безнравственный», «непонятный», «экзотический» и «вредный». Есть и еще одно слово в ее лексиконе — «нездоровый». Его употребляют нечасто. Смысл слова настолько прозрачен, что произносить его публике боязно. Все же порой они пускают его в ход, и время от времени оно возникает на страницах всеми читаемых газет. Странноватый, пожалуй, эпитет применительно к произведениям искусства. Ибо «нездоровье» есть не что иное, как состояние невыразимости чувств или хода мыслей. Публика поголовно нездорова, ибо вовсе не способна ничему подыскать определение. *Художник здоров всегда. Он может выразить что угодно.* Отстранясь от предмета, он посредством его изображения производит на нас необыкновенное художественное воздействие. Назвать художника нездоровым на основании того, что тема его — нездоровое явление, столь же глупо, сколь обозвать Шекспира безумцем, потому что он написал «Короля Лира».

В целом же английский художник даже кое-что приобретает в результате подобных нападков. Его индивидуальность становится незыблемее. Он еще более утверждает в себе. Разумеется, подобные нападки крайне грубы, крайне бесстыдны и крайне безобразны. Однако какой художник ждет учтивости от пошлости и обходительности от невежества! Пошлость и глупость — вот две весьма значительные черты современной жизни. Это вызывает естественное сожаление. Но что поделать! Как любое другое явление, они достойны своего исследования. Справедливость требует признать, что нынешние газетчики имеют

обыкновение извиняться, оказавшись один на один с тем, кого публично поносят в прессе.

Надо заметить, что за последние два года к ограниченному словарю обвинений публики в адрес искусства прибавились еще два эпитета. Один из них «вредный», а другой — «экзотичный». Последний не более чем выражение злости гриба-однодневки при виде бессмертно-чарующей, изысканно-прелестной орхидеи. Своего рода признание, которым, однако, можно пренебречь. Однако эпитет «вредный» заслуживает некоторого внимания. Слово это поистине любопытное. По сути говоря, настолько любопытное, что те, кто пользуются им, не понимают его смысла.

Что же оно означает? Что такое полезное и что такое вредное произведение искусства? Все эпитеты, относимые к произведениям искусства, если, конечно, выбирать их с умом, имеют отношение либо к стилю, либо к сюжету, либо к тому и другому одновременно. Если говорить о стиле, то полезное произведение искусства — такое, стиль которого выражает прекрасное в соответствующем материале, будь то слово или бронза, краски или слоновая кость, и которое, выражая прекрасное, достигает эстетического эффекта. Если иметь в виду сюжет, полезное произведение искусства такое, выбор сюжета которого определяется творческим потенциалом творца и непосредственно вытекает из этого потенциала. Короче, полезное произведение искусства то, которому присуще совершенство и в котором отражена личность. Разумеется, в произведении искусства форма и содержание неотделимы друг от друга; они всегда являют единое целое. Однако в аналитических целях на время забудем о целостности эстетического впечатления и мысленно разделим эти два компонента. Вредное произведение искусства, напротив, такое, стиль которого банален, старомоден, зауряден, а сюжет выбран намеренно и не потому, что нравится художнику, а потому, что тот рассчитывает, что публика за такой сюжет заплатит. *Собственно говоря, популярный роман, который публика считает полезным, неизбежно является крайне вредной продукцией; а то, что публика именует вредным романом, неизбежно является прекрасным и полезным произведением искусства.*

Едва ли стоит говорить, сколь глубоко мне безразлично, что и публика, и общедоступная пресса так превратно толкуют эти слова. Я не вижу, как иначе, если не преврат-

но, могла бы толковать их публика при отсутствии у нее понимания сути Искусства. Просто я отмечаю эту нелепицу; если же говорить о причине и смысле того, что за этим стоит, то ответ весьма прост. Причина — в варварском представлении об авторитете. Причина — в естественной неспособности общества, развращенного авторитарностью, понять и оценить Индивидуализм. Словом, все происходит из-за чудовищного, невежественного явления, именуемого Общественным Мнением, каковое неверно, но исходит из благих побуждений, стремясь контролировать поступки людей, однако становится преступным и зловредным, когда стремится контролировать Мысль или Искусство.

Право же, общественное движение с позиции силы заслуживает гораздо большей поддержки, нежели общественное мнение. Первое может оказаться здоровым явлением. Второе непременно нелепо. Нередко утверждают, что сила не аргумент. Однако это целиком зависит от сути претензии. Многие насущнейшие проблемы последних столетий, такие, как многовековой абсолютизм в Англии, феодализм во Франции, разрешались исключительно с помощью физической силы. Сам по себе революционный напор может на миг возвеличить, возвысить толпу. Но день, когда толпа осознала, что перо гораздо более мощное оружие, чем булыжник, что оно не менее угрожающе, чем кирпич, стал для нее роковым днем. Она тотчас же кинулась на поиски газетчика, нашла, вооружила идеей, и он за приличное вознаграждение явился трудолюбивым ее слугой. Можно только крайне сожалеть о таком исходе и для газетчика, и для толпы. Многие из того, что зовет на баррикаду, героично и благородно. Но что кроется за передовицей, как не предрассудок, глупость, ханжество, пустословие? Однако если все четыре порока сольются воедино, они становятся страшной силой и приводят к новому диктату.

В былые времена существовала дыба. Теперь ее заменяет пресса. Что, разумеется, шаг вперед. Однако все выглядит по-прежнему крайне непристойно, несправедливо и унижительно. Кто-то, кажется Берк, назвал газетчиков четвертым сословием²⁵³. Раньше, бесспорно, так оно и было. Но в наши дни газетчики поистине составляют единственное сословие. Они поглотили прочие три. Члены Палаты лордов не говорят ни слова, Князьям Церкви сказать нечего, членам Палаты общин сказать нечего, о

чем они и говорят. Нами правит Журналистика. Власть президента в Америке длится четыре года, а господству газетчиков несть конца. К счастью, американская журналистика докатилась до вопиющей оголтелости. Естественным следствием этого явилось зарождение духа протеста в ее адрес. В зависимости от склада характера люди либо посмеиваются над прессой, либо возмущаются ею. Однако она уже перестала быть той силой, какой некогда являлась. К ней никто не относится серьезно. В Англии Журнализм, еще не успев, за исключением нескольких широко известных случаев, докатиться до подобной крайней оголтелости, все еще явление значительное и влияние его поистине поразительно. Деспотизм, с которым он вмешивается в частную жизнь людей, представляется мне совершенно беспрецедентным. *Суть в том, что публика претерпевает ненасытного любопытства к чему угодно, только не к тому, что достойно внимания.* Учитывая это и усвоив замашки торгаша, пресса угождает потребностям публики. В прежние века толпа пригвождала газетчиков за уши к позорному столбу. Это было совершенно ужасное зрелище. В наше время сами газетчики пригвождают уши к замочной скважине. И это еще ужасней. Но зло усугубляется тем, что самые бесстыдные газетчики не те, кто развлекает читателей так называемых светских газет. Вред исходит от уважаемых, умных, порядочных журналистов, которые со всей серьезностью, а именно так поступают они сегодня, вытаскивают пред очи публики некий эпизод из частной жизни крупного государственного деятеля или того политического лидера, который возглавляет политическую оппозицию, и выставляют этот эпизод на суд публике, чтоб та продемонстрировала свой вес, высказала мнение, и не просто высказала, но воплотила его в действие, начала бы диктовать деятелю, как ему следует поступить в том или ином вопросе, диктовать его партии, диктовать его стране; одним словом, побуждают публику вести себя нелепо, оскорбительно и агрессивно. Частная жизнь мужчин и женщин не должна становиться достоянием публики. Это ее никоим образом не касается. Во Франции подобная проблема решена удачнее. Там не позволено оглашать подробности судебных разбирательств, проводимых во время бракоразводных процессов, выставлять на забаву публики или на суд ее. Доводится до сведения лишь сам факт бракоразводного процесса и то, по инициативе какого из супругов, если не их обоих, процесс

возбужден. Во Франции, по сути говоря, права газетчиков ограничены, тогда как художнику предоставлена почти идеальная свобода. *У нас же газетчику дана полная свобода, тогда как художник крайне ограничен в правах.* В Англии так называемое общественное мнение стремится удержать, остановить, сбить с пути всякого, кто создает произведения, прекрасные по сути своей, и побуждает газетчика торговать поистине отвратным, мерзким, скандальным товаром, вследствие чего в нашей стране самые профессиональные в мире журналисты и самая непристойная печать. Не будет преувеличением упомянуть о давлении общества. Есть, вероятно, такие газетчики, кто получает удовольствие, публикуя гадкие статьи или, испытывая нужду, ищет скандальные сюжеты, обеспечивая себе некий постоянный доход. Но, я убежден, есть и иные журналисты, люди культурные и образованные, которым искренне претит публикация подобных вещей, которые понимают, что это плохо, и идут на подобное только потому, что нездоровые условия, сложившиеся в их среде, обязывают их поставлять публике то, чего она от них ждет, и соревноваться друг с другом в том, кто полнее и угодливее удовлетворит низменным вкусам читателей. Для всякого образованного человека такая ситуация крайне унижительна, и я не сомневаюсь, что большинство газетчиков остро это сознает.

Не станем, однако, более задерживаться на этой поистине отталкивающей части нашей темы, а вернемся к вопросу о влиянии публики в области Искусства, под чем разумею я Общественное Мнение, которое диктует художнику, какую форму следует ему выбрать, какой манерой воспользоваться, с помощью каких средств творить. Как я уже отмечал, в Англии лучше всего сохранились те виды искусств, к которым публика не питает интереса. Однако публика равнодушна к драматургии, а так как за последние десять — пятнадцать лет в этой сфере наметился известный прогресс, необходимо сказать, что прогресс этот целиком и полностью обязан нескольким художникам-индивидуумам, которые отказались принять за эталон вкусовые запросы публики, отказались подходить к Искусству лишь как к предмету спроса и предложения. Если бы м-р Ирвинг при всей его удивительно яркой индивидуальности, при всей его манере, отличающейся истинным ощущением колорита, при всей его огромной уникальной способности владеть не просто искусством пере-

воплощения, но создавать возвышенное, духовное произведение искусства, имел перед собой цель лишь угождать запросам публики, он только и сумел бы что ставить заурядные пьески в заурядной манере, хотя достиг бы при этом успеха и богатства, о каких можно лишь мечтать. Но его цель была иной. Целью его было максимально воплотить свой творческий дар в определенных условиях и в определенных жанрах искусства. Сначала он творил для избранных, теперь он просветил многих. Он развил вкус и восприимчивость публики. Публика чрезвычайно высоко превозносит его как художника. Вместе с тем я нередко задаю себе вопрос: понимает ли она, что его успех целиком обязан тому, что Ирвинг не принял эталона публики, а выработал свой собственный. Следуя общественному эталону, «Лицеум» стал бы низкопробным балаганом наподобие иных из нынешних популярных театров Лондона. Осознает ли это публика, нет ли, но факт остается фактом: развить ее вкус и восприимчивость до некоторой степени удалось, а значит, публика способна развивать в себе эти свойства. Почему же не растет культурный уровень публики? Потенциально это возможно. Что мешает ей?

А мешает ей, повторим еще раз, ее страсть навязывать свое мнение художнику и произведениям искусства. В такие театры, как «Лицеум» и «Хеймаркет», публика ходит, понимая чего хочет. И в том, и в другом театре есть такие творческие индивидуальности, которые сумели воспитать у своей публики — а у каждого лондонского театра публика своя — то самое чувство, которое открыто воздействию Искусства. Что же это за чувство? Это умение воспринимать искусство. Только и всего.

Если человек подходит к произведению искусства с желанием так или иначе навязать свое суждение и произведению, и его создателю, это значит, что при таком подходе человек вовсе не способен испытать от этого произведения эстетическое впечатление. *Произведение искусства должно влиять на зрителя, а не зритель на произведение искусства.* Зритель должен воспринимать его. Он — та самая скрипка, которая звучит лишь в руках маэстро. И чем успешнее он сможет подавить в себе пустые мысли, нелепые предрассудки, абсурдные рассуждения о том, каким должно или не должно быть Искусство, тем вероятней, что он сумеет понять и оценить данное произведение искусства. Разумеется, сказанное в первую очередь отно-

сится к толпе заурядных английских театралов и театралок. Однако это уже справедливо и для так называемой просвещенной публики. Ибо представление просвещенного человека об Искусстве, естественно, строится на том, что в Искусстве уже есть, тогда как новое произведение искусства прекрасно именно тем, что такого в Искусстве еще не было; и оценивать его критериями прошлого — значит оценивать как раз теми критериями, от которых стоит отказаться, дабы постичь истинное его совершенство. Свойство человека посредством воображения и в воображаемых условиях познавать новые и прекрасные ощущения и есть то самое исключительное свойство, которое способно оценить произведение искусства. И если это справедливо для оценки скульптуры и живописи, то еще более справедливо для оценки таких видов искусства, как драматургия. Ибо Время не портит картину или статую. Им его ход безразличен. Достаточно взгляда, чтобы постичь красоту их. Не так обстоит дело с литературой. Цельное восприятие литературного произведения возможно лишь по истечении времени. Так и в драматургии: в начале пьесы, возможно, возникнет эпизод, художественное достоинство которого зритель сможет оценить лишь к третьему, а то и к четвертому действию. Станет ли неразумный зритель от этого приходить в ярость, громко возмущаться, прерывая спектакль и нервируя актеров? Нет, достойный зритель будет спокойно ждать, и он изведает волнующее чувство удивления, любопытства, беспокойного предчувствия. Не за тем идет он в театр, чтобы продемонстрировать свой вздорный характер. Он идет в театр, чтобы испытать эстетическое чувство. Он идет в театр, чтобы развить в себе эстетическое чувство. Произведению искусства он не судья. Он тот, кому дана возможность созерцать произведение искусства и, если это произведение совершенно, преодолеть в процессе созерцания пагубное самомнение — самомнение от невежества, самомнение от ограниченности. Мне думается, что эта особенность драматургии едва ли всеми вполне осознается. Легко могу себе представить, что, если бы «Макбет» впервые явился на суд современных лондонских театралов, многие из побывавших на премьере решительно и с жаром стали бы протестовать против появления ведьм в первом акте, против их нелепых изречений и непонятных слов. Однако по окончании пьесы становится ясно, что хохот макбетовских ведьм столь же страшен, сколь и хохот безумия в

«Лире», и пострашней хохота Яго в трагедии о Мавре. Из всех искусств именно драматургия требует от публики наиболее утонченного восприятия. Как только у зрителя возникает соблазн навязать свое суждение, он тут же становится заклятым врагом Искусства и самого себя. Искусство от этого не убудет. Пострадает только он.

То же относится и к жанру романа. Роковыми окажутся здесь диктат общепринятого мнения и подчинение ему. «Эсмонд» Теккерея — превосходное произведение искусства, потому что он создавал роман ради себя самого. В прочих своих романах — в «Пенденнисе», в «Филипе», даже местами в «Ярмарке тщеславия» — Теккерей слишком прислушивается к запросам публики и, то непосредственно откликаясь на них, то высмеивая, наносит своим произведениям вред. Истинный художник ни в коей мере не зависит от публики. Публика для него не существует. Он не будет усмирять это чудовище дурманом или задабривать елеем. Он предоставит это автору популярных книжек. У нас в Англии есть один непревзойденный романист — м-р Джордж Мередит. Во Франции найдутся художники и позначительней, однако ни у кого из французов нет столь широкого, столь разностороннего, столь художественно убедительного охвата жизни. Есть и в России повествователи, кто с большим мастерством воплощает в литературе тему страдания. Однако именно Мередит стал философом от литературы. Его герои не просто живут, они живут мысля. Они предстают перед читателем в самых разнообразных ракурсах. Они многозначны. И в них, и вокруг них сама жизнь. Они многосложны, они символичны. А творец, создавший эти столь неповторимо подвижные образы, сделал это только ради себя, не заботясь о том, что надобно публике, оставаясь глух к ее потребностям, никогда и ни в чем не позволяя ей диктовать или навязывать себе что бы то ни было; так он избрал путь воплощения собственных возможностей, чтобы создать свое, только ему присущее произведение. Сначала его не заметили. Это не поколебало его. Потом появились редкие ценители. Это не изменило его. Теперь его окружают многие. Но он все тот же. Непревзойденный романист.

Не иначе и в прикладном искусстве. С воистину вдохновенной настойчивостью публика придерживалась того; что я бы назвал прямыми традициями Великой Демонстрации вселенской пошлости, традициями настолько ужа-

сающими, что лишь слепец мог обитать в обстановке, которой люди украшали свои дома. Началось производство красивых вещей, под кистью умельца заиграли изумительные краски, фантазия художника рождала восхитительные творения, и вот внимание переместилось на красивое, оно стало цениться и почитаться. Публика пребывала в крайнем возмущении. Выходила из себя. Твердила всякую нелепицу. Но это не смущало художников. Они не уронили себя. Не подпали под власть общественного мнения. Отныне, в какой бы современный дом мы ни вошли, почти непременно нас встретят свидетельства хорошего вкуса, свидетельства воздания должного изяществу обстановки, признаки умения ценить прекрасное. И действительно, сегодня наши дома в большинстве своем радуют глаз. Общая культура значительно возросла. Однако справедливости ради заметим, что небывалым успехом такого переворота в домашней обстановке, мебелировке и тому подобном мы обязаны отнюдь не тому обстоятельству, что у большинства публики выработался весьма изысканный вкус. Переворотом мы всецело обязаны тому, что для умельцев столь много значило получать удовольствие от процесса создания прекрасного, столь остро ощущали они, как ужасающе пошлы тогдашние вкусы публики, что взяли публику прямо-таки штурмом. Сейчас уже попросту невозможно обставлять комнаты так, как они обставлялись несколько лет тому назад, для этого пришлось бы наведываться за каждым предметом на аукцион подержанных вещей из какой-нибудь жалкой мебелишки. Подобного больше не производят. Как бы ни противилась публика новому, теперь она вынуждена обставлять свое жилье красивыми предметами. По счастью для нее самой, претензии публики на диктат в этой области искусства потерпели полное фиаско.

Итак, очевидно, что всякий диктат в подобных вещах неуместен. Иногда задается вопрос, при каких формах правления художнику живется лучше всего. Ответ может быть только однозначным. *Лучше всего для художника такая форма правления, которая полностью исключает всякое правление.* Диктат над художником и его творчеством — нелепость. Утверждают, что в рамках деспотий художники создавали великолепные произведения. Это не совсем так. Бродячим чудодеем, пленительно-свободным странником, а не пресмыкающимся рабом входил художник в дом к тирану, с тем чтобы его приняли с лаской и

милостью и отпустили с миром, дав возможность творить. В пользу тирана свидетельствует то, что как индивид он может быть культурным человеком, — толпе же, этому чудовищу, культура чужда. Тот, кто становится Императором или Королем, способен наклониться, чтобы поднять кисть, оброненную художником; толпа наклонится лишь за тем, чтоб подобрать и швырнуть ком грязи. При этом никогда она не согнется ниже Императора. К тому же, если вздумается толпе швырнуть грязью, ей и нагибаться незачем. Однако нет нужды противопоставлять монарха толпе; всякая деспотия неизбежно вредна.

Есть три вида деспотов. Один властвует над телом. Другой властвует над душой. Третий над телом и над душой одновременно. Первый зовется Государем. Второй зовется Папой. Третий зовется Чернью. Государь может быть образованным человеком. Многие Государя были образованными людьми. Однако Государь опасен сам по себе. Вспомним Данте на горьком пиру в Вероне или Тассо в феррарской темнице для душевнобольных²⁵⁴. Художнику лучше держаться подальше от Государей. Папа может быть человеком образованным. Образованными были многие Папы; образованными были и худшие из них. Худшие из Пап поклонялись Красоте почти с той же, пожалуй, именно с той страстью, с какой лучшие Государя ненавидели Мысль. Человечеству трудно оплатить злодеяния папского престола. Добродетель папская в неплатном долгу перед человечеством. И все же, хотя Ватикан, сохранив красноречие своих громов, утратил способность исторгать молнии, художнику и от Пап лучше держаться подальше. Именно Папа изрек перед конклавом кардиналов, что такая личность, как Челлини, выше проповедуемых канонов и писанных законов, однако именно Папа заточил Челлини в темницу²⁵⁵, и тот томился в ней до тех пор, пока в неистовстве не помутился рассудок несчастного и не стал являть пред ним чудесные образы в виде позлащенного солнца, входившего в юдоль его, и пока, очарованный солнцем, он не возжелал отправиться вослед и, перелезая с башенки на башенку, не свалился в рассветном сумраке на землю; его, изувеченного, виноградарь укрыл под виноградными листьями и отвез на тачке к той, что чтит Прекрасное, и она окружила его заботой. Папский престол опасен сам по себе. А что же Чернь, какова она и какова ее власть? Я думаю, и о ней, и о власти ее сказано уже немало. Власть эта слепа, глуха, отворачи-

тельна, абсурдна, трагична, смешна, опасна и бесстыдна. Под властью Черни художнику жить невысказано. Все деспоты способны на подкуп. Толпа способна и на подкуп, и на жестокость. Кто подвигнул ее на то, чтобы повелевать? Люди рождены, чтобы жить, слышать, любить. Кто-то сослужил им злую службу. Подражая худшим из племени своего, они изуродовали себя. Они приняли скипетр Государя. Как воспользуются они им? Они увенчали себя трехъярусной тиарой²⁵⁶. Смогут ли снести ее бремя? Они подобны шутам с разбитым сердцем. Они подобны жрецам с не рожденной еще душой. Пожалеет же их, все те, кто чтит Прекрасное. И хоть сами Прекрасного не чтут, пусть и они пожалеют самих себя. Кто обучил их вероломству тирании?

О многом еще стоило бы здесь сказать. О том, сколь великой стала эпоха Возрождения именно потому, что не стремилась решать проблемы общества, не это занимало ее, но возможность позволить индивидууму развиваться свободно, естественно и прекрасно; потому и породило Возрождение столько великих индивидуальностей в искусстве, великих индивидуальностей в жизни. О том, как Людовик XIV, создавая современное государство, подавил индивидуальность художника и создал порядок, чудовищный в своем навязчивом однообразии и ничтожный в своей приверженности идее власти, как по всей Франции он уничтожил все те достойные образцы свободного самовыражения, которые воплощали в прекрасном обновленные традиции, создавали новое искусство в античных формах. Но что нам прошлое? Что нам настоящее? Нам следует заботиться о будущем. Ибо прошлое есть то, куда не следует возвращаться. Настоящее — то, где оставаться не должно. Будущее — вот обитель художника.

Разумеется, нам могут сказать, что изложенная здесь система взглядов совершенно неприемлема и противоречит человеческой природе. Истинно так. Она неприемлема, и она противоречит человеческой природе. Именно потому и стоит ее огласить, именно потому она и предложена. Ибо что такое приемлемая система взглядов? *Приемлемая система взглядов либо такова, какая уже имеет место в действительности, либо та, какую можно составить на основе существующего порядка вещей.* Однако именно существующий порядок вещей нам и не подходит; любая система взглядов, принимающая такой порядок вещей, порочна и нелепа. Стоит отказаться от

заданных условий, и изменится человеческая натура. Единственное, что нам доподлинно известно о человеческой натуре, — это что она меняется. Изменчивость — единственное предсказуемое ее свойство. Системы взглядов, которые основываются на неизменности человеческой природы, а не на росте ее, не на ее развитии, обречены. Ошибкой Людовика XIV было полагать, будто человеческая натура неизменно одна и та же. В результате этой ошибки разразилась французская революция. Результат оказался благотворен. Всякие ошибки правителей всегда ведут к чрезвычайно благотворным последствиям.

Следует помнить также, что Индивидуализм не проявится в человеке, который страдает нездоровой приверженностью долгу (что попросту сводится к исполнению воли других, потому что такова их воля) или отвратительной склонностью к самопожертвованию, которая не более чем атавизм первобытной дикости. *В сущности, Индивидуализм вовсе не навязывается человеку извне. Он естественным и неизбежным образом вытекает из самой человеческой сущности.* Он та цель, к которой тяготеет все человеческое развитие. Критерий, к которому стремится все живое. Совершенство, присущее любой форме жизни и к которому устремлена каждая форма жизни. И значит, Индивидуализм не оказывает по отношению к человеку никакого принуждения. Напротив, он внушает человеку, что не надо жить по принуждению. Он не стремится подтолкнуть людей на доброе. Ему ясно, что человеку присуща добродетель, надо лишь оставить человека в покое. Человек будет развивать в себе Индивидуализм. Человек уже сейчас развивает свой Индивидуализм. Усомниться в реальности Индивидуализма то же, что усомниться в реальности Эволюции. *Эволюция есть закон жизни, и нет эволюции вне стремления к Индивидуализму.* Отсутствие такого стремления означает либо насильственное подавление роста, либо болезнь, либо смерть.

Индивидуализм, кроме того, будет чужд эгоизма и противоестественности. Очевидно, что одним из последствий чрезмерной тирании власти является абсолютное отторжение слов от их изначальных, простых значений, придание словам смысла, противоположного исходно присущему им. Все, что правдиво в Искусстве, правдиво и в Жизни. Сегодня противоестественной называют манеру человека одеваться, как ему вздумается. Однако, одеваясь так, он поступает вполне нормальным образом. На

самом деле одеваться противоестественно означает одеваться сообразно вкусам своего соседа, жизненные запросы которого, отражая запросы большинства, скорее всего, демонстрируют крайнюю ограниченность. Или: эгоистом именуют того, кто ведет себя как считает необходимым для более полного самовыражения; если, конечно, основную цель свою он видит в самосовершенствовании. Но ведь именно так и должен жить каждый. *Эгоизм не в том, что человек живет как хочет, а в том, что он заставляет других жить по своим принципам.* И отсутствие эгоизма проявляется в предоставлении другим жить, как они хотят, а не мешать им в этом. Эгоизм непременно ставит перед собой целью создать вокруг себя абсолютное подобие себе. Неэгоистичный человек считает благом неограниченное разнообразие личностей, приветствует его, принимает безропотно, радуется ему. Думать о себе не есть эгоизм. Тот, кто не думает о себе, вообще не способен мыслить. Но крайне эгоистично требовать от ближнего мыслей и суждений, подобных своим. Зачем? Если тот способен мыслить, скорее всего, он мыслит иначе. Если не способен, недопустимо требовать от него проблеска мысли. Алую розу не упрекнешь в эгоизме оттого, что она хочет быть алой розой. Но мы назовем ее ужасной эгоисткой, коль скоро она пожелает, чтоб и прочие цветы в саду стали алыми и притом розами. Индивидуализм сделает людей совершенно естественными и совершенно неэгоистичными, даст им познать истинный смысл слов и раскрыть себя в свободном и прекрасном бытии. Люди уже не будут такими самовлюбленными, как сейчас. Ибо самовлюбленный человек именно тот, кто предъявляет свои требования другим; у индивидуалиста такого и в помыслах не будет. Ему это не доставит удовольствия. Познав Индивидуализм, человек познает и сочувствие, которое станет проявляться у него свободно, естественно. До сих пор сочувствие едва ли находило развитие в человеке. Он может испытывать сочувствие к боли, но сочувствие к боли не есть высшая форма проявления сочувствия. *Всякое сочувствие — благо, однако сочувствие к боли наименее положительный из всех видов сочувствия.* Оно несет следы самовлюбленности. Оно неизбежно перерастает в нездоровое чувство. Оно внушает нам некую боязнь за наше благоденствие. Нам становится страшно: что, если мы все вдруг превратимся в прокаженных и слепцов — некому будет тогда заботиться о нас. Подобное сочувствие

к тому же и на удивление ограниченное чувство. Человек должен научиться сочувствовать разнообразным житейским явлениям, не только житейским ранам и болячкам, но и житейским радостям, красоте, энергии, здоровью и свободе. Чем шире сочувствие, тем оно, разумеется, и многосложней. Оно требует все большего бескорыстия. Каждый может сочувствовать страданиям друга, однако только поистине утонченным натурам — в сущности, натурам подлинных индивидуалистов — дано сочувствовать успеху друга. В условиях нынешнего гнета конкуренции и борьбы за место в жизни подобное сочувствие, естественно, возникает крайне редко, и, кроме того, ему чрезвычайно препятствует безнравственный идеал единообразия и сообразия с властью, что можно встретить всюду и везде, но, пожалуй, в наиболее отвратном виде — в Англии.

Конечно же, сочувствие к боли не утратится никогда. Это один из природных инстинктов человечества. Животные, ведущие индивидуальный образ жизни, причем именно высокоорганизованные их особи, подобно нам, обладают этим свойством. Вместе с тем следует помнить: если сочувствие радости способствует преумножению радости на земле, сочувствие боли вовсе не умаляет самой боли. Оно, возможно, сделает человека более стойким по отношению к злу, однако зло не исчезнет. Сочувствие к больному чахоткой не искоренит чахотку; это под силу Науке. И когда Социализм решит проблему нищеты, а Наука разрешит проблему заболеваемости, армия страдающих будет меньше, а сочувствие человечества станет масштабней, здоровее, естественней. Человек будет испытывать радость при виде радостной жизни других.

Ибо Индивидуализм будущего откроется через чувство радости. *Христос не пытался преобразовать общество, потому Индивидуализм, которому учил Он человека, мог открыться лишь через боль или через уединение от мира.* И идеалы, доставшиеся нам от Христа, представляют собой либо идеалы человека, полностью отторгшегося от общества, либо того, кто целиком восстал против общества. Но человек по природе своей существо общественное. Даже пустынная Фиваида в конечном счете была заселена людьми²⁵⁷. Пусть анахорет мнит себя индивидуальностью, зачастую индивидуальность его убога. С другой стороны, та пугающая истина, что боль есть средство, благодаря которому человек может выразить себя,

вызвала повсюду поразительный восторг и поддержку. Нередко недалекие проповедники и недалекие мыслители со слезами сетуют с амвонов и трибун о всеобщем увлечении культом наслаждения. Как редко, однако, встречаем мы в истории пример, когда человечество избирало бы идеалом себе радость и красоту. Культ боли куда как чаще царил над миром. Средневековье с его святыми и мучениками, с его жаждой к самоистязанию, с его дикой страстью к самоуязвлению, с его израненным телом и истлестанной плотью, средневековье — вот истинное воплощение христианства, а средневековый Христос и есть Христос истинный. Стоило заняться над миром заре Возрождения, принесшей с собой новый идеал красоты жизни и радости бытия, как люди перестали понимать Христа. Даже Искусство подтверждает это. Художники Возрождения изображали Христа младенцем, игравшим со сверстником посреди дворца или сада или, покоясь на руках Матери, с улыбкой взирающим на нее, на цветок или на яркую птицу, или в образе величественном, горделивом, с достоинством ступающим по земле, или вознесшимся ввысь от смерти к жизни в непостижимом экстазе чудодействия. Даже распятого Христа представляли они прекрасным Богом, страдающим по вине злобы людской. Однако образ Христа не слишком увлекал мастеров Возрождения. Они стремились изображать восхищавших их мужчин и женщин, живописуя красоту чарующего земного мира. Много религиозных полотен создали они, признаюсь, даже слишком, а однообразие символа и сюжета утомительно, что плохо сказывалось на искусстве. То было следствием диктата публики в области искусства, и это достойно сожаления. Однако не в подобные творения вкладывали душу живописцы. Рафаэль проявился как величайший мастер, когда писал портрет Папы Римского²⁵⁸. Создавая своих мадонн и образы младенца Христа, он так и не раскрылся как величайший мастер. Христу нечего было поведать эпохе Возрождения, которая тем и прекрасна, что выдвинула идеал, противоречащий Христову, ну а за воплощением истинного Христа нам следует обратиться к средневековью. Здесь Он убог и увечен; черты Его лица не радуют глаз, ибо радость есть свойство Красоты; одежды его не блещут убранством, ибо и здесь радостные тона, как видно, неуместны: Он — нищий с необъятным сердцем, он — прокаженный с божественной душой; Ему не нужно ни богатство, ни здоровая

плоть, Он — Бог, воплощающий свое совершенство через боль.

Развитие человека идет неспешно. Несправедливости в мире слишком много. Тогда было необходимо, чтобы именно боль явилась средством самовыражения. Даже в наш век кое-где еще требуется слово Христово. Ни один из современных россиян не способен самовыразиться иначе, чем через боль. Кое-кому из русских художников удалось выразить себя в Искусстве, в области романа, мироощущение которого близко к средневековому, так как доминирующий мотив — самовыражение через страдание. Ну а для людей, не причастных к искусству, и для тех, кто живет исключительно сегодняшним днем, боль становится единственным путем к совершенству. Всякий, кто живет припеваючи в условиях нынешней системы российского правления, видимо, должен считать, что либо души у человека вообще нет, либо, если таковая есть, она не стоит того, чтоб совершенствовать ее. Нигилист, отрицающий любую власть, будучи убежден, что власть — зло, и превозносящий любую боль, поскольку через нее выражает он свою индивидуальность, как раз и есть правоверный христианин. Идеал христианства для него истина.

И все же Христос не восставал против власти. Он принимал имперскую власть Рима, воздавая должное ей. Он терпел священную власть иудейской религии, со своей стороны не оказывая ни малейшего отпора ее насилию. Как я отмечал выше, Он не выдвигал какой-либо системы преобразования общества. Однако наше современное общество выдвигает. Оно предполагает покончить с нищетой и лишениями, какие влечет за собой нищета. Оно стремится избавиться от боли и от мук, какие влечет за собой эта боль. И в действиях своих оно опирается на Социализм и Научную Мысль. Оно движется к Индивидуализму, воплощаемому в радости. Индивидуализм станет в будущем многомерней, полнее, прекрасней, чем тот, каким являлся до сих пор. Боль не есть наивысшая степень совершенства. Это лишь преддверие, лишь реакция протеста. И это связано с порочными, болезненными, несправедливыми условиями жизни. Когда же порок, болезнь и несправедливость исчезнут, тогда не будет больше боли. Миссия ее будет закончена. Ее роль была велика, однако она уже почти исчерпана. Влияние ее убывает день ото дня.

Но человек не испытывает жалости утраты. *Ибо то, к*

чему он стремится, не есть только боль или только наслаждение, но сама Жизнь. Человек возжелал жить наполненной, прекрасной, кипучей жизнью. Для того чтобы так жить, ему не надо будет ничего никому навязывать, самому не придется страдать от ограничений; что бы он ни делал, все станет радостью для него, он делается мудрее, крепче, совершеннее, станет более самим собой. Наслаждение — мерило Природы, добрый знак ее. Когда человек счастлив, он в гармонии с самим собой и с окружающим миром. Новый Индивидуализм, на службе которого состоит, сознает он это или нет, Социализм, явится идеальной гармонией. Тем самым, к чему древние греки стремились, но не смогли постичь целиком, разве что посредством Мысли, так как имели рабов и содержали их; тем самым, к чему Возрождение стремилось, но не смогло постичь целиком, разве что посредством Искусства, так как имело рабов и угнетало их Индивидуализм станет абсолютным, и благодаря ему каждый человек придет к своему совершенству. Новый Индивидуализм — это новый Эллинизм.



Лекции
и эстетические
миниатюры

РЕНЕССАНС АНГЛИЙСКОГО ИСКУССТВА

Лекция

Мы многим обязаны Гёте, его великой эстетической чуткости; он первый нас научил определять красоту как нечто чрезвычайно конкретное, постигать ее не в общих, а в отдельных, частичных ее проявлениях. Поэтому в настоящей лекции я не стану навязывать вам какое-нибудь отвлеченное определение красоты, — одну из тех универсальных формул, которые хотела отыскать философия XVIII века; я даже не буду пытаться передавать вам то, что по существу своему не передаваемо, — ту неуловимую особенность, благодаря которой данная картина или поэма наполняет нас небывалой, ни с чем не сравнимой радостью. Мне просто хотелось бы очертить перед вами те основные идеи, которые характеризуют великий Ренессанс английского искусства, указать, насколько возможно, источник этих идей и определить их дальнейшую судьбу, — опять-таки насколько возможно.

Я называю это течение нашим английским возрождением, потому что, подобно эпохе великого итальянского возрождения, в XV веке, здесь и вправду как будто *сызнова рождается* человеческий дух, и в нем, как и тогда, просыпается жажда более нарядной, изысканной жизни, страсть к физической красоте, всепоглощающее внимание к форме, он начинает искать новых сюжетов для поэзии, новых форм для искусства, новых усад для ума и воображения. Я называю это течение романтическим, ибо именно в романтизме — нынешнее воплощение красоты.

Часто хотели видеть в этом течении простую реставрацию эллинских приемов мышления или средневекового чувства. Но я сказал бы, что оно присоединило к этим старым формам человеческого духа все, что художественно-ценного создала современная жизнь, такая сложная, запутанная, многоопытная, — заимствовав в свою очередь у эллинизма ясность взгляда и спокойную сдержанность чувства, а у

средневековья — разнообразие форм и мистичность видений. Ибо, — как сказал тот же Гёте, — разве, изучая древний мир, мы тем самым не обращаемся к миру реальному (греки ведь и были реалисты), и по слову Мадзини, — что же такое средневековье, как не индивидуальность?

Воистину, от сочетания эллинизма, широкого, здраво-мыслящего, спокойно обладающего красотой, — с усиленным, напряженным индивидуализмом, окрашенным всей страстностью романтического духа, — от этого сочетания и рождается современное английское искусство, как от союза Фауста с Еленой Троянской родился прекрасный юноша Эвфорион.

Правда, такие термины, как «классический» и «романтический», давно уже превратились в пошлые клички художественных школ; само искусство не знает таких подразделений, ибо у него только один-единственный высший закон: закон формы или гармонии; однако мы не можем не признать, что между классическим и романтическим духом в искусстве наблюдается хотя бы то различие, что первый имеет дело с типами, а второй — с исключениями. В созданиях современного романтического духа уже более не трактуют вечные, неизменные истины бытия; искусство стремится передать мгновенное положение, мгновенный облик того или иного предмета. Так, в скульптуре, которая изо всех искусств является наиболее характерным выражением классического духа, сюжет всегда преобладает над положением, в живописи — этом типичнейшем выражении духа романтического — положение преобладает над сюжетом.

Итак, существуют два духа: эллинский дух и романтический можно считать основными элементами нашей сознательной, интеллектуальной традиции, нашими вечными мерилami вкуса. Что касается их источника, то ведь в искусстве, как и в политике, есть лишь один источник всяческих революций: стремление человека к более благородным формам жизни, к более свободным приемам и способам выражения. Но все же мне кажется, что при оценке интеллектуального и чувственного духа, присущего нашему английскому Ренессансу, не следует его изолировать от той общественной жизни, которая и создала этот дух, от ее прогресса и движения; иначе мы отняли бы у него его жизненность и, может быть, даже извратили бы его настоящий смысл. И, выделяя изо всех исканий и стремлений современного человечества те искания и

стремления, которые связаны с искусством и с любовью к искусству, мы все же должны принять во внимание множество таких исторических событий, которые с первого взгляда кажутся наиболее враждебными всякому художественному чувству.

Так что, хотя наш английский Ренессанс, с таким страстным культом чистой красоты, с безупречной преданностью форме, — такой исключительно чувственный! — и кажется поначалу далеким от всякой яростной политической страсти, от хриплых голосов забунтовавшей черни, — все же мы должны обратиться к французской революции, чтобы найти первичные факторы его появления на свет, первоначальные причины его зарождения; к той революции, которая породила нас всех, хотя мы, непокорные дети, часто восстаем против нее; к той революции, которой через моря посылала ваша юная республика благородные изъявления любви¹, — когда в Англии даже такие умы, как Колридж и Вордсворт, совершенно растерялись перед ней.

Правда, наше современное ощущение преимущества исторических событий привело нас к тому, что ни в политике, ни в природе нет революции, а есть эволюция; правда, прелюдия к этому бешеному шторму, который в 1789 году пронесся над Францией и заставил каждого монарха в Европе дрожать за свой престол, прозвучала сперва в литературе за много лет до падения Бастилии и взятия Версаля: ибо дорога к кроваво-красным событиям, разыгравшимся над Сеной и Луарой, была вымощена, была уготована тем критическим духом Германии и Англии, который приучил нас переоценивать все с точки зрения разумности или полезности (или разумности и полезности вместе); и народные бунты на улицах Парижа были эхом, порожденным жизнью Эмиля и Вертера², потому что Жан-Жак Руссо у молчаливого озера и у тихой горы призывал человечество назад, к золотому веку, который все еще ждет нас впереди, и проповедовал возврат к природе с таким страстным красноречием, что оно, как музыка, донныне витает в нашем холодном северном воздухе. И Гёте, и Вальтер Скотт освободили романтизм из темницы, где он был в заточении столько веков; а что такое романтизм, как не само человечество!

Однако еще во чреве самой революции, под вихрями бурь и ужасов той истступленной поры, таились такие стремления, которое возрожденное искусство использова-

ло для себя, чуть только наступил подходящий момент; сначала это были тенденции чисто научные; они породили целый выводок несколько шумливых титанов и, пожалуй, в сфере поэзии принесли немало добра. Они придали энтузиазму ту интеллектуальную основу, в которой вся его сила. Именно об этом влиянии науки на искусство так благородно выразился Вордсворт: «...когда на лице науки зажигается страсть, наука становится поэзией; своей божественной душой поэт оживотворяет телесные формы науки». От Шелли до Суинберна поэты воспевали науку, ее космическое чувство, ее глубочайший пантеизм, — но и помимо того, мне хотелось бы здесь исследовать влияние науки на художественный темперамент, указать, какую ясность взгляда, точную наблюдательность, строгое чувство меры, — т. е. все, в чем истинная сущность искусства, — придает художнику наука.

«Золотое великое правило как в жизни, так и в искусстве, — утверждал Уильям Блейк, — заключается в том, что каждое создание тем совершеннее, чем яснее, точнее и определеннее его границы. Неясность этих границ свидетельствует о бессмысленности, подражании, плагиате. Это постигали великие новаторы всех веков, — в чем, как не в этом, сказались и Микеланджело, и Альбрехт Дюрер». В другом месте он писал со всей прямоотой девятнадцатого века: «Обобщать — это значить быть идиотом».

И это пристрастие к отчетливой концепции, эта ясность зрения, это чувство границы и меры присуще всем величайшим созданиям поэзии: Гомер и Данте, Китс и Уильям Моррис, Чосер и Феокрит — все они одинаково четко видели окружающий мир. Такая же конкретность лежит в основе всех благородных созданий искусства — реалистических и романтических, — в противоположность бесцветным и пустым отвлеченностям наших поэтов XVIII века, псевдоклассических французских драматургов, туманных спиритуалистов немецкой сентиментальной школы, — а также в противоположность тому духу трансцендентализма, который был в одно и то же время и корнем и цветком великой революции, таясь в бесстрастных умозрениях Вордсворта и окрыляя Шелли в его орлином полете; хотя теперь этот дух трансцендентализма уже замещен материализмом и позитивизмом наших дней, но все же — в области философии — он завещал нам две великие школы мышления: школу Ньюмена в Оксфорде и Эмерсона в Америке; духу же искусства этот дух совер-

шенно чужд, ибо художник не может принять какую-нибудь отдельную область жизни взамен самой жизни. Для него нет освобождения от пут и оков земли; и желания даже нет — освободиться.

В сущности, он единственный истинный реалист: символизм, эта эссенция трансцендентального духа, совершенно несвойствен ему. Метафизический разум Азии может создать себе многогрудого чудовищного идола Эфесского, но для эллина, чистого художника, это произведение покажется чуждым истинно-духовной жизни, которая ведь лучше всего согласуется с совершенными проявлениями жизни физической.

«Буря революции, — сказал Андре Шенье, — тушит факел поэзии...» Но последствия такой безумной катастрофы сказываются далеко не сразу: сначала кажется, что стремление к равенству создает титанических, исполинских людей, каких и мир никогда не видал: вдруг услышали лиру Байрона и легионы Наполеона; то была эпоха безмерных страстей и безмерного же отчаяния; честолюбие и раздор были главными нотами искусства и жизни; этот век был веком мятежа, — фаза, которую должен пройти человеческий дух, но в ней ему нельзя останавливаться, ибо цель культуры — мир, а не бунт, и зловещая долина, где черною ночью бьются темные полчища, не может быть обителью для той, кому боги отвели цветущие горные склоны, солнечные горные вершины и чистый, безбурный воздух.

И скоро эта жажда совершенства, которая лежит в основе революции, нашла в молодом английском поэте свое полное и безупречное осуществление.

Гомер предвосхитил Фидия и создания эллинского искусства. Данте предвещает для нас напряженность, колоритность и страстность итальянского искусства: современное увлечение пейзажем ведет свое начало от Ж.-Ж. Руссо, — а в Китсе мы видим зачинателя художественного Ренессанса Англии.

Байрон был мятежник, а Шелли — мечтатель; но именно Китс был чистый и безмятежный художник; так ясны и тихи его созерцания, так полно он владеет собою, так верно постигает красоту, так чувствует самодовлеющую сущность поэзии! — да, он несомненный предтеча прерафаэлитской школы, того великого романтического движения, о котором я и хочу говорить.

Правда, еще до Китса Уильям Блейк боролся за высо-

кую духовную миссию искусства и пытался поднять рисунок до идеального уровня поэзии и музыки, но обособленность его видений и в живописи и в поэзии и несовершенство его техники не дали ему настоящего влияния. Только в Китсе художественный дух нашего века нашел полное свое воплощение.

А эти прерафаэлиты, кто же они были такие? Если вы спросите у английской публики, что значит слово «эстетика», девять десятых ответят вам, что по-французски это значит «притворство», «ломанье», а по-немецки *dadu*; а если вы спросите о прерафаэлитах, вам скажут, что это эксцентрическая кучка молодых людей, для которых божественная изломанность и святая угловатость рисунка являются главными целями в искусстве. Ничего не знать о своих великих людях — одна из главнейших основ нашего английского воспитания.

История прерафаэлитов самая простая: в 1847 году в Лондоне несколько юных поэтов и живописцев, страстных поклонников Китса, усвоили себе привычку собираться вместе и обсуждать вопросы искусства. Результатом этих обсуждений было то, что английская филистерская публика была внезапно пробуждена от своей обычной апатии, услышав, что в ее среде завелось такое сообщество юношей, которое замыслило произвести революцию в английской поэзии и живописи.

В Англии тогда, как и теперь, стоило только человеку попытаться создать что-нибудь глубокое, прекрасное, чтобы лишиться всех своих гражданских прав. К тому же это прерафаэлитское братство, куда входили: Данте-Габриель Россетти, Холман Хант, Миллес (их имена, я полагаю, вам известны), — обладало тремя такими качествами, которых английская публика ни за что никому не простит: силой, энтузиазмом и молодостью.

Сатира, которая всегда столь же бесплодна, как и бесстыдна, столь же бессильна, как и нагла, заплатила им свою обычную дань, которую всегда посредственность уплачивает гению, — и, как неизменно бывает, принесла нашей публике очень много вреда, закрывая ей глаза пред красотой и научая ее той грубости, которая является источником всего низменного и пошлого в жизни и в то же время не причиняет никакого ущерба художнику, — скорее напротив, убеждает его, что он совершенно прав в своем творчестве и в дерзком честолюбии. Ибо расхождение во всех взглядах с тремя четвертями британской пуб-

лики является одним из главных элементов здравого смысла, величайшей поддержкой в минуты духовных сомнений.

Какие же идеи были положены этими молодыми людьми в основу английского Ренессанса? Эти идеи сводились к тому, чтобы повысить духовную ценность искусства, а также и его декоративную ценность.

Они назвали себя прерафаэлитами, — не потому, чтобы они хотели имитировать ранних итальянских мастеров, а потому, что именно в творениях этих предшественников Рафаэля они нашли и реализм могучего воображения, и реализм тщательной техники, страстную и яркую восприимчивость, интимную и сильную индивидуальность — все, что совершенно отсутствовало в поверхностных отвлеченностях Рафаэля.

Ведь это еще не достаточно, чтобы произведение искусства отвечало эстетическим требованиям своей эпохи; на нем, если только он хочет сделаться источником вечных усад, должен быть отпечаток определенной индивидуальности, исключительной личности, не похожей на ординарных людей, оно должно воздействовать на нас именно своей новизной, поразить нас чем-то неожиданным, — так, чтобы самая странность его формы принудила нас принять его с раскрытыми объятьями.

«Личность, — сказал один из величайших нынешних критиков, — вот в чем все наше спасение».

Но главною их особенностью было возвращение к природе, — это формула, которая пригодна для множества различнейших течений: они хотели писать и рисовать лишь то, что они видели, они пытались вообразить все явления, как они случались в действительности. Прошло немного времени, и в старинный дом у моста Черных Монахов, где работали и собирались «братья прерафаэлиты», явились двое юношей из Оксфорда: Эдуард Бёрн-Джонс и Уильям Моррис; последний заменил упрощенный реализм ранних дней более тонкой изысканностью, более безупречной преданностью красоте, более страстным исканием совершенства, — мастер изощренного узора и одухотворенных видений. Ему скорее сродни флорентийская, а не венецианская школа, ибо он чувствует, что слепое подражание природе есть помеха всякому творчеству. Зримые облики современной жизни не привлекают его: ему более по душе увековечивать все, что есть прекрасного в греческих, итальянских и кельтских легендах. Ему же мы

обязаны поэзией, где ясная точность, отчетливость слога и образов не были никогда превзойдены в литературе нашей страны; он же возродил декоративные искусства и сам придал нашему романтическому течению, где так сильно была струя индивидуализма, — социальную идею и социальный фактор.

Но не следует думать, что революция, произведенная этой кликой молодых людей (которым скоро пришло на помощь пылкое и безупречное красноречие Джона Рёскина), была только революцией идей и теорий — она также была революцией творчества.

Ибо великие эпохи в истории развития всех искусств были не только эпохами энтузиазма и душевного подъема в области чистого художества, но первое всего и главное всего — эпохами новых технических завоеваний.

Открытие мраморных залежей в пурпуровых оврагах Пантелейнона и на маленьких невысоких холмиках острова Пароса дало грекам возможность выразить то интенсивное пробуждение деятельности, тот чувственный и простой гуманизм, которого никак не мог проявить египетский скульптор, прилежно работающий над твердым порфиром и розовым гранитом пустыни.

Пышное процветание венецианской школы началось с той поры, когда в живопись были введены новые технические средства: масляные краски; а прогрессом современной музыки мы всецело обязаны изобретению новых инструментов, ибо нельзя же и думать, будто у музыканта внезапно повысилось сознание каких-нибудь широких социальных задач, которым он, будто бы, призван служить. Правда, критика вольна объяснять слабавольную музыку Бетховена недостатками современного интеллекта, но сам композитор вправе ответить, — как после и ответил один, — «пусть они разыскивают квинты, а нас оставят в покое».

То же самое и в поэзии: это увлечение причудливыми французскими размерами — балладой, песней с повторным припевом; это растущее пристрастие к аллитерациям, к экзотическим словам и рефренам у Данте Россетти и у Суинберна — просто-напросто есть попытка усовершенствовать флейту, трубу и виолу, при посредстве которых дух века устами поэта мог бы создать для нас их многоговорящую музыку.

То же самое — и в нашем романтическом движении: это реакция против пустой и пошлой ремесленности, про-

тив разнuzданных приемов живописи и поэзии предшествующего периода; она сказалаcь у Россетти и Бёрн-Джонса в такой яркой пышности красок, в такой изумительной сложности рисунка, каких до этой поры не знала английская живопись. В поэзии у Данте-Габриеля Россетти, а также у Морриса, Суинберна и Теннисона, превосходная изысканность и точность языка, бесстрашный и безупречный стиль, жажда сладостной и драгоценной мелодичности, постоянное признание музыкальной ценности каждого слова — все это относится к технике, а отнюдь не к области чистого интеллекта.

В этом отношении прерафаэлиты примыкают к такому же романтическому течению во Франции, и как характерно для этой школы следующее наставление, данное Теофилом Готье одному молодому поэту: «Ежедневно читайте словарь, ибо это единственная книга, достойная, чтобы ее читал поэт».

Когда, таким образом, материал был найден и выработан и в нем обнаружилиcь неотъемлемые вечные качества, присущие ему одному, вполне удовлетворяющие поэтическому вкусу и не требующие для создания нужного эстетического эффекта — никаких возвышенных духовных прозрений, никаких критических запросов от жизни, и даже обходящиеся без всякой страстной эмоции, — дух и приемы творчества, то, что называется поэтическим вдохновением, не избегли контроля и влияния со стороны этих формальных условий. Не то, чтобы фантазия лишилась крыл, нет! — а просто мы приучили себя сосчитывать их бесчисленные взмахи, находить границы их безграничной мощи, управлять их неуправляемой свободой.

Греков особенно занимал этот вопрос об условиях поэтического творчества и о месте, занимаемом сознательностью или бессознательностью во всяком создании искусства.

Мы находим эту проблему в мистицизме Платона и в рационализме Аристотеля. И позже, в эпоху итальянского Ренессанса, она волнует такие умы, как Леонардо да Винчи. Шиллер пытался установить равновесие между чувством и формой, а Гёте хотел определить ценность самосознания в искусстве. Определение поэзии, данное Вордсвортом, будто это — «бурная эмоция, вспоминаемая в тиши», — можно считать анализом одной из тех стадий, которые должны быть пройдены каждым произведением искусства; и в жажде Китса «творить без лихорадки» (я цитирую одно его письмо), в этом его стремлении заме-

нить поэтический пыл «какою-нибудь более осмысленною и спокойною силой», — мы можем признать очень важный момент в творческой эволюции поэта. Этот же вопрос был поставлен довольно давно — и в очень причудливой форме — в вашей, американской литературе: ведь вам нечего и напоминать, как глубоко молодые французские романтики были потрясены и взволнованы анализом Эдгара По над своим собственным творчеством, его статьей, где он исследовал шаг за шагом всю работу своей фантазии при создании того гениального шедевра, который нам известен под именем «Ворон».

В предыдущем столетии, когда интеллектуальный и дидактический элемент так стремительно вторгся во владения поэзии, такой художник, как Гёте, был принужден восстать против подобных притязаний рассудочности. «Чем непонятнее стихотворение, тем лучше для него», — сказал он однажды, устанавливая этим афоризмом такое же преобладание воображения в поэзии, как преобладание разума — в прозе.

Но в нынешнем веке художники принуждены восстать скорее против чрезмерного господства эмоций, против исключительных притязаний чувствительности и чувства. Простое выражение радости — еще не поэзия, точно так же, как не поэзия — всякий крик субъективной боли; все, что на деле пережито поэтом, никогда не находит непосредственного, прямого выражения, но собирается и поглощается какой-нибудь художественной формой, которая с первого взгляда кажется наиболее далекой от истинных переживаний поэта.

«Страсти находятся в сердце, но поэзия только в фантазии», — утверждает Шарль Бодлер. Тому же неустанно учил и Готье, самый изысканный из всех современных критиков, самый очаровательный из всех современных поэтов. «Ведь каждого может растрогать восход или закат, — любил повторять Готье, — отличительная же черта художника не столько в том, что он чувствует природу, сколько в том, что он может ее передать». Полнейшее подчинение всех умственных и эмоциональных проявлений такому созидательному и жизненному принципу поэзии — есть лучший залог того, как силен и могуч наш Ренессанс.

Мы видели, что художественный дух проявляется раньше всего не в сюжете, а в форме, в восхитительной области техники, — в области языка, — и что именно форма

управляет фантазией творца при обработке его сюжета. А теперь мне хотелось бы вам указать, как этот художественный дух влияет на выбор сюжета. Признание за художником права на господство в совершенно обособленной области; уверенность, что между миром искусства и миром реальных фактов лежит глубочайшая пропасть, — есть не только основной элемент всякого эстетического очарования, но и характерный признак всякого великого произведения, всякой великой эпохи в истории искусства, будь то эпоха Фидия или эпоха Микеланджело, Гёте или Софокла.

Держась в стороне от всяких социальных проблем повседневности, искусство никогда не бывает в ущербе. Напротив, лишь тогда оно и способно дать нам то, чего мы хотим от него: ибо для большинства из нас истинная жизнь это такая жизнь, которою мы не живем, и таким образом она, оставаясь более верной сущности своего собственного совершенства, охраняя более ревниво свою недосыгаемую красоту, не так-то скоро забудет о форме в самый момент своих эмоций и не так-то скоро согласится принять страсть и тревогу творчества взамен красоты сотворенного.

Несомненно, художник есть дитя своего века, но настоящее для него нисколько не менее реально, чем прошлое; ибо, как и философ платоновской школы, поэт — созерцатель всех явлений и всех времен. Для него не существует отживших форм, устаревших сюжетов; все, что когда бы то ни было пережил мир, в Иудейских ли пустынях или в Аркадских долинах, над Троянскими реками или у рек Дамаска, на веселых дорогах Камелота или на мерзостных улицах современного многолюдного города, все раскрыто перед художником, как некий развернутый свиток, все дышит пленительной жизнью.

И художник почерпнет отсюда, что придется ему по душе, — только это, не более, — он произведет художественный отбор, он примет одно и отвергнет другое с безмятежностью человека, владеющего тайной красоты.

Можно поэтически отнестись ко всем окружающим предметам, но не всякий же предмет достоин, чтобы к нему отнестись поэтически. Истинный художник не позволит, чтобы в недоступную и священную храмину красоты вторглось что-нибудь грубое или волнующее, что-нибудь причиняющее боль, что-нибудь сомнительное или ведущее к раздорам. Конечно, он может снизойти, если ему

угодно, до обсуждения всех социальных проблем современности, о законах в пользу неимущих, о местных налогах, о свободе торговли, о биметаллизме и т. п.; пока на эти темы он будет писать, как благородно выразился Милтон, — «левой рукою», в прозе, а не в стихах, в форме памфлета, а не в форме лирики. Байрон, например, совсем не обладал этим изысканным даром художественного отбора, у Вордсворта его не было также. В произведениях этих обоих поэтов многое нужно отвергнуть, многое неспособно нам дать то полное чувство покоя и безмятежности, которое свойственно всякому прекрасному созданию искусства. Но Китс — как бы живое воплощение этого чувства, и оно вылилось лучше и полнее всего в его восхитительной «Оде к греческой урне»; этот дар отбора господствует также в пышной процессии «Земного рая» у Уильяма Морриса и в рыцарях и дамах Бёрн-Джонса.

Тщетно призывается муза поэзии — хотя бы и трубным гласом Уолта Уитмена³ — эмигрировать из Ионии и Греции и прибить к Парнасу табличку: «За отъездом сдаётся в наем». Зов Каллиопы еще не умолк, азиатский этнос не вымер; Сфинкс отнюдь не безмолвствует, и не высох Кастальский источник. Ибо искусство — есть сущность жизни, и ему неведома смерть. Искусство — абсолютная истина, и ему нет дела до фактов. Я помню, как Суинберн утверждал за каким-то обедом, что Ахилл даже в наше время реальнее и жизненнее Веллингтона — не только интереснее, как тип, не только благороднее, но именно реальнее и «позитивнее».

Литература всегда должна покоиться на принципах, а идеи данного времени ни в коем случае не являются принципами. Ибо для поэта все страны и все эпохи — одно; материал, над которым он работает, вечно один и тот же. Прошлое и будущее — ему все равно, всякая тема — по нем! Паровозный свисток не испугает его; аркадская свирель не утомит: для него существует одно только время — мгновение художественного творчества; только один закон — закон формы; только одна страна — страна красоты, отдаленная от реального мира, но более близкая нашей душе, а потому и более долговечная, проникнутая тем покоем, который осеняет лица греческих статуй и который происходит не оттого, что мы избегаем страстей, а оттого, что мы до конца проникаемся ими. Печаль и отчаяние не нарушат такой безмятежности, а только усилят ее.

*И таким образом происходит, что тот, кто как будто

стоит дальше всех от своей эпохи, отражает ее лучше всего, потому что он очистил жизнь от всего случайного и преходящего, очистил от того «тумана вульгарной фамильярности, который затемняет для нас самые первоосновы жизни».

Эти странные сивиллы с безумными глазами, навеки застывшие в вихре экстаза, эти титанически-могучие пророки, обремененные чем-то мистическим, с напряжением добывающие тайну вселенной, — стража и слава Сикстинской капеллы в Риме, — не говорят ли они нам больше о духовной сущности итальянского Ренессанса, о мечте Савонаролы и о преступлениях Борджиа, чем могут сказать о духовной сущности голландской истории все сварливые мужланы и стряпухи нидерландских картин?

Точно так же и в наши дни две самые жизненные тенденции девятнадцатого столетия, — тенденция пантеистически-демократичная и тенденция ценить жизнь во имя искусства, — обе нашли наиболее полное и совершенное выражение в поэзии Шелли и Китса, которые, однако, слепцам-современникам казались заблудшими в пустыне проповедниками каких-то безжизненных туманностей.

И я помню, как в беседе со мною о современной науке Бёрн-Джонс мне сказал: «...чем больше будет материализма в науке, тем больше ангелов буду я рисовать: их крылья — мои протесты в защиту бессмертия души».

Но здесь мы переходим к духовным умозрениям, лежащим в основе художества. Где же, в какой области искусства нам искать ту широту общечеловеческой симпатии, которая является непременным условием всякого благородного произведения? Где же в искусстве искать нам то, что Мадзини назвал бы общественными идеями, — в противоположность идеям личным? По какому праву я требую, чтобы художник любил человечество и был его верным рыцарем? Мне кажется, я знаю по какому.

Какую бы великую идею ни взял себе в помощь художник, это дело его души. Как Микеланджело, он может принести нам суровое правосудие, или — мир, подобно Анджелико; как великий афинянин, он может прийти к нам с печалью или с весельем, как сицилийский певец; и нам ничего не остается: только принять его учение, сознавши, что мы совершенно не в силах вызвать улыбку на скорбных устах Леопарди или отягчить безмятежную ясность Гёте какой-нибудь нашей тревогой.

Но эти вещания художников лишь тогда будут призна-

ны несомненными истинами, когда уста, изрекающие их, зажгутся огнем красноречия, а в очах будет отблеск каких-то дивных видений, и есть одно-единственное подтверждение их непререкаемой правды — непогрешимая красота и совершенная форма, ее выражающая, и здесь, и только здесь, в этом радостном приятии красоты, вся его социальная идея. Социальная идея искусства не в том, чтобы без надобности вызывать у вас смех или некстати успокаивать вас; она не в сюжете, а в форме, — в очаровании линий, в чуде красок, в радующей прелести рисунка.

Большинство из вас, должно быть, видели тот великий шедевр Рубенса, что находится в Брюссельской картинной галерее, — пышное великолепие нескольких лошадей и всадников, схваченных в самый пламенный и самый прекрасный миг, когда алым знаменем уловлены ветры, а воздух освещен сверканием доспехов и ослепительной яркостью плюмажей. Да, это — великая радость в искусстве, хотя по этому золотистому холму, изображенному на картине, проходят израненные ноги Христа, и на казнь Сына Человеческого мчится эта дивная кавалькада.

Но мы стали слишком рассудочны, и наш беспокойный интеллект недостаточно теперь восприимчив для чувственных элементов красоты; так что подлинное влияние искусства недоступно большинству из нас; только немногие, ускользнув от тирании души, постигли тайну этих высоких мгновений, когда мысль совершенно отсутствует.

И в такой бездумности истинной красоты — причина того влияния, которое оказало на Европу восточное, азиатское искусство. Вот почему мы так увлеклись всякими японскими изделиями. Слишком тяжкое бремя рассудочных сомнений и мучительных духовных трагедий возложил на искусство Запад; а Восток навсегда остался верен первичным, чисто декоративным задачам искусства.

При оценке какой-нибудь очаровательной статуи ваше эстетическое чувство вполне и до конца удовлетворено прекрасным очертанием мраморных уст, — хоть они и не стенают, как наши, — и благородными линиями рук, — хоть они и неспособны нам помочь.

В первичном, основном своем виде картина имеет не более смысла и не более поучительности, чем прекрасный обломок венецианского стекла или голубой изразец со стены Дамаска: это просто прекрасно раскрашенная поверхность — и только.

Не житейскими или метафизическими истинами вся-

кая изысканно-прекрасная картина должна трогать душу, — и действительно трогает ее. Но то чисто живописное очарование, которое, с одной стороны, не прибегает ни к каким литературным эффектам, а с другой — не является простым результатом легкоусвоенной технической ловкости, — происходит от некоторого творческого, изобретательного умения обращаться с красками.

Почти всегда в нидерландской живописи и часто в картинах Джорджоне и Тициана это очарование искусства совершенно не зависит от поэтичности самого сюжета; прекрасная форма и изысканность в исполнении, доставляющая нам такую радость, являются (как сказали бы греки) самоцелью.

Точно так же в поэзии, — истинные ее достоинства, наслаждения, даваемые ею, никогда не проистекают из сюжета, но из созидательной обработки ритмического языка, от того, что Китс называл «чувственной жизнью стиха». Элемент песни в пении, сопровождаемый теми радостями, которые в нас вызываются ритмом, столь прекрасен и сладостен, что, когда несовершенные жизни заурядных людей не приносят нам никакого исцеления, терновый венец поэта, чтобы усладить нашу душу, зацветет очаровательными розами; его отчаяние, для нашей услады, позолотит свои тернии, и, подобно Адонису, его мука будет прекрасна в своей агонии, а когда разбивается сердце поэта, оно разбивается — в музыку.

Говорят о здоровом искусстве, но что такое — здоровое искусство? Может быть — это здоровое отношение к жизни? Нисколько. В Бодлере больше здоровья, чем в Кингсли. Здоровье художника в том, что он отчетливо видит, что можно и чего нельзя извлечь из той формы, в которой работает. Это та честь, которую он отдает своему материалу; та дань, которую он платит ему, — будь это слово, во всей своей красоте, будь это краски или мрамор, во всей своей красоте. Такой художник постиг, что истинное братство искусств отнюдь не в том, что они друг у друга станут заимствовать приемы и методы, а в том, что каждое из них, своими специальными средствами, оставаясь в своих границах, вызовет у нас одно и то же, ни с чем не сравнимое художественное наслаждение.

Наслаждение это подобно тому, которое доставляет нам музыка, ибо музыка — такое искусство, где форма и содержание — одно, где сюжет неотделим от способов его выражения; здесь как нельзя полнее осуществляется ху-

дожественный идеал, здесь именно такие условия, к которым постоянно стремятся все остальные искусства.

А критика, — какое место она должна занимать в нашей культурной жизни? Ах, по-моему, первый долг всякого художественного критика — держать язык за зубами, всегда и во всем: *c'est un grand avantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser**.

Только если сам пройдешь через тайну творчества, можешь судить о вещах, сотворенных другими. Вы сотни вечеров подряд слушали оперетку «Терпение», а меня вы слышите впервые; конечно, теперь, когда вы ближе познакомились с самым сюжетом сатиры, она станет для вас еще пикантнее, но нельзя же по сатире Гилберта судить о нашем эстетическом движении⁴.

Так же, как нельзя судить о могуществе и яркости солнца по пылинке, пляшущей в его луче, или о великолепии моря — по пузырьку, что разрывается на гребне его волн, — точно так же нельзя принимать критику как верное отражение искусства.

Ибо художники (говоря словами Эмерсона), как греческие боги, раскрываются лишь друг перед другом; их истинное место и значение может указать только время. И в этом отношении века опять-таки всемогущи. Не к художнику, а к публике обращается настоящий критик. Он работает только для нее. У искусства нет никаких посторонних целей, — только собственное совершенство; критику же предоставляется измышлять для произведений искусства какую-нибудь социальную цель, поучая толпу, как она должна относиться к разным созданиям художества, как она должна их любить и какая в них заключается мораль.

Все эти требования, предъявляемые к искусству, чтоб оно приспособлялось к современному прогрессу и к цивилизации, чтоб оно сделалось глашатаем гуманности, учило нас чему-нибудь, имело какую-нибудь «миссию», — не лучше ли эти требования обратить не к искусству, а к публике. Искусство знает одни только требования — требования красоты, а критики, если им угодно, пускай поучают толпу, как находить в безмятежности такого искусства высшее выражение своих собственных бурнейших страстей! «Я нисколько не уважаю публику, — высказал как-то Китс, — и вообще ничего не ува-

* Ничего не сделать — великое благо, но не стоит этим правом злоупотреблять (фр.).

жаю, кроме Вечного Существа, памяти великих людей и принципа красоты».

И, по-моему, именно этот принцип является основным, руководящим принципом нашего английского Ренессанса, — изумительного, многогранного, породившего столько упорных стремлений, столько возвышенных личностей! И если, при всех своих великих достижениях в поэзии, в декоративных искусствах и в живописи, этот Ренессанс, так много давший для нового изящества и красоты наших одежд и нашей домашней обстановки, все же не создал того, что он мог бы создать; если, например, он оказался так беден в области скульптуры и театра, то в этом, конечно, виноват торгашеский дух англичан: великая драма и великая скульптура не могут существовать, когда нет прекрасной, возвышенной национальной жизни, а современный торгашеский дух совершенно убил эту жизнь.

Не то, чтобы прекрасная безмятежность мрамора изнемогала под бременем нынешней, слишком рассудочной жизни или не могла зажечься пламенем романтической страсти, — памятник герцогу Лоренцо и капелла Медичи доказывают нам обратное, — а просто, как выразился Теофиль Готье, «видимый мир уже умер», *le monde visible a disparu*.

Было бы ошибочно думать, будто драму убил роман, — как уверяют иные критики, — романтическое движение во Франции доказывает нам обратное. Романы Бальзака и пьесы Гюго создавались одновременно, рядом, часто дополняя друг друга, хотя сами-то писатели этого и не замечали.

В то время как все прочие формы поэзии могут процветать в самый низменный век, яркий индивидуализм лирического поэта, питаемый своей собственной страстью, зажигаемый своею собственной силой, проносится как огненный столп — над пустыней и над цветущим садом. И его великолепие несколько не умалится, если ни один человек не захочет следовать за ним, — нет, в своем гордом одиночестве он может сделаться возвышеннее и напряженнее и создать более чистую песнь.

Из грязных и затхлых низин окружающей пошлости идиллик или мечтатель может воспарить на незримых крылах поэзии и при лунном сиянии, с копьем и шкурою фавна, пронестись по озаренным вершинам Киферона, хотя там уже не пляшет ни Фавн, ни Бассарид. Подобно Китсу, он может блуждать по древним лесам Патмоса или, как Уильям Моррис, стать рядом с викинггом на па-

лубе галеры, когда и галера и викинг давно исчезли с лица земли. Но в драме искусство встречается с жизнью; драма, по выражению Мадзини, имеет дело не просто с человеком, а с человеком общественным, с человеком в его отношениях к Богу и человечеству. Драму всегда порождает эпоха великого объединения национальной мощи; она невозможна при отсутствии благородных зрителей; она создается лишь в такие века, как век Елизаветы в Лондоне и век Перикла в Афинах; только такой моральный и духовный подъем, какой, например, был у греков после поражения персидского флота, а у англичан после крушения испанской Армады, может ее создать.

Шелли чувствовал, что нашему движению не хватает именно драмы, и показал нам в своей великой трагедии «Ченчи», каким состраданием и ужасом он мог бы очистить наш век, но, кроме этой трагедии, английский гений девятнадцатого века тщетно пытался излиться в какой-нибудь драматической форме.

Скорее всего, к вам, американцам, надлежит нам теперь обратиться — и ждать, что вы завершите и усовершенствуете наше великое движение, ибо в самом воздухе, в самой жизни Америки есть поистине что-то эллинское, что-то такое, в чем веселость и сила елизаветинской Англии выразились так могуче, как никогда еще не выражались в нашей старинной культуре. Ибо, по меньшей мере, вы — молоды, «голодные поколения вас не затопчут в грязь», воспоминания былого не тяготят вас своим непосильным бременем, прошлое не дразнит вас развалинами красоты, когда тайна ее создания утрачена. Самое отсутствие традиций, легенд и преданий, которое, как боялся Джон Рёскин, должно было отнять смех у ваших рек и свет у ваших цветов, может стать для вас источником новой свободы и силы.

Способность говорить в литературе с той самой беспечностью и прямоотой, с какою движутся и действуют животные, с таким же непогрешимым чувством, какое бывает у лесных деревьев или придорожной травы, — определено одним из ваших поэтов как высшее торжество искусства. И достигнуть такого торжества вы, может быть, более призваны, чем другой какой-нибудь народ. Ибо голоса, что витают в горах и в морской глубине, не об одной только вольности поют нам свои дивные песни; слышатся и

* Уитменом.

другие зовы на обвеянных ветрами вершинах и в великих безмолвных пучинах, — только прислушайтесь к ним, и они раскроют пред вами все волхование нового вымысла, все сокровища новой красоты.

«Я предвижу, — говорил Гёте, — зарю новой литературы; ее весь народ будет вправе считать своею, потому что каждый внес кое-что в ее созидание». А если это так, и если, к тому же, материалы для такой же великой цивилизации, как европейская, в изобилии лежат вокруг вас, то вы можете меня спросить, какая же вам будет польза от изучения наших поэтов и наших художников? Я могу вам ответить на это, что разум волен работать над любой художественно-исторической проблемой и безо всяких дидактических целей, ибо у разума одна только потребность: почувствовать себя жизнедеятельным, — и то, что когда бы то ни было занимало людей, не может не быть подходящим материалом для культуры.

Я могу вам также напомнить, чем обязана вся Европа мукам одного флорентийца, сосланного в Верону, а также тому обстоятельству, что у маленького ключа в Южной Франции Петрарка был в кого-то влюблен; даже больше, я могу вам напомнить, что и в наш тусклый материалистический век простое изображение незатейливой жизни одного старика, вдали от сутолоки больших городов, среди озер и туманов холмистого Камберлэнда, открыло пред Англией такие сокровища новой радости, в сравнении с которыми все ее пышные богатства так же бесплодны, как то море, которое она сделала своей проезжей дорогой, — и горьки, как тот огонь, который стал ее покорным рабом.

Мне кажется, изучение наших художников даст вам еще кое-что: вы узнаете, что такое настоящая сила в искусстве; конечно, вы не должны подражать нашим великим творцам, но, мне кажется, вам нужно проникнуться их поэтическим темпераментом, их художественным отношением к жизни.

Ибо в целых нациях, как и в отдельных людях, — если творческий пыл не сопровождается также критико-эстетическим проникновением, он истратится понапрасну и ничего не создаст, по недостатку ли художественного чутья, или оттого, что художник ошибочно примет содержание за форму, или оттого, что поставит себе какой-нибудь ложный идеал.

Ибо различные духовные формы воображения естественно сливаются с чувственными формами искусства, — и

разграничить одно от других, утвердить пределы каждого вида искусства и в этих пределах усилить его выразительность — такова одна из задач, которые ставит пред нами культура.

Не в усилении нравственного чувства нуждается ваша словесность; ведь нет ни нравственных, ни безнравственных стихов: стихи бывают хорошо написанные и плохо написанные. И часто нравственный элемент в искусстве, внесение в эту область критериев добра и зла свидетельствуют о некотором несовершенстве художественных образов и вносят диссонирующую ноту в гармонию творческих вымыслов; всякое хорошее творение добивается исключительно художественных эффектов. «Очень опасно, — сказал Гёте, — искать только в том культуру, что до наглядности нравственно. Все великое способствует цивилизации, едва мы это величие постигнем».

Но у вас и в городах и в книгах (да позволено мне будет сказать!) не хватает определенных канонов хорошего вкуса, углубленного чувства красоты. Всякое высокое произведение искусства принадлежит не только тому или иному народу, но и вселенной. Политическую независимость нации не нужно смешивать с ее духовной обособленностью. Ведь духовную свободу вам даст ваш благородный быт и вольный воздух, окружающий вас, а у нас вы научитесь классической сдержанности форм.

Ибо всякое великое искусство — искусство изысканно-нужное. Грубость — еще далеко не сила и резкость не то, что мощь. «Художник, — сказал Суинберн, — не смеет быть зайкой; его речь должна быть ясна».

Для художника в этом ограничении — свобода. Здесь источник и показатель его силы; недаром все великие стилисты — Данте, Софокл, Шекспир — были в то же время самые мудрые, самые проникновенные художники.

Полюбите искусство ради него самого — и вы обретете в нем все остальные ценности.

Преданность красоте и созиданию прекрасного является пробным камнем всех великих цивилизованных народов. Пусть философия учит нас равнодушно взирать на страдания наших ближних, а наука сводит наше моральное чувство к какому-то сахаристому выделению организма, — одно лишь искусство превращает жизнь каждого человека не в спекуляцию, а в священное таинство, оно лишь одно дарует целому народу — бессмертие.

Ибо красоту, и только ее, не властно разрушить время.

Философские системы рассыпаются, как песок, религии падают одна за другою, как сухие осенние листья; но то, что прекрасно, есть сокровище вечности и — радость на все времена.

Войны, и бряцание оружия, и восстание народов, и кровавые встречи у осажденного города или на затоптанном поле будут во веки веков. Но я полагаю, что искусство, создавая для всех народов одну общую духовную атмосферу, могло бы если уж не осенить весь мир серебряными крыльями мира, то хоть сблизить людей настолько, чтоб они не резали друг друга из-за пустого каприза, из-за глупости какого-нибудь короля или министра, как это бывает в Европе. Тогда братство не явится в мир с руками братоубийцы Каина, а вольность не предаст свободу иудиним лобзанием анархии; ибо только при низкой культуре сильна национальная ненависть.

Когда Гёте упрекали за то, что он не следовал примеру Кёрнера и ничего не писал против Франции, Гёте воскликнул: «Для меня существует только культура и варварство, как же я могу ненавидеть самый культурный во всем мире народ, которому я обязан, в значительной доле, своею культурностью?»

И могучие империи не вечны: они существуют, покуда дух века и личное честолюбие — одно; только искусство — такая империя, которую никакие враги-победители не могут отнять у народа. Искусство можно победить лишь тогда, если покоришься ему. Владычество Греции и Рима поныне еще не прекратилось, хоть и вымерли боги Греции, и устали римские орлы.

И мы в нашем Возрождении тоже пытаемся создать для Англии такое могущество, которое и тогда не покинет ее, когда желтые ее леопарды устанут от битв и роза на ее щите перестанет обгагряться кровью; вы же, американцы, вы тоже впитаете в свое сердце этот всевластный художественный дух, — ведь у вас, как у великого народа, сердце такое щедрое, вы создадите богатства, каких не создавали доныне, хоть ваша страна и покрыта сетями железных путей, а ваши города — это пристани для кораблей всего мира.

Конечно, я знаю, что божественное безотчетное постижение красоты, это неотъемлемое наследие итальянцев и греков, наследовано не нами. И чтобы развить в себе такой победный всеочищающий дух искусства, который

укрыл бы нас ото всех грубых посторонних влияний, мы, северяне, должны обратиться к тому повышенному самосознанию, которым характеризуется нынешний век: в нем основной мотив нашего романтического искусства, и оно должно быть источником почти всей нашей культуры. Я разумею то интеллектуальное любопытство XIX века, что постоянно ищет тайну жизни в прежних исчезнувших формах культуры. Отовсюду оно почерпает то, что наиболее пригодно для современной души, — у Афин оно берет их чудеса, но не их религию, у Венеции — ее великолепие, но не ее пороки. Современный дух всегда взвешивает свою силу и свою слабость, учитывая, сколько он должен Востоку и Западу, пальмам Ливана и оливкам Колона, Гефсиманскому саду и саду Прозерпины.

И все же тайнам искусства нельзя научиться: искусство — откровение, и оно осеняет лишь тех, кто — изучением прекрасного и поклонением прекрасному — уготовает свою душу к приятию красоты.

Оттого-то мы и придаем такое огромное значение декоративными искусствам; отсюда те изумительные чудеса декоративных мотивов, которые творит Бёрн-Джонс⁵, все эти узорные ткани и цветные стекла, все красивые изделия из глины, металла и дерева, которыми мы обязаны Уильяму Моррису, величайшему мастеру прикладного искусства, каких не было в Англии с XIV столетия.

Так что через несколько лет ни в одном доме уже не останется ни одного такого предмета, который не доставлял бы радости тому, кто его изготовил, и тому, кто теперь им пользуется. Дети, подобно детям Платонова идеального города, будут расти «в простой обстановке прекрасных вещей (я цитирую отрывок из «Государства»), — и в этой обстановке красота, которая есть душа искусства, будет ласкать слух и зрение, как свежее дуновение ветерка, несущего здоровье с ясных горных полей, незаметно и постепенно вводя душу ребенка в гармонию с мудростью и знанием, так что он научится любить все доброе и прекрасное, ненавидеть все злое и безобразное (а зло и безобразие всегда вместе) — задолго до того, как поймет — почему, и когда придет к нему разум, он поцелует его в щеку, как старого испытанного друга».

Вот что, по мысли Платона, может сделать для нации декоративное, прикладное искусство. Платон чувствовал, что не только мудрость, но и красота бытия окажется со-

крытой от того, чья молодость прошла среди пошлой и безобразной обстановки; что красивая форма и красивая окраска ничтожнейших вещей домашней утвари проникнет в сокровенные глубины души и естественно заставит ребенка искать и в духовной жизни такую же священную гармонию, материальным символом которой было для него искусство.

Материальная гармония искусства послужит для ребенка порукой, что существует и духовная гармония.

Этот культ красивых предметов будет для нас как бы первой ступенью ко всякой мудрости и всякому знанию; однако бывают эпохи, когда знать означает — страдать, когда мудрость угнетает, как тяжкое бремя, ибо если у каждого тела есть своя тень, то у каждой души — свои сомнения. Мы — порождения тревожного, бесноватого века, и куда нам бежать в такие роковые минуты отчаяния и надрыва, куда нам укрыться, как не в ту верную обитель красоты, где всегда много радости и немного забвенья, — в тот божественный град, в ту *citta divina*, как его называет старинный итальянский апокриф, где хотя бы на краткий миг можно позабыть все распри и ужасы мира, а также и печальный удел, выпавший в мире для нас.

Отсюда то «утешение искусств», «*consolation des arts*», в котором главная сущность поэзии Теофиля Готье; эту тайну современной жизни предсказал еще Гёте (что же в наш век не предсказано им!), — вы помните его обращение к германцам: «Смелее отдайтесь своим ощущениям, — сказал он, — пусть они вас очаруют, растрогают, возвысят, даже научат, даже вдохновят на свершение чего-нибудь истинно-великого».

Отдаться своим ощущениям — великая смелость, именно в этой смелости тайна художника, потому что хотя и утверждали, что в искусстве спасение от тирании чувств, но искусство, скорее, освобождает нас от тирании души. Только пред теми, кто чтит искусство как высшую, ни с чем несравнимую ценность, раскрывает оно свои сокровища. Иначе оно будет столь же бессильно помочь вам, как бессильна была в Лувре калека Венера Милосская над душой романтического скептика Гейне.

И мне кажется, мы ощутили бы неизмеримо великое благо, если бы нас окружали только такие предметы, которые были приятны тому, кто их изготовил, а ныне приятны тому, кто обладает ими. Это простейший закон декоративных искусств.

По крайней мере, несомненно одно: нет более верного мерила для оценки великих народов, чем их близость к своим поэтам; но между певцами наших дней и теми тружениками, для которых они поют свои песни, все шире и шире разверзается бездна; ее не в силах перешагнуть ни поношения, ни клевета, но ее легко перелетят сверкающие крылья любви.

И мне кажется, если наши дома украсятся созданиями искусства, — это будет лучший залог такой любви, связующей людей, это будет ее первая ступень. Я уж не говорю о том прямом, непосредственном влиянии искусства, благодаря которому греческий мальчик, рассматривая какой-нибудь небольшой черно-красный сосуд для масла или вина, мог наглядно постичь львиное величие Ахилла, силу Гектора, красоту Париса, неземное очарование Елены еще задолго до того, как он услышит об этом в каком-нибудь мраморном театре или на людном базаре; а итальянский ребенок XV столетия мог, благодаря тому же искусству, по какой-нибудь резной двери или расписному ларцу узнать о целомудренной Лукреции и о смерти Камиллы.

Но об этом не стоит говорить: ибо совсем не в таких поучениях истинная польза искусства — не в том, чему мы от него научаемся, а в том, какими мы, благодаря ему, становимся. Искусство обогащает душу такими восторгами, в которых вся сущность эллинизма. Оно приучает нас требовать от него, чтоб оно как можно лучше приспособило для нас все события обыденной жизни, преображая самые сильные наши порывы и страсти в явления чисто духовного порядка или же, напротив, давая чувственное выражение тем нашим мыслям, которые наиболее далеки от чувств. Вот в чем истинное влияние искусства. Оно приучает нашу душу любить всякое создание вымысла ради него самого и требовать, чтобы все вокруг было грациозно и красиво. Ибо тот, кто не любит искусства в каждом окружающем предмете, совсем не любит искусства; и тот, кому не нужно искусства в каждом окружающем предмете, совсем не нуждается в искусстве.

Указывать ли также на то, что вас всех, должно быть, восхищало в наших величавых готических соборах: как художник той эпохи, сам умеющий великолепно обрабатывать камень или стекло, постоянно находил у себя под рукой прекрасные мотивы для творчества — в повседневно-

ной работе ремесленников, которые окружали его, как изображено, например, на тех изумительных окнах Шартрского собора, где красильщик погружает ткань в красильный чан, гончар сидит за своим колесом, а ткач за своим станком, — вот где истинное *рукоделие*, — дело собственных рук, — и на него приятно смотреть! Как эти мастера не похожи на нынешнего торговца, шикарного и безвкусного лавочника, знающего лишь одно о той вазе или о ткани, которую он продает: что он запрашивает за нее втридорога и считает вас дураком — за то, что вы ее покупаете.

И только мимоходом могу я упомянуть, как безмерно влияло на художника декоративное искусство Италии и Эллады; в Италии оно научало его не уклоняться в сторону от чисто живописных задач, от изысканной колоритности, этого основного условия всякой настоящей картины, ибо в чем, как не в этом, тайна венецианской школы; а в Греции декоративное искусство научило скульптора строгой дисциплине рисунка, этой неувыдаемой славе Парфенона.

Но я здесь хочу говорить не о том, как декоративные искусства влияют на самого же художника, меня занимает их действие на человеческую жизнь вообще, — их социальные, а не художественные влияния.

Существует на свете два рода людей, два великих вероисповедания, два совершенно различных темперамента: люди, для которых основа всей жизни действие, и люди, для которых основа всей жизни — мышление.

Люди этой второй категории любят всякое переживание ради него самого, а не ради его результатов, всегда пылают какой-нибудь всепоглощающей страстью нашего огнецветного мира, интересуются самими процессами жизни, а не ее конечными целями, ее событиями, а не ее загадками, — и подобным людям этот культ красоты, порождаемый красивой обстановкой, даст гораздо больше наслаждений, чем, например, политический или религиозный пыл, служение на благо всего человечества, любовные страдания или любовный экстаз. Подобным людям искусство даст небывало дивные мгновения.

Люди же первой категории, для кого жизнь и труд — нераздельны, еще больше почерпнут из нашего движения.

Ибо если наш век без промышленности — ничто, то промышленность без искусства — варварство.

Всегда среди нас останутся дровосеки и люди, носящие

воду. В конце концов наша современная техника не слишком-то облегчила человеческий труд. Так пусть же, по крайней мере, тот кувшин, что стоит у колодца, будет прекрасен, и я верю, что тогда утомительный труд облегчится. Пусть дерево примет какую-нибудь прекрасную форму, изящные какие-нибудь очертания, и тот, кто трудится над ним, испытает не тоску, а удовольствие. Ибо что такое украшение какого-нибудь предмета, как не выражение удовольствия, которое испытывал рабочий, изготавливая этот предмет? Да и не только одно удовольствие, — хотя и оно драгоценно, — но и возможность выразить свою душу, свою индивидуальность. А в этой возможности сущность всей жизни, источник всего искусства.

Помню, Уильям Моррис сказал мне однажды: «Из каждого моего рабочего я попытался создать художника, а когда я говорю: «художника», я разумею просто — «человека».

Ибо для такого рабочего, для рабочего-созидателя, в какой бы области он ни работал, искусство уже не алая мантия, которую соткали рабы, чтобы набросить ее на посиневшее тело прокаженного короля и укрыть, приукрасить его позорные язвы⁶; нет, искусство станет для него прекрасным и благородным выражением жизни, которая сама по себе прекрасна и благородна.

Постарайтесь же окружить своего рабочего, насколько это возможно, подобающей обстановкой, и помните, что не тот рабочий хорош, который много и старательно работает, а тот, который способен создать изысканный и прекрасный орнамент. «Орнамент никогда не бывает праздным порождением фантазии, это — обдуманый результат накопившихся наблюдений и приятных, усладительных навыков». Каким бы ремеслам вы ни обучали рабочего, это не поведет ни к чему, если вы не дадите рабочему постоянных эстетических впечатлений, не окружите его разными красивыми предметами. Откуда возьмутся у него правильные понятия о той или иной окраске, если он не видит перед собою чистых, очаровательных красок природы? Как он изобразит на своих изделиях какой-нибудь прекрасный, полный движения эпизод, если вокруг себя он не видит ни прекрасных эпизодов, ни прекрасных движений?

Чтобы развить в себе сочувствие ко всему, что живет, нужно жить среди живых существ и непрестанно думать о них. Чтобы развить в себе восторг, нужно жить среди пре-

красных предметов и непрестанно смотреть на них. «Толедская сталь и генуэзский шелк только придали тщеславию — пышность и насилию — силу», — говорит Джон Рёскин, и, может быть, именно вам, американцам, суждено осуществить такое искусство, которое создаст сам народ, на радость народу, для услаждения народного сердца; искусство, которое выразит весь ваш восторг бытия. «Пусть низменна серая жизнь, пусть ничтожны пошлые предметы, — стоит только вам прикоснуться, и все это станет возвышенно»; в жизни нет ничего, что нельзя освятить искусством.

Вы, я думаю, слышали, конечно, не все, а лишь некоторые, что с английским эстетическим движением связаны два цветка. Был даже слух (уверяю вас, ложный), будто наши молодые эстеты употребляют их в пищу. Позвольте же вам сказать, — вопреки господину Гилберту, — что мы любим подсолнечник и лилию отнюдь не по кулинарным причинам. Эти два очаровательных цветка являются в Англии лучшими образцами орнамента, как бы нарочно созданными для нашего декоративного искусства, так как пышная львиная красота подсолнечника и восхитительная прелесть лилии вызывают в художнике полную и совершенную радость.

И то же да будет с вами: пусть у вас на лугах не останется ни одного такого цветка, который не обвивался бы вокруг ваших изголовий, пусть у вас в титанических ваших лесах не останется такого листочка, который не придал бы свои очертания орнаменту, ни ветки терновника, ни извилистой ветки шиповника, которая не обрела бы вечной жизни на каких-нибудь резных воротах, на оконной раме или на какой-нибудь мраморной глыбе. Пусть в вашем небе не будет птицы, которая не отдала бы дивную радужность своей окраски, изящные извивы своих машущих крыльев, чтобы сделать еще очаровательнее очаровательность простых украшений.

Ибо голоса, что витают в горах и в морской глубине, не об одной только вольности поют нам свои дивные песни. Слышатся и другие зовы на обвеянных ветрами вершинах и в великих безмолвных пучинах, — только прислушайтесь к ним, и они раскроют пред вами все волхование нового вымысла, все сокровища новой красоты.

Мы все расточаем свои дни — каждый, каждый из нас — в поисках смысла жизни. Знайте же, этот смысл — в искусстве.

ЗАВЕТЫ МОЛОДОМУ ПОКОЛЕНИЮ

Поменьше естественности — в этом первый наш долг. В чем же второй, — еще никто не дознался.

Порочность — это миф, созданный людьми благонравными, когда им было нужно объяснить, почему же иные из нас бывают так странно привлекательны.

Как легко было бы разрешить проблему бедности, если бы у всех бедняков были красивые профили.

Те, кто видят различие между душой и телом, не имеют ни тела, ни души.

Хорошо подобранная бутоньерка — единственная связь между искусством и природой.

Религии умирают тогда, когда бывает доказано, что в них заключалась истина.

Наука — это летопись умерших религий.

Воспитанные люди всегда противоречат другим. Мудрые — противоречат самим себе.

Совершенно недействительно то, что случается с нами в действительности.

Скука — совершеннолетие серьезности.

Во всех незначительных делах важен стиль, а не искренность.

Если скажешь правду, — все равно, рано или поздно, попадешься.

Ничто так не старит человека, как счастье: наслаждение — это единственное, ради чего нужно жить.

Только не платя по счетам, ты можешь лелеять мечту, что память о тебе не умрет в нашем торгашеском обществе.

Преступление никогда не бывает вульгарным, но вульгарность — всегда преступление.

Только неглубокий человек познает самого себя.

Время — потеря денег.

Надо быть всегда чуть-чуть неправдоподобным.

Есть что-то роковое во всяком добром решении: их всегда принимают слишком рано.

Если хочешь скрасить крикливый наряд, покажи слишком большую образованность. Это единственный способ.

Быть скороспелым — значит быть совершенным.

Понятие добра и зла доступно лишь тем, кто лишен всех остальных понятий.

Честолюбие — последнее прибежище неудачи.

Истина перестает быть истиной, едва лишь в нее уверует больше, чем один человек.

На экзаменах глупцы предлагают вопросы, на которые мудрецы не могут дать ответ.

Эллинская одежда, по своему существу, была крайне антихудожественна.

Красоту тела может раскрыть только тело.

Каждый должен быть произведением искусства — или носить на себе произведения искусства.

Только внешнее и поверхностное долго таится в душе. Самое глубокое скоро выходит наружу.

Промышленность — корень уродства.

Эпохи живут в истории только благодаря своим анахронизмам.

Лишь боги вкусили смерть. Аполлон давно умер, но Гиацинт, которого он будто бы убил, жив и поныне⁷. Нерон и Нарцисс всегда с нами⁸.

Престарелые верят во все. Пожилые чувствуют все. Юные знают все.

Леность — главное условие совершенства. Цель совершенства — юность.

Только великому мастеру стиля удастся быть неудобочитаемым.

Сколько юношей в Англии начинают прекрасным профилем и кончают полезной профессией! В этом есть нечто трагическое.

Поллюбить самого себя — вот начало романа, который продлится всю жизнь.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ

Между многими молодыми людьми Англии, которые вместе со мною стараются завершить и поднять до совершенства английский «ренессанс», между «юными воинами под знаменем романтизма», как нас назвал бы Теофиль Готье, не было ни одного, который бы обладал более безупречной и пылкой любовью к искусству, ни одного, у которого художественное чувство было бы нежнее и утонченнее, воистину ни одного для меня дороже молодого поэта, стихи которого я привез с собою в Америку, стихи, проникнутые сладостной печалью, все же полные радости, ибо не тот поэт самой высшей радости, кто сеет по пустынным дорогам земли бесплодное семя смеха, но пре-

творяющий свою скорбь в музыку (именно в ней — истинный смысл творческой радости), в этот невыразимый элемент художественного наслаждения, который, например, в лирике берет начало от того, что Китс называет «чувственной жизнью стиха», — элемент, властно захватывающий нас чудом размеренного движения (ритма), вытекающий нередко из чисто музыкального настроения и которого в живописи никогда не найдешь в самом обрабатываемом сюжете, а только в эстетическом обаянии, в тоне и симфонии краски, в успокаивающей красоте, так что высшими выразительницами нашего искусства в художественном движении были не одухотворенные призраки прерафаэлитов, вопреки всем чудесам греческой легенды и своей тайне итальянской песни, но работа людей, вроде Уистлера и Альберта Мура, поднявших рисунок и краску на идеальную ступень поэзии и музыки.

Ведь особенность их отборной живописи происходит исключительно от своеобразно-созидающего обращения с линией и краской, от определенной формы и выбора изящной техники, которая отрицает всякое литературное воспоминание, всякую метафизическую идею и, следовательно, сама по себе, вполне удовлетворяет эстетическому смыслу.

Это, как сказали бы греки, — самоцель; влияние их произведений соответствует влиянию, которое оказывает музыка, так как она — искусство, где форма и содержание всегда — одно, искусство, предмет которого, поскольку он находит себе выражение, не может быть отделен от формы; искусство, которое перед нами осуществляет с наибольшей полностью художественный идеал, искусство, уже достигшее той грани, куда другие искусства вечно находятся лишь по пути.

Теперь этот повышенный интерес к покоящейся в себе и вполне насыщенной ценности изящной техники, это признание преобладающего значения чувственного элемента в искусстве, эта любовь к искусству ради искусства и есть та точка, где мы, более юное направление, отделились от учений Рёскина, — отделились окончательно и бесповоротно.

Он навсегда останется для нас мастером в каждой науке благородного способа жизни и в мудрости всех задач духа.

Ведь это именно он покоряющей силой своей личности и музыкой своей речи учил в Оксфорде воодушевленной

любви к красоте, которая является тайной эллинизма, а также творческому порыву, представляющему собою тайну жизни.

Он пробудил, в некоторых из нас по крайней мере, возвышенное и страстное стремление направиться в широкие, прекрасные земли и передать народам некую весть, и провозгласить миру некое послание. А все-таки в его критике искусства, в его оценке художественного наслаждения, во всех его приемах подходить к искусству мы более не следуем за ним, так как критерий его эстетической системы постоянно носит этический характер. Он судит о картине по сумме важных моральных принципов, которые она выражает; для нас же теми путями, где изящная художественная работа способна трогать и действительно трогает, вовсе не служит дорога жизненной правды или метафизических истин. Для него законченная техника лишь признак внешнего блеска, и недостаток технического умения он приписывает прихоти, которая слишком безгранична для того, чтобы в тесных рамках формы могла вполне выражаться, или самоотвержению, чересчур прямодушному, чтобы по мере того, как оно воплощается, не обнаруживать колебаний.

Для нас же завет искусства — нечто иное, нежели заповеди морали.

Естественно, в этической системе, которая только в известной мере благосклонна к человеку, будет без сомнения признана добрая воля, но кто хочет проникнуть в светлый дом красоты, того мы не спрашиваем, что он, во всяком случае, хотел бы сделать, но о том, что им уже совершено.

Не его трогательные намерения представляют для нас ценность, но исключительно осуществленные соединения.

Я лично предпочитаю поэтов, слагающих стихи, врачей, умеющих излечивать, и художников, способных писать картины!

И не следовало бы нам при созерцании какого-нибудь художественного произведения теряться в мечтах о том, что оно может значить, а надо любить его за то, что оно есть. Действительно, дух трансцендентного чужд духу искусства.

Пусть метафизический дух Азии создает себе чудовищного и многогрудого идола, но для грека, который настоящий художник, то произведение представляется одухотворенным богаче всех, которое особенно близко подхо-

дит к совершенным явлениям телесной жизни. И, например, картина имеет в том, что она затаила уже по своему происхождению к нам, не более духовного отношения или смысла для нас, чем голубой кирпич из дамасской стены или античная ваза.

Это — не что иное, как красиво выкрашенная поверхность, которая не влияет на нас никакой похищенной у философии идеей, никаким выхваченным из литературы пафосом, никаким отнятым у поэта чувством, а только своей собственной невыразимой художественной сущностью, — особой формой правды, которую мы называем стилем, а также с помощью взаимоотношения тех ценностей, которое и есть отличительный признак живописи, всем качествам передачи, всеми арабесками рисунка, блеском краски, так как этих вещей достаточно, чтобы потрясать божественные и самые сокровенные струны, которые порождают музыку нашей души, а краска, уже сама по себе, — мистически-жизненное состояние вещей, а тон — род ощущения.

Такова, следовательно, как новое восприятие нашего юного направления, главная отличительная черта в лирике Реннела Родда⁹, ибо хотя в его книге имеется многое, чем способен заинтересоваться разум, многое, говорящее чувству, и немало ритмических аккордов, сладостной и искренней впечатлительности, ибо тем, кто любит искусство ради него самого, все остальное лишь преподнесено вдобавок, — тем не менее влияние, которое этот поэт обладающим образом хочет оказывать, чисто артистическое. Вот, например, стихотворение «Могила морского царя» при всем величии его мелодии, звучной и могущественной, наподобие моря, у лесистых, обрамленных сосновым бором берегов которого оно так чудно возникло, и было мило выражено, а рядом — маленькая вещица, выделанная с таким необычно выдержанным чувством меры, которое хочется приравнять к искусству лучших старинных чеканщиков, именно являющемуся ее мотивом; или далее — перл под заглавием «В церкви», бледный цветок одного из драгоценных мгновений, знакомых каждому, когда все и вся, кто из этого самого мгновения, на редкость кажется таким реальным, когда затрагиваются и смягчаются далекие воспоминания полузабытых дней, а тесный уголок, празднично сияя, превращается в видение нетленной красоты умерших богов; или хотя бы — сцена в «Шартрском соборе», где мрачное молчание скрыто под

сводами и в склепах, где здесь и там лежат коленопреклоненные люди в пыли каменных плит и молодой священнослужитель воздевает к небу Тело Господне в хрустальной звезде, а затем мощно врываются лучи алого цвета сквозь стекольную живопись окна, чтобы удариться о резную решетку церковного наоя, а частые раскаты органа грохочут и могучими волнами звуков несутся с хор к балдахину алтаря и от колонн к их капителям, и над всем этим звенит светлый, радостный голос поющего мальчика, который так победоносно касается слуха и улавливает именно соответствующий нашему чувству основной артистический тон.

Или еще стихотворение «В Лавуниуме», где, мнится, сквозь музыку его линий снова слышишь жужжание мантуанских пчел, точно прилетающих из зеленых долин своей родины и с речных берегов внутри этого края, — густыми роями, чтобы собирать янтарный мед, который таят в себе цветы у моря; или строфы, сложенные «В Коллизе», которые дают такое же художественное наслаждение читателю, как если бы он присматривался к работе золотых дел мастера, сплющивающего молотком металл в такие тонкие листочки, что они нежны, как желтые лепестки розы, или вытягивающего свое золото в длинные нити, подобно сплетающимся солнечным лучам, так совершенно и прекрасно в простом ремесленном исполнении; или — миниатюрные лирические интермеццо, которые в разных местах у Родда напоминают пение дрозда, такие проворные и самоуверенные, как взмах птичьего крыла, столь же гибкие и блестящие, как цвет яблони, который тихонько порхает в разные стороны по дерну после вешней непогоды и кажется еще милее от дождевых капель, лежащих на его нежных красновато-розовых жемчужных жилках; или, наконец, сонеты (ведь, Родд один из тех, которые «sonnent le sonnet» — звенят сонетом, по излюбленному выражению поклонников Ронсара), например, один, озаглавленный «На прибрежных холмах», с пламенным чудом согревающего его воображения и редкой прелестью его восьмого стиха, а также другой, повествующий о скорби великого короля над маленьким мертвым ребенком, — ну, словом, все эти поэтические образцы стремятся произвести артистическое впечатление и, действительно, обладают драгоценно-отборными качествами, которыми должна отличаться подобного рода работа.

И я нахожу, что полное подчинение всех соответственных чувству и разуму решительно образующему принципу поэзии свидетельствует в качестве самого верного признака о нормальном здравии нашего эстетического движения.

Но им не достаточно, если произведение искусства стоит на уровне эстетических требований данной эпохи: оно должно, чтобы доставлять нам какое-нибудь продолжительное наслаждение, носить на себе еще печать особой индивидуальности. Каждому труду, призванному пользоваться значением в своем веке, следует опираться на два полюса — личности и совершенной законченности. И так можно было бы отделить в этом тонком томике прежнюю, сравнительно скромную ступень от позднейших более мощных ступеней, на которых поэт уже обладал крупнейшей технической силой и художественной восприимчивостью, и тогда властное побуждение заставляет соткать из этих распадающихся стихотворений, из этих разъединенных, спутанных нитей, окрашенных в огненный цвет, ленту жизни. Сначала там наталкиваешься только на веселость мальчика по поводу того, что он юн, во всей его несложной радости среди полей и цветов, солнечного света и песен, а затем это сменяется горечью внезапного страдания, когда смерть кладет предел кратковременной прекрасной, молодой дружбе, со всей тщетной тоскою и безнадежными вопросами, которыми мы так бесплодно пытаемся расшевелить мраморно-застывший облик смерти; причем художественный контраст между несовершенством духа и полной законченностью выражающего его стиля и образует главный элемент эстетического обаяния в этих своеобразных стихотворениях; а затем возникнет любовь со всеми ее чудесами, да страхами, да роковыми восторгами, когда крылья страсти впервые коснутся отроческого чела и зародятся гимны любви внутренней музыкой, утонченно нежной, словно полет легкокрылых ласточек, дышащие такой полнотою свободы и благоуханий, что хотелось бы их пропеть все на просторе земли и над текущими водами.

Далее наступит осень с ее онемевшими лесами и запахом тления и гибелью красоты там, где лежит распростертой умирающая любовь, и с жалобами на все это.

Здесь хотелось бы приостановиться, так как от молодого поэта немислимо требовать более глубоких отзвуков жизни, чем эти, которые увековечивают любовь и друж-

бу. А лучшие стихотворения его томика явно принадлежат к более поздней поре, когда опыты действительности растворяются и объединяются в форме, которая кажется весьма отчужденной и далекой от подобных испытанных впечатлений реального. Там уже не достаточно простого выражения радости или скорби, а гораздо важнее приподнятый ритм, музыка и окраска сцепленных слов, чем непосредственное выражение вещей; там, хотелось бы прибавить, сущность скорее покоится в совершенстве формы, нежели в трогательности чувства; и все-таки мы можем после того, как оборвалась любовная музыка, а сама любовь похоронена в осенних лесах, распознавать странствования между редкими людьми и по краям, которые нам неведомы, по тому, с помощью чего мы так трагически силмся врачевать удары известной нам жизни, а равно чистую настойчивую преданность искусству, которая овладевает человеком, когда его слишком внезапно ранила грубая жизненная действительность и разрушила ему молодость отчаяньем или заботой и которая, я полагаю, не реже проистекает отсюда, чем от какой-либо естественной радости в жизни; и странная мощь взгляда, которая в мгновения подавляющей печали и непреодолимого отчаяния одушевляет в памяти художественные предметы до степени неподдельной реальности, принадлежащей к самой уже жизни, которую эти вещи помогают нам забыть, — и старый надгробный памятник во Фландрии с необычной надписью, наводящей на мысль, что страстная любовь, пожалуй, переживет смерть, и ожерелье из голубых да янтарно-желтых жемчужин, и разбитое зеркало, вынутое из могилы девушки в Риме, и мраморное изваяние мальчика, одетого наподобие Эрота, и трагическая фигура великого короля с патетическим жестом, которая там блуждает багряною тенью, — а над всем этим приютился усталый, просветленный дух со спокойной уверенной радостью, охватывающей человека, когда он нашел, чего не в состоянии разрушить мир и не выветрит время, а вместе с этим настроением приходит тоска по образам Греции, которая часто служит средством художнику выразить жажду совершенства, и потребность возврата к старым, умершим дням, потребность, которая так современна, и несовершенна, и трогательна и, в известной мере, представляет собой нечто противоположное факелу, сжигающему ту руку, которая должна бы его нести; и над многими предметами — легкая печаль и ко всем вещам —

великая любовь; и, наконец, в сосновом лесу, над озером, еще раз быстрое, живое биение пульса веселой молодости, который смеется и скачет в каждом стихе, свежая неунывающая воля ветра и волн, превращающих истлевший пепел жизни снова в ее пламя и будящих песню на онемелых устах страдания, — как ясно, кажется, все это видишь: длинные ряды сосен, сквозь которые облака и море здесь или там вдруг блеснут серебристым взором, зеленую лужайку между деревьями, это сердце леса, с обвитым мхами жертвенником древнеиталийского божества, и цветы вокруг него — альпийские фиалки по тенистым уголкам и звезды белых нарциссов, которые, подобно хлопьям снега, висят над травой, где проворная ящерица со сверкающими глазками перепрыгивает через камень, и свернувшаяся клубком змея лежит на солнце в горячем песку, и с веток текут вниз тонкие, дрожащие золотистые нити паутины: сцена по своему мотиву — вполне законченная, так как здесь неоспоримо скорее, чем где бы то ни было, могла бы проявиться истинная радость какой-нибудь молодой жизни, радость, которая не приходит, если отталкивают страсть, а лишь в том случае, когда ее привлекают к себе, и напоминающая спокойное веселье, отраженное в лицах греческих статуй, которого не способны уничтожить ни скорбь, ни отчаянье, только усиливая да укрепляя его.

Таким образом, мы могли бы собрать эти прихотливо разрозненные лепестки поэтического цветка в одну роскошную розу жизни, а все же, если бы это и сделали, мы не нашли бы настоящей сущности стихов; действительная жизнь человека часто та, которой он не ведет, и прекрасные стихи могут быть, подобно красивым шелковым нитям, вытканы в различные образцы, которые все одинаково восхитительны, но не сходны между собой, и этим как раз романтическое творчество, по существу, представляет собой поэзию впечатлений и, соответственно последнему направлению в живописи — Уистлера и Мура, берет для обработки не басню или заурядную тему, а охотнее воспроизводит исключение вместо типов жизни. Она любит крайнюю сжатость в том, что можно бы назвать ее окрашенной в огненный цвет мгновенностью; так, в самом деле, теперь поэзия и живопись преимущественно желают служить посредниками по воспроизведению моментальных положений жизни и видов природы.

Разумеется, честность и верность художник, естествен-

но, сохранит навсегда, но честность в искусстве ограничивается пластическим совершенством выполнения, без которого стихотворение или картина, каким бы благородством ни была проникнута восприимчивость поэта или артиста и какой бы человечностью ни отличалось их происхождение, всегда останутся бесплодно затраченной, не отвечающей действительной правде работой; артист не может быть верен каким-либо твердо установленным жизненным законом или системе, а исключительно одному принципу красоты, которым колеблющиеся тени жизни схватываются и увековечиваются в своих преходящих мгновениях. Он, например, в вопросах познания не успокоится на удобной ортодоксии нашего времени, и также мало его влечет к пламенной вере античной эпохи, от которой хотя воображение и становилось интенсивнее, но зато ограниченнее. Еще менее допустит он нарушение мира собственной культуры диссонансами отчаянных сомнений или печальной тьмою бесплодного скептицизма, так как долина бед, где рати невежд к ночи неистово сталкиваются, — неподходящее место отдохновения для тех, кому определили светлое плоскогорье, веселые вершины, залитый солнечными лучами воздух; так лучше же они, в своей любознательности, постоянно будут испытывать новые формы веры, заставляя свою природу разбираться в чувствах, которые еще трепещут вокруг, и, если они, которые ищут самого опыта, а не его плодов, скрыли свою тайну, им легко будет без сожаления покинуть многое, что некогда было для них весьма дорого.

«Я всегда неискренен, — говорит где-то Эмерсон, — так как знаю, что существуют и другие настроения». «Волнения, — писал однажды Теофиль Готье в одной из своих критических оценок Арсена Гуссэ, — волнения не похожи друг на дружку, но быть взволнованным — вот что самое важное!»

Вот к чему, значит, сводится секрет искусства современной нам романтической школы, который и дает надлежащий основной тон, чтобы мы сумели ее охватить. Но истинная сущность всех произведений, которые, подобно стихам Родда, как я уже говорил, стремятся к чисто художественному воздействию, не может быть описана словами, имеющимися в распоряжении у языка отвлеченной критики; они для этого недостаточно доступны. Быть может, лучше всего приводить к подобным вещам в выражениях, которые позаимствованы из других искусств и

на них указывают. И в самом деле, отдельные из этих стихотворений отсвечивают, как восхитительный кусок венецианского стекла, и так же ценны, как оно; другие до того благоуханны в совершенстве их выполнения и разом так просты в своем естественном мотиве, как гравюра Уистлера или одна из тех прелестных греческих одетых статуэток, которые и теперь еще можно найти в оливковых рощах около Танагры, с их матовой позолотой и запахом кармазина, еще сохранившимися на волосах, губах и в нарядах. И многие из этих пьесок Родда похожи на «Сумерки», которые вот сейчас превращаются в музыку, так как не только в видимой краске может лежать своеобразный фон, но и в настроении, являющемся настоящим цветом поэзии, смело может лежать нечто вроде тона.

Но я думаю, что лучшей параллелью с целью определить сущность стихов этого молодого поэта, которую я когда бы то ни было видел, оказался один ландшафт на берегах реки Луары. Я однажды остановился с Роддом в маленьком городке Амбуазе с серыми сланцевыми крышами, крутыми улицами и узкой темной дорогой наподобие ворот, где приютились мирные избушки, как белые голуби в угрюмых расщелинах большой скалистой крепости, и с молчаливым достоинством стоят великолепные здания в стиле Возрождения, теперь совершенно опустевшие, но со своими стройными колоннами, с резными воротами, на которых изображены причудливые звери, смеющиеся маски и удивительные девизы гербов, — все это, еще обвеянное многими воспоминаниями о прежних днях, гласит про людское племя, которое не умело себе представить настоящей жизни, пока не придавало ей фантастического склада. А над городком, по ту сторону речного изгиба, мы обыкновенно прогуливались после обеда и писали пейзажи с одной из тех барок, которые осенью доставляют вино, а зимой дрова к морю, или же мы укладывались в высокой траве и сочиняли планы собственной будущей славы и еще как бы подразнить филистеров, или бродили по низким, поросшим камышами берегам, свистя наперебой своими тростниковыми дудками в веселом состязании, как это дорожные спутники охотно проделывали в старые времена Сицилии. Край этот казался довольно заурядным и даже голым, если мысленно сравнить его с Италией, где олеандровые деревья украшают багрянцем горы близ Генуи, а цикламены наполняют своим пурпу-

ром каждую долину от Флоренции до Рима. Ведь тут не было особенно много настоящей красоты, только длинные, белые, пыльные улицы и торжественно-прямые толевые аллеи. Но по временам слабый, мгновенный блеск налагал на серое поле или тихий овин печать тайны и чар, которыми они в действительности не обладали, преображал на одно драгоценное мгновенье и крестьян, спускавшихся с горного виноградника, или пастуха, приглядывавшего за скотом на холме, осыпал листву ив серебром и превращал реку в текущее золото!

И получавшееся там удивительное впечатление, вместе с редкой несложностью материалов самой природы, постоянно напоминало мне немного жанр этих стихов моего друга.

ЖЕНСКОЕ ПЛАТЬЕ ¹⁰

Первенство, конечно, должно быть отдано «Выпускнице» ¹¹, и не просто в силу ее пола, а в силу ее здравомыслия: ее письмо необычайно разумно. Она выделяет два момента: то, что высокие каблуки необходимы любой леди, которая хочет, чтобы ее платье осталось чистым среди стигийской грязи наших улиц ¹², и то, что без тесного корсета невозможно надлежащим образом и так, чтобы было удобно, поддерживать «обычное количество нижних юбок и тому подобного». Что ж, совершенно верно, доколе нижние одежды крепятся на бедрах, корсет абсолютно необходим; беда в том, что все эти одеяния не закрепляются на плечах. В последнем случае корсет становится бесполезен, тело остается свободно и не стеснено ни в дыхании, ни в движении; в этом больше здоровья и, стало быть, больше красоты. И впрямь, все самые неуклюжие и неудобные принадлежности костюма, что предписывали нам безумства моды, и не только тесный корсет, а и фижмы, толщинки, валики, кринолины, а также современное чудовище, так называемый турнюр, — все они обязаны своим возникновением одной и той же ошибке, проистекающей из непонимания, что вся одежда должна навешиваться на плечи, и только на плечи.

А что до высоких каблуков, я вполне согласен, что, если ходить по улицам в длинном платье, туфлям и сапогам необходима дополнительная высота; я возражаю лишь против того, что добавляется высота только в пятке, а не по всей подошве. Современная обувь на высоких каб-

луках — это фактически те же сабо времен Генриха VI, лишившиеся своей передней подставки, вследствие чего корпус неизбежно получает наклон вперед, а шаг становится короче, порождая в результате тот недостаток грации, которым всегда сопровождается недостаток свободы.

Отчего презирать сабо? На сабо пошло немало искусства. Их изготовляли из красивого дерева, их отделывали изящной инкрустацией из слоновой кости и перламутра. Сабо могут быть чудом красоты, а если они не слишком высоки и тяжелы, они еще и необыкновенно удобны. Но если кому-то не нравятся сабо, пусть попробуют приспособить каким-то образом турецкие шаровары, свободные по ноге и туго стянутые у щиколотки.

«Выпускница» патетически умоляет меня — и я не могу остаться равнодушен к ее призывам — не превозносить «жуткую, отделанную бахромой и оборками, драпированную, расходящуюся спереди верхнюю юбку». Что ж, признаю — бахрома, оборки и драпировка определенно уничтожают весь смысл платья, который состоит в удобстве и свободе; но эти вещи я считаю отвратительными излишествами, трагическим доказательством того, что расходящаяся юбка стесняется своей разделенности. Самый принцип такого платья хорош, и, хотя оно отнюдь не является совершенством, это шаг в его сторону.

На этом я с большим сожалением оставляю «Выпускницу» ради м-ра Уэнтуорта Хайша. М-р Хайш приводит старый аргумент, что греческое платье непригодно для нашего климата, а также несколько новое — для меня — утверждение, что мужской костюм столетней давности предпочтительнее костюма второй четверти семнадцатого столетия, которое было, по-моему, уникальным периодом английского костюма.

Так вот, что касается первого из этих двух утверждений, скажу для начала, что в действительности теплота одевания зависит не от числа вещей, которые на вас надеты, а от материала, из которого они изготовлены. Один из главных недостатков современного платья заключается в том, что оно состоит из слишком большого числа предметов, многие из которых выполнены из неподходящего материала; но поверх основы из чистой шерсти, какую предлагает д-р Егер по современной немецкой системе¹³, для нашего климата, нашей страны и нашего века вполне приемлем некий вариант греческого платья. На этот важный факт уже указывал м-р Э. У. Годвин в своем великолепно-

ном, хотя и чересчур кратком, справочнике по костюму, представленном на «Выставке здоровья»¹⁴. Я называю этот факт важным, так как он делает любую форму красивого костюма практически вполне осуществимой в нашем холодном климате. Правда, м-р Годвин подчеркивает, что в тринадцатом столетии английские дамы по прошествии какого-то времени отвергли свободные облачения раннего Ренессанса ради более облегающих фасонов, которые, по-видимому, требуются на севере Европы. С этим я вполне согласен, как и с тем, какое это имело значение; но на чем я настаиваю и в чем, я уверен, м-р Годвин согласился бы со мной, это то, что принципы, правила греческого платья могут быть совершенным образом претворены даже в сравнительно узком платье с рукавами: я имею в виду принцип закрепления всей одежды на плече и достижение эффекта красоты не с помощью готовых жестких украшений, поставляемых современными галантерейщиками, — бантов, где не должно быть никаких бантов, оборок, где не должно быть никаких оборок, — но посредством изысканной игры света и линии, возникающей благодаря многочисленным, свободно лежащим складкам. Я отнюдь не предлагаю антикварного возрождения старинного костюма, но лишь пытаюсь показать, каковы правильные основы одежды, основы, которые диктуются искусством, а не археологией, наукой, а не модой; и как лучшее произведение искусства в наши дни — то, в котором классическая грация соединяется с абсолютной реальностью, точно так же претворение греческих принципов красоты в соединении с германскими принципами здоровья я уверен, приведет к костюму будущего.

А теперь — к вопросу о мужском платье или, скорее, — об утверждении м-ра Хайша относительно превосходства, с точки зрения костюма, последней четверти восемнадцатого века над второй четвертью семнадцатого. Широкополая шляпа 1640 года защищала лицо от зимнего дождя и летнего зноя, чего нельзя сказать о шляпе столетней давности с ее сравнительно узкими полями и высокой тульей, которая явилась предшественницей современного «цилиндра»; широкий отложной воротник — вещь гораздо более здоровая, нежели удушающий стоячий ворот, а короткая накидка гораздо удобнее, чем пальто с рукавами, будь у последнего даже «три пелерины»: накидку гораздо удобнее снимать и надевать, летом она удобно лежит на плечах, а если зимой завернуться в нее, она прекрасно сохра-

няет тепло. Камзол опять-таки проще фрака с жилетом, один предмет заменяет два, а поскольку он застегивается наглухо, то лучше защищает грудь.

Свободные короткие брюки во всех отношениях предпочтительнее узких брюк до колен, зачастую препятствующих нормальному кровообращению, и, наконец, мягкие кожаные сапоги, которые могут быть и выше, и ниже колена, более эластичны и, стало быть, дают большее ощущение свободы, нежели жесткие сапоги, которые так превозносит м-р Хайш. Я не говорю уже об изяществе и живописности, ибо полагаю, что никто, даже м-р Хайш, не предпочтет франта конца восемнадцатого века кавалеру, лисью горжетку — кружевному вандейковскому воротнику или наряд времен Георга III — наряду эпохи Карла I; с точки зрения свободы, тепла и удобства этот костюм семнадцатого столетия бесконечно превосходит любой из тех, что пришли ему вослед; не думаю также, чтобы его превосходил какой бы то ни было род костюма из предшествующих ему. Я искренне убежден, что вскоре мы увидим в Англии его национальное возрождение.

ЕЩЕ О РАДИКАЛЬНЫХ ИДЕЯХ РЕФОРМЫ КОСТЮМА¹⁵

Меня немало заинтересовало чтение обширной корреспонденции, вызванной моей недавней лекцией о платье. Она показывает, что тема реформы костюма занимает многих мудрых и очаровательных людей, которым дороги в костюме принципы здоровья, свободы и красоты, и я надеюсь, что «Х. Б. Т.» и «Materfamilias» *¹⁶ будут действительно иметь все то влияние, которого определено заслуживают их письма, — оба они великолепны.

Остановлюсь сначала на втором письме м-ра Хайша и на приложенном к нему рисунке; но прежде чем приступить к рассмотрению заключенной в каждом из них теории, я, думается, должен сразу заявить, что я понятия не имею, длинные или короткие волосы у этого джентльмена, носит он манжеты отвернутыми вверх или вниз и что он вообще собой представляет. Надеюсь, что во всем, что касается его платья, он руководствуется своими удобства-

* «Мать семейства» (лат.).

ми и желаниями и имеет возможность проявлять в своем облике индивидуальность, которой он так красноречиво требует для себя и в которой так глупо пытается отказать другим; но я впрямь не мог бы принять внешний вид самого м-ра Уэнтуорта Хайша в качестве интеллектуальной основы для исследования принципов, из которых надлежит исходить в национальном костюме. Я не отрицаю силы и даже популярности той критической школы, чьим девизом служит «Запусти половинкой кирпича», но, признаюсь, она меня не интересует. Возможно, в канаве уличный мальчишка — неизбежность, но во время обсуждения уличный мальчишка только досаждаёт. Поэтому я прямо перейду к предмету расхождений: преимуществам костюма конца восемнадцатого столетия перед костюмом, который носили во второй четверти семнадцатого века, то есть относительных достоинств тех принципов, какие заложены в каждом из них. Так вот, что касается костюма восемнадцатого века, м-р Уэнтуорт Хайш признаётся, что не имеет о нём никакого практического представления; более того, он патетически призывает своих друзей подтвердить его заявление (которое я ни на миг не ставлю под сомнение), что он никогда не был «повинен в такой экстравагантности», как ношение платья, которое он рекомендует другим для общего употребления. В данном пассаже из письма м-ра Хайша заключено нечто столь наивное и забавное, что я и впрямь не уверен, не причиняю ли я ему вреда, принимая его за человека, имеющего какие-либо серьёзные или искренние взгляды на предмет возможной реформы костюма; однако, поскольку независимо от позиции м-ра Хайша в этом вопросе тема сама по себе интересна, я полагаю, её стоит продолжить, в особенности потому, что сам я не раз надевал костюм конца восемнадцатого века как дома, так и появляясь в публичных местах, и поэтому могу с полным правом претендовать на то, чтобы высказаться о его удобстве и пригодности. Костюм, который я носил, очень похож на тот, что изображен в справочнике м-ра Годвина по гравюре Норткуота¹⁷, и обладает известной элегантностью и изяществом и оттого весьма очарователен; тем не менее я отказался от него по следующим причинам: по зрелом размышлении над законами костюма я увидел, что камзол — одежда гораздо более простая и удобная, чем пиджак с жилетом, а застегнутый наглухо от шеи, он ещё и гораздо теплее, фрак же — вообще ненужная вещь, разве что для подтверждения некоей дар-

виновской теории наследственности¹⁸; на основе собственного опыта я установил, что недостаточная ширина бриджей действительно доставляет неудобство, если их носить постоянно; по сути, я удостоверился, что этот костюм не основан ни на каких истинных принципах. Я по-прежнему ношу широкополую шляпу и свободный плащ, которые я неизменно надевал с костюмом, о котором идет речь, поскольку моей целью была, конечно, не историческая точность, а современное удобство, и нахожу их необычайно удобными.

Что ж, хотя м-р Хайш реально не испробовал на себе того платья, которое предлагает, он дает нам рисунок, несколько преждевременно нарекая его: «Идеальное платье». Разумеется, это не идеальное платье; возможно, говорит он, я сочту его «достаточно живописным»; что ж, быть может, оно и достаточно живописно, но, конечно же, не прекрасно — просто потому, что не основано на истинных принципах или поистине вообще ни на каких принципах. Живописности можно добиться разными путями; живописными могут быть, к примеру, безобразные вещи, несвойственные или незнакомые нам, такие, как костюм конца шестнадцатого столетия или георгианское здание. Живописными могут быть развалины, прекрасными же — никогда, поскольку их линии лишены смысла. По сути, красоты можно достичь лишь путем совершенствования принципов, а в «идеальном платье» м-ра Хайша нет вообще ни идей, ни принципов, совершенствования того или другого и подавно. Давайте рассмотрим его и поймем, в чем его недостатки; они очевидны для всякого, кто желает положить в основу костюма нечто большее, нежели «Костюмированный бал». Начать с того, что шляпа и сапоги никуда не годятся. То, что человек надевает на свои «крайние точки», такие, как голова и ноги, должно в целях удобства изготавливаться из мягкого материала, а в целях обеспечения свободы — принимать форму в зависимости от того, как это носится, а не от жесткой, стандартной модели, предлагаемой шляпником или сапожником. Если шляпа изготовлена, исходя из верных принципов, ее поля можно опускать и поднимать в зависимости от того, темный или ясный это день, сухой или дождливый; но у шляпы на рисунке м-ра Хайша абсолютно жесткие поля; они плохо защищают лицо и не обеспечивают вообще никакой возможности прикрыть затылок или уши в случае холодного восточного ветра, тогда как поля старинного

шаперона — шляпы, сделанной в соответствии с истинными правилами, — можно отогнуть вниз сзади и с боков, и потому он греет не хуже капюшона. Тулья шляпы м-ра Хайша опять-таки чересчур высока; высокая тулья скрадывает рост невысокого человека, высоким же она причиняет огромные неудобства при входе и выходе из железнодорожных вагонов и экипажей или когда нужно пройти под навесом: ни в одном случае она не представляет никакой ценности, а будучи бессмысленной, разумеется, противоречит принципам костюма.

Что касается сапог, они не столь безобразны и неудобны, как шляпа; и все же они изготовлены из жесткой кожи, так как иначе сползли бы до щиколотки, тогда как сапоги всегда должны шиться из мягкой кожи, и, если носить высокие сапоги, они должны либо иметь спереди шнуровку, или заходить далеко за колено: в последнем случае удастся соединить абсолютную свободу при ходьбе с абсолютной защитой от дождя, а низкий жесткий башмак не обеспечивает ни того, ни другого достоинства; когда же человек отдыхает дома, всякий мягкий сапог можно отвернуть вниз, как это делали в 1640 году. Затем следует пальто: каковы же истинные принципы пальто? Для начала необходимо, чтобы его было легко надевать и снимать, а также удобно носить поверх любого платья; стало быть, в нем никогда не должно быть узких рукавов, наподобие тех, что изображены на рисунке м-ра Хайша. Если необходима прорезь для руки, она должна быть достаточно широка и может быть закрыта клапаном, как в великолепной накидке — современном плаще «инвернесс» с капюшоном; во-вторых, верхняя одежда не должна быть слишком узкой, поскольку в противном случае она стесняет свободу движения во время ходьбы. Если молодой человек, изображенный на рисунке, застегнет свое пальто, ему, вероятно, удастся приобрести статуарный вид, хотя я сильно в том сомневаюсь, но ему никогда не удастся быстро двигаться: его *super totus*^{*}, или накидка, изготовлено без каких-либо принципов; необходимо, чтобы каждый мог носить *super totus*, как ему заблагорассудится — коротким или длинным, довольно свободным или сравнительно узким; необходимо, чтобы можно было одну руку держать открытой, а другую — закрытой, а также обе руки открытыми или же обе — закрытыми, как предпоч-

* Верхнее платье (лат.).

тет человек из соображений удобства при верховой езде, ходьбе или поездке в экипаже; такая накидка никогда не должна быть тяжелой и всегда должна быть теплой; наконец, ее должно быть легко носить с собой, если человеку захочется ее снять; в сущности, ее принципы — это принципы свободы и удобства, и старинный плащ воплощает все их в той же мере, в какой модель, предложенная м-ром Хайшем, их нарушает.

Бриджи, конечно, слишком тесны; любой из тех, кто носил их хоть какое-то время, — в сущности, любой, чьи взгляды на этот вопрос не носят чисто теоретического характера, — согласится со мной в этом отношении; как и все остальное в этом наряде, они совсем неудачны. Введение пиджака вместо фрака и жилета того времени — шаг в верном направлении, и я рад этому; он, однако, слишком узок в бедрах, чтобы быть удобным. Когда пиджак или камзол спускаются ниже талии, в них нужно делать разрезы по бокам. В семнадцатом веке полы иногда прикреплялись к камзолу с помощью шнурка с металлическими наконечниками или ленты, чтобы по желанию их можно было отстегнуть, иногда в нем просто оставляли прорезы по бокам: и в том и в другом случае в нем воплощались известные истинные принципы костюма; я имею в виду свободу и возможность приспособления к обстоятельствам.

Наконец, что касается рисунков подобного рода, я бы подчеркнул, что не существует никакого предела числу «достаточно живописных» костюмов, которые могут быть либо возрождены, либо изобретены для нас; но если костюм не основан на принципах и получивших практическое применение правилах, он не может представлять никакой настоящей ценности для реформы костюма. К примеру, данный рисунок м-ра Хайша абсолютно ничего не доказывает, кроме того, что наши прадеды совершенно ничего не смыслили в надлежащих законах платья. Нет ни одного истинного правила костюма, который не был бы нарушен в нем, поскольку награждает нас жесткостью, недостаточной шириной и неудобством вместо удобства, свободы и легкости.

С другой стороны, вот платье, которое, будучи основано на принципах, может служить нам великолепным руководством и образцом; оно было любезнейшим образом срисовано для меня м-ром Годвином из восхитительной книги герцога Ньюкаслского об искусстве верховой езды, книги, которая представляет собой один из лучших и ав-

торитетнейших источников по лучшей эпохе нашего костюма¹⁹. Я, разумеется, не предлагаю непременно его копировать; подход должен быть иной; я хочу сказать, что это не воскрешение мертвого костюма, но осуществление действующих законов. Я привожу его в качестве примера частного применения принципов, воплощающих универсальную истину. Этот рациональным образом одетый молодой человек может опустить поля шляпы, если пойдет дождь, а также опустить ниже свободные штаны и сапоги, если он устал, то есть может приспособить свой костюм к обстоятельствам; тогда он сможет наслаждаться полной свободой, он не будет испытывать в руках и ногах неудобства или неловкости из-за чрезмерной узости рукавов и бриджей, а его бедра — всегда важный момент — не будут ничем особенно стеснены; что же касается удобства, его камзол из соображений тепла не слишком широк, но и не слишком узок, чтобы помешать дыханию; его шея хорошо защищена, но это не вызывает удушья, и даже страусовые перья — ежели им воспротивится филистер — не просто франтовство, уверен, они летом приятнейшим образом обмахивают его, а в плохую погоду они, несомненно, остаются дома, и вынимается плащ. *Достоинства костюма состоят попросту в том, что каждый его отдельный предмет выражает закон.* Следовательно, мой молодой человек одет согласно идеям, тогда как молодой человек м-ра Хайша по рукам и ногам связан фактами; последний не учит ничему, от первого усваивается все. Мне едва ли нужно говорить, что это платье хорошо не потому, что принадлежит к семнадцатому столетию, но потому, что оно разработано на основе истинных принципов костюма, точно так же как прямоугольный проем окна или стрельчатая арка хороши не потому, что один можно отнести к Греции, а другую — к готике, но потому, что и то и другое — это лучший способ перекрыть свободное пространство определенного размера и выдержать определенную нагрузку. Однако тот факт, что этот костюм был в Англии в общем употреблении два с половиной века назад, показывает, по крайней мере, что истинные законы костюма были в нашей стране поняты и претворены в жизнь и, следовательно, могут снова быть поняты и претворены в жизнь. Что касается совершенной красоты этого костюма и его смысла, я хотел бы добавить еще несколько слов. М-р Уэнтурт торжественно заявил, что «он и те, кто думает, как он» не могут допустить включения

проблемы красоты в проблему костюма; что он и те, кто думает, как он, «смотрят на дело практически» и так далее. Что ж, я не собираюсь вступать здесь в дискуссию о том, насколько может претендовать на практичность тот, кто не принимает в расчет красоты и ценности красоты. Слово «практический» — это почти всегда последнее прибежище нецивилизованных людей. Из всех неверно употребляемых слов с ним обращаются хуже всего. Но что я хочу подчеркнуть — это то, что красота, в сущности, органична, то есть она приходит не извне, а изнутри, не из привнесенной красоты, а из совершенствования собственной природы, и что, следовательно, поскольку тело прекрасно, так же прекрасны по своей конструкции и линиям должны быть и его облачения, когда оно одето надлежащим образом.

У меня не больше желания определить уродство, нежели дерзости определить красоту; и все же я хотел бы напомнить тем, кто насмеяется над красотой как над чем-то непрактичным, тот факт, что безобразная вещь — это просто плохо выполненная вещь или такая, которая не соответствует своему назначению; что уродство — это непригодность; что уродство — это неосуществление; что уродство — это бесполезность, как орнамент, сделанный не на том месте, тогда как красота, как кто-то прекрасно сказал, — это очищение от излишеств. В красоте — божественная экономность, она дает нам только то, что нужно, и не более того, уродство же всегда экстравагантно; уродство расточительно, оно изводит материал впустую; словом, уродство — я бы рекомендовал это соображение вниманию м-ра Уэнтурта Хайша — уродство как в костюме, так и во всем остальном — это всегда знак того, что кто-то был непрактичен. Поэтому будущий костюм в Англии, если он будет основан на истинных законах свободы, удобства и изменчивости применительно к обстоятельствам, не может не быть также и очень красивым, ибо красота — это неизменно знак истинности принципов, таинственная печать, которой отмечено совершенство, и только совершенство.

Что до другого вашего корреспондента, то главный принцип платья, согласно которому все одежды должны закрепляться на плечах, а не на талии, как мне кажется, одобряется всеми, хотя «Старый моряк» заявляет, что ни матросы, ни атлеты никогда не закрепляют своей одежды на плечах, но всегда — на бедрах. По моим воспоминаниям о реке и спортивной площадке в Оксфорде — двух

обитателях эллинизма в нашем готическом городке, — лучшие бегуны и гребцы (а из моего колледжа их вышло немало) были всегда одеты в плотно прилегающие фуфайки и короткие трико, а весь костюм был связан как цельное изделие. Относительно матросов, признаю, это правда, и этот дурной обычай приводит к постоянному «подтягиванию» нижней части их наряда, что, несмотря на свою популярность в дешевой мелодраме, по-моему, следует признать крайне неловкой привычкой; а так как всякая неловкость проистекает из какого-нибудь неудобства, я верю, что эта деталь в костюме моряков будет учтена во время предстоящих реформ нашего флота, ибо, несмотря на все протесты, я надеюсь, мы собираемся провести реформу во всем, от торпед до цилиндров и от турнюров до крейсеров.

Затем довольно сильный испуг вызвали, кажется, мои предложения относительно сабо. Возопила мода на высоких каблуках, прозвучало даже жуткое слово «анахронизм». Да, но то, что полезно, не может быть анахронизмом. Подобное слово приложимо лишь к возрождению капризов моды, да к тому же в Англии во многих фабричных городах, таких, как Олдхэм, и в наши дни все еще носят сабо. Боюсь, что в Олдхэме они, вероятно, не являются воплощением красоты; в Олдхэме, вероятно, неизвестно искусство инкрустации их слоновой костью и перламутром; тем не менее они отвечают в Олдхэме своему назначению. Да и не так уж много времени прошло с тех пор, как их широко носили в высших классах нашей страны. Всего несколько дней назад я имел удовольствие беседовать с дамой, которая с сожалением и нежностью вспоминала сабо своей юности; по ее словам, они были не слишком высоки и не слишком тяжелы и, кроме того, для придания им большей эластичности во время ходьбы в подошву была вставлена какая-то пружина. Лично я — противник прибавления высоты башмакам и туфлям; это, по правде говоря, противоречит истинным принципам костюма, — хотя, если такая высота все же добавляется, это нужно делать с помощью подставки не в одном, а в двух местах; но что я предпочел бы увидеть, — это некий вариант расходящейся спереди верхней юбки или же длинных и достаточно свободных бриджей. Если, однако, расходящаяся юбка претендует на какую-то позитивную ценность, ей следует совсем отказаться от идеи «уподобиться по виду обычной юбке»; она должна урезать огромную

ширину каждой из своих частей и пожертвовать своими глупыми рюшами и оборками; как только она начинает имитировать платье, она погибла; но пусть она зримо явит то, что она есть, и она уже далеко шагнет навстречу преодолению реальных трудностей. Уверен, что найдется немало изящных и очаровательных девушек, готовых принять костюм, основанный на этих принципах, несмотря на страшную угрозу м-ра Уэнтурта Хайша, что он не станет делать им предложения, покуда они будут носить этот костюм, так как все обвинения в том, что этим видам платья не хватает женственности, в действительности лишены смысла; каждый правильно изготовленный предмет одежды принадлежит в равной мере обоим полам, и такой вещи, как сугубо женский наряд, попросту не существует. Позвольте лишь одно слово предупреждения. Верхняя туника должна быть довольно широкой и свободной; по желанию ее можно сшить более или менее по фигуре, но она ни в коем случае не должна быть подхвачена в талии ремешком или поясом; напротив, она должна спадать от плеча до колена (или ниже) дивно изломанными вертикальными линиями, предоставляя больше свободы и, стало быть, больше изящества. Не многие предметы одежды столь непривлекательны, как доходящая до колен подпоясанная туника, и мне бы хотелось, чтобы некоторые из наших Розалинд подумали над этим, когда будут облачаться в мужской наряд; и в самом деле, из пренебрежения этим художественным принципом проистекает уродство, непропорциональность костюма Блумер²⁰, состоящего из широких брюк и короткой юбки и вполне разумного в других отношениях.

НА ЛЕКЦИИ М-РА УИСТЛЕРА В ДЕСЯТЬ ЧАСОВ²¹

Вчера вечером в «Принсиз-Холле»²² м-р Уистлер впервые выступил с публичной лекцией об искусстве и с поистине дивным красноречием более часа говорил о совершенной бесполезности всех лекций подобного рода. М-р Уистлер начал свою лекцию с очень красивой агиа * о доисторических временах, описав, как в старину охотник и воин отправлялись на охоту или в поход, а оставшийся

* Ария (ит.).

дома художник изготовлял для них кружки и чаши. Поначалу это были грубые подражания природе, пока не развилось чувство красоты и не была создана первая ваза с ее изысканными пропорциями. Затем пришла более высокая цивилизация с архитектурой и креслами, и благодаря утонченному дизайну и изысканным узорчатым тканям полезные предметы обихода обрели красоту; утомившись, охотник и воин укладывались на ложе, а мучась от жажды, пили из чаши, никогда не боясь лишиться ни изящных пропорций одного, ни очаровательного орнамента второй; это-то отношение примитивного каннибала-филистера и составляло предмет лекции, и это отношение к искусству призывал публику принять м-р Уистлер. Припоминая, без сомнения, множество очаровательных приглашений на изумительные выставки, это модное собрание было как будто несколько ошеломлено и немало развеселилось при сообщении о том, что у цивилизованного народа малейшее проявление удовольствия от красивых предметов есть великая дерзость по отношению ко всем живописцам; но м-р Уистлер был непреклонен и с обворожительной легкостью и большим изяществом манер объяснил публике, что она должна культивировать единственно лишь безобразие и что в ее беспросветной глупости — все надежды искусства на будущее.

Эта сцена была восхитительна во всех отношениях: стоя там — настоящий Мефистофель в миниатюре, издававшийся над толпой! — он напоминал блестящего хирурга, читающего лекцию перед аудиторией, состоящей из лиц, которым в конце концов предстоит вскрытие, и с серьезным видом убеждающего их в том, какую ценность для науки представляют их болезни и что проявление с их стороны малейших признаков здоровья было бы совершенно лишено интереса. Отдавая, однако, должное публике, должен сказать, что она была чрезвычайно довольна тем, что ее избавили от ужасной обязанности восхищаться чем бы то ни было, и ее восторгу не было предела, когда м-р Уистлер заявил, что, невзирая на вульгарность платья и чудовищность их домашнего окружения, все-таки не исключено, что великий художник, ежели таковой существует, смог бы, созерцая их в сумерки из-под полуопущенных век, увидеть проблески настоящей живописности и создать полотно, которое им нечего и пытаться понять, а уж дерзать наслаждаться этим полотном — и подавно. Затем со стремительностью и пышным великолепием

фейерверка было выпущено несколько стрел, ядовитых и блестящих, в археологов, которые проводят жизнь, устанавливая места рождения ничтожеств, а ценность произведения искусства определяют согласно дате или степени его разрушения, в искусствоведах, которые вечно подходят к картине, как к роману, пытаюсь отыскать в ней сюжет, в дилетантов вообще, а любителей в особенности, а также (O mea culpa!) более всего — в реформаторов одежды. «Разве Веласкес не писал кринолины? Чего еще вам нужно?»

Испепелив таким образом человечество, м-р Уистлер обратился затем к Природе и через несколько мгновений заклеил ее за Хрустальный дворец²³, Банковские праздники и вообще чрезмерное обилие деталей как в омнибусах, так и в пейзажах; затем в рассуждении удивительной красоты, напоминающем один из пассажей, которые встречаются в письмах Коро²⁴, он остановился на художественной ценности туманных рассветов и сумерек, когда ничтожные факты существования исчезают в изысканных и эфемерных эффектах, когда обычные вещи окутаны тайной и преображены красотой; когда склады превращаются в дворцы, а высокие фабричные трубы кажутся колокольнями в серебристом воздухе.

Наконец, решительно выступив против того, чтобы о живописи судил кто-либо, кроме живописца, и обратившись к публике с патетическим призывом не поддаваться соблазнам движения эстетов и не обзаводиться красивыми вещами, м-р Уистлер завершил лекцию прелестным пассажем об изображенной на веере Фудзияме и раскланялся с публикой, которую ему удалось совершенно заморозить своим остроумием, своими блестящими парадоксами, а порой — неподдельным красноречием. Конечно, я абсолютно расхожусь с м-ром Уистлером относительно значимости красивого окружения. Художник не есть нечто изолированное, он — производное определенной среды и определенного окружения и не может родиться в народе, лишенном всякого чувства красоты, как не может смоква вырасти на терновнике или роза расцвести на репейнике. Что художник будет находить красоту в безобразии, *le beau dans l'horrible*^{**}, — ныне уже общее место для художественных школ,

* О, моя вина! (лат.)

** Прекрасное в ужасном (фр.).

студийный жаргон, но я решительно не приемлю того, что очаровательные люди должны быть обречены жить в комнатах с ярко-красными оттоманками и голубыми гардинами, дабы некий художник мог наблюдать эффекты бокового освещения на одних и живописные достоинства других. Не приемлю я также утверждения, будто только живописец может судить о живописи. Я говорю, что только художник может судить об искусстве, — громадная разница. Доколе живописец есть только живописец, говорить ему позволительно лишь о лаках и растворителях, а о прочих предметах следует попридержать язык; лишь когда он становится художником, открываются перед ним тайные законы художественного творчества. Ибо не существует множества разных искусств, но лишь одно искусство: стихотворение, картина и Парфенон, сонет и статуя — все это, в сущности, одно и то же, и тому, кому ведомо одно, ведомы все они. Но высший художник — поэт, потому что он — властелин цвета и формы, а в придачу и подлинный музыкант; он — побелитель всей жизни и всех искусств, и потому поэту более, чем кому-либо другому, ведомы эти тайны: Эдгару Аллану По и Бодлеру, но не Бенджамину Уэсту или Полю Деларошу²⁵. Однако я не получил бы удовольствия от чьих бы то ни было лекций, если бы не расхотелся с ними по ряду вопросов, а вчерашняя лекция м-ра Уистлера была шедевром, как и все, что он делает. Она запомнится не только своим язвительным остроумием и забавными шутками, но чистой и совершенной красотой многих своих пассажей — пассажей, серьезность изложения которых, казалось, удивляла тех, кто ранее видел в м-ре Уистлере лишь мастера острословия и, в отличие от нас, не знал его также и как мастера живописи. Ибо, по моему мнению, он — один из величайших мастеров живописи. И смею добавить, сам м-р Уистлер с этим мнением совершенно согласен.

ОТНОШЕНИЕ КОСТЮМА К ЖИВОПИСИ

*Черно-белый этюд о лекции м-ра Уистлера*²⁶

«Как только вы можете писать эти безобразные треуголки?» — спросил как-то неосторожный критик сэра Джошуа Рейнолдса. «Я вижу в них светотень», — ответил художник. «Les grands coloristes, — говорит Бодлер в оча-

ровательной статье о художественной ценности фраков, — les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche, et un fond gris» * 27.

«Искусство ищет и находит прекрасное во все времена, как делал и его верховный жрец Рембрандт²⁸, увидевший живописное величие еврейского квартала в Амстердаме и не высказывавший сожалений по поводу того, что его обитатели не были греками» — таковы простые и прекрасные слова, произнесенные м-ром Уистлером в одном из самых ценных пассажей его лекции. То есть самых ценных для живописца, ибо ни в чем так не нуждается английский живописец, как в напоминании о том, что настоящий художник не дожидается, пока жизнь сделают для него живописной, но постоянно видит жизнь живописною, при любых условиях, — иначе говоря, при условиях, которые одновременно новы и восхитительны. Но есть большая разница между отношением художника к публике и отношением людей к искусству. Это правда, что при определенных условиях распределения света и тени безобразное может произвести впечатление прекрасного, в этом-то и состоит истинная *modernité* ** искусства; но это как раз те условия, в которых мы никогда не можем быть уверены, прогуливаясь по Пикадилли в ослепительной вульгарности полдня или же отдыхая в парке на фоне глупого заката. Обладай мы способностью носить с собою свою *chiagoscigo* ***, как мы носим свои зонты, все было бы в порядке, но поскольку это невозможно, то, по-моему, едва ли привлекательные и очаровательные люди будут по-прежнему носить платье столь же безобразного, сколь и неудобного, столь же бессмысленного, сколь и чудовищного, стиля, даже в надежде на случай, что такой мастер, как м-р Уистлер, одухотворит их, переложив в симфонию, или облагородит, растворив в тумане. Ибо искусство создается для жизни, а не жизнь для искусства.

Не вполне уверен я и в том, что сам м-р Уистлер всегда оставался верен утверждаемому им, как кажется, постулату, будто художник должен всегда писать костюмы своего времени и своего непосредственного окружения; но я далек от намерения обременять бабочку грузом ответствен-

* Для создания цвета великим колористам достаточно черного фрака, белого галстука и серого фона (*фр.*).

** Современность (*фр.*).

*** Светотень (*ит.*).

ности за ее прошлое, неизменно полагая, что последовательность — последнее прибежище тех, кто лишен воображения, однако разве все мы не видели — и большинство с восхищением — исполненной его рукой картины, изображающей прелестных девушек, бредущих по берегу опалового моря в фантастических японских костюмах? Разве не всколыхнулась Тайт-стрит от сообщений о том, что натурщицы из Челси в пеплумах позировали мастеру для его пастелей²⁹?

Все, к чему бы ни прикасалась кисть м-ра Уистлера, слишком совершенно в своей красоте, чтобы зависеть от каких угодно догм, выработанных разумом в отношении искусства, пусть даже и его собственных: оправдание Красоты — во всех ее детищах, и она не нуждается в объяснениях; но, просматривая любое собрание современной живописи в Лондоне, от Берлингтон-Хауса³⁰ до Галереи Гровенор, невозможно не почувствовать, что профессиональный натурщик губит живопись, сводя ее к чистой позе и *pastiche**.

Неужели он не надоед всем нам, этот почтенный самозванец, явившийся недавно со ступенек площади Испании³¹ и в минуты досуга, которые он может урвать у своей неизменной шарманки, совершающий обход студий, пока его дожидаются в Холланд-Парке? Неужели все мы не узнаем его, когда он с веселой *insouciance*** , свойственной его нации, вновь красуется на стенах наших летних выставок, представляя все, чем он не является, и ничего из того, что он действительно есть, сверкая то грозным взором патриарха из Ханаана, то ослепительной улыбкой разбойника из Аbruцци³²? Бедный бродячий профессор позирования, он пользуется популярностью у тех, кому выпало счастье писать посмертный портрет последнего филантропа, который не позаботился сфотографироваться при жизни, — и все-таки он признак декаданса, символ упадка.

Ибо всякий костюм — карикатура. Основа Живописи — не Костюмированный бал. Там, где существует красота костюма, не разряжаются в пух и прах. И потому, если бы наш национальный костюм был восхитителен по цвету и отличался красотой и естественностью покроя, если бы костюм служил выражением красоты, которую он

* Стилизации (фр.).

** Небрежностью, беззаботностью (фр.).

скрывает, и быстроты движения, которому он мешает, если бы его линии расходились от плеч, а не вздувались ниже талии, если бы перевернутая рюмка перестала быть идеалом формы, — если бы все это произошло, как и должно произойти, тогда бы живопись перестала быть искусственной реакцией на уродство жизни и стала бы, как ей и надлежит, естественным выражением красоты жизни. В выигрыше от провозглашенных мной перемен окажется тогда не только живопись, но и все остальные искусства; я хочу сказать о выигрыше в результате упрочения атмосферы Красоты, которой будут окружены художники и в которой они будут расти. Потому что учить Искусству надо не в Академии. Художника создает то, что он видит, а не то, что он слышит. Подлинной школой станут улицы. В costume греков, например, нет ни одной изящной линии или изысканной пропорции, которая не находила бы изысканного отзвука в их архитектуре. Нация, обрядившаяся в шляпы наподобие печных труб и платья с подпругами, могла бы, видимо, возвести Пантехникон³³, но Парфенон — никогда. И наконец, надо сказать следующее: у искусства поистине никогда не может быть иной цели, кроме собственного совершенства, и художник, вероятно, поступает мудро, стремясь к одному лишь наблюдению и творчеству и не задаваясь целью изменить других; однако мудрость — не всегда самое лучшее, бывают времена, когда она опускается до уровня здравого смысла, и кто знает, какая новая красота будет дарована жизни страстным безумием тех — а их немало, — кто не желает, чтобы Красота томилась долее в заточении *bric-à-brac** коллекционеров или среди музейной пыли, но стала бы всеобщим естественным национальным достоянием, как ей и надлежит; памятуя об этой благородной неразумности, говорю я, кто знает, какой совершенный художник родится в этих более благоприятных условиях? *Le milieu se renouvelant, l'art se renouvelle***.

Говоря, однако, с пьедестала своего беспристрастия, м-р Уистлер, указавший, что сила художника заключена не в искусности его руки, а в его способности видения, выразил истину, которую необходимо выразить и которая, исходя от кудесника формы и цвета, не может не оказать своего воздействия. Хотя его лекция будет для людей

* Безделушек, антикварных вещей (фр.).

** С обновлением среды обновляется искусство (фр.).

апокрифом, она станет отныне Библией живописцев, шедевром шедевров. Песнью песней³⁴. Правда, он произнес панегирик в честь филистера, но я могу вообразить Ариеля, в шутку прославляющего Калибана; и пусть все будут благодарны ему за то, что он прочел Грозную Проповедь³⁵ по адресу критиков — а превыше всего сами критики, так как он освободил их теперь от необходимости скучного существования. Если опять-таки рассматривать его всего-навсего как оратора, м-р Уистлер, как мне представляется, стоит почти в одиночестве. Право, среди всех наших публичных ораторов я знаю лишь немногих, которые могут столь же удачно сочетать веселье и козни Пака³⁶ со стилем древних пророков.

ШЕКСПИР О СЦЕНИЧЕСКОМ ОФОРМЛЕНИИ³⁷

Я часто слышал, как люди вопрошали, что сказал бы Шекспир, если бы увидел «Много шума из ничего» в постановке м-ра Ирвинга или декорации м-ра Уилсона Баррета³⁸ к своему «Гамлету». Доставит ли ему удовольствие великолепие декораций и чудеса цвета? Заинтересует ли его мессинский собор или зубчатые стены Эльсинора? Или он отнесется к этому равнодушно и скажет, что суть — в пьесе и только в пьесе³⁹?

Размышления подобного рода всегда приятны, а в данном случае еще и поучительны. Ибо нетрудно понять, каково было бы отношение Шекспира; то есть нетрудно, если читать самого Шекспира, а не только то, что написано о нем.

Выступая, к примеру, непосредственно в качестве антрепренера лондонского театра, устами хора в «Генрихе V» он жалуется на малые размеры сцены, на которой должен осуществить постановку большой исторической пьесы, и на недостаток декораций, вынуждающий его опустить многие из самых живописных эпизодов, извиняется за скудное число статистов, которым предстоит изображать солдат, и, наконец, выражает сожаление о том, что нельзя вывести на сцену настоящих лошадей.

В «Сне в летнюю ночь» он вновь рисует весьма забавную картину неприятных положений, в какие попадали антрепренеры его времени из-за нехватки соответствующих декораций. По сути дела, читая его, невозможно не заметить, что он постоянно возмущается двумя сценографическими ограничениями елизаветинской эпохи — от-

сутствием подходящих декораций и обычаем, согласно которому женские роли исполнялись мужчинами, а также обрушивается на все прочие трудности, с которыми все еще вынуждены мириться антрепренеры, как, например, с актерами, не понимающими своего текста, актерами, пропускающими свои реплики, переигрывающими актерами, декламирующими актерами, актерами, несущими отсебятину, актерами, играющими на публику, и актерами-дилетантами.

И в самом деле, такой великий драматург, как он, не мог не почувствовать, что его чрезмерно сковывает необходимость беспрестанно прерывать ход пьесы, чтобы выслать кого-то и объяснить публике, что после выхода такого-то персонажа действие переносится в некое место, а после его ухода меняется вновь; что подмостки должны изображать палубу корабля во время бури, или интерьер греческого храма, или улицы какого-то города, — Шекспир вынужден прибегать ко всем этим нехудожественным приемам, за что он неизменно пространно извиняется. Помимо этой неуклюжей методы, Шекспир располагал двумя другими заменителями декораций: вывешиванием надписей и описаниями. Первый едва ли мог удовлетворить его страсть к живописности и его чувство красоты и определенно не устраивал театрального критика его времени. Что до описаний, то тех из нас, кто видит в Шекспире не только драматурга, но и поэта и кто, читая Шекспира дома, получает не меньшее наслаждение, чем видя его на сцене, можно поздравить с тем, что у него в распоряжении не было такого количества искусных машинистов сцены, какое используется ныне в «Принсиз-Театр» или «Лицеуме»⁴⁰. Поскольку, будь, к примеру, корабль Клеопатры сооружением из парусины и «золоченого» томпака, он, вероятно, после снятия пьесы был бы перекрашен и сломан и, боюсь, даже если бы дожил до наших дней, имел бы к этому времени изрядно потрепанный вид. Тогда как сейчас чеканное золото на его корме сверкает по-прежнему ярко и его пурпурные паруса по-прежнему прекрасны; его серебряные весла, как прежде, без усталости вздымаются в лад звукам флейты, а нежные, как цветок, ручки Нереиды неустанно прикасаются к шелковым снастям; по-прежнему на его кормиле возлежит русалка; и по-прежнему на палубе стоят мальчики с разноцветными опухами⁴¹. Однако, как ни прелестны все описательные пассажи у Шекспира, описания по своей сущности не драматичны.

На театральную публику гораздо больше производит впечатление то, что она видит, нежели то, что она слышит, и современный драматург, у которого вся обстановка пьесы зримо предстает перед зрителем с поднятием занавеса, имеет преимущество, о котором мечтал и часто говорил Шекспир. Правда, шекспировские описания несравнимы с описаниями в современных пьесах — сообщениями о том, что публика и сама видит; его описания — это метод, посредством которого он с помощью воображения создает в душе зрителя образ того, что ему хочется показать. Однако основное свойство драмы — действие. Всегда опасно прерывать его ради живописания. Введение декораций, которые говорят сами за себя, делает современную манеру гораздо более непосредственной, а даруемая ею красота формы и цвета, как мне представляется, нередко пробуждает художественный темперамент публики и создает ту радость ощущения красоты как красоты, без которой невозможно понять великие шедевры искусства и для которой — и единственно для которой — они неизменно открыты.

Говорить о том, что страсть пьесы пропадает под краской, а чувство убивается декорацией, — простое пустословие и глупость. Благородно поставленная благородная пьеса доставляет нам двойное художественное наслаждение. Удовольствие получает не только ухо, но и глаз — все естество тонко отзывается на воздействие вдохновенного произведения. А что касается плохой пьесы, разве всем нам не приходилось видеть, как широкую публику прельщала красота сценических эффектов, заставляя выслушивать риторику, рядящуюся поэзией, и вульгарность, исправляющую обязанности реализма? Хорошо это для публики или плохо, я не намерен здесь обсуждать, но очевидно, что драматург, во всяком случае, никогда не страдает от этого.

И в самом деле, тот, кто действительно пострадал от современной манеры постановки пьес, это вовсе не драматург, а театральный художник в собственном смысле слова. Его быстро вытесняет театральный плотник. Время от времени мне доводилось видеть в Друри-Лейн прекрасные старинные опускающиеся занавесы: некоторые из них были великолепными полотнами — чисто живописной работой; немало таких запомнилось нам и в других театрах — разыгранные перед ними под стук молотков и гвоздей диалоги превращались всего лишь в грациозные

немые сцены. Но сейчас сцена, как правило, забита громоздким реквизитом, который не только гораздо дороже и неудобнее рисованных задников, но куда менее красив и менее правдоподобен. Реквизит убивает перспективу. Нарисованная дверь больше походит на настоящую, нежели самая настоящая, так как с помощью светотени ей можно придать надлежащий вид; из-за чрезмерного использования строительных конструкций сцена вечно залита ярким светом, а поскольку освещать их нужно и спереди и сзади, газовые рожки, вместо того чтобы служить средством, позволяющим нам разглядеть то сочетание света и тени, которое хотел показать нам художник, становятся универсальным освещением сцены.

Так что, чем оплакивать положение драматурга, лучше бы критики употребили то влияние, которым они, возможно, обладают, на восстановление соответствующего положения художника-декоратора как художника, чтобы он не был погребен под постройками реквизитора или до смерти заколочен плотником. Я никогда не понимал, по каким причинам такие художники, как м-р Беверли, м-р Уолтер Хэнн и м-р Телбин, не вправе стать членами Королевской Академии⁴². Они определенно могут претендовать на это с не меньшим правом, чем многие из ее членов, чью полную неспособность к живописи мы можем ежегодно видеть в мае за шиллинг.

И наконец, пусть те критики, что требуют нашего восхищения простотой елизаветинской сцены, помнят, что они превозносят положение вещей, против которого, будучи истинным художником, неизменно страстно выступал сам Шекспир.

АМЕРИКАНСКОЕ НАШЕСТВИЕ⁴³

Грозная опасность нависла над американцами в Лондоне, их будущее и репутация зависят в этом сезоне целиком от успеха Буффало Билла и м-с Браун-Поттер⁴⁴. Что касается первого, он, несомненно, привлечет внимание англичан, которых американское «варварство» интересует более, нежели их цивилизация. При осмотре Сэнди Хука они сосредоточены только на ружьях и амуниции, а победав раз у Делмонико, рвутся в Колорадо или Калифорнию, Монтану или Йеллоустоунский парк⁴⁵. Скалистые горы привлекают их больше, чем причуды миллионеров,

а увидеть бизонов им интереснее, чем Бостон. А почему бы и нет? Американские города невыразимо однообразны. При одном лишь упоминании об учености бостонцев сводит от скуки челюсть, культура для них ассоциируется с некой завершенностью, а не с атмосферой, а их родной город, который они величают «венцом вселенной», — рай для ханжи. Чикаго — что-то наподобие лавки ужасов — суматошный и одновременно скучный город. Политическая жизнь Вашингтона — где-то на уровне интриг в церковном приходе. Балтимор в течение недели еще можно вынести, но Филадельфия уже чудовищно провинциальна, в Нью-Йорке можно разок пообедать, но селиться там не следует. Забавнее, конечно, Дальний Запад со всеми его диковинками — медведями гризли, лихими ковбоями, свободной, раскованной жизнью и свободными, раскованными манерами, бескрайними прериями и безмерной фальшью. Именно эту экзотику и собирается показать Буффало Билл в Лондоне, и у нас нет никаких сомнений, что Лондон по заслугам оценит представление.

Что касается м-с Браун-Поттер, то тут и опасаться нечего: хорошая игра перестала считаться необходимым условием для успешного выступления на английской сцене, и, следовательно, нет никаких причин, чтобы хорошенькая, остроглазая леди, очаровавшая всех нас в минувшем июне своим заразительным смехом и раскованными манерами, не произвела бы, прибегая к стилю, принятому у нее на родине, настоящий фурор, да такой, что дым будет стоять коромыслом. Мы искренне надеемся, что ей это удастся. Американское нашествие, к слову сказать, принесло немало пользы английскому обществу. Американки оптимистичны, умны и восхитительно космополитичны. Патриотическое чувство сводится у них к восхищению Ниагарским водопадом и печали по поводу надземной железной дороги, и в отличие от своих соотечественников-мужчин они не изводят нас разговорами о Банкер-Хилле⁴⁶. Одежда у них из Парижа, а манеры — с Пикадилли, и то и другое смотрится у них обворожительно. Они вызывающе эксцентричны, очаровательно высокомерны и наивно самоуверенны. Они требуют комплиментов, и, надо признаться, им почти удалось вырвать их у сдержанных англичан. Они пылко восхищаются нашей аристократией, обожают титулы, бросая тем самым постоянный вызов республиканским принципам своей родины. И по природе, и по воспитанию они большие мастерицы

развлечь мужское общество и могут даже рассказать забавную историю, не забыв при этом, о чем в ней идет речь, — свойство, исключительно редко встречающееся у женщин прочих национальностей. И хотя они несколько утомительны, а их голоса, когда они впервые сходят на берег в Ливерпуле, звучат непривычно резко и неприятно, но со временем ко всему этому привыкаешь и даже начинаешь любить эти симпатичные вихри в пышных юбочках, которые так отважно носятся среди нашего чопорного общества, приводя в сильнейшее волнение герцогинь, имеющих дочерей. Есть что-то бесконечно привлекательное в их забавной преувеличенной жестикуляции и в том, с какой резкостью откидывают они назад свои хорошенькие головки. В глазах у них нет магии и тайны, но своим взглядом они откровенно бросают нам вызов, а, приняв его, мы неминуемо проигрываем. Их губки, кажется, созданы лишь для смеха, причем они никогда не портят их гримасками и ужимками. Голоса же их становятся со временем все мелодичнее. Поговаривают даже, что некоторые из них, всего за два сезона, добились модного медлительно-манерного выговора, а будучи представлены королевской семье, произносят «р» так раскатисто, как это делают молодые конюшие или пожилые фрейлины. Все же им никогда не удается полностью избавиться от акцента, он то и дело выдает их, и, когда они щебечут где-нибудь в сторонке, звуки их беседы вызывают в памяти павлинью стаю. Чрезвычайно забавно наблюдать, как две девушки-американки приветствуют друг друга в гостиной или на улице. Их крики изумления, исполняемые «стакато»⁴⁷, перемежаясь странными отрывистыми восклицаниями, звучат очень по-детски. Каждое слово этого разговора — как взрыв хлопушки, они изошренно непоследовательны и употребляют в подобной ситуации какой-то особый — примитивный и эмоциональный — язык. После пяти минут такой беседы они замолкают в полном изнеможении, глядя друг на друга с удовлетворением и симпатией. Если флегматичному молодому англичанину повезет и его представят этим подругам, то он будет сражен наповал бьющей через край жизнерадостностью, остроумием молниеносных ответов, неистощимым запасом занятных модных словечек. Он никогда не поймет их до конца, потому что мысли их порхают с предмета на предмет с милой безответственностью бабочек, и все же ему будет приятно и интересно, словно он побывал на птичьем

дворе. Все американские девушки обладают исключительным шармом, секрет которого в их неспособности говорить серьезно с кем-либо, кроме своего парикмахера, и думать серьезно о чем-либо, кроме развлечений.

У них есть, однако, один большой недостаток — их матери.

Слов нет, отцы-пилигримы, покинувшие наши берега свыше двух столетий тому назад и основавшие за океаном Новую Англию, были невыносимо скучными людьми, однако матери-пилигримки, которые наведываются к нам в девятнадцатом веке, еще скучнее. Бывают, конечно, исключения, но в целом они бестолковы, шумны и безвкусно одеты или же постоянно пребывают в плохом настроении. Справедливости ради надо сказать, что молодое поколение Америки здесь ни при чем. Напротив, молодые люди не жалеют сил для воспитания своих родителей, стараясь, чтобы те, хоть на старости лет, получили необходимые представления о современной жизни. Каждый американский ребенок с юных лет тратит уйму времени на исправление ошибок отца и матери; эта особенность американской цивилизации глубоко потрясает каждого, кто имел возможность наблюдать за американской семьей на палубе парохода, пересекающего Атлантику, или в изысканном уединении нью-йоркских меблированных комнат. В Америке молодежь всегда готова к тому, чтобы в полной мере поделиться с представителями старшего поколения своей неопытностью. Мальчик всего одиннадцати-двенадцати лет от роду будет настойчиво, хотя и добродушно, указывать отцу на погрешности в манерах или поведении, терпеливо предостерегать против расточительности, лени, на которые падки именно пожилые люди; если же ему покажется, что родитель слишком уж разговорился за столом во время обеда, он тут же напомнит ему подходящую к случаю поговорку: «Знай сверчок свой шесток!» Никакая ложно истолкованная идея милосердия не мешает американской девчужке контролировать в случае необходимости действия своей матери. Иногда интуитивно чувствуя, что нагоняй в присутствии посторонних — средство более действенное, чем упрек, произнесенный шепотком в детской, малышка призывает совершенно посторонних людей в свидетели материнской неряшливости, неумения вести беседу в лучших бостонских традициях, неумеренного пристрастия к воде со льдом и

молодой кукурузе, скарденности по части сладкого, незнания этикета, принятого в лучших домах Балтимора, телесных недомоганий и прочих вещей. Ни один американский ребенок, сколь бы он ни любил своих родителей, никогда не закроет глаза на их недостатки — это чистая правда.

Однако эта система воспитания, при всех ее преимуществах, не всегда срабатывает. Во многих случаях дети, без сомнения, имеют дело с неблагодарным, неспособным к подлинному развитию материалом; об этом говорит тот факт, что американская мамаша остается по-прежнему утомительной особой. Американский папаша лучше хотя бы потому, что никогда не бывает в Лондоне. Вся его жизнь проходит на Уолл-стрит, а с семьей он общается раз в месяц, посылая ей зашифрованную телеграмму. Мамаша же постоянно торчит здесь, но ей недостает умения молодых легко приспособливаться ко всему новому, и потому она остается неинтересной и чудовищно провинциальной фигурой. Но даже и в ее сопровождении американская девушка повсюду желанная гостя. Она оживляет наши чопорные обеды, лондонский сезон проходит при ее участии значительно приятнее. Она часто одерживает победу в гонках за короной пэра⁴⁸ и тогда сразу же становится великодушной, прощая своим соперницам-англичанкам все, даже красоту. Поняв на примере матери, что американки не умеют стариться красиво, она предпочитает совсем этого не делать, и часто здесь преуспевает. У нее изящные ручки и ножки, она всегда *bien chaussée et bien gantée*^{*}, и она может с блеском говорить о любом предмете при условии, если ничего о нем не знает. Чувство юмора удерживает ее от трагической *grande passion*^{**}, ее любовь равно лишена и романтической приподнятости, и застенчивой смиренности, и потому-то из нее обычно получается отличная жена. Сейчас еще трудно предсказать, каково будет окончательное влияние молодой американки на английскую жизнь, но одно можно сказать с уверенностью: из множества факторов, обусловивших революцию в лондонском обществе, возможно, и найдутся некоторые более важные, но ни один не будет столь же приятным, как Американское нашествие.

* В хорошей обуви и хороших перчатках (фр.).

** Большая страсть (фр.).

Биография «Диккенс» м-ра Марзаелса намного превосходит книги «Лонгфелло» и «Колридж», написанные его предшественниками по той же серии ⁵⁰. Конечно, мы с грустью обнаружили, что наш старый друг, директор портсмутского Королевского театра, превратился на ее страницах в «м-ра Винсента Крумульса» (sic!) ⁵¹, но подобные опечатки стали, по-видимому, неизбежным злом во всех изданиях м-ра Вальтера Скотта, в целом же вся книга оставляет очень хорошее впечатление. Она написана умно и умело, отличается прекрасной композицией и дает живое и яркое представление о странной современной драме, какой была жизнь Диккенса. Начальные главы биографии написаны просто превосходно, они в полной мере доказывают, что уже не однажды рассказанная история детства знаменитого романиста может безо всякого ущерба быть пересказана еще раз, что же касается зрелых лет его жизни, когда писатель находился в зените славы, то и они описаны м-ром Марзаелсом с пониманием и доброжелательно. Автору книги действительно удалось вплотную приблизить нас к этому человеку и ясно показать нам всю его неистощимую энергию, необычайную трудоспособность, жизнерадостность и его удивительную деспотическую натуру. Он великолепно описывает, как читал Диккенс свои произведения перед публикой, а головокружительные перипетии его американского турне приобретают на страницах книги внушительность настоящего комического эпоса. Тем не менее одна из сторон характера Диккенса осталась в биографии почти незатронутой, хотя именно она заслуживает самого пристального внимания. Понятно, какое горькое чувство должен был переживать Диккенс по отношению к отцу и матери, но то, что он, испытывая такую горечь, мог высмеивать их на потребу публике, очевидно наслаждаясь при этом собственным юмором, всегда казалось нам самой странной загадкой его характера. Мы далеки от того, чтобы порицать за это писателя. Хорошие романисты встречаются куда реже, чем хорошие сыновья, и вряд ли бы мы легко согласились расстаться с Микобером и миссис Никльби ⁵². И тем не менее факт остается фактом: этот любящий и нежный отец, сердечный и великодушный друг, автор книг, в которых царит настоящая вакханалия добродушия и веселости, именно он выставил своих родителей к позорному столбу на осмеяние простонародья — ни один

из биографов Диккенса не вправе обходить этот факт, он требует своего объяснения, насколько оно возможно.

Что касается оценки, которую м-р Марзаелс дает Диккенсу как писателю, то тут критик обнаруживает полное свое бессилие. Для него Диккенс — «величайший из когда-либо живших на свете гениев сострадания» — замечание, отлично демонстрирующее то, что беллетристы обычно называют «благородной храбростью отчаяния». Конечно же, ни один из биографов Диккенса не может сказать сейчас о нем ничего иного. Впрочем, в книжках общедоступных серий принято излагать общедоступные взгляды, и дешевая критика извинительна в дешевых изданиях. Всякий волен соглашаться с весьма неудачной максимой Д.-Г. Льюиса, гласящей, что любой способный выдавить из нас слезу писатель наделен даром сострадания, тем более что нашим чувствам очень льстит, когда за ними оставляют право на высший и окончательный суд литературного произведения. На несколько более твердую почву мы вступаем, когда м-р Марзаелс пишет об искусстве Диккенса при изображении им человеческой природы: тут мы не можем не восхититься ловкостью, которую проявляет автор, обходя бесчисленные неудачи своего героя. Ведь во многих отношениях Диккенс очень похож на древних ваятелей, украшавших наши готические соборы: в своих произведениях они способны были воплощать самые фантастические выдумки и заполняли причудливый мир своих грез целыми сонмами гротескных чудовищ, мало замечая благородство, достоинство и красоту мужчин и женщин, среди которых жили. Но тем самым они лишали свое искусство необходимого здравого смысла, и оно во многом осталось несовершенным. Но эти художники, по крайней мере, сознавали предел своих возможностей, чего никак не желал признать Диккенс применительно к своим. Когда он берется за серьезную тему, то лишь нагоняет на нас скуку, когда стремится к постижению истины, неизменно впадает в банальность. Шекспир помещает Фердинанда и Миранду рядом с Калибаном⁵³, и Жизнь не отвергает никого из троих, они в равной мере дети природы. Миранды же Диккенса — сплошь молодые леди из модных журналов, а его Фердинанды — статисты из прогоревшей труппы третьеразрядных актеров. В искусстве Диккенса и в самом деле столь мало здравого смысла, что он не способен даже на сатиру, его подлинная стихия — карикатура, и м-р Марзаелс столь же мало по-

нимает сильные и слабые стороны его писательского таланта: отсюда все жалобы критика на излишнюю заостренность иллюстраций Крукшенка⁵⁴ и заявления, что художник этот не в состоянии правильно нарисовать ни настоящую леди, ни джентльмена. Последнее, однако, вряд ли может быть поставлено в вину иллюстратору Диккенса: подобные характеры вообще не встречаются в его книгах, если не считать, конечно, образы лорда Фредерика Верисофта и сэра Малберри Хоука точными воплощениями великосветских нравов⁵⁵; наоборот, с нашей точки зрения, величайшая несправедливость по отношению к Диккенсу была совершена именно теми, кто пытался иллюстрировать его серьезно. В заключение м-р Марзаелс выражает твердую убежденность в том, что и столетие спустя Диккенса будут читать столь же усердно, как ныне читают Скотта; явно рассчитывая на эффект, он говорит далее, что до тех пор, пока будут читать Диккенса, «не иссякнет еще один живительный источник благотворного и гуманного влияния на нас, смертных», — замечание воистину банальное, поскольку его можно отнести к жизни любого популярного писателя. Памятуя о том, что ни одна из ошибок не обходится нам так дешево, как пророчество, мы не возьмем на себя решение вопроса о бессмертии Диккенса. Если наши потомки не будут читать его, они лишат себя великого удовольствия, если же будут, то, надеемся, не станут подражать его стилю. Впрочем, опасность последнего невелика: ни одно новое поколение не перенимает жаргона предыдущего. Что же до «гуманного и благотворного влияния», о котором говорит критик, то, право же, не стоит принимать Диккенса слишком всерьез.

АМЕРИКАНЕЦ⁵⁶

Недавно одна из наших очаровательных герцогинь любопытствовала у некоего знаменитого путешественника, а существует ли в природе такое явление, как американец, мотивируя свой вопрос тем, что знавала множество очаровательных американок, однако никогда не сталкивалась с какими бы то ни было их сородичами мужского пола — ни с отцами, ни с дедами, ни с дядьями, ни с братьями, ни с мужьями, ни с кузенами.

Точный ответ, услышанный герцогиней, приводить нет смысла, ибо он носит, увы, практический и обстоятель-

ный характер; однако совершенно очевидно, тема эта крайне интересна, ибо сама собой подводит к любопытному факту: что касается светского общества, то внедрение в него американцев совершается исключительно по женской линии. Кроме посланника Соединенных Штатов, везде и всюду желанного гостя, да изредка наезжающих знаменитостей из Бостона и с Дальнего Запада, ни один американец лондонскому обществу неведом. Соотечественницы его своими восхитительными туалетами и еще более восхитительными суждениями блистают в наших салонах, услаждают наши званые обеды, очаровывают наших гвардейцев ярчайшим румянцем и повергают в зависть наших прелестниц игрою своего ума; однако ж бедняга американец постоянно оказывается в тени, не будучи способен хоть раз воспарить над уровнем заурядной путешествующей публики. Время от времени его можно встретить в Роу — эдакую странную фигуру в длиннополом сюртуке из черной лоснящейся ткани и в сразу заметной мягкой фетровой шляпе; однако излюбленным местом его прогулок является Стрэнд⁵⁷, а суть его помыслов — Американская биржа. Если он не блаженствует в кресле-качалке, попыхивая сигарой, то снует с саквояжем по улицам, деловито инспектируя ассортимент наших товаров, рассчитывая познать Европу посредством обзора торговых витрин. Он — *l'homme sensuel mouen** — *месье Ренана*⁵⁸, буржуа-обыватель г-на Арнольда. Телефон для него мерило цивилизации, и в самых отчаянных своих утопических мечтах он не унесется за пределы надземных железных дорог и электрических звонков. Наивысшее удовольствие для него — подцепить какого-либо доверчивого прохожего или какого-либо добродушного провинциала, дабы потешить себя излюбленной забавой американца — «сравнением». С совершенно обескураживающей *naiveté*** и беззаботностью он, и глазом не моргнув, сравнит Сент-Джеймский дворец с большим центральным вокзалом в Чикаго, а Вестминстерское аббатство с Ниагарским водопадом. О красоте он судит по массе, превосходство определяет размерами. Величие страны меряет он числом квадратных миль ее территории и не устанет убеждать гостиничную прислугу, будто штат Техас побольше Франции с Германией, вместе взятых.

* Человск умеренных чувств (*фр.*).

** Наивностью (*фр.*).

Однако все-таки Лондон ему гораздо милее, нежели любой иной город Европы. Здесь, по крайней мере, он всегда сможет и знакомство завести, и изъясняется, как правило, на родном языке. Вне родины он ужасно неприкаян. Никого не знает, не понимает ни слова и бродит всюду грустной тенью, оглядывая Старый Свет как какой-нибудь бродвейский магазин, и всякий город ему что лавка, предлагающая дешевый товар. Он не восторгается Искусством, не ценит Красоту, равнодушен к Минувшему. Он полагает, что цивилизация началась с изобретения паровой машины, и с презрением косится на прошедшие века, когда в домах отсутствовало паровое отопление. Упадок и крах Прошедшего не вызывают сожаления в его глазах. Он не станет бродить по Равенне, ибо улицы ее заросли травой, он не ощутит прелестей Вероны, ибо балконы ее разъела ржавчина. Единственное его желание — подвергнуть всю Европу тщательному подновлению. Он возмущен, отчего нынешние римляне не покрыли Колизей стеклянным колпаком, не приспособили его для хранения мануфактуры. Словом, это — Дон Кихот здравого смысла, ибо практичен до такой степени, что совершенно оторван от действительности. В качестве *compagnon de voyage* такой субъект нежелателен, так как вечно выглядит *déplacé** и настроение у него унылое. Лишившись постоянной телеграфной связи с Уолл-стрит, он, право же, умер бы с тоски, и в конце дня, бесцельно потраченного на осмотр картинной галереи, единственное его утешение — «Нью-Йорк геральд» или «Бостон таймс». Так, все осмотрев и ничего не увидев, он возвращается наконец в родные края.

И только тут он в своей стихии. Ибо самое поразительное свойство американской цивилизации в том, что американки ярче всего расцветают вдали от родины, а американцы пышно цветут только на родной почве.

У себя дома американец — и собеседник отменный, и хозяин гостеприимнейший. Особенно впечатляют юноши своим горящим, решительным взором, неиссякаемой энергией, забавной трезвостью ума. Сдается мне, что они постигают жизнь гораздо раньше нас. Мы еще мальчишки-школяры Итона, юнцы-студенты Оксфорда, а те в наши годы уже овладевают серьезным делом, уже выколачивают деньги из мудреного предприятия. Истинный жиз-

* Попутчика... неприкаянно, не в своей тарелке (*фр.*).

ненный опыт приходит к ним много раньше, нежели к нам, потому они никогда не смущаются, не краснеют, никогда не сболтнут глупостей, разве что спросят у вас: что длиннее, река Гудзон или Рейн, или: разве Бруклинский мост не внушительней с виду, чем купол собора Святого Петра. И образование они получают иное. В людях разбираются много успешней, чем в книгах. И жизнь им гораздо интересней всякого романа. Ни на какие иные занятия, кроме изучения сводок биржевых новостей, времени у них нет, единственное, что успевают они читать, — это газеты. Что и говорить, лишь женщины в Америке и располагают свободным временем; потому не приходится сомневаться, что неизбежным следствием такого любопытного положения вещей станет в грядущем столетии облачение культуры Нового Света в юбку. Однако хоть наши юные смекалистые дельцы, возможно, и далеки от культуры в нашем ее понимании, — как познания всего лучшего из созданий мысли и слова на земле, — но назвать их примитивными ни в коем случае нельзя. Глупых американцев в природе не существует. Многие из них отвратительны, вульгарны, докучливы, наглы, точь-в-точь как и многие англичане; однако у них глупость не стала национальным пороком. Поверьте, в Америке дураку хода нет. Даже от чистильщика сапог американцы требуют сообразительности, и в этом они преуспели.

Что касается брака, то в Америке это один из самых популярных институтов. Американец женится рано, американка выходит замуж неоднократно, и их семейная жизнь протекает на удивление счастливо. Мужчина с детства взращен в обстановке исключительного внимания к промыслу и добыче, поэтому уважение к слабому полу он воспринимает как принудительное проявление рыцарства; в то же время супруга его олицетворяет безграничный деспотизм, основанный на женской логике и смягченный женским обаянием. В целом же громадный успех брачных союзов в Штатах отчасти обязан тому обстоятельству, что американцы совершенно не способны сидеть без дела, и отчасти тому, что ни одна американская жена не несет ответственности перед супругом за качество приготовленной пищи. Америке почти совершенно неведомы кошмарные сцены из семейной жизни. Там не возникает скандалов по поводу качества супа, не бывает ссор вокруг *entrée**, и по-

* Основного блюда за обедом (фр.).

скольку, в соответствии с оговоркой, вносимой в каждый брачный контракт, супруг строжайшим образом обязывается носить запонки вместо пуговиц, то оказывается, что одна из наиглавнейших причин раздора в семейной жизни среднего буржуа полностью устранена. Кроме того, обычай пользоваться гостиницами или меблированными комнатами исключает необходимость существования tête-à-tête — этой мечты для влюбленных и проклятья для женатых мужчин. Что бы там ни говорили о табльдотах, уж лучше, во всяком случае, это, чем бесконечные препирательства вокруг денежных трат и воспитания детей, на которые часто срываются Бенедикт с Беатриче⁵⁹, если ему изменяет юмор, а ей отказывает женское обаяние. Даже в самой доступности развода в Америке (пусть это, конечно же, вопрос спорный по многим статьям) заключено хотя бы то достоинство, что это привносит в брачный союз новый элемент романтической зыбкости. Когда пара до конца жизни связана узами брака, сколь часто обходительность становится чистым излишеством, а галантность и вовсе ничего не значит; однако там, где союз может быть легко расторгнут, сама хрупкость связи делает его крепче, напоминая супругу, что ему постоянно следует стремиться угождать, а супруге — что ей нельзя утратить своего очарования.

Вследствие такой свободы действий, или, возможно, вопреки ей, скандалы в Америке случаются чрезвычайно редко, а если случаются, то именно мужчине это не простится ни за что на свете, настолько сильно в обществе влияние женщины. Америка — та единственная страна в мире, где Дон Жуан непопулярен, где сочувствуют Жоржу Дандену⁶⁰.

Итак, в общем и целом американец у себя дома персона весьма уважаемая. И лишь одна его черта не внушает особого восторга. Американский юмор — чистейшая выдумка иностранцев. Такого явления в природе нет. Напротив, будучи лишен всякого юмора, американец воистину самое патологически серьезное из всех живых существ. Он утверждает, что Европа стара; на самом же деле это ему незнакомо ощущение молодости. Что знает он о беззаботном легкомыслии юношества, о прекрасной беспечности жизнерадостного бытия! Вечно он расчетлив, вечно практичен, сколь многих сил стоит ему удерживаться от ложного шага. Было бы вполне справедливо признать, что он может и преувеличивать, но даже в этом сказывается его

рационализм. Его преувеличения происходят не от остроумия или фантазии, они рождаются не каким-либо поэтическим видением; они не более чем старательная попытка отразить в речи грандиозные масштабы своей страны. Само собой разумеется, что в стране, где нужно потратить сутки, чтобы обойти один приход из конца в конец, где целую неделю надо ехать на поезде, торопясь на званый обед в один из штатов, обычные средства человеческой речи совершенно не способны воплотить всю эту даль, потому и необходимо найти новые языковые средства, прибегнуть к новым способам описания. Однако вы не встретите ничего иного, кроме чудовищного вмешательства географических названий в эпитеты: ибо чувства юмора американец по природе своей совершенно лишен. Разумеется, встретив его в Европе и слушая его разглагольствования, мы изойдем хохотом, — но оттого лишь, что взгляды его кажутся здесь совершенной нелепицей. Стоит же вернуть его на родную почву, в сердце той цивилизации, которую он сам себе создал, в ту жизнь, что явилась плодом его собственных рук, и те самые, произнесенные им в Европе слова не вызовут ни у кого ни тени улыбки. Суждения его низведутся к уровню обычных избитых истин или благо-разумных замечаний; и то, что воспринималось как парадокс в Лондоне, звучит банальностью в Милуоки⁶¹.

Америка до сих пор не может до конца простить Европе, что открытие ее произошло исторически несколько позже. Вместе с тем, сколь много мы отдали ей! Сколь огромен ее долг перед нами! Дабы отметили их юмор, американцы вынуждены ездить в Лондон; дабы блистать своими туалетами, американки вынуждены приобретать их в Париже.

Однако хоть американец, возможно, и лишен чувства юмора, зато у него определенно добрая душа. Ему присуще тонкое понимание того, что природа человеческая многообразна, он готов душевно отнестись к любому чужеземцу, ступившему на американский берег. Американцу присуще здоровое чувство независимости от всяческих отживших предрассудков, он считает официальное представление нелепым пережитком средневекового этикета и каждого случайного приезжего принимает как почетного гостя великой нации. Если английской девушке встретится американец, она непременно выйдет за него замуж; и, став его женой, непременно будет счастлива. Ибо, хотя американец и груб своими манерами, хоть и чужды ему

вычурные уловки романтического ухажера, все же, безусловно, он добр и заботлив, и он сумел превратить страну свою в Рай для Женщин.

Тут, возможно, и кроется причина, отчего американки, подобно Еве, так стремятся прочь из этого рая.

«УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ» ДОСТОЕВСКОГО ⁶²

Из трех великих мастеров современного русского романа пальму первенства за утонченность, бесспорно, следует отдать Тургеневу. Он в совершенстве владеет искусством изысканного и изящного выбора детали, которое одно только составляет стиль; его творчество полностью свободно от личных пристрастий и предубеждений; он изображает жизнь в ее самых ярких пламенных проявлениях — всего несколько страниц его совершенной прозы способны отразить квинтэссенцию настроений и страстей множества людей. Метод графа Толстого — объемнее, а его поле зрения — шире. Толстой напоминает иногда Паоло Веронезе ⁶³: подобно этому великому живописцу, он заполняет свои гигантские полотна множеством лиц, никогда не переполняя картину. При чтении его книг не сразу создается единство художественного впечатления, составляющее главное очарование Тургенева, но как только нам удастся осмыслить детали, целое сразу же приобретает величие и простоту эпоса. Достоевский сильно отличается от своих соперников. Он не такой утонченный художник, как Тургенев, поскольку больше обращается к фактам, а не к впечатлениям; не обладает он и широтой видения и эпической невозмутимостью Толстого; у него иные, присущие только и исключительно ему одному достоинства: яростная напряженность страсти и мощь порыва, способность распознавать глубочайшие психологические тайны и потаенные родники жизни, реализм, безжалостный в своей верности и ужасный потому, что он верен.

Не так давно мы уже привлекали внимание публики к его прекрасному роману «Преступление и наказание» — повествованию о том, как преследуемые безнравственностью и пороком убийца и проститутка сходятся вместе и читают притчу о Лазаре и богаче ⁶⁴ и как отверженная обществом девушка приводит грешника к покаянию; можно без преувеличения утверждать, что и другая книга Досто-

евского, «Униженные и оскорбленные», не уступает этому великому шедевру. Ведь какими бы пошлыми и ординарными ни представлялись нам обстоятельства рассказанной в ней истории, героиня ее Наташа выдерживает сравнение с благородными жертвами античной трагедии, она — Антигона со страстями Федры⁶⁵, приблизиться к ней, не испытывая священного ужаса, невозможно. Античен по духу и рок сумрачной Немезиды, тяготеющий над каждым героем романа — с тем различием, что Немезида здесь — фигура не потусторонняя: она — часть нашей собственной природы и создана из того же материала, что сама жизнь. Другой персонаж книги, Алеша, изящный красивый юноша, за которым следует Наташа к неотвратимой гибели, — это второй Тито Мелема, обладающий таким же, как Тито, обаянием, грацией и очарованием. Но все же он — иной. Он никогда бы не отрекся от Бальдасаре на флорентийской площади и не оклеветал бы Тессу перед Ромолой⁶⁶. В нем есть всевластная импульсивная искренность, мальчишеское неведение того, что значит жизнь, горячая жажда всего, чего жизнь дать не может. И в нем совсем нет расчетливости. Он вовсе не хочет зла, он лишь творит его. С психологической точки зрения это один из самых интересных образов, созданных современным романом, а в художественном смысле — один из привлекательнейших. По мере знакомства с ним у нас возникают странные вопросы: мы начинаем понимать, что отнюдь не одни только испорченные люди поступают дурно и не одни только плохие порождают зло. А как тонок и объективен метод, которым пользуется Достоевский, показывая своих героев! Он никогда прямо не относит их к определенному типу, не наклеивает ярлыков, опускаясь до описательности. Мы знакомимся с ними постепенно, точно так же как с людьми, которых обычно встречаем в обществе: сначала мы замечаем только мелкие штрихи манер или наружности, детали одежды и тому подобное, затем узнаем их по словам и делам, хотя даже на этой стадии они постоянно ускользают от нас, потому что, как бы ни обнажал перед нами Достоевский секреты их натур, он никогда не объясняет своих героев вполне, и они не перестают удивлять нас тем, что говорят или делают, до конца сохраняя в себе вечную тайну жизни.

Но помимо своей ценности как произведения искусства, роман также глубоко интересен своей автобиографичностью, ведь образ Вани, бедного студента, всем сердцем

любящего Наташу, несмотря на всю ее греховность и позор, можно воспринимать как самоисследование Достоевского. Некогда Гёте был вынужден отложить завершение романа до поры, пока на собственном опыте не испытает сходные жизненные положения; Достоевский, еще не достигнув зрелости, сполна изведал жизнь во всех ее проявлениях: ему рано довелось узнать бедность и страдание, боль и унижение, тюрьму, ссылку и любовь: устами Вани он рассказывает свою собственную историю. Эта нота личного чувства, эта жестокая реальность подлинного опыта, несомненно, повлияли на странный накал и невыносимую страстность его книги, не делая ее в то же время эгоцентрической: мы все видим в ней с разных сторон и чувствуем: вымысел в романе отнюдь не подавлен фактом, скорее сам факт обретает яркость и образность вымысла. И сколь бы безжалостен ни был Достоевский в своем методе как художник — как человек он сострадает нам всем: тем, кто творит зло и кто страдает от него, эгоистам в не меньшей мере, чем тем, чьи судьбы исковерканы другими и чья жертва была принесена напрасно. Со времен создания «Адама Бида» и «Отца Горио» не написано еще романа более мощного, чем «Униженные и оскорбленные».

«ВООБРАЖАЕМЫЕ ПОРТРЕТЫ» М-РА ПЕЙТЕРА ⁶⁷

Литератор, наделенный талантом мыслителя и даром художника, всегда стремится к выражению мысли образными средствами; как раз стремлению придать своим идеям чувственную оболочку мы и обязаны появлением последней книги м-ра Пейтера. Его «воображаемые», или, как бы мы предпочли назвать их, «образные портреты», — это ряд философских этюдов, в которых философия соразмеряется с личностным началом и смягчается им, а мысль представлена нам в различном освещении изменяющегося стиля или настроения, что, однако, нисколько не вредит цельности идей, ибо каждая из них только выигрывает от живописности и переменчивости форм, через которые выражается. Самый восхитительный этюд книги — это, несомненно, портрет Себастьяна Ван Сторка. Очерк о Ватто, возможно, чуть более вычурен, чем следовало бы, а его характеристика «вечно неудовлетво-

ренного искателя, стремящегося найти в этом мире то, чего в нем всегда недостаточно или нет вовсе», кажется более подходящей для того, кто видел перед собой сидящую среди скал Мону Лизу⁶⁸, чем для веселого и жизнерадостного *peintre des fêtes galantes*. Но Себастьян, серьезный молодой голландский философ, обрисован чудесно. С первого же момента, как мы видим его во всем скромном очаровании детства — мальчиком в муфте и в шапке с белым плюмажем, бегущим на коньках по скованному льдом водяному полю, — и до странной его смерти в пустом доме среди песчаных дюн Хельдера, мы как будто все время находимся рядом с ним, хорошо понимаем его и едва ли не слышим низкие музыкальные модуляции его голоса. Он, что принято называть, «мечтатель», но в нем есть поэтичность и иного рода: для этого философа отвлеченные теоремы — не абстракция, они прямо определяли для него жизнь. Еще в юности Себастьяна поразило одно прекрасное высказывание Спинозы⁶⁹, и он решается на деле осуществить идеал полной философской самоотверженности; постепенно и во все большей мере отдаляясь от обманчивого мира ощущений, случайностей и даже чувств, он приходит к состоянию, когда все конечное и относительное более уже не существует для него, и он сознает: подобно тому, как вся природа — всего лишь его собственная мгновенная мысль о ней, так и он сам есть не что иное, как мимолетная мысль Бога. Эта идея безраздельной власти, которую получает голая метафизическая абстракция над разумом человека, столь счастливо одаренного для приятия чувственного мира, кажется нам воистину бесподобной; никогда еще м-р Пейтер не создавал психологического этюда более тонкого и тем более выразительного, что заканчивается он гибелью героя, пытающегося спасти жизнь маленького ребенка, — факт, придающий всей истории оттенок острого сострадания и печальной иронии.

Тема новеллы «Дени Окзеррский» подсказана автору обнаруженной (или якобы обнаруженной) им на нескольких старых гобеленах из Окзерра фигурой «украшенного цветами, иногда почти нагого среди виноградных лоз, иногда закутанного от холода в меха или одетого в монашескую рясу сказочного существа, оставляющего тем не менее впечатление лица реального — действительного участника сцен, разыгрывавшихся на улицах» того же го-

* Художника изысканных празднеств (*фр.*).

рода. Этот странный художественный замысел преображен м-ром Пейтером в любопытный средневековый миф о возвращении Диониса к людям, в пропитанную красками, страстью и старинным романическим духом, полную чудес и веры легенду о Дени, полуживотном-получеловеке, который привносит с собой в мир новый экстаз жизни, доводит людей почти до неистовства, вдохновляет художников одним своим видом, извлекает из тростниковых дудок и свирелей настоящие чудеса музыки и, наконец, погибает на театральной сцене от рук тех, кто его так любил. Избыточной роскошью образов история эта похожа на произведения Мантеньи⁷⁰; и действительно, Мантенья вполне мог бы создать композицию живой картины, на которой изображен скачущий на ярко раскрашенной колеснице, облаченный в мягкое шелковое одеяние Дени, голову которого венчает причудливо-фантастический убор в виде слоновьей головы со сверкающими позолоченными бивнями.

Если в «Дени Окзеррском» воплощен символ чувственной страсти, а в «Себастьяне Ван Сторке» — страсти философской (а это на самом деле так, хотя никаким формулировкам и дефинициям не отразить передаваемое этими историями впечатление свободы и богатства жизни), то в основе рассказа «Герцог Карл Розенгольмский» лежит изображение страсти художественной — влечение к волшебному миру искусства. Герцог Карл во многом похож на покойного баварского короля, он так же любит Францию, так же восхищается *Grand Monarque*^{*} и так же сумасброден в своих поступках, продиктованных желанием изумлять и ослеплять людей⁷¹. Сходство это, возможно, только случайное. В действительности молодой герой м-ра Пейтера — это предшественник *Aufklärung*^{**} прошлого века, предтеча Гердера, Лессинга и самого Гёте⁷², отличающийся от них весьма существенным образом: прекрасно владея художественной формой, он не способен наполнить ее истинно национальным духом, что, естественно, лишает его творения силы и действенности. Герой рассказа также погибает, — в ночь женитьбы на крестьянской девушке его затаптывают насмерть солдаты страны, которой он так восхищался, — и неудача всей его жизни придает ему в наших глазах некое меланхолическое обаяние, а его судьбе — драматичность.

* Великим монархом (фр.).

** Просвещения (нем.).

В целом, таким образом, перед нами исключительно привлекательная книга. М-р Пейтер — писатель-импрессионист. Он не утомляет нас доктринами и не подгоняет жизнь под готовые формулы верований. Он неизменно ищет наиболее яркие, кульминационные моменты жизни и, обнаружив, подвергает их тонкому и блестящему анализу своего искусства, после чего движется далее — зачастую к противоположному полюсу мысли или чувства, прекрасно сознавая, что всякое настроение обладает своим собственным достоинством и очарованием и что, в конечном счете, оно всегда оказывается оправданным самой действительностью. М-ру Пейтеру очень близок сенсуализм древнегреческой философии, и он не замедлил обратиться к нему в новый метод критики искусства. Что касается стиля, то он у этого писателя до любопытности аскетичен. Временами встречаешь фразы, почти отталкивающие своей прихотливой чувственностью, примером чему служит отрывок, в котором рассказывается, как по возвращении из долгого путешествия Дени Окзеррский «ел плоть в первый раз, в приступе дикой жадности разрывая горячие красные куски своими нежными пальцами», но такие случаи редки. Основной тон прозы м-ра Пейтера задает аскетизм; иногда, подверженная чрезмерно суровому самоконтролю, его проза становится даже излишне жесткой, заставляя желать немного большей свободы. Действительно, опасность такого рода стиля в том, что он неизменно тяготеет к скованности. Читая книгу, иной раз так и хочется назвать ее автора «вечно неудовлетворенным искателем, стремящимся найти в языке то, чего в нем всегда недостаточно или нет вовсе»⁷³. Важно понять: чрезмерная сосредоточенность на отделке фразы имеет как свои достоинства, так и недостатки. И все же — покончив со всем, что следовало сказать по этому поводу, — как удивительна проза м-ра Пейтера с ее тончайшим подбором слов, ее изощренной чистотой и неприятием всего пошлого или заурядного! М-р Пейтер наделен совершенным чувством выбора и не менее верным чувством такта. Пусть его нельзя отнести к нашим величайшим писателям, в любом случае он — наш самый большой художник искусства прозы; и хотя во все времена лучшим стилем, бесспорно, будет считаться тот, что кажется нам скорее неосознанным результатом творчества, чем порождением явно выраженных усилий к достижению совершенства, в наше время, когда яростная риторика вытесняет отовсюду ис-

тинное красноречие, а вульгарность узурпирует права природы, мы должны быть благодарны писателю, сознательно стремящемуся к изысканности формы, использующему для создания художественного эффекта лишь истинно художественные средства и исповедующему в своем искусстве идеалы строгой и чистой красоты.

БЛИЗОСТЬ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ ⁷⁴

М-ра Уолтера Крейна, президента «Общества искусств и ремесел», вчера вечером приветствовала такая огромная аудитория, что почетный секретарь в какой-то момент не на шутку встревожился за сохранность эскизов, а многие из желающих вообще не смогли проникнуть в зал. Вскоре, однако, порядок был восстановлен; м-р Кобден-Сандерсон поднялся на трибуну и в нескольких любезно-назидательных фразах представил м-ра Крейна как одного из тех, кто всегда был «защитником великих и непопулярных начинаний» и чьей целью в искусстве являлось «одарить радостью как можно большее число людей». Свою лекцию м-р Крейн начал с утверждения, что у искусства есть две основные сферы — видение и приспособление — и что дизайнеру приходится иметь дело преимущественно со второй из них, поскольку его задача не подлинность, но идеальная красота. Дизайнеру мало дела до неизученных и случайных явлений природы. Он опирается на ее законы и следует строгому плану, а также логике линии и цвета. Декоративное искусство одиноко и ни с чем не соотносится: рама — это последний остаток старой связи между живописью и архитектурой. Но дело дизайнера — не просто написать картину. Он стремится создать образец, отбирая и устраняя все ненужное, он отвергает идею «дыры в стене», не для него и эффект «ложных окон».

Для дизайна характерны три отличительных признака. Первый из них — это дух художника, тот стиль и метод, который отделяет Дюрера от Флэксмана ⁷⁵ и благодаря которому мы познаем душу человека, выражающую себя в свойственной ей форме. Второй — это конструктивная идея, заполнение пространства радующей глаз работой. И последний — это сам материал, который, будь то кожа или глина, слоновая кость или дерево, часто подсказывает и всегда как бы предопределяет рисунок. Что каса-

ется жизнеподобия, то следует помнить, что мы видим не одними глазами, а всеми нашими органами чувств. Эмоция и мысль — это компоненты зрения. М-р Крейн нарисовал затем на доске дуб в манере натуралистического пейзажа и декоративный дуб — в стиле дизайна. Он продемонстрировал, что каждый из художников руководствуется разными задачами и что дизайнер неизменно подчиняет внешний облик предмета декоративному мотиву. Он также показал нам полевую маргаритку, какова она в природе, и тот же цветок как элемент узора. Дизайнер систематизирует и выделяет, выбирает и отвергает; декоративное искусство пребывает в таком же соотношении с натуралистическим изображением; в каком образный язык поэтической драмы — с языком повседневной жизни. Затем на доске были воспроизведены декоративные возможности квадрата и круга, и лектор успел немало сказать о симметрии, чередовании и освещении, причем последний принцип м-р Крейн охарактеризовал как «основной закон дизайна, апофеоз местного самоуправления»; этот принцип, подчеркнул он, по преимуществу естествен и в равной мере проявляет себя в строении крыла птицы и в форме «тюдоровского свода» готической архитектуры. Потом м-р Крейн стал говорить о человеческой фигуре — «этой выразительной единице дизайна», содержащей в себе все принципы декоративности, и показал рисунок обнаженной фигуры с топором, покоящейся на архитектурном своде. Фигуры, которая, несмотря на топор, предусмотрительно разъяснил он, отнюдь не является изображением м-ра Гладстона⁷⁶. Дизайнер, оставляя без внимания *chiagoscigo*^{*}, затененность и прочие «искусственные факты бытия» и сохраняя верность идее ограниченности пространства, обращается к красоте своего материала. Любого материала, будь то металл с его «характерной выпуклостью», как сказал о нем Рёскин, или амальгама с ее прекрасными темными линиями, или мозаика с ее ювелирными кусочками, или станок с его переплетенными нитями, или дерево с его приятной шероховатостью. Много дурного происходит в искусстве из-за того, что один его вид пытается заимствовать у другого и подражать ему. У нас есть скульпторы, старающиеся быть живописными, художники, стремящиеся к сценическим эффектам, ткачи, увлекающиеся живописными мотивами, резчики, це-

* Светотень (*ит.*).

лью которых является Жизнь, а не Искусство, художники по тканям, «перевязывающие букеты искусственных цветов потоками искусственных лент» и разбрасывающие их по ни в чем не повинному текстилю.

Нашлось в лекции место и малой толике социализма, введенной очень разумно и спокойно. «Возможно ли у нас высокое искусство, когда рабочий обречен на монотонный и механический труд в унылой или отвратительной обстановке, когда города и природа принесены в жертву духу наживы, когда дешевизна сделалась богом Жизни?» В былые времена ремесленник и был дизайнером, он приступал к своей работе, уже пройдя в тиши путь подмастерья, и даже художник начинал рабочий день с растирания красок. Остатки старого орнамента различимы и сегодня — то на латунных розетках упряжи ломовых лошадей, то на молочных бидонах из Антверпена, то на бортах речных судов в Италии. Но ныне исчезает и это. «Приток туристов» создает спрос, который коммерция удовлетворяет самым неудовлетворительным образом. Мы еще далеки от нормального положения вещей. Здесь у нас по-прежнему Тотнхем-Корт-Роуд⁷⁷ и пугающее возрождение стиля Людовика XVI в мебели, и «дешевенький трафарет пробивает себе путь на чехлы для кресел». Искусство зависит от Жизни. Машины его нам не дадут. Машины, однако, плохи лишь тогда, когда они становятся нашими хозяевами. Искусство ценит печатный станок, потому что станок повинуетя ему. Настоящее искусство должно черпать творческую энергию в самой жизни, брать свои краски у реальных добра или зла, следовать за ангелами света или ангелами тьмы. Нельзя подобострастно копировать образцы искусства прошлого. Новое время требует новых форм.

Лекция м-ра Крейна была весьма интересна и поучительна. Мы не можем с ним согласиться только в одном пункте. Подобно м-ру Моррису, он сильно недооценивает японское искусство, воспринимая японцев как натуралистов, а не как мастеров декоративного стиля. Верно, они часто бывают живописны, однако, благодаря исключительной тонкости рисунка, великолепию и красоте колористической гаммы, превосходному знанию того, как придать пространству декоративность, не впадая в украшательство (о чем м-р Крейн не сказал ни слова, хотя это один из важнейших компонентов дизайна), а также благодаря обостренному инстинктивному знанию того, как следует

размещать предметы на плоскости, японцы стали мастерами декоративного искусства высочайшего разряда. В будущем году кому-нибудь непременно следует выступить с лекцией об искусствах и ремеслах в Японии. А пока что стоит поздравить м-ра Крейна и м-ра Кобден-Сандерсона с прекрасным курсом лекций, прочитанных на этой выставке. Их благотворное влияние вряд ли можно переоценить. Выставка, о чем мы рады слышать, имела и финансовый успех. Завтра она закрывается, но она — лишь первая из многих предстоящих.

АНГЛИЙСКИЕ ПОЭТЕССЫ ⁷⁸

Англия подарила миру одну великую поэтессу — Элизабет Баррет Браунинг. С ней рядом м-р Суинберн ⁷⁹ хотел бы поставить мисс Кристину Россетти, чей «Новогодний гимн», по его словам, — совершеннейшее творение английской духовной поэзии, с которым не может сравниться ничто из ранее написанного. «Этот гимн, — говорит он, — как бы охвачен пламенем, залит ослепительным светом, в нем — аккорды и каденции музыки морского отлива, недоступные ни для арфы, ни для органа, они — эхо величественной и торжественной музыки небес». Несмотря на все мое восхищение творениями мисс Россетти, ее изысканным отбором слов, богатым воображением, артистической *naïveté**, в которой самым причудливым образом сочетаются отчужденность и простота, мне все же кажется, что м-р Суинберн, в своей благородной и такой естественной преданности, поставил ее на слишком высокий пьедестал. На мой взгляд, она просто великолепный мастер своего дела. А это настолько редкое свойство, что когда мы встречаемся с ним, то не можем не преисполниться восхищением. И все же одного его мало. Существуют иные — высочайшие и лучезарнейшие — сферы поэзии, с тех высот видно дальше, там дышится полной грудью, музыкальное звучание глубже и страстнее, творческий порыв порожден там самим духом, а поэтический экстаз — душой; мощь и пыл слов заставляют внимать им благоговейно, как речам пророка, в них нет ничего от проповеди священника. Со времени великой эолийской поэтессы ⁸⁰ м-с Браунинг не имеет себе равных

* Наивностью (фр.).

среди женщин, чьи руки когда-либо касались лиры или свирели. Но Сапфо, которая была для античного мира как столп огненный, для нас всего лишь его тень. Из всех ее стихотворений, сожженных наряду с другими бесценными произведениями императором византийским и Папой Римским, сохранились лишь отдельные фрагменты. Не исключено, впрочем, что они истлевают где-нибудь в благовонном сумраке египетской пирамиды в иссохших руках давно умершего любовника. А может, в эту самую минуту афонский монах корпит над древним манускриптом⁸¹, за неразборчивыми письменами которого скрываются стихи или оды той, которую греки называли Поэтессой, как в свое время величали Поэтом Гомера, той, которая почиталась ими десятой Музой, цветком Граций⁸², дочерью Эроса, гордостью Эллады — Сапфо, обладавшей нежным голосом, прекрасными, лучезарными глазами и темными волосами с гиацинтовым отливом. Однако все творчество легендарной поэтессы с острова Лесбос практически потеряно для нас. От цветущего сада нам осталось несколько розовых лепестков — только и всего. В наши дни литература способна пережить мрамор и бронзу, но в далеком прошлом, несмотря на горделивое хвастовство известного римского поэта⁸³, дела обстояли далеко не так. Хрупкая керамика греческих ваз донесла до нас изображения Сапфо в нежнейших оттенках черного, красного и белого, но стихи ее отзываются в нас лишь далеким эхом.

Из всех женщин, чьи имена остались в истории, лишь м-с Браунинг мы можем осмелиться сравнить с Сапфо. Последняя, несомненно, — художник более совершенный, почти безупречный. Она захватила античный мир в большей степени, нежели м-с Браунинг — наше время. У Любви еще не было такого певца. Даже немногие дошедшие до нас строки ранят и опаляют нас страстью. Но так как безжалостное время увенчало ее не только безучастным лавровым венком, но и печальной травой забвения, давайте обратимся от поэтессы-легенды к той, чьи песни остаются по-прежнему неувядаемой славой нашей литературы, к той, кто, услышав детский плач, доносящийся то из темной шахты, то с многолюдной фабрики, заставила Англию плакать над судьбой малюток, к той, кто в сонетах, якобы переведенных ею «с португальского», воспевала мистическую тайну любви и даруемое ее душе духовное богатство, к той, что никогда не теряла веры в лучшее, восхищалась великим и сострадала страждущим, к той,

наконец, что написала «Воображение поэтов», «Окна дома Гвиди» и «Аврору Ли»⁸⁴.

Как сказала о ней та, кому я обязан своей любовью к поэзии в не меньшей мере, нежели любовью к родине⁸⁵:

Но слышен и поныне
Над гребнями бесснежных Апеннин
«Эксцельсиор», надежды гордый клич,
Слетавший с женских губ, хоть смерть сковала
Уста и стало мрамором чело,
Как и у стольких славных флорентийцев.
И все ж, доколе трогает сердца
Живая песнь, взмывающая к Трону
Господню и сходящая с небес
Молитвою, вливающей отвагу
В свободных духом и на ратный труд
Во имя блага общего готовых, —
Живет она, пророчица, зарю
Всходящей над Италией свободы
Завидевшая в окнах дома Гвиди
И свет ее восславившая в песнях,
Понятных человечеству всему!

Она жила не только в самом сердце шекспировской Англии, но и в сердце дантовской Италии. Своей эрудицией она была обязана греческой литературе, но одержимость свободой ей подарила современная Италия. По другую сторону Альп ее охватил неведомый дотоле энтузиазм, и с прекрасных, выразительно очерченных губ, которыми мы любуемся на ее портретах, слетели стихи такого благородства и величия, каких не слагала за две тысячи лет ни одна женщина. Приятно сознавать, что именно английская поэтесса вложила весомую лепту в дело объединения Италии — мечту Данте, и хотя Флоренция изгнала своего великого певца, она все же несколько веков спустя приняла как желанную гостью поэтессу из далекой Англии.

Если задаться вопросом, каковы наиболее существенные особенности творчества м-с Браунинг, то можно ответить словами, сказанными Суинберном о Байроне, — это искренность и сила. Конечно, и у нее есть недостатки. «Ей ничего не стоит срифмовать «луну» и «стол», — говаривали о ней шутники, и, к слову сказать, наиболее чудовищные рифмы подарила литературе все та же м-с Браунинг. Но эту кажущуюся небрежность нельзя относить за счет

* Перевод Н. Пальцева.

нетребовательности поэтессы к себе. Это было сознательным приемом, о чем ясно говорят ее письма к м-ру Хорну⁸⁶. Она отказывалась шлифовать свою музу. Ей претили парадная приглаженность и искусственный лоск, и в своем отрицании мастерства она оставалась истинным художником. Она хотела добиться особого эффекта особыми средствами и преуспела в этом, а ее равнодушие к точной рифме часто приводило к удивительному богатству стиха, привнося в него подкупающий элемент неожиданности.

По своим философским воззрениям она была последовательницей Платона, по политическим взглядам — оппортунисткой. Она не принадлежала ни к одной политической партии. Ей было по сердцу, когда простые люди не уступали в достоинстве королям, а короли держали себя как равные среди равных. Об истинных ценностях поэзии и причинах, побуждающих к поэтической деятельности, она имела самые возвышенные представления. «Поэзия, — пишет она в предисловии к одному из своих сборников, — для меня не менее важна, чем сама жизнь, а к жизни я отношусь очень серьезно. Ни та, ни другая никогда не вызывали во мне желания привнести в них элемент игры. Я никогда не видела истинную цель поэзии в наслаждении и не предпочитала праздность поэтическому труду. До сих пор моя работа была неотрывной частью моего существования, наиболее ярким и полным его проявлением». Несомненно, что именно через поэзию она как личность выразилась наиболее полно, поэзия же открыла перед ней просторы высочайшей самореализации. «В наше время поэт, — повторяла она часто, — личность одновременно более величественная и более жалкая, чем прежде. Он носит одежду из более тонкого сукна, но не вещает уже, как оракул». Эти слова проливают свет на ее отношение к миссии поэта. Его обязанность — возвещать Божественные истины, быть вдохновенным пророком и одновременно благочестивым священнослужителем, то есть тем, кем мы можем без преувеличения считать ее самое. Она была Сивиллой, передававшей миру послания свыше — иногда невнятным бормотанием, а подчас и с завязанными глазами, но пафос ее речей был всегда неподделен, как и пламя возвышенной и непоколебимой веры, в них был экстатический взлет духа, незамутненный пыл страстной души. Читая ее лучшие стихи, мы чувствуем, что Пифия жива⁸⁷, хотя храм Аполлона опустел, бронзо-

вый тренажник опрокинут. Дельфийская долина покинута. Теперь она поет для нас, родившись заново на нашей земле. И в самом деле м-с Браунинг — мудрейшая из Сивилл, более мудрая даже, чем та величественная фигура, написанная Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы в Риме, которая размышляет над таинственными письменами, пытаясь постичь секреты Судьбы; она — мудрейшая, ибо осознает: если сила заключается в Познании, то Страдание — часть его.

Именно ее влиянию (а не только распространению высшего образования) приписал бы я поистине замечательное возрождение английской женской лирики, пришедшее на вторую половину столетия. Ни в одной стране не было так много поэтесс в одно и то же время. Впрочем, когда вспомнишь, что у греков было всего лишь девять муз, то поневоле задумаешься, а не слишком ли мы их в этом обогнали. Хотя то, что сделали наши женщины в поэзии, отмечено, несомненно, высоким качеством. Мы в Англии склонны недооценивать роль традиции в литературе. В своем стремлении отыскать новый голос, услышать свежую интонацию мы забыли, насколько прекрасным может быть возвращенное нам эхо. Прежде всего, мы ищем яркую индивидуальность, личность, которая, что скрывать, действительно является основой всех шедевров нашей литературы — и в прозе, и в поэзии, но не надо забывать, что основательная культура, изучение лучших образцов прошлого в сочетании с подлинно художественным темпераментом, с натурой, которой доступны тончайшие душевные переживания, может способствовать появлению удивительных произведений, достойных самой высокой хвалы. Нет возможности перечислить всех тех женщин, которых пример м-с Браунинг приобщил к люте и лире. М-с Пфейффер, м-с Гамилтон Кинг, м-с Огаста Уэбстер, Грэм Томсон, м-с Мэри Робинсон, Джин Инджлоу, мисс Мей Кендалл, мисс Несбит, мисс Мей Пробин, м-с Крейк, м-с Мейнелл, мисс Чэпмен и другие немало сделали для нашей поэзии — и в суровом дорийском стиле философского интеллектуального стиха, и в легкой, изящной форме старофранцузской лирики, и в романтической манере античной баллады, и в форме емкого, предельно насыщенного сонета — «запечатленного мига», по выражению Россетти. И все же иногда не можешь не пожелать, чтобы та тонкая художественность, которой, несомненно, обладают женщины, проявлялась

бы чаще в прозе, чем в поэзии. Поэзия — выражение тех высот нашего духа, когда нам хочется сравняться с богами, от поэзии мы требуем истинного совершенства; проза же — хлеб насущный, и отсутствие хорошей прозы — один из главных недостатков нашей культуры. Французский роман, даже написанный писателем средней руки, всегда можно читать, английский же — чудовищен. Истинных мастеров у нас мало, очень мало. У нас есть неподражаемый Карлейл, м-р Пейтер, также неповторимый в силу особой изысканности формы, весьма способный м-р Фрауд, образцовый Мэтью Арнольд, художник-пророк Джордж Мередит, божественный дилетант м-р Лэнг, человечный Стивенсон⁸⁸ и, наконец, м-р Рёскин, чьи ритм, тон, изящная риторика и исключительная музыкальность абсолютно недостижимы. Однако то, что мы ежедневно читаем в газетах и журналах, — тягучая, нескладная проза, замедленная в развитии, зато обильно сдобренная грубой экспрессивностью. Возможно, со временем наши женщины-литераторы основательно займутся прозой. И тогда их нежная грация, утонченный слух, чувство меры и пропорции принесут нам немало пользы. Мне кажется, женщины могли бы подарить нашей литературе новый стиль.

Наша статья, однако, посвящена женщинам-поэтессам, и потому будет небезынтересно заметить, что, хотя влияние м-с Браунинг на новейшее поэтическое течение (я бы назвал его «песенным») чрезвычайно велико, все же за последние три столетия не было такого времени, когда бы женщины нашего королевства утратили если не искусство, то хотя бы навык писания стихов. Я затрудняюсь назвать ту из них, которая первой взялась за перо. По-видимому, ею была аббатиса Джулиана Бернерз, жившая в пятнадцатом столетии, хотя у меня нет никакого сомнения, что м-р Фримен⁸⁹ не задумываясь назовет имена нескольких превосходных саксонских или норманнских поэтесс, чьи произведения, впрочем, нельзя читать без словаря и даже с его помощью они совершенно недоступны для нашего разумения. Поэтому меня вполне удовлетворяет аббатиса Джулиана, писавшая в восторженных выражениях о соколиной охоте, а вслед за ней я упомянул бы Энн Эскью, которая в тюрьме, незадолго до своего мученического конца написала балладу, представляющую несомненный интерес психологического и исторического свойства. «Благозвучное и нравоучительное» стихотворе-

ние королевы Елизаветы, посвященное Марии Стюарт, было высоко оценено критиком того времени Паттенемом в статье «Экзаргазия, или Само совершенство в литературе»⁹⁰; что ж, подобное определение творчества великой королевы прозвучало, видимо, вполне уместно. «Дочь вражды» — определение, данное ею несчастной шотландской королеве, давно привилось в литературе. В свое время много восхищались стихами герцогини Пемброк, сестры сэра Филипа Сидни. В 1613 году «образованная, добродетельная, истинно благородная леди» Элизабет Кэрью опубликовала «Трагедию Мариам, легендарной королевы еврейской», а несколькими годами позже «благородная леди» Диана Примроуз написала «Нить жемчуга» — панегирик в честь «несравненных добродетелей» Глорианы. Следует также упомянуть Мэри Морпет, подругу и поклонницу Драммонда Готорнденского; леди Мэри Рот, которой Бен Джонсон посвятил своего «Алхимика»; и принцессу Элизабет, сестру Карла I. После Реставрации женщины начали изучать литературу и искусство стихосложения с еще большим рвением. Маргарет, герцогиня Ньюкаслская, обладая истинным поэтическим даром, создала несколько восхитительно изящных стихотворений. М-с Афра Бен — первая англичанка, для которой литература стала профессией. А м-с Кэтрин Филипс, если верить м-ру Госсу, ввела в обращение понятие «сентиментальность». Да простится ей это, ибо ее хвалил Драйден и оплакивал Каули⁹¹. Работая в Оксфорде над «Эндимионом», Китс читал ее стихи и об одном из них сказал, что «его причудливая изысканность вызывает в памяти Флетчера»⁹², и все же я боюсь, что никто теперь не читает «Несравненную Оринду». По поводу «Ночной грезы» леди Уинчелси Вордсворт⁹³ говорил, что, за исключением «Уиндзорского леса» Попа, это единственная поэма, написанная в промежутке между «Потерянным раем» и «Временами года» Томсона, в которой содержится новое представление о природе. Любопытными фигурами были также леди Рейчел Рассел, которую можно назвать родоначальницей английской эпистолярной литературы, Элайза Хейвуд, обессмертившая свое имя исключительной бездарностью творений и завоевавшая место в «Дунсиаде», и маркиза Уортонская, произведениями которой восхищался Уоллер⁹⁴. Самой талантливой из них была, несомненно, первая — женщина героического склада характера и высокого строя души. И все же до м-с Браунинг

английские поэтессы не создали ничего гениального, хотя все они чрезвычайно любопытные индивидуальности, представляющие интерес для исследователя. Ведь среди них мы находим леди Мэри Уортли Монтегю, не уступавшую по своенравию Клеопатре, чьи письма являются изысканнейшим чтением; м-с Сентливр, написавшую остроумнейшую комедию; леди Энн Бернард, создавшую «Старого Робина», которого Вальтер Скотт ставил выше «всех диалогов Коридона и Филлис со времен Феокрита», — действительно прекрасное и трогательное произведение; Эстер Ваномри и Эстер Джонсон — Ванессу и Стеллу каноника Свифта; м-с Трейл, подругу Великого Лексикографа; достопочтенную м-с Барболд; непревзойденную м-с Ханну Мор; прилежную Джоанну Бейли; восхитительную м-с Чейпоун, чья «Ода к одиночеству» всегда пробуждает во мне непреодолимую жажду общества и которую никогда не забудут (хотя бы по той причине, что она была дамой-патронессой того заведения, где обучалась Бекки Шарп); мисс Анну Сьюард, названную «личфилдским лебедем»; бедняжку Л. Э. Л., которую Дизраэли⁹⁵ в одном из своих остроумных писем сестре назвал порождением Бромптона — розовое атласное платье, атласные башмачки, алые щечки, вздернутый носик и прическа «à la Сапфо»; м-с Рэтклиф, которая ввела в обращение романтическую повесть и, следовательно, несет на себе вину за все последствия своего поступка; прекрасную герцогиню Девонширскую, о которой Гиббон сказал, что она была «задумана кем-то большим, чем просто герцогиня»; двух удивительных сестер — леди Дафферин и м-с Нортон; м-с Тай, чью «Психею» с удовольствием читал Китс; Констанцию Грайерсон, «синий чулок», вызывавший в свое время восхищение; м-с Хеманз; хорошенькую, обворожительную «Пердиту», которая поочередно флиртовала то с поэзией, то с принцем-регентом, изумительно играла в «Зимней сказке», но была безжалостно обругана Джиффордом⁹⁶ и оставила нам небольшую трогательную поэму о подснежнике; и наконец, Эмили Бронте, чьи произведения полны трагической силы и недалеко от того, чтобы быть подлинно великими.

Старомодность в литературе не столь привлекательна, как старомодность в одежде. Мне больше по душе наряды эпохи пудренных париков, чем поэзия сподвижников Попа. Однако если взглянуть на вещи с исторической точки зрения, а, в сущности, только так и можно объективно

оценить произведение, которое не является абсолютным шедевром, мы увидим, что многие английские поэтессы — предшественницы м-с Браунинг — обладали незаурядным талантом, и если они рассматривали поэзию только как одну из форм *belles lettres**, то ведь точно так же считали и многие их современники. Со времен м-с Браунинг наши леса наполнились щебечущими пташками, и если я рискую просить их заняться прозой, то не потому, что мне нравится поэтическая проза, просто я люблю прозу поэтов.

ЛОНДОНСКИЕ НАТУРЩИКИ⁹⁷

Профессиональные натурщики — это чисто современное изобретение. Древним грекам, например, они были совершенно неизвестны. Господин Мэхэффи, правда, упоминает, будто Периклу приходилось дарить павлинов знатым афинянкам, чтобы убедить их позировать его другу Фидию, и мы знаем, что Полигнот, изобразив женщин Трои, придал одной из них черты Эльфиники⁹⁸, знаменитой сестры великого, приверженного старине политика той эпохи, но эти *grandes dames*, совершенно очевидно, не подходят под наше определение. Что же касается старых мастеров, то они, без сомнения, постоянно рисовали своих учеников и подмастерьев, и даже их картины на религиозные темы полны изображений их друзей и родственников. Но, судя по всему, они были лишены бесценного преимущества — существования целого разряда людей, чьей единственной профессией являлось позирование. Натурщики в нашем смысле слова — это прямое порождение академических школ.

Теперь натурщики имеются во всех странах, кроме Америки. В Нью-Йорке и даже в Бостоне хорошие натурщики до того редки, что большинству художников остается рисовать Ниагару и миллионеров. В Европе, однако, дело обстоит иначе. Здесь множество натурщиков разных национальностей. Лучшие из них — это натурщики-итальянцы. Природная грация движений и поразительная живописность облика делает их легкой, подчас слишком легкой приманкой для кисти художника. Французские натурщики не столь красивы, как итальянские, но обладают быстрым и живым умом, способностью понимать ху-

* Изящной словесности (фр.).

дожника, что само по себе очень важно. Они с завидной непринужденностью меняют выражение лица, им присущ своеобразный драматизм, и они могут болтать на жаргоне художественных студий так же умно, как критики о «Жиль Блазе»⁹⁹. Английские натурщики составляют особый класс. Им не свойственны живописность итальянцев или ум французов, и у них, если можно так выразиться, полностью отсутствуют традиции своего сословия. Порой какой-нибудь старик ветеран стучится в двери студий и предлагает позировать в виде Аякса¹⁰⁰, взывающего к молниям, или короля Лира в пустыне во время бури. Один из них недавно явился к известному художнику, который тогда как раз готовился к работе над новой картиной и нуждался в натурщике. Живописец сказал, что он должен опуститься на колени и застыть в позе молящегося. «В библейской или в шекспировской?» — спросил ветеран. «Ну, в шекспировской», — ответил художник, удивляясь, каким нюансом старик сможет подчеркнуть это различие. «Хорошо, сэр», — сказал корифей позирования, торжественно опустился на колени и начал подмигивать левым глазом. Сейчас этот класс уже почти вымер. В наши дни позируют, как правило, хорошенькие девушки от двенадцати до двадцати пяти лет, ровным счетом ничего не понимающие в искусстве, еще меньше этим озабоченные и стремящиеся только без особого труда заработать семь или восемь шиллингов в день. Английские натурщицы редко смотрят на картины и не берутся рассуждать о каких-либо эстетических теориях. Фактически они полностью подтверждают идею Уистлера о задачах художественного критика, потому что абсолютно никакой критики от них не исходит. С великой терпимостью аукционера приемлют они все направления в живописи и позируют экстравагантному юному импрессионисту с такой же готовностью, как и трудолюбивому ученому академику. Они не сторонницы, но и не противницы Уистлера и его последователей, спор между школой фактов и школой внешних эффектов их не волнует, слова «идеалистический» и «натуралистический» для них лишены всякого смысла, им просто хочется, чтобы в студии было тепло, а завтрак подавали горячим, потому что все любезные художники угощают своих натурщиц завтраком.

Они совершенно равнодушны ко всему, что их просят делать. В понедельник они надевают лохмотья нищенки для господина Пампера, чьи полные патетики сцены со-

временной жизни исторгают у зрителей потоки слез, а во вторник идут позировать в пеплуме господину Фебу, уверенному, что все истинно художественные темы непременно относятся к периоду до Рождества Христова. Они беззаботно проносятся сквозь столетия, беззаботно меняют костюмы и, подобно актерам, интересны только тогда, когда не бывают самими собой. Они на редкость добродушны и очень легко приспосабливаются к обстоятельствам. «Для чего вы будете позировать?» — спросил молодой художник у натурщицы, показавшей ему свою визитную карточку (все они, между прочим, хранят визитные карточки в черных кожаных сумочках). «О, для чего хотите, сэр, — ответила девушка, — хоть для пейзажа, если нужно».

Следует признать, что в интеллектуальном отношении они заурядны, но физически само совершенство, по крайней мере некоторые. Хотя никто из них не говорит по-гречески, многие могут походить на женщин Эллады, что для художника девятнадцатого века, естественно, имеет большое значение. Если им позволяют, они охотно болтают, но ничего не говорят по существу. Такие banalités*, как от них, можно услышать только в кругах богемы. Хотя они не в состоянии оценить художника как художника, они вполне способны оценить его как человека. Они очень чутки к доброте, уважению и щедрости. Красивая натурщица, два года позировавшая одному из наших выдающихся живописцев, обручилась с уличным продавцом мороженого. На свадьбу художник прислал ей изящный подарок и в ответ получил письмо с благодарностью и такой вот любопытной припиской: «Никогда не ешьте зеленого мороженого».

Когда они устают, опытный художник дает им передохнуть. Они садятся в кресло и читают грошовые романы ужасов, пока их не попросят оторваться от литературной трагедии и вновь принять участие в трагедии искусства. Некоторые из них курят. Остальные натурщицы относятся к этому как к желанию выглядеть серьезной и обычно не одобряют. Их приглашают позировать на целый день или на полдня. Оплата — шиллинг в час, а мэтры всегда добавляют и на проезд в омнибусе. Больше всего в них привлекают удивительная миловидность и предельная благовоспитанность. В общем, они ведут себя очень

* Банальности (фр.).

достойно, в особенности те, кто позирует обнаженными — факт забавный или естественный в зависимости от того, как смотреть на человеческую природу. Обыкновенно они удачно выходят замуж, иногда и за художников. В любом случае после свадьбы они перестают позировать. Для художника жениться на своей натурщице так же фатально, как для gourmet* — на собственной поварихе. Первая не будет позировать, вторая — откажется готовить обеды.

В целом английские натурщицы очень naïve**, естественны и добродушны. Миловидность и пунктуальность — вот добродетели, которые художник ценит в них превыше всего. Каждая разумная натурщица ведет запись приглашений и опрятно одевается. Самое скверное для них время года — это, конечно, лето, когда художники уезжают за город. Однако в последнее время некоторые живописцы стали приглашать натурщиц сопровождать их, а на попечении жены одного из наших самых обаятельных художников часто находились три или четыре натурщицы, чтобы работа ее мужа и его друзей не прерывалась. Во Франции натурщицы en masse*** устремляются на лето в приморские поселки или лесные деревушки, где художники живут колониями. Но английские натурщицы, как правило, терпеливо ждут возвращения художников в Лондон. Почти все они живут с родителями и помогают им по дому. У них есть все достоинства для того, чтобы их обессмертило искусство, — все, кроме красивых рук. Руки у английских натурщиц, за редким исключением, грубые и красные.

Что касается натурщиков-мужчин, то есть среди них ветеран, которого мы уже упоминали. Подобные ему воплощают традиции высокого стиля и в наши дни быстро исчезают вместе с ними. Старик, болтающий о Фюзели¹⁰¹, конечно, невыносим, к тому же живописные старцы ныне вышли из моды. Затем имеется классический натурщик академического профиля. Обычно ему лет тридцать или около того. Он редко бывает красив, но у него чудо какие мускулы. В сущности, такие, как он, — апофеоз анатомии, они вполне сознают собственное совершенство и говорят о своей берцовой кости и грудной клетке так, словно у других людей нет ничего подобного. Перейдем к «восточным» натурщикам. Их немного, но около дюжины

* Гурмана (фр.).

** Наивны (фр.).

*** Все вместе (фр.).

в Лондоне всегда найдется. Их высоко ценят за то, что они могут часами оставаться неподвижными и у них есть красивые костюмы. Впрочем, они невысокого мнения об английской живописи, которая представляется им чем-то средним между вульгарным изображением и простой фотографией. Следующий — это молодой итальянец, который или специально приехал сюда, чтобы стать натурщиком, или занялся этим, пока его шарманка находилась в ремонте. Чаще всего он совершенно очарователен — с большими грустными глазами, вьющимися волосами и стройным, смуглым телом. Он, правда, ест чеснок, зато способен застыть в позе фавна или распластаться, как леопард, и уже потому заслуживает прощения. У него всегда найдутся приятные комплименты, и он знает, как ободрить даже наших великих мастеров. Зато его ровесник-англичанин никогда не позирует. По-видимому, он не считает эту профессию сколько-нибудь серьезной. Во всяком случае, его редко, если вообще когда-либо, удается заполучить. Найти для позирования английских мальчишек тоже нелегко. Иногда бывший натурщик, имеющий сына, завивает ему волосы, моет лицо и обходит с ним, вымытым до блеска, разные студии. Художникам современных школ он не нравится, но мастерам старых — вполне подходит, и когда его портрет появляется на стенах Королевской Академии, то называется «Отрок Самуил». Порой художнику удается отыскать парочку *gamins** у сточной канавы и пригласить их к себе в мастерскую. В первый раз они непременно приходят, но потом уже не откликаются на предложения. Сидеть неподвижно им не по вкусу, и у них сильное и, наверное, вполне естественное нежелание выглядеть трогательными. Кроме того, им всегда кажется, что художник над ними подсмеивается. Грустно, но очевидно, что бедняки совершенно не сознают своей живописности. Те из них, кого удастся уговорить сидеть неподвижно, делают это с твердой уверенностью, что художник — всего-навсего филантроп, избравший эксцентричный способ раздачи милостыни тем, кто ее не заслуживает. Может быть, школьный совет научит лондонских *gamins* понимать свою собственную художественную ценность и они станут лучше позировать. За натурщиками Академии и поныне сохраняется одна любопытная привилегия — возможность вымогать золотые монеты у каждо-

* Мальчишек (фр.).

го вновь избранного члена Ассоциации или Королевской Академии. Они ждут в Берлингтон-Хаус до тех пор, пока не услышат объявления, а затем сломя голову несутся с вестью в дом к несчастному художнику. Деньги получает прибежавший первым. В последнее время их стали беспокоить большие расстояния, которые они должны преодолеть, и они, не скрывая раздражения, следят за выборами художников, живущих в Хэмпстеде или в Бэдфорд-Парке. Не ездить по подземной железной дороге, в омнибусе и вообще не пользоваться каким-либо транспортом считается у них делом чести. Бег рассчитан на быстроногих.

Кроме профессиональных натурщиков в студиях есть еще и те, кто позирует на гребных гонках, за чаем, в политике и в цирке. Все эти четыре разряда восхитительны, но только последний из них по-настоящему живописен. Акробаты и гимнасты способны вызвать у молодого художника бездну идей, потому что они вносят в свое искусство элементы быстроты, движения и постоянного изменения, которых неизбежно лишены натурщики в студиях. Интересно, что для этих «рабов арены» красота — бессознательный результат, а не осознанная цель, результат, в сущности, математической выверенности изгибов и расстояний, абсолютной точности глаза, научного знания равновесия сил и отличной тренированности. Хороший акробат неизменно грациозен, хотя грация никогда не была для него главным; он грациозен, потому что делает то, что должен делать, наилучшим образом, грациозен оттого, что естествен. Если бы в наши дни воскрес древний грек, что, предполагая возможную суровость его критического взгляда, явилось бы испытанием для нашего сомнения, то его чаще можно было бы встретить в цирке, чем в театре. Хороший цирк — это оазис эллинизма в мире, где читают слишком много, чтобы быть мудрыми, и думают слишком много, чтобы быть красивыми. Если бы не беговые дорожки в Итоне, буксир в Оксфорде, купальни на Темзе и цирки, работающие круглый год, люди окончательно забыли бы о пластическом совершенстве своих тел и выродились бы в расу близоруких профессоров и очкастых *prescieuses**! Нельзя сказать, что владельцы цирков, как правило, сознают свою благородную миссию. Разве они не утомляют нас *haute école*** и клоунами

* Жеманниц (фр.).

** Высшей школой верховой езды (фр.).

шекспировского стиля? Но, по крайней мере, они дарят нам акробатов, а акробат — это артист. Он никогда не обращается к зрителям, и этот простой факт свидетельствует о том, как высоко он ценит великую истину: цель искусства — доставлять удовольствие, а не раскрывать свое «я». Клоун может быть крикливым, но акробат всегда прекрасен. В нем причудливо сочетаются дух античной скульптуры и блески маскарадного костюма. Для него даже нашлось место в романах нашего времени, и если «Манетт Саломон» — это правдивый рассказ о натурщице, то «Братья Земганно» — прославление акробата¹⁰².

Оценивая влияние обычных натурщиков на нашу английскую школу живописи, нельзя утверждать, что оно во всем благотворно. Конечно, молодой художник, работающий в своей студии, может отгородиться от беспокойного окружения в «маленьком уголке жизни», как говорят французы, и изучать этот уголок при различной игре света и теней. Однако изоляция часто приводила художника к манерности и лишала его свободного восприятия основных событий жизни, которые и являются сутью искусства. Одним словом, изображение натурщиков — это лишь условие искусства, но отнюдь не его цель. Польза от подобных простых упражнений — в том, что они тренируют глаз и руку художника, вред — в том, что они приводят к увлечению позой и красотой самими по себе. Секрет засилья искусственности в современной живописи и заключается в постоянном позировании красивых людей; когда живопись теряет естественность, она становится монотонной. За пределами маленького мирка студий с их драпировками и *gris-à-gris* находится сама жизнь с ее бесконечным, с ее шекспировским многообразием. Впрочем, мы должны четко различать два типа натурщиков — тех, кто хочет продемонстрировать свою фигуру, и тех, кто позирует ради костюма. В первом случае этюды превосходны, тогда как «костюмные натурщики» в современных картинах достаточно скучны. Действительно, мало смысла одевать лондонскую девушку в греческий хитон и рисовать ее в виде богини. Хитон может быть и вправду как в Афинах, но лицо чаще всего остается чисто бромптонским. Конечно, время от времени встречаются натурщики, чей облик кажется драгоценным анахронизмом. Они естественно и хорошо выглядят в костюмах любой эпохи, кроме своей собственной. Но это, увы, случается крайне редко. Как правило, натурщики — в полной мере

люди de nôtre siècle *. Такими их и следует писать. К сожалению, обычно поступают иначе, и в результате нам каждый год показывают серии зарисовок костюмированных балов. Их именуют историческими картинками, но на самом деле они не более чем посредственное изображение современников в маскарадных одеяниях. Во Франции художники мудрее. Французский живописец использует натурщиков только для эскизов; заканчивая работу над картиной, он обращается прямо к жизни.

Не стоит, однако, осуждать позирующих за ошибки живописцев. Английские натурщики — это хорошо воспитанное и трудолюбивое сословие, и если их больше интересуют художники, чем само искусство, то это отношение также разделяет значительная часть зрителей, а большинство наших выставок последнего времени, кажется, оправдывает этот выбор.

ЕВАНГЕЛИЕ ОТ УОЛТА УИТМЕНА ¹⁰³

«Кто захочет видеть в моих стихах литературное явление, будет отыскивать в них художественность или проявление эстетизма, тот никогда не поймет их. «Листья травы» выявляют главным образом эмоциональную и прочие индивидуальные стороны моей натуры, мной предпринята попытка сделать единственным героем этой книги Личность, человека (меня, в Америке второй половины девятнадцатого века), описав его свободно, полно и правдиво. В современной литературе я не нашел удовлетворительного изображения личности». В этих словах Уолт Уитмен подсказывает нам правильный подход к своему творчеству, дающий более разумный взгляд на его ценность и значение, чем тот, которым могут похвастаться его красноречивые поклонники или, напротив, крикливые хулители. В своей последней книге, которую он назвал «Ноябрьские ветви», опубликованной на закате жизни старого человека, он раскрывает перед нами если не трагедию души — книга кончается на ноте радости и надежды, благородной и несокрушимой веры во все прекрасное, во все, что заслуживает этой веры, — то, во всяком случае, ее драму, воспроизводя с простотой, скрывающей как нежность, так и силу, историю своего духовного развития, а также объясняя необхо-

* Нашего века (фр.).

димось именно той формы и именно того содержания, которые присущи его произведениям. На страницах книги автор доказывает, что его причудливый способ самовыражения — результат сознательного и обдуманного выбора. «Крик варвара», посланный им над «крышами мира» много лет тому назад и исторгший у Суинберна возвышенный панегирик в стихах и крикливое порицание в прозе, звучит здесь совсем иначе. Даже в своем отрицании художественности Уитмен остается художником. Он пытался достичь нужного эффекта определенными средствами, и он его достиг. У него есть своя система, в которой многие склонны видеть проявление его безумия, система слишком сложная, как могут посетовать некоторые.

Рассказывая историю своей жизни, он подводит нас к тому времени, когда ему исполнилось шестнадцать лет и он начал основательное и философическое изучение литературы:

«Летом и осенью я обычно уезжал на недельку в сельскую местность или на побережье Лонг-Айленда, там, на природе, я проштудировал Ветхий и Новый завет, проглотил (наверняка с большей пользой, чем если бы читал в библиотеке или у себя в комнате) Шекспира, Оссиана, лучшие переводы Гомера, Эсхила, Софокла, древнегерманские сказания о Нибелунгах, древнеиндийские поэмы¹⁰⁴ и еще пару шедевров, среди них Данте. Случилось так, что его я читал по большей части в старом лесу. «Илиаду» я впервые внимательно прочел на Восточном полуострове, северо-восточной оконечности Лонг-Айленда, в расщелине, защищенной скалами и песком от наступающего с обеих сторон моря. (Потом я не раз задумывался, почему я не был подавлен величием этих мастеров. Скорее всего, потому, что я прочел их, как уже говорил, среди девственной Природы, под солнцем, среди широких просторов или же под шум моря.)».

Его привело в восхищение забавное утверждение Эдгара Аллана По, что в условиях нашей жизни и в наш век не может существовать такая вещь, как поэма¹⁰⁵. «Эта мысль и мне приходила в голову, — пишет он, — однако аргумент По сделал ее для меня очевидной». Английский перевод Библии навел его на мысль создать поэтическую форму, которая, сохраняя дух поэзии, была бы одновременно свободна от оков рифмы и определенной метрической системы. Остановившись на форме, которую мы можем называть техникой «уитменизма», он начал размышлять над природой духа, который должен был оживить

эту необычную форму. Основным в поэзии будущего, по его мнению, должно было стать «единство тела и души», то есть личность, и этой личностью, «по зрелом размышлении, я избрал себя».

Однако для подлинного воплощения и раскрытия этой личности, поначалу довольно-таки расплывчатой, требовался свежий стимул. Его дала Гражданская война¹⁰⁶. Рассказав о грезах и страстях отрочества и юности, он затем пишет:

«Все это бесплодное существование могло бы продолжаться и дальше (почти наверняка оставаясь бесплодным и впредь), если бы мне не был дан неожиданный, огромный, ужасный, недвусмысленный и одновременно неявный стимул для создания новой национальной риторики. Хотя я пробовал писать и ранее, но убежден, что только такое событие, как Гражданская война, и то, что она открыла мне, высветив как вспышкой молнии и всколыхнув самые глубины души (она затронула, конечно, не только меня, я видел, что миллионы других людей чувствуют то же самое), только этот яркий свет и впечатления от военных сцен стали решающим доводом для рождения первобытной и страстной песни. Я отправился на поля сражений Виргинии, жил в лагерях, видел великие битвы, а также дни и ночи после них, испытал, в полной мере, неуверенность, уныние, отчаяние, возрождение надежды, пробуждение отваги — с риском для жизни и общего дела тоже; всем этим были заполнены последующие яркие годы — годы рождения единого Союза. Не будь этих трех-четырёх лет с их бесценным опытом, и «Листья травы» никогда не были бы написаны».

Получив таким образом необходимый стимул для быстрого пробуждения личности — будущего вместилища вселенной, он ищет новые звучания для своих песен и помимо обычного стремления к самовыражению ставит первой целью «Многозначность». «Я почти нигде не стремлюсь к завершённости, да и не могу этого делать, исходя из моих принципов. Читатель или читательница тоже должны внести свою лепту в мой труд. Менее всего хочу я провозглашать или утверждать некую мысль, мои намерения, читатель, заключаются в том, чтобы ввести в атмосферу мысли или события — дальше все зависит от тебя». У него есть еще «ключевые слова» — Братство, а также Сердечность, Довольство и Надежда. Но более всего он искал в людях Личность.

«Во всех своих стихах я воспевал и поддерживал Американскую Личность, не только потому, что она грандиозный опыт среди общих законов Природы, но и потому, что она — противовес уравнивающим тенденциям Демократии, а также и по другим причинам. Бросая вызов узаконенным литературным и прочим условностям, я открыто воспевал «гордость человека собой», что стало, в большей или меньшей степени, темой почти всех моих стихов. Мне кажется, эта гордость необходима Американцу. Я думаю, она несовместима с покорностью, униженностью, почтительностью и сомнениями в себе».

* * *

Новую тему предстояло открыть и в описании отношений между полами, показанных поэтом естественными, простыми и здоровыми; он протестует против попыток бедного м-ра Уильяма Россетти «баудлеризировать» его песни, «смягчив» эту сторону¹⁰⁷.

«С другой стороны, «Листья травы» — неприкрытый гимн Полу, Влюбленности и даже Животному Началу, — хотя здесь кроется нечто большее, несводимое только к этим словам, оно непременно проявится в нужное время, и тогда все предстанет в ином свете и атмосфере. Об этой особенности, столь ощутимой в нескольких стихотворениях, я могу сказать, что брачный зов дает дыхание всему циклу, не будь этих стихотворений, можно было бы и не писать всего остального... Хотя некоторые особенности существования отдельных сообществ носят универсальный характер, однако признание их естественности редко встретишь как в жизни, так и в поэзии. Литература всегда взывает к целителю, который мог бы исповедать и дать совет, сама же отделяется отговорками и тягостными умалчиваниями, вместо того чтобы выразить «героическую наготу» — единственное, на чем может быть поставлен правильный диагноз. И, думая о последующих изданиях «Листьев травы» (если таковые будут), я, пользуясь случаем, подтверждаю, что эти стихи — результат твердых убеждений и сознательных нововведений последних тридцати лет, и хочу, насколько это в моих силах, предотвратить их последующее изъятие».

* * *

За всеми этими заметками, переменами настроения, побуждениями всегда стоит высокий дух, благородно и

естественно принимающий все, достойное существования. «Я мечтал, — говорит он, — создать такую поэму, в которой каждая мысль или факт подводили бы — прямо или косвенно — к вере в мудрость, здоровье, тайну и красоту всего сущего, каждой вещи, каждого человека, каждого живого существа; она была бы написана не только от имени всех, но от имени каждого». В двух заключительных фразах он говорит, что истинно великая поэзия — порождение народного духа, а не привилегия избранного меньшинства, а также что самые сладкозвучные и самые могучие песни еще только предстоит пропеть.

Такого рода мысли высказаны им в первом эссе под названием «Оглядываясь на исхоженные дороги», но в этой прекрасной книге есть множество других эссе; некоторые посвящены поэтам, например Бернсу и лорду Теннисону, которыми Уитмен так восхищался; или же старым актерам и певцам — его особыми любимцами были Бут-старший, Форрест, Альбони и Марио; коренным жителям Нового Света — индейцам; испанской составляющей американской нации; западному сленгу; поэзии Библии и Аврааму Линкольну¹⁰⁸. Однако увлекательнее всего Уолт Уитмен размышляет о своем творчестве, набрасывая пути поэзии будущего. Литература, в его представлении, преследует отчетливые социальные цели. «Создавая яркие индивидуальности», он стремится создавать сами массы. Однако и самой литературе должны предшествовать благородные формы жизни. «Лучшая литература — это всегда следствие процессов более значительных, чем она сама, — она не герой, а портрет героя. И историческому свидетельству, и поэзии одинаково предшествует действие». В мировоззрении Уитмена, несомненно, присутствуют широта взглядов, здравомыслие, высокая этическая цель. Его не поставишь рядом с профессиональными *littérateurs** его страны, бостонскими романистами, нью-йоркскими поэтами и т. п. Он стоит особняком, основная ценность его творчества — в пророчестве, а не в реальных достижениях. Он создал прелюдию к более крупным темам. Он — провозвестник будущей эры. Как человек он — предтеча нового типа личности. Он — движущая сила в героической духовной эволюции человечества. Если он не удержится в Поэзии, то Философии он будет интересен всегда.

* Литераторами (фр.).

Ясным днем ли, пасмурным, радостным ли, хмурым
Всюду воды — мелки иль глубоки, плавны иль быстры,
Пенисты, спокойны ли, изумрудны, буры —
Все томятся трепетом, терпят до поры.
Жаждут лишь тебя они слепо и неистово,
Бешеным ветрам одним отданы во власть,
Что теснят безжалостно волны серебристые
И усуют чайками, надругавшись всласть.
О, явись к нам с Запада, зазвучи свирелью,
Нам, богиня, с Юга просияй, пропой!
Встер украти и все вокруг озари весельем,
Морю угомон пошли, наполни мир собой!

Стихи подобного рода можно, не без основания, отметить за энергетическую мощь их ритмического строя. Их чисто техническое мастерство бесподобно. Однако не есть ли эти стихи не более чем *tour-de-force* *? Несут ли они какой-либо глубокий смысл? Трогают ли нас они? Станем ли мы перечитывать их вновь и каждый раз со все возрастающим наслаждением? Думается, что нет. Нам они представляются пустыми.

Никакого откровения для человечества в подобных стихах вы, разумеется, не найдете. Задача м-ра Суинберна, как нам кажется, отождествить себя с природой. Он стремится обрести общий язык с дыханием ветра и волны. Рев пожара постоянно у него в ушах. Он прикладывает свою свирель к губам Весны и побуждает ее играть на этой свирели, в то время как Земля, просыпаясь ото сна, шепчет ему свои тайны. Он первым из лирических поэтов попытался полностью растворить себя в своей поэзии, что ему и удалось. Слыша песню, мы так и не узнаем, кто певец. Нам не суждено даже и подступиться к нему. За звучностью и великолепием слов не слышать голоса самого поэта. Нередко мы имеем дело с интерпретацией Природы человеком; здесь же перед нами Природа интерпретирует человека и при этом сообщает нам на удивление мало. Экспрессия и Свобода — вот суть ее неясного послания. Она оглушает нас бряцанием звуков.

Однако м-р Суинберн не вечно мчится на гребне урагана или взывает к нам из глубин морских. Не утратили своего очарования для поэта и романтические баллады на пограничном диалекте, и в этом последнем томе он предлагает нам несколько поистине первоклассных образцов этой любопытной искусственной разновидности поэзии ¹¹¹. Сте-

* Трюкачество (фр.).

пень получаемого от знакомства с подобной поэзией наслаждения всецело зависит от индивидуального душевного склада. Для многих ярчайшим проявлением романтизма является «mither», употребленное вместо «mother»*. Но есть и другие, которые едва ли равно готовы веровать в могущество провинциализмов. И все же у нас нет сомнений, что м-р Суинберн мастер стихотворной формы, общепризнана она или нет. «Скучная свадьба» по своей насыщенности и яркости — большое драматическое произведение, и в замысловатости этого сюжета есть нечто от мощности гротеска. Достойна внимания своей кошмарной простотой баллада «Мать-ведьма» — о средневековой Медее, которая губит своих детей, уличив супруга в неверности¹¹². То же относится и к «Трагедии невесты» с причудливым рефреном:

Кружит — гонит, кружит — гонит,
Ветер вихри вьет и стонет.

И «Изгнание яacobита»¹¹³:

Луара с Сеной хороши
И звучен глас Дюранса,
Но Тайна плеск милей, чем блеск
Любых красот Прованса.
Услышу ль здесь родную песнь
На берегах Аржанса?

И «Вдова с берегов Тайна», и «Псалом грабителя» — все это стихи незаурядной изобразительной силы, а иные впечатляют глубиной мрачных страстей. Английской поэзии не грозит опасность сужения до разновидности диалектальной романтической баллады. Для этого поэзия наша слишком полнокровна. Посему мастерские опыты м-ра Суинберна можно приветствовать, поскольку неподражаемому подражать невозможно. Собрание завершают стихи для детей, несколько сонетов, погребальная песнь по Джону Уильяму Инчболду¹¹⁴ и очень милое лирическое стихотворение «Толкователи»:

Многообразьем мысль способна поражать.
Наш век
Прошедшее равно хулит и славит, не в силах удержать
Свой бег.

* Мать (англ.).

Но мысль и веру время извратить
Не властно,
Когда они звучат в стихе и в музыке
Прекрасной.

Пусть слижет след прилив, пусть пламя не
Воскреснет.
Но памятью души звучит во мне
Та песня.

Разумеется, «той песни» ради нам следует полюбить стихи м-ра Суинберна, мы просто не можем не любить их, столь волшебны музыкальны его строки. Ну а душа? Что до души, за этим не к нему следует нам обращаться.

КИТАЙСКИЙ МУДРЕЦ ¹¹⁵

Один выдающийся оксфордский теолог как-то заметил, что современный прогресс его не устраивает тем, что движется вперед, а не назад ¹¹⁶. Мысль эта настолько восхитила одного артистически настроенного выпускника, что он тут же написал эссе о никем не замеченном ранее сходстве между развитием идей и движениями обыкновенного краба. Я убежден, что даже самые преданные друзья «Спикера» не будут подозревать этот журнал в симпатиях к такой ереси, как регресс. Однако должен признать, что самую язвительную критику современной жизни я нашел на его страницах, в сочинениях ученого мужа Чжуан-цзы, недавно переведенных на наш вульгарный язык м-ром Гербертом Джайлзом, консулом Ее Величества в Тяньцзине ¹¹⁷.

Рост просвещения сделал, несомненно, известным широкой публике имя этого великого мыслителя, и все же, ради немногих, кому оно ничего не говорит, а также для сверхпросвещенных, я считаю своим долгом рассказать, кем он был на самом деле, и дать краткое представление о его философии.

Чжуан-цзы, чье имя произносится совсем не так, как пишется, родился в четвертом столетии до Рождества Христова на берегу Желтой реки ¹¹⁸, в Стране Цветов; изображения этого удивительного мудреца, сидящего в глубоком раздумье на летящем драконе, и сейчас можно увидеть на незатейливых чайных подносах и миленьких ширмочках в домах многих уважаемых семейств наших окраин. Честный налогоплательщик и его жизнерадост-

ные родственники, конечно же, частенько подсмеивались над высоким выпуклым лбом философа, потешаясь также над необычным пейзажем, на фоне которого он изображен. Если бы они знали, кто этот человек, они затрепетали бы от страха. Ведь Чжуан-цзы всю свою жизнь провел, проповедуя величайшую доктрину Бездействия, доказывая полную бесполезность всех так называемых полезных вещей. «Ничего не делай, и все делается само собой» — этот девиз он унаследовал от своего великого учителя Лао-цзы ¹¹⁹. Перевести действие в мысль, а мысль — в абстракцию — такова была его коварная заумная цель. Подобно малоизвестному философу раннего периода развития древнегреческой философской мысли, он верил в единство противоположностей; как и Платон, был идеалистом и потому презирал все утилитаристские концепции, а также мистиком, подобно Дионисию, Скоту Эриугене и Якобу Бёме, полагая, как и они, а вместе с ними и Филон, что жизненной целью является освобождение личности от собственного «я» и превращение ее в бессознательного исполнителя высшей воли ¹²⁰. По существу, Чжуан-цзы своим учением предварял все направления европейской метафизики и мистики от Гераклита до Гегеля ¹²¹. В нем было что-то и от квиетиста, а в своем обожествлении Ничто он в какой-то степени предвосхищал странных средневековых мечтателей, которые, подобно Таулеру и Мейстеру Экхарту, склонялись перед *riqum nihil** и Бездной ¹²². Зажиточные слои нашего общества, которым мы, как известно, обязаны своим процветанием, а может, и самой цивилизацией, пожмут наверняка плечами и не без основания спросят, к чему им это «единство противоположностей» и почему так уж нужно освободиться от собственного «я» — их наиболее существенной характеристики. Но Чжуан-цзы был не только метафизиком и проповедником. Он хотел бы разрушить общество — в том его понимании, которое свойственно и нашим зажиточным слоям; досадно, что, говоря об этом, он сочетает страстное красноречие Руссо с научной логикой Герберта Спенсера ¹²³. В нем нет ничего от сентименталиста. Богатых он жалеет больше, чем бедных, если ему вообще ведома жалость, а благосостояние представляется ему уделом столь же трагическим, как и страдание. Ему чуждо страдание к неудачникам, присущее человеку нашего вре-

* Абсолютное ничто (лат.).

мени, и он не предлагает из моральных соображений отдавать призовые места тем, кто приходят в гонке последними. Если он и возражает против чего-то, то только против самой гонки; что же касается благотворительности, ставшей в наши дни заботой многих деятельных людей, то он полагает, что делать другим добро — занятие столь же пустое, как «бить в барабан посередине леса, чтобы найти беглеца». Все это напрасная трата энергии. Вот так. В глазах Чжуан-цзы альтруист — человек, который все время старается быть кем-то другим и, следовательно, лишается единственного оправдания собственного существования.

Пусть это покажется невероятным, но сей удивительный философ вздыхал с сожалением по ушедшему Золотому веку, когда не было конкурсных экзаменов, изнурительной системы обучения, миссионеров, благотворительных обедов, государственной церкви, филантропических обществ, нудных проповедей о долге перед ближним и утомительных лекций на всевозможные темы. В те идеальные времена, говорит он, люди любили друг друга просто так, ничего не ведая о филантропии и не строя о ней статейки в газеты. Они были добродетельны, хотя и не публиковали книг об Альтруизме. Люди не посвящали каждого в свои познания, и потому мир не знал проклятия скептицизма; они не разглашали и своих добродетелей, и потому никто не лез в их дела. Они жили простой и мирной жизнью, удовлетворяясь той пищей и одеждой, которая у них была. Жители соседних селений могли видеть друг друга и «слышать пение петухов и лай собак», но они проживали жизнь и умирали, так и не побывав друг у друга в гостях. Об умных людях не судачили, добродетельных не восхваляли. Невыносимое чувство долга было еще неизвестно. Добрые дела забывались, а не представляли укором для последующих поколений под пером недалеких историков.

Но вот в недобрую минуту миру явился Филантроп, принеся с собой вредную идею Управления. «Если что и нужно сделать, — говорит Чжуан-цзы, — так это оставить человечество в покое: управляемое человечество — это абсурд». Все формы управления порочны. Они ненаучны, ибо пытаются изменить естественную среду человека, они аморальны, ибо, грубо вторгаясь в жизнь личности, порождают самые агрессивные формы индивидуализма; они невежественны, ибо пытаются распространять образова-

ние; они самоубийственны, ибо порождают анархию. «В старину, — продолжает он, — Желтый Предок вначале всех насильно заставлял исполнять долг и творить дела милосердия по отношению к близким и тем самым препятствовал проявлениям естественной человеческой доброты. В результате Яо и Шунь так трудились, чтобы прокормить свой народ, что у них стерлись все волоски на ногах. Они насильовали себя, чтобы пробудить несвойственные им добродетели. Они истощали свою энергию, создавая законы, но так ничего и не добились». Человеческие сердца, говорит далее философ, можно «заставить биться быстрее или медленнее», но результат в любом случае будет плачевным. Яо сделал людей слишком счастливыми, и они пресытились. Шунь довел их до нищеты, и они возмутились. Потом начались споры о том, как лучше всего помочь обществу. «Что-то нужно делать, это ясно», — говорили все, и началась страшная неразбериха. Последствия ее были столь ужасны, что правительство должно было прибегнуть к насилию для подавления беспорядков — в результате «порядочные люди укрылись в горных пещерах, а правители сидели, дрожа от страха, в своих усадьбах». Наконец, когда воцарился совершеннейший хаос, на помосты взобрались Общественные Реформаторы и начали проповедовать спасение от бед, которые сами же и накликали. Бедные Общественные Реформаторы! «Совести нет у них, не знают они и стыда» — вот приговор, который выносит им Чжуан-цзы.

Этот мудрец с миндалевидными глазами оставил также много высказываний по экономическим вопросам и о проклятье, приносимом деньгами, писал не менее красноречиво, чем м-р Хайндмен¹²⁴. Он считал главным источником зла накопление денег: они делают сильных жестокими, а слабых — нечестными. Они порождают как мелкого воришку, которого заключают в бамбуковую клетку, так и матерого вора, которого возводят на трон из белого нефрита. Они вызывают к жизни дух конкуренции, которая является лишней тратой жизненной силы и, более того, разрушает ее. В природе заложены покой, повторяемость и мир. Усталость и война — порождение искусственного общества, основанного на власти денег; чем богаче становится общество, тем больше оно проигрывает, потому что не умеет по заслугам награждать добро и наказывать зло. Нужно также помнить, что мирские награды развращают человека не менее, чем наказание. Обожествляя богатств-

во, наш век прогнил. Что касается обучения, то истинной мудрости нельзя научиться, как нельзя и научить ей. Это определенное духовное состояние, которого достигает лишь тот, кто живет в гармонии с природой. Наше знание ничтожно, если сравнить его с величиной непознанного, и только непознаваемое ценно. Общество порождает мошенников, а образование делает некоторых из них умнее прочих. Вот и вся заслуга школьных советов. И еще — какую ценность с точки зрения философии может представлять образование, если оно ставит целью всего лишь заставить человека отличаться от своего соседа? Это сразу же порождает хаос мнений, всевозможные сомнения, вульгарную привычку к спору, а тот, кто спорит, непременно проигрывает в интеллектуальном отношении. Взять к примеру Гуй-цзы. «У него было множество идей. Труды его заполнили бы пять тележек. Однако взгляды его спорны». Он говорил, что если на цыпленке есть перья, то они должны быть и в яйце; что собака могла быть и овцой, ибо все названия случайны; что существует такой момент, когда летящая стрела не движется, но и не находится в состоянии покоя; что если взять палку длиной в фут и разламывать ее ежедневно надвое, то дело это займет всю жизнь; что гнедой жеребец и мышастая кобыла — три существа, ибо, когда они взяты по отдельности — их двое, а когда вместе, то они — одно целое, два же плюс один равняется трем. «Он был похож на человека, бегущего наперегонки со своей тенью и пытающегося криком заглушить эхо. Он был умен, но надоедлив, как слепень. Какую пользу мог он принести?»

С моралью, думается, дело обстоит иначе. Она совершенно вышла из моды, утверждает Чжуан-цзы, когда человечество научилось морализировать. Люди тогда отвыкли вести себя непосредственно и действовать по интуиции. Они стали самодовольными, неестественными и столь безрассудными, что начали ставить перед собой жизненные цели. Затем появились Правительства и Филантропы — две чумы нашего времени. Первые старались насильно сделать людей хорошими и, следовательно, искореняли их природную доброту. Вторые — сборище агрессивных, назойливых зануд — вносили смуту, где бы ни появлялись. Они были настолько глупы, что имели принципы, и настолько несчастны, что следовали им. Все они плохо кончили, жизнью своей доказав, что всеобщий альтруизм несколько не лучше всеобщего индивидуализма.

Они «вводили людей в грех милосердия и связывали их по рукам и ногам перед ближними». Захлебываясь от восторга, они говорили о музыке и поднимали много шума по поводу разных церемоний. В результате всего этого мир утратил равновесие и до сих пор не может его обрести.

Кто же все-таки является в глазах Чжуан-цзы настоящим человеком? И каков присущий ему способ жить? Тот, кто не совершает никаких действий, а лишь созерцает жизнь. «У такого человека нет мировоззрения. Двигаясь, он подобен воде. В покое — подобен зеркалу. И отвечает только, как эхо, когда его позовут». Он не обращает внимания на внешние обстоятельства. Ничто материальное не может повредить ему, ничто духовное не может сделать ему больно. Его душевное равновесие дает ему власть над миром. Он никогда не станет рабом обстоятельств. Он знает: «Как лучшими словами являются те, которые не произнесены, так и лучший поступок — тот, который не совершен». Он пассивен и следует законам самой жизни. Он бездеятелен, предоставляя миру быть таким, как он того заслуживает. Он не старается «сеять вокруг добро». Он не привык растрачивать свои силы. Почет и признание не волнуют его. Он знает, что вещи суть таковы, какова их природа, и все случится так, как тому суждено быть. Его разум — «зеркало бытия», он же сам всегда в согласии с собой.

Все эти мысли, конечно, очень опасны, но не следует забывать, что Чжуан-цзы жил более двух тысяч лет тому назад и не имел возможности познакомиться с нашей несравненной цивилизацией. Однако вернись он на землю и попади в наше общество, он, возможно, и нашел бы что сказать м-ру Бальфуру по поводу репрессий, проводимых им в Ирландии¹²⁵, и его из рук вон дурного руководства; его насмешил бы наш филантропический азарт, и он не одобрил бы нашу организованную благотворительность; на него не произвели бы впечатления ни наш школьный совет, ни наше стремление к обогащению; его удивили бы наши идеалы, а узнав, чего мы достигли, он бы опечалился. Так что только к лучшему, что Чжуан-цзы не может вернуться.

Между тем, благодаря м-ру Джайлзу и м-ру Кворитчу, у нас в утешение есть теперь его книга — прекрасное, увлекательное чтение. Чжуан-цзы — дарвинист, родившийся задолго до Дарвина. Он прослеживает развитие человека, начиная с примитивных форм жизни, и видит его

нерасторжимую связь с природой. Он необычайно интересен как антрополог, его описание нашего первобытного предка, жившего на деревьях в вечном страхе перед животными и знавшего только одного из родителей, а именно мать, сделало бы честь лектору Королевского общества. Подобно Платону, он использует для самовыражения диалог; «предоставляя слово другим, — говорит он, — я достигаю большей широты обобщений». Как рассказчик он неподражаем. Описание встречи прославленного Конфуция¹²⁶ со знаменитым Разбойником Чжи сделано блестяще и живо, и невозможно не рассмеяться над окончательным поражением мудреца, чьи бесплодные нравоучительные сентенции так безжалостно развенчивает удачливый бандит. Даже свою метафизику Чжуан-цзы преподносит забавно. Он персонифицирует абстракции, заставляя их разыгрывать перед нами спектакль. Дух Облаков, отправившись на восток, повстречался с Жизненным Принципом. Тот похлопывал себя по бокам, подпрыгивая на одной ноге. Дух Облаков, не удержавшись, спросил: «Кто ты, старый человек, и что ты делаешь?» — «Прогуливаюсь», — ответил Жизненный Принцип, не останавливаясь, так как всякая деятельность непрерывна. «Я хочу кое-что знать», — продолжал Дух Облаков. «Вот как!» — вскричал Жизненный Принцип с неодобрением; затем между ними последовал замечательный разговор, чем-то напоминающий диалог Сфинкса и Химеры в любопытной драме Флобера¹²⁷. В притчах и историях Чжуан-цзы беседуют и животные; так через миф и поэзию находит музыкальное выражение его странная философия.

Конечно, грустно, когда тебе говорят, что сознательно творить добро — безнравственно, а делать что-либо вообще — худшая форма праздности. Стоит нам принять точку зрения философа — не следует вмешиваться в дела, которые тебя не касаются, — и тысячи замечательных, по-настоящему серьезных филантропов останутся не у дел. Учение о ненужности всех полезных вещей не только ставит под угрозу наше превосходство перед другими нациями в области коммерции, но и бросает тень на многих преуспевающих и солидных представителей нашей торговли. А что станет с нашими популярными священнослужителями, с нашими ораторами из Эксетер-Холла¹²⁸, нашими светскими евангелистами, если мы обратимся к ним со словами Чжуан-цзы: «Москиты своими укусами не дают человеку ночью спать, так же и все эти разговоры о

милосердия и долге перед ближним могут свести с ума. Господа, старайтесь сохранить мир в его первозданной простоте, и да восторжествует добродетель естественно, как ветер, дующий в ту сторону, в какую хочет. К чему эта ненужная трата энергии?» А какова будет судьба правительств и профессиональных политиков, если мы придем к выводу, что не существует такого понятия, как управляемое человечество? Ясно, что Чжуан-цзы — очень опасный писатель и публикация его книги в Англии спустя две тысячи лет после его смерти явно преждевременна и может причинить острую боль многим уважаемым и трудолюбивым людям. Впрочем, его идеалы самосовершенствования и саморазвития, являющиеся, в его представлении, смыслом жизни и основой философии, необходимы такому веку, как наш, когда люди настолько озабочены тем, чтобы развивать своих соседей, что у них не остается времени развиваться самим. Но стоит ли говорить об этом? Мне кажется, признай мы хоть в чем-то силу разрушительной критики Чжуан-цзы, нам придется подвергнуть сомнению национальную привычку к самовосхвалению, а ведь единственное, что утешает человека в тех глупостях, которые он совершает, — это то, что он всегда ставит их себе в заслугу. Однако, может быть, найдется несколько человек, которые устали от странной современной привычки — подменять работу интеллекта энтузиазмом. Для них и им подобных Чжуан-цзы придется как нельзя более кстати. Но пусть они только читают его. О нем не надо говорить. Разговоры о нем будут раздражать на обедах, они неуместны на послеобеденном чаепитии; ибо вся его жизнь была протестом против публичных проповедей. «Настоящий человек забывает о себе, божественный человек не совершает никаких действий, для истинного мудреца безразлична его репутация». Вот принципы Чжуан-цзы.

A decorative flourish consisting of two symmetrical, swirling lines that frame the text. The lines are thick and black, with a slightly textured appearance. They start from the top left and right, curve inward, then outward, and finally curve back inward to form a central space for the text.

Письма

Избранные письма*

1

ЛОРДУ ХОУТОНУ¹

[Прибл. 16 июня 1877 г.]

Меррион-сквер Норт, 1

Уважаемый лорд Хоутон, зная о Вашей любви к Джону Китсу и о Вашем восхищении им, я беру на себя смелость послать Вам сонет, посвященный его памяти, который я недавно написал в Риме; был бы очень рад узнать, есть ли в нем, на Ваш взгляд, хоть немного красоты и значительности.

Как-то раз, стоя перед его могилой, я почувствовал, что он тоже был мучеником и достоин покоиться в Граде мучеников. Я представил себе его священнослужителем культа Красоты, убитым в расцвете молодости, прекрасным Себастьяном, пронзенным стрелами лжи и злословия.

Отсюда — мой сонет. Но, по правде говоря, написать Вам я решился не только затем, чтобы получить Ваш критический отзыв о незрелых стихах.

Не знаю, посещали ли Вы могилу Китса после того, как на стене рядом с надгробьем повесили мраморную мемориальную доску. На ней выбито несколько вполне приемлемых стихотворных строк, зато решительное возражение вызывает барельефное изображение головы Китса — точнее, его портрет в профиль в медальоне, портрет до крайности уродливый. Лицевой угол искажен в такой степени, что лицо кажется узким и заостренным, а вместо изящно очерченных ноздрей и нежных чувственных греческих губ, какие они были у него на самом деле, ему приданы толстые, почти негритянские губы и нос.

Китс был красив, как Гиацинт или Аполлон, и этот медальон возводит на него чудовищную напраслину. Как я хотел бы, чтобы его сняли, а на его место поставили окрашенный бюст Китса, похожий на красивый цветной бюст раджи Кулапура во Флоренции. Ведь тонкие черты лица

* Составление раздела «Избранные письма» А. Образцовой и Ю. Фридштейна.

Китса и богатство его красок, по-моему, невозможно воспроизвести в обычном белом мраморе.

В любом случае, на мой взгляд, это безобразно уродливое изображение оставлять нельзя; Вы наверняка без труда достанете его фотографию и сами убедитесь, какой это ужас.

Вы, с Вашим влиянием и Вашим громким именем, могли бы добиться в этом деле чего угодно, и Китсу, я думаю, можно было бы поставить действительно прекрасный памятник. Право же, если бы каждый, кто любит читать Китса, пожертвовал на него хотя бы полкроны, была бы собрана большая сумма.

Я знаю, что Вы всегда с головой погружены в политику и поэзию, но совершенно убежден, что если бы во главе подписного листа стояло Ваше имя, на памятник пожертвовали бы уйму денег; во всяком случае, можно было бы убрать это уродство — клевету на Китса.

Был бы счастлив получить от Вас строчку-другую в ответ; уверен, что Вы простите меня за то, что я написал Вам по этому поводу. Ведь Вы более, чем кто-либо другой, способны сделать что-то для памяти Китса.

Надеюсь, мы снова увидим Вас в Ирландии, у меня сохранились самые приятные воспоминания о нескольких восхитительных вечерах, проведенных в Вашем обществе. Заверяю Вас в своей искренней преданности.

Оскар Уайльд

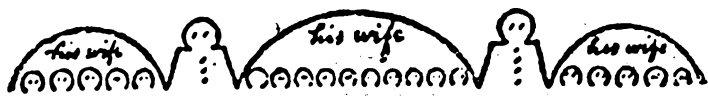
МОГИЛА КИТСА

Избыв мирское зло и боль от раны,
Он спит, господней синевою укрыт,
Угасший до восшествия в зенит,
Он — мученик, сраженный слишком рано,
Похожий красотой на Себастьяна.
Тис хмурый над могилой не грустит,
Но плакальщиц-фиалок нежный вид
Хранит надгробный камень от изъяна.
Твой дух под гнетом нищеты поник!
Уста твои лишь тем, лесбосским, ровня!
Наш край восславлен красками твоими!
Знай, на воде начертанное имя
Живет: его кропим слезой сыновней,
Как Изабелла — чудный базилик*.

Рим, 1877 г.

Оскар Уайльд

* Перевод А. Парина.



2

МИССИС БЕРНАРД БИР²

17 апреля 1882 г.

Канзас-Сити, штат Миссури

Дорогая Берни, я читал лекцию мормонам. Оперный театр в Солт-Лейк представляет собой огромный зал величиной с «Ковент-Гарден» и легко вмещает четырнадцать семей. Главы семейств сидят в окружении многочисленных жен, очень, очень некрасивых. Президент, славный старик, сидел с пятью женами в ложе у самой сцены. Днем я нанес ему визит и видел его очаровательную дочь.

Я также читал лекции в Ледвилле, большом городе рудокопов в Скалистых горах. Мы целый день добирались до него по узкоколейной железной дороге, поднявшись на высоту 14 000 футов. Моя аудитория состояла целиком из рудокопов чрезвычайно сценичного вида, русобородых и в красных рубахах; а первые три ряда были сплошь заполнены Макки Рэнкинами³ всех цветов и размеров. Я говорил им о ранних флорентийцах, а они спали так невинно, как если бы ни одно преступление еще не осквернило ущелий их гористого края. Я описывал им картины Боттичелли, и звук этого имени, которое они приняли за название нового напитка, пробудил их ото сна, а когда я со своим мальчишеским красноречием поведал им о «тайне Боттичелли», эти крепкие мужчины разрыдались, как дети. Их сочувствие тронуло меня, и я, перейдя к современному искусству, совсем было уговорил их с благоговением относиться к прекрасному, но имел неосторожность описать один из «ноктюрнов в синем и золотом» Джимми Уистлера⁴. Тут они дружно повскакали на ноги и со своим дивным простодушием поклялись, что такого быть не должно. Те, кто помоложе, выхватили револьверы и поспешно вышли посмотреть, «не шатается ли Джимми по салунам» и «не уплетает ли он рагу» в какой-нибудь харчевне. Окажись он там, его, боюсь, пристрелили бы, до того они распалились. Их энтузиазм меня удовлетворил, и на том свою лекцию я закончил. Потом я нашел губернатора штата, который ждал меня в фургоне, запряженном волами, чтобы отвезти на самый большой в мире серебря-

ный рудник «Несравненный». Итак, мы тронулись — рудокопы с факелами шли впереди и освещали нам путь — и таким образом подъехали к стволу шахты, по которому всех нас спустили вниз в клетях (разумеется, я, верный своему принципу, был элегантен даже в клетях), а там, в огромной подземной галерее, стены и потолок которой сверкали от металлической руды, уже был накрыт для нас банкетный стол.

Когда рудокопы увидели, что искусство и аппетит могут прекрасно сочетаться, изумлению их не было предела; когда я закурил длинную сигару, от их одобрительных кликов к нам в тарелки посыпалась серебряная пыль с потолка, а когда я, не поморщившись, залпом проглотил крепчайший коктейль, они в своей благородно бесхитростной манере дружно объявили, что я «малый не промах» — эта простодушная и искренняя похвала растрогала меня, как не могли бы растрогать никакие высокопарные панегирики литературных критиков. Затем я должен был открыть разработку новой жилы, что блистательно совершил серебряным буром под гром аплодисментов. Серебряный бур был подарен мне, а жила — названа «Оскаром». Я надеялся, что в своей благородно бесхитростной манере они предложат мне пай в «Оскаре», но они с присущим им неотесанным простодушием этого не сделали. Только серебряный бур останется памятью о вечере, проведенном мною в Ледвилле.

Я прекрасно провел время, объездив вдоль и поперек Калифорнию и Колорадо, и теперь возвращаюсь домой вдвое большим эстетом, чем прежде, дорогая Берни. Передайте, пожалуйста, привет дорогому Доту⁵, а также Реджи⁶ и всем нашим общим друзьям, в том числе и Монти Моррису, который не желает ни писать мне, ни даже критиковать меня. До свидания. Ваш искренний друг

Оскар Уайльд

3

МЭРИ АНДЕРСОН⁷

[Начало сентября 1882 г.]

Нью-Йорк, отель «Парк авеню»

Дорогая мисс Андерсон, смогу ли я повидаться с Вами в четверг в Лонг-Бранче? Приеду я утром и переночую в

«Элбертоне», с тем чтобы иметь для встречи с Вами целый долгий день. Прошу Вас, телеграфируйте мне сюда, будете ли Вы дома. Пока я не встречу и не переговорю с Вами, я не смогу написать сценарий. Ведь всякая хорошая пьеса представляет собой сочетание поэтического вымысла и актерского практического знания, которое придает насыщенность сценическому действию и напряженность — ситуации, а поэтический эффект — описание — заменяет эффектом драматическим, т. е. самой жизнью. После встречи с Вами я много думал о том, что Вы могли бы сделать в искусстве и для искусства; я хочу, чтобы Вы стали одной из великих актрис мира сего. Я желаю Вам триумфа — не на один день, а на все времена и, веря в Вас пылко и беззаветно, я ни на минуту не сомневаюсь, что смогу написать и напишу для Вас пьесу, которая, созданная для Вас и вдохновленная Вами, принесет славу новой Рашели Вам, а мне — нового Гюго. Мечта скульптора воплощается в холодном и немом мраморе, вымысел живописца застывает в неподвижности на холсте. Я же хочу увидеть, как мое творение снова оборачивается жизнью, как написанные мною реплики обретают новый блеск благодаря Вашей страсти, наполняются новой музыкой, слетая с Ваших губ...

4

Р. Х. ШЕРАРДУ⁸

[Почтовый штемпель — 17 мая 1883 г.]
Лондон, Гроувнор-сквер, Маунт-стрит, 8

Дорогой Роберт, твое письмо так же восхитительно, как и ты сам, а я впервые после всех этих передраг — переправы через пролив, посадки в поезд и уплаты дополнительного сбора за провоз багажа из Парижа (последнее вызвало у меня естественное негодование) — нашел минуту, чтобы присесть за стол и сказать тебе, какое удовольствие оно мне доставило и какие воспоминания о блужданиях без цели при луне и о прогулках на закате нахлынули на меня при виде твоего почерка.

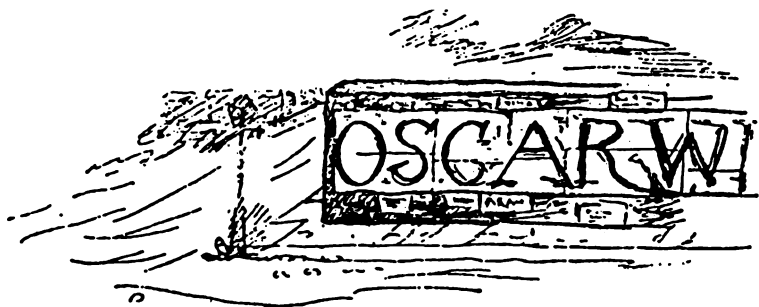
Что до посвящения твоих стихов, то я его принимаю — неужели я бы мог отвергнуть дар, столь музыкальный в своей красоте и сотворенный человеком, которого я так люблю?

Никакое предательство, пусть самое гнусное, и никакое вероломство, пусть самое низкое, не замутнят для меня образа идеальной дружбы. Люди приходят и уходят, как тени, но навсегда останется непотускневшим идеал — идеал жизней, соединенных не только привязанностью или приятностью дружеского общения, но и способностью приходить в волнение от одних и тех же проявлений прекрасного в искусстве и поэзии. Ведь мы могли бы поклоняться одной и той же мраморной богине и извлекать сходные звуки гимнов из тростниковых трубочек ее флейт; золото ночи и серебро рассвета могли бы оборачиваться для нас совершенной красотой; каждая струна, поющая под пальцами музыканта, каждая пичуга, восторженно заливающаяся в роще или в кустарнике, каждый полевой цветок, распутившийся на склоне холма, могли бы наполнять наши сердца одним и тем же ощущением прекрасного, и мы могли бы встретиться и взяться за руки в обители Красоты.

Вот какой, по-моему, должна быть подлинная дружба, вот как могли бы строить свою жизнь люди, но дружба — это огонь, который испепеляет все, что небезупречно, и который не очищает несовершенство, а сжигает его. Возможно, есть немало вещей, в которых мы расходимся, может быть, их больше, чем мы думаем, но в нашем желании находить красоту во всем мы едины, как едины мы в наших поисках того маленького золотого града, где без усталости играет флейтист, вечно цветет весна и не безмолвствует оракул, того маленького града, в котором обитает искусство, слышны музыка сфер и смех богов и ожидает своих поклонников Красота. Ибо мы, по крайней мере, отправились не в пустыню на поиски тростинки, колеблемой ветром, или обитателя царских чертогов, а в край свежих вод и к источнику жизни; ибо нам обоим пел соловей и радовалась луна, и не Палладе и не Гере отдали мы награду, но той, что из мрамора каменоломни и минерала копеек может сотворить для нас колоннаду Парфенона и резную гемму, той, что есть душа Красоты, той, что явилась из своего грота в прохладу вечера этого старого мира и, зримая, живет среди нас.

Вот чего мы, по-моему, ищем; а то, что и ты ищешь это со мною, ты, который сам столь дорог мне, крепит мою веру в наше будущее и уверенность в нашей любви.

Оскар



...Это вид из моего номера в монреальском отеле «Виндзор». Я чувствую, что не зря жил на свете...

(Из письма Норману Форбс-Робертсону, 12 мая 1882 г.)

5

УОЛДО СТОРИ⁹

[Почтовый штемпель — 22 января 1884 г.]
Шеффилд, отель «Ройял Виктория»

Да, мой дорогой Уолдино, да! Тебя это, несомненно, удивит, но ведь давно пора.

Естественно, я не писал: ветры переносят новости через Апеннины лучше, чем почта! Ну конечно, этим и объясняются великолепные закаты, относительно которых так недоумевала наука. Ура! У тебя-то, когда ты был помолвлен, закатов не было — только лунные ночи.

Итак, мы венчаемся в апреле (как и вы в свое время), а затем едем в Париж и, может быть, в Рим — как ты считаешь? Будет ли приятен Рим в мае? Я хочу сказать, будете ли там вы с миссис Уолдо, Папа Римский, полотна Перуджино? Если да, мы приедем.

Ее зовут Констанс¹⁰, и это юное, чрезвычайно серьезное и загадочное создание с чудесными глазами и темно-каштановыми локонами — само совершенство, если не считать того, что она не признает Джимми единственным настоящим художником всех времен — ей хотелось бы протащить через черный ход Тициана или еще кого-нибудь; зато она твердо знает, что я величайший поэт, так что с литературой у нее все в порядке; кроме того, я объяснил ей, что ты — величайший скульптор, завершив ее художественное образование.

Мы, конечно, безумно влюблены. Почти все время после нашей помолвки мне пришлось разъезжать по провинциям, «цивилизуя» их при помощи своих замечательных лекций, но мы дважды в день шлем друг другу телеграммы, благодаря чему телеграфисты настроены чрезвычайно романтически. Впрочем, я подаю мои послания с самым суровым лицом и стараюсь выглядеть так, как если бы слово «любовь» означало зашифрованный приказ «скупайте акции Гранд транкс»¹¹, а «любимая» — «распродавайте по номиналу». Уверен, что это помогает.

Дорогой Уолдо, я совершенно счастлив и надеюсь, что ты и миссис Уолдо полюбите мою жену. Я ей столько рассказывал о вас обоих, что она уже прекрасно вас знает, ну и, конечно же, я не могу представить себе, чтобы кто-нибудь, увидев, не полюбил ее.

Передай, пожалуйста, привет Дяде Сэму¹² и молодому здоровяку трансценденталисту из Бостона¹³, штат Массачусетс, чьими романами все мы зачитываемся. И передай от меня самый сердечный привет своей жене, скажи ей, как не терпится мне познакомиться с ней Констанс. Addio.

Оскар

6

КОНСТАНС УАЙЛЬД

Вторник [Почтовый штемпель — 16 декабря 1884 г.]
Эдинбург, Балморал

Дорогая и любимая, вот я тут, а ты на другом краю земли. О гнусные факты, не дающие нашим губам целовать, хотя души наши — одно.

Что могу я сказать тебе письмом? Увы! Ничего из того, что я хотел бы сказать тебе. Боги передают послания друг к другу не при помощи пера и чернил, и, право же, твое физическое присутствие здесь не сделало бы тебя более реальной: я чувствую, как твои пальцы перебирают мои волосы, как твоя щека трется о мою щеку. Воздух наполнен музыкальными звуками твоего голоса, мои душа и тело, кажется, больше не принадлежат мне, а слиты в каком-то утонченном экстазе с твоей душой и телом. Без тебя я чувствую себя неполным. Навеки твой

Оскар

Здесь я останусь до воскресенья.

[Почтовый штампель — 12 декабря 1885 г.]
Глазго, отель «Сентрал стейшн»

Дорогой Гарри, я в отъезде — в краю жутких снегов и жуткой почтовой бумаги! Читаю лекции и странствую — скиталец с миссией! Но Ваше письмо дошло до меня — как звуки музыки, принесенные ветром из дальних стран. В Вас тоже живет любовь к невозможному — *l'amour de l'impossible* (или как там люди называют это?). Когда-нибудь Вы, как и я, обнаружите, что такой вещи, как романтический опыт, не существует, есть романтические воспоминания и есть желание романтического — и это все. Наши самые пламенные мгновения экстаза — только тени того, что мы ощущали где-то еще, или того, что мы жаждем когда-нибудь ощутить. По крайней мере, мне так кажется. И вот что удивительно: из всего этого возникает странная смесь страсти с безразличием. Сам я пожертвовал бы всем, чтобы приобрести новый опыт, и притом я знаю, что такой вещи, как новый опыт, вовсе нет. Думаю, я скорее уж умер бы за то, во что я не верю, чем за то, что считаю истиной. Я взшел бы на костер ради ощущения и оставался бы скептиком до конца! Лишь одно сохраняет для меня бесконечное очарование — тайна настроений. Повелевать этими настроениями упоительно, покоряться им упоительно вдвойне. Иной раз я думаю, что жизнь в искусстве — долгое и восхитительное самоубийство, и не жалею об этом.

Многое из этого Вы, наверное, пережили сами, многое же Вам еще предстоит пережить. Есть неведомая страна, полная диковинных цветов и тонких ароматов; страна, мечтать о которой — высшая из радостей; страна, где все сущее прекрасно или отвратительно. Всю прошлую неделю читал Вальтера Скотта; Вам тоже следует читать его, так как всего этого он лишен.

Пишите мне на Тайт-стрит и сообщите, где Вы будете. Всегда Ваш

О. У.

8
ДЖОНУ РЁСКИНУ ¹⁵

[Июнь 1888 г.]
Тайт-стрит, 16

Дорогой мистер Рёскин, посылаю Вам мою книжечку «Счастливый принц и другие сказки»; надо ли говорить, какую радость я испытую, если Вы найдете, что в ней есть какая-то прелесть или красота.

Для меня было огромным удовольствием встретиться с Вами вновь: ведь прогулки и беседы с Вами — это самые мои дорогие воспоминания об оксфордских днях, и от Вас я научился только доброму. Да и как же могло бы быть иначе? В Вас есть что-то от пророка, от священника, от поэта; к тому же боги наделили Вас таким красноречием, каким не наделили никого другого, и Ваши слова, исполненные пламенной страсти и чудесной музыки, заставляли глухих среди нас услышать и слепых — прозреть. Жаль, что у меня нет ничего лучшего, чтобы подарить Вам, но примите этот томик, какой уж он есть, с выражением моей любви.

Оскар Уайльд

9
РЕДАКТОРУ «СКОТС ОБСЕРВЕР»

9 июля 1890 г.
Челси, Тайт-стрит, 16

Милостивый государь, Вы напечатали рецензию на мой роман «Портрет Дориана Грея» ¹⁶. Поскольку эта рецензия вопиюще несправедлива ко мне как к художнику, я прошу Вас позволить мне воспользоваться на страницах Вашей газеты своим правом на ответ.

Ваш рецензент, милостивый государь, признав, что данный роман «безусловно является произведением писателя», произведением, чей автор наделен «умом, литературным мастерством и чувством стиля», тем не менее выражает мнение, и, судя по всему, с полной серьезностью, — что я написал его для того, чтобы он был прочитан самыми развращенными членами преступных и

необразованных классов. Но позвольте, милостивый государь, преступные и необразованные классы, по-моему, ничего и не читают, кроме газет. И наверняка они едва ли способны понять что-либо, написанное мною. Так что оставим их в покое, а касательно широкого вопроса, почему вообще пишет писатель, позвольте мне высказать следующее. Удовольствие, которое доставляет автору создание произведения искусства, есть удовольствие сугубо личное, и творит он ради этого удовольствия. Художник работает, целиком сосредоточась на изображаемом предмете. Ничто другое его не интересует. О том, что скажут люди, он не думает, ему это и в голову не приходит! Он поглощен своей работой. К мнению других он равнодушен. Я пишу потому, что писать для меня — величайшее артистическое удовольствие. Если мое творчество нравится немногим избранным, я этому рад. Если нет, я не огорчаюсь. А что до толпы, то я и не желаю быть популярным романистом. Это слишком легко.

Далее, милостивый государь, ваш рецензент совершает вопиющую, непростительную, преступную ошибку, пытаюсь поставить знак равенства между художником и предметом его изображения. Этому, милостивый государь, нет никакого оправдания. Говоря о том, кто является величайшей фигурой в мировой литературе с эллинских времен, Китс заметил, что изображать зло доставляло ему не меньше удовольствия, чем изображать добро. Вашему рецензенту, милостивый государь, следовало бы призадуматься над смыслом этого тонкого критического замечания Китса, поскольку на этих же условиях творит каждый художник. Он отдален от изображаемого. Он создает произведение и созерцает его. Чем дальше от художника изображаемое, тем свободнее он может творить. Ваш рецензент пеняет мне за то, что я недостаточно ясно сказал, предпочитаю я добродетель пороку или порок добродетели. У художника, милостивый государь, нет никаких этических симпатий и антипатий. Порок и добродетель для писателя это то же самое, что краски на палитре для живописца. Не больше и не меньше. Он видит, что при их помощи можно достигнуть определенного художественного эффекта, и достигает его. Яго может быть нравственным уродом, а Имогена — олицетворением беспорочной чистоты. Шекспир, как сказал Китс, с одинаковым удовольствием создавал обоих.

Для драматического развития моего романа, милостивый государь, было необходимо окружить Дориана Грея атмосферой морального разложения. Иначе роман не имел бы смысла, а сюжет — завершения. Художник, написавший роман, ставил перед собой цель сделать эту атмосферу туманной, неясной и удивительной. Я утверждаю, милостивый государь, что это ему удалось. Каждый человек видит в Дориане Грее свои собственные грехи. В чем состоят грехи Дориана Грея, не знает никто. Тот, кто находит их, привнес их сам.

В заключение, милостивый государь, позвольте мне выразить мое глубочайшее сожаление по поводу того, что Вы допустили опубликование в Вашей газете рецензии, подобной той, на которую я считаю себя вынужденным ответить. То, что редактор «Сент-Джеймс газетт» пригласил в качестве литературного критика Калибана, может быть, только естественно. Но издателю «Скотс обсервер» не следовало бы пускать на страницы своего издания злобно гримасничающих Терситов. Это недостойно столь выдающегося литератора. Остаюсь, и проч.

Оскар Уайльд

10

СТЕФАНУ МАЛЛАРМЕ ¹⁷

Среда [Почтовый штемпель — 25 февраля 1891 г.]
Париж, отель «Атений»

Дорогой мэтр, не знаю, как благодарить Вас за Ваш любезный подарок — великолепную симфонию в прозе, навеянную Вам гениальными мелодиями великого поэта-кельта Эдгара Аллана По. У нас в Англии есть проза и есть поэзия, но французская проза и поэзия в руках такого мастера, как Вы, сливаются воедино.

Быть знакомым с автором «Послеполуденного отдыха фавна» в высшей степени лестно, но встретить с его стороны прием, какой Вы оказали мне, это поистине незабываемо.

Итак, дорогой мэтр, примите уверения в моем глубоком и совершеннейшем уважении.

Оскар Уайльд

11
АРТУРУ КОНАН ДОЙЛУ¹⁸

[апрель 1891 г.]

Действительность всегда видится мне сквозь дымку из слов. Я пожертвую достоверностью ради удачной фразы и готов поступиться истиной ради хорошего афоризма. При всем том я искренне стремлюсь создать произведение искусства, и мне приятно, что Вы считаете мой подход тонким и художественным. Газетные рецензии, по-моему, пишут сладострастники для читателей-филистеров. Не возьму в толк, как можно объявлять «Дориана Грея» безнравственным. Для меня трудность состояла в том, чтобы подчинить присущую роману мораль художественному и драматическому эффекту, и мне все равно кажется, что мораль слишком очевидна.

12
Р. КЛЕГГУ¹⁹

[апрель 1891 г.]
Тайт-стрит, 16

Милостивый государь, искусство бесполезно потому, что его цель — лишь создать настроение. В его задачу не входит ни поучать, ни как-либо влиять на поступки. Оно великолепно в своей безрезультатности, и его безрезультатность неотделима от доставляемого им удовольствия. Если созерцание произведения искусства побуждает к какой-либо деятельности, это значит, что либо произведение весьма посредственно, либо созерцающий не сумел оценить его во всей художественной полноте.

Произведение искусства бесполезно, как бесполезен цветок. Ведь цветок расцветает ради собственного удовольствия. Мы получаем удовольствие в тот миг, когда любуемся им. Вот и все, что можно сказать о нашем отношении к цветам. Конечно, человек может продать цветок и тем самым извлечь из него пользу для себя, но это не имеет ничего общего с цветком. Это не меняет его сущности. Это нечто случайное, безотносительное к нему. Боюсь, звучит все это весьма невразумительно. Но эта тема — для долгого разговора. Искренне Ваш

Оскар Уайльд

[17 декабря 1891 г.]

Бульвар Капуцинов, 29

Дорогой мсье де Гонкур, хотя интеллектуальной основой моей эстетики является философия нереального, а, может быть, именно поэтому, прошу Вас позволить мне внести одно маленькое исправление в Ваши заметки о беседе, в ходе которой я рассказывал Вам о нашем любимом и благородном английском поэте Олджерноне Суинберне ²¹ и которую Вы поместили в «Воспоминаниях», психологическая значимость каковых столь велика не только для Ваших друзей, но и для всех читателей.

Вечера, что я имел счастье провести с таким великим писателем, как Вы, незабываемы — вот почему они сохранились у меня в памяти в мельчайших подробностях. Я удивлен, что Вам те беседы запомнились совсем по-другому.

Сегодня утром Вы предложили извлечь из воздуха водород, чтобы превратить нашу атмосферу в ужасное орудие уничтожения. Это настоящий шедевр — если не науки, то, по крайней мере, искусства. Но извлечь из моих рассказов о Суинберне впечатление, которое могло бы ранить его, — вот что меня весьма огорчило. Случилось это, несомненно, по моей вине. Можно обожать язык, не умея хорошо говорить на нем, как можно любить женщину, не зная ее. Француз по сердечному влечению, по крови я ирландец, обреченный англичанами говорить на языке Шекспира.

Вы утверждали, что я обрисовал Суинберна как фанфарона, рисуящегося своей порочностью. Это весьма удивило бы поэта, который ведет в своем деревенском доме аскетическую жизнь, полностью посвященную искусству и литературе.

Вот что я хотел бы сказать. Больше четверти века прошло с тех пор, как Суинберн опубликовал свои «Стихи и баллады» — вещь, наложившую глубочайший отпечаток на нашу литературу новой эпохи.

У Шекспира и у его современников Уэбстера и Форда звучат в творчестве голоса человеческого естества. В творчестве же Суинберна впервые прозвучал голос плоти, терзаемой желанием и памятью, наслаждением и угрызения-

ми совести, плодovitостью и бесплодием. Английская читающая публика с ее обычным лицемерием, ханжеством и филистерством не увидела в произведении искусства самого искусства — она искала там человека. Так как она всегда путает человека с его созданиями, ей кажется, что для того, чтобы создать Гамлета, надо быть немного меланхоликом, а для того, чтобы вообразить короля Лира, — полным безумцем. Вот так и сложили вокруг Суинберна легенду как о чудовище, пожирающем детей. Суинберн, аристократ по крови и художник по духу, только смеялся над этими нелепыми выдумками. Подобное отношение, сдается мне, как небо от земли отличается от бахвальства фанфарона своей порочностью!

Прошу извинить меня за это простое уточнение; зная, как любите Вы поэтов и как поэты любят Вас, я убежден, что Вы будете рады принять его. Надеюсь, что когда я буду иметь счастье снова встретиться с Вами, Вы найдете мою манеру изъясняться по-французски менее туманной, чем 21 апреля 1883 года.

Примите, дорогой мсье де Гонкур, уверения в полнейшем моем восхищении

Оскар Уайльд

14

ЛОРДУ АЛЬФРЕДУ ДУГЛАСУ ²²

[январь 1893 г.]
[Баббакумб-Клифф]

Любимый мой мальчик, твой сонет прелестен, и просто чудо, что эти твои алые, как лепестки розы, губы созданы для музыки пения не в меньшей степени, чем для безумия поцелуев. Твоя стройная золотистая душа живет между страстью и поэзией. Я знаю: в эпоху греков ты был Гиацинтом, которого так безумно любил Аполлон.

Почему ты один в Лондоне и когда собираешься в Солсбери? Съезди туда, чтобы охладить свои руки в сером сумраке готики, и приезжай, когда захочешь, сюда. Это дивное местечко — здесь недостает только тебя; но сначала поезжай в Солсбери. С неумирающей любовью, вечно твой

Оскар

ЛОРДУ АЛЬФРЕДУ ДУГЛАСУ

[20 мая 1895 г.]

[Кортфилд-гарденс, 2]

Дитя мое, сегодня было испрошено, чтобы вердикты выносились раздельно. В этот момент, вероятно, вершится суд над Тейлором²³, а я получил возможность вернуться сюда. Моя прелестная роза, мой нежный цветок, моя лилейная лилия, наверное, тюрьмой предстоит мне проверить могущество любви. Мне предстоит узнать, смогу ли я силой своей любви к тебе превратить горькую воду в сладкую. Бывали у меня минуты, когда я полагал, что благоразумней будет расстаться. А! То были минуты слабости и безумия. Теперь я вижу, что это искалечило бы мне жизнь, погубило бы мое искусство, порвало бы музыкальные струны, создающие совершенную гармонию души. Даже забрызганный грязью, я стану восхвалять тебя, из глубочайших бездн я стану взывать к тебе. Ты будешь со мною в моем одиночестве. Я полон решимости не восставать против судьбы и принимать каждую ее несправедливость, лишь бы остаться верным любви; претерпеть всякое бесчестье, уготованное моему телу, лишь бы всегда хранить в душе твой образ. Для меня ты весь, от шелковистых волос до изящных ступней, — воплощенное совершенство. Удовольствие скрывает от нас любовь, но боль открывает самую ее сущность. О, самый дорогой на свете, если к тебе придет некто, раненный безмолвием и одиночеством, опозоренный, превращенный в посмешище, ты сможешь исцелить его раны, прикоснувшись к ним, и возродить к жизни его душу, придавленную несчастьем. Ничто тогда не будет для тебя трудно, и помни: только эта надежда, она одна, побуждает меня жить. Ты для меня то же, что мудрость для философа и Бог для праведника. Сохранить тебя в моей душе — вот цель той муки, которую люди называют жизнью. О любимый мой, самый дорогой на свете, белый нарцисс на нескошенном лугу, подумай о бремени, которое выпало тебе, бремени, облегчить которое может только любовь. Но пусть это тебя не печалит — лучше будь счастлив тем, что наполнил бессмертной любовью душу человека, который сейчас плачет в аду и все же носит в своем сердце блаженство рая. Я люблю тебя, я люблю тебя, мое сердце — это роза, рас-

цветшая благодаря твоей любви, моя жизнь — пустыня, овеянная ласковым ветерком твоего дыхания и орошенная прохладными родниками твоих глаз; следы твоих маленьких ног стали для меня тенистыми оазисами, запах твоих волос подобен аромату мирры, и куда бы ты ни шел, от тебя исходит благоухание коричного дерева.

Люби меня всегда, люби меня всегда. Ты высшая, совершенная любовь моей жизни, и другой не может быть.

Я решил остаться: так будет благородней и красивей. Мы все равно не могли бы быть вместе. Мне не хотелось, чтобы меня называли трусом или дезертиром. Жить под чужим именем, изменять свою внешность, таиться — все это не для меня, которому ты был явлен на той горной выси, где преображается прекрасное.

О прелестнейший из всех мальчиков, любимейший из всех любимых, моя душа льнет к твоей душе, моя жизнь — к твоей жизни, и во всех мирах боли и наслаждения ты — мой идеал восторга и радости.

Оскар

16

РОБЕРТУ РОССУ

10 марта 1896 г.

[Тюрьма Ее Величества, Рединг]

Мой дорогой Робби! Я бы хотел, чтобы ты поскорее написал мистеру Харгроуву, адвокату, и известил его о том, что, поскольку моя жена желает оставить за мной треть дохода в случае, если она умрет раньше меня, я не собираюсь мешать ей выкупить мою пожизненную долю в ее приданом. Я принес ей столько горя, я так безжалостно разрушил жизнь детей, что у меня нет никакого права препятствовать ей в чем бы то ни было. Она была бесконечно добра и участлива, когда приезжала увидеться со мной²⁴. Я доверяю ей во всем. Пожалуйста, сделай это *немедленно* и поблагодари моих друзей за желание помочь. Я чувствую, что поступлю правильно, если не буду перебежать ей дорогу.

Напиши, пожалуйста, также в Париж Стюарту Мерриллу²⁵ или Роберту Шерарду и скажи, что я глубоко признателен за постановку моей пьесы; попроси передать мою благодарность Люнье-По²⁶ — мне очень важно, что в дни бесчестья и позора меня все еще считают художни-

ком. Я бы хотел испытывать больше удовлетворения по этому поводу, но я абсолютно мертв для каких бы то ни было ощущений, кроме боли и отчаяния. Так или иначе, пусть Люнье-По передадут, что я вполне сознаю, какую честь он мне оказал. Ведь он и сам настоящий поэт. Боюсь, тебе будет трудно разобрать эти каракули, но уж извини: поскольку мне не разрешают пользоваться письменными принадлежностями, я совершенно разучился писать.

Поблагодари от моего имени Мора²⁷ за книги; к несчастью, когда я берусь за греческих или римских поэтов, меня одолевает головная боль, так что мне от них мало пользы; тем не менее, я глубоко тронут его вниманием. Попроси его передать мою благодарность даме из Уимблдо-на²⁸. Непременно напиши мне ответ и расскажи о литературных новостях — какие новые книги вышли, и прочее; также о пьесе Джонса²⁹ в постановке Форбса-Робертсона³⁰ и о всех новых веяниях на лондонской и парижской сцене. Постарайся разыскать отзывы Леметра, Бауэра и Сарси о «Саломее» и изложи мне их кратко; напиши, пожалуйста, Анри Бауэру и передай ему, что труды его неизменно меня трогают. Роберт его знает. Было очень мило с вашей стороны, что вы меня навестили³¹; непременно приезжайте еще. Ужас смерти, который я здесь испытываю, меркнет перед ужасом жизни; в безмолвных страданиях [несколько строк вырезано тюремным начальством], но не будем больше об этом. Я всегда вспоминаю о тебе с любовью. Твой верный друг

О. У.

Я бы хотел, чтобы Эрнест забрал с Оукли-стрит мою дорожную сумку, меховое пальто, прочую одежду и книги моего сочинения, которые я подарил моей дорогой маме. Попроси его узнать, на чье имя записан участок земли на кладбище, где она покоится. До свидания.

17

РОБЕРТУ РОССУ

Суббота [23(?) или 30 мая 1896 г.]
[Тюрьма Ее Величества, Рединг]

Дорогой Робби! Вчера я никак не мог собраться с мыслями, поскольку ждал вас только сегодня. Когда вы буде-

те столь добры, что решите навестить меня снова, сообщите мне, пожалуйста, точную дату заранее. Все неожиданное выводит меня из равновесия.

Ты сказал, что Дуглас собирается посвятить мне сборник стихотворений. Напиши ему сразу же и скажи, чтобы он ни в коем случае этого не делал. Я не могу ни принять, ни разрешить подобного посвящения. Возмутительная и нелепая затея³². Кроме того, в его распоряжении, к сожалению, находится ряд моих писем к нему. Я хочу, чтобы он немедленно передал их тебе все без исключения, тебя же я попрошу их опечатать. Если я умру здесь, уничтожь их. Если я выйду отсюда живой, я уничтожу их сам. Они не должны существовать. Сама мысль о том, что они в его руках, ужасает меня, и, хотя мои несчастные дети, разумеется, никогда не будут носить моего имени, все равно они знают, кто их отец, и я должен, как могу, ограждать их от любых дальнейших разоблачений и скандалов.

У Дугласа также находится то, что я ему дарил — книги и драгоценности. Я хочу, чтобы и это было передано тебе — для меня. С частью драгоценностей он расстался при обстоятельствах, о которых я не буду распространяться, но часть он сохранил — например, золотой портсигар, жемчужное ожерелье и эмалевый медальон, который я подарил ему на прошлое Рождество. Я хочу быть уверен, что у него не осталось ни единого из моих подарков. Все это должно быть опечатано и храниться у тебя. Меня ужасает сама мысль о том, что он носит что-либо или просто владеет чем-либо из подаренного мной. Невозможно, конечно, избавиться от мерзких воспоминаний о двух годах, в течение которых я, к моему несчастью, имел его подле себя, и о том, как он вверг меня в пучину страданий и позора, утоляя свою ненависть к отцу и прочие низменные страсти. Но мои письма и мои подарки не должны у него оставаться. Даже если я выберусь из этой отвратительной ямы, меня ждет жизнь парии — жизнь в бесчестье, нужде и всеобщем презрении, но я, во всяком случае, не буду иметь ничего общего с этим человеком и не позволю ему видаться со мной.

Итак, напиши ему немедленно и заведи у него все, о чем я упомянул; пока это не сделано, я буду чувствовать себя еще более несчастным, чем обычно. Я знаю, что прошу тебя о нелегкой услуге, и, возможно, он ответит тебе в оскорбительном тоне, как ответил Шерарду, когда тот потребовал от него прекратить публикацию моих писем, —

но умоляю тебя, сделай это для меня. *Как только* ты все получишь, пожалуйста, дай мне знать, и кроме того, как в прошлом письме, сообщи мне все литературные и театральные новости. Напиши, почему Ирвинг³³ уходит из «Лицеума», где он сейчас играет, и так далее, что в каком театре идет, кого обругал Стивенсон³⁴ в своих письмах, и все прочее, что хоть на час вырвет меня из круга мерзких тюремных впечатлений.

Когда будешь писать Дугласу, сошлись на это письмо и со всей откровенностью приведи мои слова, чтобы у него не осталось ни малейшей лазейки. Он не может ответить отказом. Он разрушил мою жизнь — с него достаточно.

Я глубоко тронут добротой дамы из Уимблдона. Как хорошо, что вы смогли навестить меня. Передай привет Морю, которого я с нетерпением жду.

О. У.

[*Опущены несколько слов.*] У Сфинкс хранятся кое-какие письма Д. ко мне, их следует либо немедленно ему возвратить, либо уничтожить.

О. У.

18

РОБЕРТУ РОССУ

1 апреля 1897 г.

Тюрьма Ее Величества, Рединг

Мой дорогой Робби! Я отдельно посылаю тебе мое письмо Альфреду Дугласу³⁵, которое, я надеюсь, благополучно до тебя дойдет. После того, как ты и, конечно, Мор Эйди, которому я доверяю так же, как тебе, прочтете его, я прошу снять с него точную копию. На то есть много причин; достаточно будет одной. Я хочу, чтобы ты стал моим литературным душеприказчиком и после моей смерти мог распоряжаться всеми моими пьесами, книгами и рукописями. Как только я по закону получу возможность составить завещание, я закреплю за тобой это право. Жена ничего не понимает в моем творчестве и вряд ли когда-нибудь проявит к нему интерес, а Сирил еще ребенок. Вполне естественно, что я, как всегда, обращаюсь к тебе и поручаю все мои произведения твоим заботам. Распродажа их ударила бы по интересам Сирила и Вивиана.

Итак, коль скоро ты мой литературный душеприказчик, тебе необходимо иметь в руках единственный документ, по-настоящему проливающий свет на мое необычное поведение в отношении Куинсберри и Альфреда Дугласа. Когда ты прочтешь его, ты получишь исчерпывающее психологическое объяснение всех моих поступков, в которых посторонний взгляд может не увидеть ничего, кроме полного идиотизма и пошлой бравады. Рано или поздно истина должна стать известна, может быть, это случится после моей смерти или даже после смерти Дугласа — но я не собираюсь на все времена оставаться жалким посмешищем. По той простой причине, что я унаследовал от отца с матерью достойное имя, уважаемое в литературно-художественном мире, я не могу допустить, чтобы всевозможные Куинсберри вечно пользовались этим именем в своих целях. Нет, я не оправдываю своего поведения. Я просто объясняю его.

В письме имеются также места, где говорится о произошедших в тюрьме сдвигах в моем сознании, о вполне закономерных переменах в характере и отношении к жизни; я хочу, чтобы и ты и все, кто еще хранит ко мне теплые чувства, знали, в каком душевном состоянии я собираюсь предстать перед миром. С другой стороны, я прекрасно понимаю, что в день освобождения я всего лишь из одной тюрьмы перейду в другую, и бывают минуты, когда весь мир представляется мне камерой не просторней моей и не менее ужасной. И все же я верю, что вначале Господь создал для каждого из людей свой особый мир, и в этом-то внутреннем мире человек должен стремиться жить. Как бы то ни было, эти части письма тебе будет не так больно читать, как другие. Разумеется, мне нет необходимости напоминать тебе, как неуловимо изменчива моя мысль — мысль каждого из нас — и какой зыбкой субстанцией являются наши чувства. Но, несмотря на это, я различаю впереди некую цель, к которой, благодаря искусству, могу двигаться. И не исключено, что тебе придется мне в этом помочь.

Дело все в том, Робби, что тюремная жизнь позволяет увидеть людей в истинном свете. И это может обратить человека в камень. Тех, кто живет за пределами тюрьмы, мельтешение жизни вводит в обман. Они сами втягиваются в ее круговорот и вносят в этот обман свою лепту. Только мы, находящиеся в неподвижности, умеем видеть и понимать. Если ему, с его ограниченной натурой и чахоточными мозгами, мое письмо и не даст ничего, мне оно дало

бесконечно много. Я снял «с груди отягощенной тяжесть»*, если воспользоваться словами поэта, которого мы с тобой когда-то намеревались вызволить из лап обывателей. Нет нужды напоминать тебе, что сам акт высказывания есть высшая и, пожалуй, единственная форма существования художника. Говорением мы живы. Из многого, многого, за что я должен сказать спасибо начальнику тюрьмы, больше всего я благодарен за возможность написать это письмо А. Д. без ограничения объема. Чуть не два года копилась во мне горечь, и теперь я освободился от нее почти полностью. По ту сторону тюремной стены растет несколько чахлых деревьев, черных от копоти — и вот я вижу, как на них распускаются яркие-яркие зеленые листочки. Я-то хорошо понимаю, что происходит с деревьями. Они обретают язык...

19

ТОМАСУ МАРТИНУ³⁶

[17 мая 1897 г.]

[Тюрьма Ее Величества, Рединг]

Будь добр, узнай фамилию А 2.11³⁷. И еще фамилии детей, которых посадили за кроликов, и величину штрафа. Если я заплачу, их выпустят? Как было бы хорошо устроить это завтра. Друг мой, пожалуйста, сделай это для меня. Мне непременно нужно их вызволить. Ты понимаешь, как это для меня важно — помочь хотя бы трим мальчикам. Я был бы просто счастлив. Если это и в самом деле возможно, скажи им, что за них хлопочет один человек и что завтра они выйдут на волю, пусть радуются и никому не говорят.

20

МИССИС БЕРНАРД БИР³⁸

[Прибл. 22 мая 1897 г.]

Отель «Сандвич», Дьеп

Мой милый добрый прекрасный Друг! Ваше письмо доставило мне неизъяснимое наслаждение. Я не сомневал-

* «Макбет», акт V, сцена 3, перевод Ю. Корнесса.

ся, что Вы всегда будете ко мне добры и милосердны — и теперь более, чем когда-либо, если это вообще возможно. Ибо сейчас я, как никогда, нуждаюсь в сочувствии и ценю его; доброе слово для меня подобно прелестному цветку, и раны мои лечатся любовью.

Пишу коротко, потому что пошаливают нервы — чудо вновь открывшегося мира ошеломило меня. Я чувствую себя восставшим из мертвых. Солнце и море кажутся мне чем-то небывалым.

Милая Берни, хотя со стороны я выгляжу человеком, чья жизнь рассыпалась в прах, внутреннее ощущение у меня другое. Я знаю, Вам приятно будет услышать, что из всего этого — из безмолвия, одиночества, голода, мрака, боли, заброшенности и бесчестья — можно извлечь и нечто хорошее. Я вел жизнь, недостойную художника. Я в этом раскаиваюсь. С Вашим старым другом, милая, могло случиться что-нибудь и похуже, чем два года тюрьмы — как бы ужасны они ни были. По меньшей мере, я надеюсь дорасти до этого ощущения. Страдание подобно безжалостному огню — то, что в нем уцелело, выходит из него очищенным; может быть, и я стал теперь лучше, чем был. Пишите мне непременно; для всех здесь мое имя — Себастьян Мельмот. С любовью и благодарностью, всегда Ваш

Оскар

21

МАКСУ БИРБОМУ 39

[Прибл. 28 мая 1897 г.]

Отель «Де ла пляж», Берневаль-сюр-мер

Мой дорогой Макс! Я не в силах выразить всю радость, которую я испытал от Вашего восхитительного подарка, дожидавшегося моего освобождения, и от Ваших очаровательных писем. Я раньше думал, что благодарность — тяжкое бремя для нас. Теперь я убедился, что от нее на сердце становится легче. Неблагодарному трудно идти по земле, ноги и сердце у него как свинцом налиты. Но если ты хоть в малой степени познал счастье благодарности, ноги твои легко ступают по песку и по водам, и ты готов со странной, внезапно открывшейся тебе радостью вновь и вновь исчислять не владения свои, а долги. Их я коплю ныне в сокровищнице сердца и, один золотой к другому, бережно перебираю на утренней и вечерней

заре. Так что не браните меня за назойливые выражения благодарности. Просто это одно из удовольствий, доселе мне незнакомых.

«Счастливым лицемер» — чудесная, замечательная книга, хотя мне не понравилась циническая прямота названия. Название, которое автор дает своему труду, будь то стихотворение или картина (а ведь всякое произведение искусства — либо стихотворение, либо картина, а в лучших из них сочетается и то, и другое), есть отголосок греческого хора. Это единственное место в произведении, где художник говорит от первого лица, — так зачем же по собственной воле подхватывать прозвище, данное толпой? Впрочем, я знаю, как весело бывает подобрать какую-нибудь кличку и носить, как розу в петлице. Именно так обретали названия все крупные школы в искусстве. Не быть довольным чем-либо из того, что Вы сделали, — переживание для меня столь новое, что даже серебряная шкатулка, полная великолепных в своей бесполезности вещей, которую практичный Реджи преподнес мне после моего освобождения, не заставит меня от него отказаться. Но пройдут годы, и Вы, став к тому времени очень молодым человеком, припомните мои слова, поймете их справедливость и в последнем прижизненном издании оставите название неизменным. В этом я совершенно уверен. Пророческий дар — достояние тех, кто понятия не имеет, что случится завтра с ними самими.

Я рад был почувствовать в этой книге переключку с «Дорианом Греем». До сих пор меня постоянно огорчало, что мой роман никакого другого художника не побудил к новому свершению. Ведь где бы ни рос прекрасный цветок — на лугу или на поляне, — рядом непременно должен вырасти новый цветок, столь схожий с первым, что он становится прекрасен по-своему: ибо все цветы и все произведения искусства таинственно тянутся друг к другу. И вот еще о чем я подумал, читая Вашу удивительную и совершенно новую для меня книгу: как глупо поступают тюремщики, лишая художника пера и чернил. Его труд продолжает кто-то на воле, внося в него восхитительную свежесть.

То, что это письмо написано на двух разномастных страницах, не должно внушать Вам беспокойства: причина этому не бедность, а экстравагантность. Напишите мне непременно — на мое новое имя. Искренне Ваш

Оскар Уайльд

[2(?) июня 1897 г.]

Отель «Де ла пляж», Берневаль-сюр-мер

Дорогой мой мальчик! Если ты будешь возвращать мне мои прекрасные письма, сопровождая их своими письмами, полными желчи, ты так никогда и не запомнишь мой адрес. Он написан выше.

О Люнье-По я, разумеется, не знаю ничего — только то, что он чрезвычайно красив и по натуре настоящий актер. Ведь человеческая натура прекрасно обходится без разума; она черпает силу в самой себе и часто бывает столь же великолепно неразумна, как все могучие явления природы — к примеру, молния, то и дело сверкавшая прошлой ночью над сонным морем, которое раскинулось перед моим окном.

Постановка «Саломеи» склонила чашу весов в мою пользу — я имею в виду отношение ко мне в связи с моим тюремным заключением: я глубоко признателен всем, кто принял в ней участие. С другой стороны, я не могу отдать свою новую пьесу за бесценник, поскольку я совершенно не представляю себе, на что буду жить начиная с осени, если в ближайшее время не получу денег. Я попал в очень тяжелое и опасное положение: меня уверяли, что меня ждет некая сумма, но на поверку оказалось, что никаких денег и в помине нет. Это был жестокий удар — ведь я, разумеется, начал жить так, как полагается жить литератору, то есть с гостиной, книгами и проч. Я не могу помыслить об ином образе жизни, если я собираюсь писать; если нет — тогда, конечно, дело другое.

Итак, если Люнье-По не имеет возможности мне заплатить, то я, разумеется, буду считать себя свободным от каких-либо обязательств перед ним. Но пьеса, о которой идет речь, — пьеса религиозная по сюжету и по его трактовке ⁴¹, — отнюдь не предназначена для включения в *репертуар*. Наибольшее, на что я могу рассчитывать, это три спектакля. Я добиваюсь только своего возвращения как художника, своей сценической реабилитации — и не в Лондоне, а именно в *Париже*. Это мой долг и моя дань уважения великой столице искусств.

Если пьесу возьмет кто-нибудь другой, располагающий деньгами, и разрешит Люнье-По в ней сыграть, я

буду вполне доволен. Как бы то ни было, я ничем не связан, и, что еще важнее, пьеса пока не написана! Я все никак не управлюсь с самыми необходимыми письмами, где пытаюсь поблагодарить тех, кто был ко мне добр.

Что касается «Журналь», я с удовольствием что-нибудь для них написал бы; буду стараться получать эту газету регулярно. Подписываться на нее через редакцию я не хочу, поскольку мне важно хранить мой адрес в секрете. Пожалуй, лучше сделать это в Дьепе, откуда я получаю «Эко де Пари».

Мне говорили, что «Жур» напечатал некую фальшивку — подобие интервью с тобой⁴². Это весьма огорчительно для меня и, без сомнения, в такой же степени для тебя. Надеюсь, однако, что дуэль, на которую ты намекаешь, вызвана другой причиной. Во Франции только начинаться на дуэлях, так им конца не будет, а это ведь морока. Уповаю на то, что тебя всегда защитит общепризнанное право английского джентльмена на уклонение от дуэли — разумеется, если речь не идет о ссоре личного характера или публичном оскорблении. И не вздумай драться на дуэли из-за *меня* — это было бы ужасно и произвело бы на всех крайне неприятное впечатление.

Как можно больше пиши мне о своем и чужом творчестве. Куда лучше встречаться на двойной вершине Парнаса, чем где-нибудь еще. Я с большим интересом и удовольствием прочел твои стихи⁴³; и все же я по-прежнему считаю высшим твоим достижением то, что ты написал два с половиной года назад — баллады и, местами, пьесу. Я понимаю, что после этого слишком многое побуждало тебя высказываться *непосредственно*, но теперь, я надеюсь, ты начнешь возвращаться к формам, более удаленным от реальных событий и страстей. Ведь, как я писал в «Замыслах»⁴⁴, *объективная* форма дает гораздо больше возможностей быть субъективным, чем любая другая. Если бы меня спросили, что я думаю о себе как о драматурге, я бы ответил, что своеобразие мое заключается в том, что я превратил самую объективную форму в искусстве, какой является драматургия, в нечто столь же личное, как лирика или сонет, что я обогатил театр новыми характерами и расширил — по крайней мере в «Саломее» — его художественный горизонт. Ты ведь неравнодушен к балладе — так вернись же к ней. Баллада есть подлинный источник романтической драмы, и истинные предшественники Шекспира — вовсе не греческие и ла-

тинские трагики, от Эсхила до Сенеки, а барды англо-шотландского пограничья. В такой балладе, как «Гилдерой», предвосхищена любовная история Ромео и Джульетты, как ни различны эти два произведения по сюжету. Повторяющиеся фразы в «Саломее», которые сцепляют ее в единое целое, как лейтмотивы, навеяны — и я понимал это, когда писал — рефренами старинных баллад. Все это я говорю для того, чтобы убедить тебя вновь взяться за балладу.

Не знаю, кого благодарить за книги, присланные из Парижа, тебя или Мора — скорее всего, обоих. Разделите благодарность в соответствии с моими суждениями о книгах.

«Наполеон» Ла Женесса⁴⁵ произвел на меня глубокое впечатление. Автор, должно быть, очень интересный человек. А книга Андре Жида⁴⁶ меня разочаровала. Я всегда считал и теперь считаю, что эгоизм — это альфа и омега современного искусства, но, чтобы быть эгоистом, надобно «эго» иметь. Отнюдь не всякому, кто громко кричит: «Я! Я!», позволено вступить в Царство Искусства. Но лично к Андре я испытываю огромную любовь, и я часто вспоминал его в тюрьме, как и милого Реджи Чомли⁴⁷ с его большими глазами фавна и лучезарной улыбкой. Передай ему мой нежный привет. Всегда твой

Оскар

Передай, пожалуйста, Реджи вложенную сюда карточку и сообщи ему мой адрес. Скажи, чтобы ни того, ни другого никому не показывал.

23

УИЛЛУ РОТЕНСТАЙНУ⁴⁸

Среда [Почтовый штемпель — 9 июня 1897 г.]
Отель «Де ла пляж», Берневаль-сюр-мер

Мой добрый дорогой друг! Я был бесконечно растроган Вашим вчерашним письмом, полным тепла и дружеского участия, и с нетерпением жду радостной встречи с Вами, пусть даже Вы приедете только на один день. Я сейчас отправляюсь в Дьеп завтракать со Стэннардами⁴⁹, которые ко мне чрезвычайно ласковы, и оттуда пошлю Вам телеграмму. Я лщу себя надеждой, что Вы приедете

завтра дневным пароходом, так что и Вы, и Ваш друг сможете здесь поужинать и переночевать. В этой маленькой гостинице я — единственный постоялец, но она очень уютная, а шеф-повар — таковой здесь имеется! — в деле своем настоящий художник; каждый вечер он прогуливается по берегу моря, вынашивая идеи для завтрашнего меню. Ну не прелестно ли? Я снял шале на целый сезон всего за 32 фунта, так что смогу, надеюсь, возобновить работу и сочинить пьесу или еще что-нибудь.

Я уверен, дорогой Уилл, Вы обрадуетесь, узнав о том, что я вышел из тюрьмы человеком отнюдь не озлобленным и не опустошенным. Напротив: во многих отношениях я стал богаче, чем был. Я ни капли не стыжусь, что побывал в заключении — я посещал места куда более мерзкие, — а стыжусь того, что вел жизнь, недостойную художника. Я вовсе не то хочу сказать, что с Мессалиной водиться более похвально, чем со Спором⁵⁰, и что в первом случае все прекрасно, а во втором все ужасно; просто я понял, что сознательно пестуемый материализм, с его философией цинизма и похоти, с его культом чувственного — а на деле бесчувственного — довольства, действует на художника разрушительно, обедняя воображение и притупляя высшие формы восприятия. Да, мой мальчик, я пошел в жизни неверной дорогой. Я не сделал того, что мог. Но *теперь*, если я буду здоров, если у меня останется несколько простых и добрых друзей — таких, как Вы, — если я смогу жить в тишине и уединении, если не стану вновь пленником непрерывной тяги к наслаждениям, калечащим тело и порабощающим душу, — что ж, тогда я, быть может, еще создам нечто, способное заслужить похвалу моих друзей. Разумеется, потери невозполнимы; и все же, дорогой мой Уилл, когда я пытаюсь охватить мыслью то, что мне *осталось* — прекрасный мир с его солнцем и морем, золотисто-дымчатые рассветы и серебристо-мерцающие ночи, и многие книги, и все цветы, и несколько верных друзей, и еще мозг и тело, не вовсе лишенные здоровья и силы, — да я *богач*, если владею всем этим; а что до денег, то они принесли мне ужасное несчастье. Они погубили меня. Я хочу жить простой жизнью и спокойно писать — большего мне не надо.

Так что знайте, что Вы найдете меня во многих отношениях вполне счастливым, и, разумеется, Ваше доброе согласие навестить меня принесет мне еще больше счастья.

Что же касается Ваших «безмолвных песен на камне»,

то я жду их с трепетом. Это просто замечательно с Вашей стороны. В жизни я получал немало трогательных подарков, но Ваш будет самым драгоценным из всех.

Вы спросили, что привезти мне из Лондона. Дело в том, что от морского воздуха мои сигареты отсыревают, а коробки у меня нет. Так что, если у Вас денег куры не клюют — купите мне коробку для сигарет, это будет замечательный подарок. В Дьепе нет ничего среднего между чемоданом и бонбоньеркой. Итак, жду Вас завтра (то есть в четверг) к ужину с тем, чтобы Вы остались на ночь. Если не получится, приезжайте в пятницу утром. Я, представьте себе, каждое утро в восемь уже на ногах!

Надеюсь, Вы помните, что *для меня одного* Вы вовсе не Уилл Ротенстайн, художник. Для меня Вы просто Уильям Ротенстайн, член Королевской академии. Это один из значительнейших фактов в истории искусств.

Мне не терпится познакомиться со Стрэнгманом⁵¹. Его перевод «Леди Уиндермир» восхитителен. Ваш верный и благодарный друг

Оскар Уайльд

24

КАРЛОСУ БЛЭККЕРУ⁵²

[Почтовый штемпель — 4 августа 1897 г.]

Кафе «Сюисс», Дьеп

Мой дорогой друг! От Ваших слов разрывается сердце. Я не ропщу на то, что моя жизнь превратилась в обломки — так оно и должно быть, — но когда я думаю о бедной Констанс, я просто хочу наложить на себя руки⁵³. Но я знаю, что обязан пережить все это. Будь что будет. Немезида поймала меня в свою сеть, сопротивляться бесполезно. Почему человек так стремится к саморазрушению? Почему его так завораживает гибель? Почему, стоя на высокой башне, он хочет ринуться вниз? Никто не ведает, но таков порядок вещей.

Я считаю, что для Констанс было бы лучше, если бы я приехал, но Вы думаете иначе. Что ж, Вам виднее. Моя жизнь выплеснута на песок — красное вино на сухой песок, — и песок пьет ее, потому что хочет пить, другой причины нет.

Хотелось бы Вас повидать. Не имею никакого понятия,

где я буду в сентябре. Какая мне разница? Боюсь, мы уже никогда не встретимся. Но все справедливо: боги держат наш мир у себя на коленях. Я был создан для того, чтобы погибнуть. Богини судьбы качали мою колыбель. Только окунувшись в грязь, я способен ощутить покой. Всегда Ваш

Оскар

25

ЛОРДУ АЛЬФРЕДУ ДУГЛАСУ

Вторник, 7.30 [31(?) августа 1897 г.]

Кафе «Сюисс», Дьеп

Милый, родной мой мальчик! Я получил твою телеграмму полчаса назад и пишу тебе эти строки только лишь для того, чтобы сказать, что быть с тобой — мой единственный шанс создать еще что-то прекрасное в литературе. Раньше все было иначе, но теперь это так, и я верю, что ты вдохнешь в меня ту энергию и ту радостную мощь, которыми питается искусство. Мое возвращение к тебе вызывает всеобщее бешенство, но что они понимают? Только с тобой я буду хоть на что-то способен. Возроди же мою разрушенную жизнь, и весь смысл нашей дружбы и любви станет для мира совершенно иным.

Как бы я хотел, чтобы после нашей встречи в Руане⁵⁴ мы не расставались. А теперь между нами необозримая пропасть. Но мы ведь любим друг друга. Доброй ночи, мой милый. Всегда твой

Оскар

26

РОБЕРТУ РОССУ

Вторник, 21 сентября 1897 г.

Отель «Руаяль дез этранже», Неаполь

Мой дорогой Робби! Мне переслали сюда твое письмо.

Мое возвращение к Бози психологически было неизбежно; но, если даже оставить в стороне тайную жизнь души с ее стремлением любой ценой осуществить свои чаяния, меня принудили к этому люди.

Я не могу существовать вне атмосферы Любви: я должен любить и быть любимым, как бы дорого ни приходилось за это платить. Я бы мог прожить всю жизнь с тобой, но у тебя есть другие обязательства — ты слишком добрый человек, чтобы ими пренебречь, — и ты смог уделить мне только неделю. Реджи подарил мне три дня, Роулэнд⁵⁵ — шестерку солнц, но в последний мой месяц в Берневале я был так одинок, что хотел покончить с собой. Мир захлопнул передо мной свои врата, а калитка Любви по-прежнему открыта.

Если меня начнут осуждать за возвращение к Бози, скажи им, что он предложил мне любовь и что я, в моем одиночестве и позоре, после трех месяцев борьбы с отвратительным филистерским миром, вполне естественно, ее не отверг. Конечно, с ним я нередко буду несчастлив, но, несмотря на это, я люблю его; уже одно то, что он разбил мою жизнь, заставляет меня любить его. «Je t'aime parce que tu m'as perdu»* — этими словами кончается одна из новелл в «Le Puits de Sainte Claire»**⁵⁶ — книге Анатоля Франса — и они полны жуткой символической истины.

Надеюсь, мы снимем где-нибудь небольшую виллу или комнаты, и я вновь примусь за работу. Думаю, у меня получится. Рассчитываю на его доброту — ведь о большем я не прошу. Так что объясни всем, что моя единственная надежда вернуться к жизни и творчеству связана с человеком, которого я любил в прошлом с такими трагическими последствиями для своего доброго имени.

На сегодня довольно. Всегда твой

Оскар

27

РОБЕРТУ РОССУ

[18(?) февраля 1898 г.]

Отель «Ницца», улица де Боз-ар, Париж

Дорогой мой Робби! Огромное спасибо за вырезки.

Смизерс⁵⁷, по глупости своей, напечатал для начала всего 400 экземпляров⁵⁸ и никак не рекламирует издание. Боюсь, он упустит время и спрос упадет. Он так привык из-

* «Я люблю тебя за то, что ты погубил меня» (фр.).

** «Колодезе Святой Клары» (фр.).

давать «подпольные» книги, что сам себя загоняет в подполье. Не передавай ему моих слов. Я написал ему сам.

Напрасно на меня все накинулись из-за Бози и Неаполя. Патриот, брошенный в тюрьму за любовь к родине, продолжает любить родину; поэт, наказанный за любовь к юношам, продолжает любить юношей. Изменить образ жизни значило бы признать ураническую любовь недостойной. А я считаю ее достойной — достойнее всех других форм любви. Всегда твой

Оскар

28

ФРЭНКУ ХАРРИСУ⁵⁹

[Конец февраля 1898 г.]

Отель «Ницца»

Мой дорогой Фрэнк! Я невыразимо тронут твоим письмом — это une vraie poignée de main⁶⁰? Я жду не дождусь встречи с тобой; мне так не хватает твоей сильной, здоровой, чудесной природы.

Не понимаю, что происходит с поэмой. Издатель заверил меня, что, вняв моим мольбам, он отправил два *номерных* экземпляра в «Сатердей» и «Кроникл», и он также пишет, что Артур Саймонс⁶⁰ специально спрашивал у тебя разрешения поместить в твоей газете *подписанную* статью. Конечно, издатели — народ ненадежный. Во всяком случае, вид у них всегда именно такой. Но *какая-то* заметка, надеюсь, у тебя появится: ведь твоя газета (или, скорее, ты сам) — это в Лондоне большая сила, и когда ты говоришь, все умолкают. Я, конечно, понимаю, что поэма слишком автобиографична и что подлинный опыт обычно нам чужд и оставляет нас равнодушными; но эти стихи исторгла из меня боль, это вопль Марсия, а не песнь Аполлона. Как бы то ни было, кое-что ценное в ней есть. Попробуй сооруди сонет из тюремной баланды. Это ведь не шутка.

Когда вернешься из Монте-Карло, дай, пожалуйста, знать. Мечтаю с тобой поужинать.

Что же касается комедии, дорогой мой Фрэнк, то я утратил главную движущую силу жизни и искусства — la

* Истинное рукопожатие (фр.).

joie de vivre *; это совершенно ужасно. Есть удовольствия, есть сладострастие, но радость жизни ушла. Я гнию живо; морг ждет меня не дождется. Я уже присматриваю себе там цинковое ложе. В конце концов, я прожил чудесную жизнь, которая, увы, осталась позади. Но поужинать с тобой это мне не помешает. Всегда твой

О. У.

29

КАРЛОСУ БЛЭККЕРУ

[Почтовый штемпель — 9 марта 1898 г.]
Отель «Ницца»

Мой дорогой Карлос! Я не в силах передать Вам, как я был взволнован и растроган вчера вечером, увидев Ваш почерк. Если можете, приходите ко мне завтра (в четверг) в пять часов; если это неудобно, можно назначить какое-нибудь другое время, но мне непременно нужно увидеть Вас, пожать Вам руку и поблагодарить Вас за необыкновенную доброту Вашу и Вашей жены к Констанс и мальчикам ⁶¹.

Я тут живу совершенно один и занимаю, разумеется, всего одну комнату; но кресло для Вас найдется. Я не видел Альфреда Дугласа три месяца; по-видимому, он на Ривьере. Не думаю, что мы когда-нибудь увидимся вновь. Дело в том, что если мы опять окажемся вместе, его месячное содержание уменьшится на 10 фунтов, а поскольку он получает всего 400 фунтов в год, он счел за лучшее стать примерным мальчиком ⁶².

Я очень рад, что моя поэма имеет успех в Англии. Почти месяц я держу для Вас экземпляр первого издания, который мне не терпится Вам вручить.

Она появится в апрельском номере «Меркюр де Франс» во французском переводе, и я рассчитываю издать ее здесь также и книгой — разумеется, ограниченным тиражом, но, как бы то ни было, это моя *chant de cygne* **; мне жаль кончать криком боли, стенанием Марсия, а не песнью Аполлона, но Жизнь, которую я так любил — слишком любил, — растерзала меня, как хищный зверь, и когда Вы придете, Вы увидите, в какую развалину пре-

* Радость жизни (фр.).

** Лебединая песня (фр.).

вратился человек, который некогда поражал, блистал и был совершенно невероятен. Но французские писатели и художники ко мне необычайно добры, и я коротаю вечера, читая «Tentation» * Флобера. Вряд ли я когда-нибудь вновь возьмусь за перо: la joie de vivre ушла из меня, а она, наряду с силой воли, есть основа любого искусства.

Когда придете в отель, спросите господина Мельмота. Всегда ваш

Оскар

30

РОБЕРТУ РОССУ (ТЕЛЕГРАММА)

[Почтовый штемпель — 12 апреля 1898 г.]
Париж

Констанс умерла ⁶³. Приезжай завтра и остановись в моем отеле. Я в великом горе.

31

КАРЛОСУ БЛЭККЕРУ

[12 или 13 апреля 1898 г.]
[Париж]

Мой дорогой Карлос! Это воистину ужасно. Я места себе не нахожу. Если бы мы только встретились, если бы поцеловались.

Поздно. Как жестока жизнь. Как мило с Вашей стороны, что Вы сразу приехали.

Я покинул свою комнату, потому что страшусь оставаться один. Всегда Ваш

Оскар

32

РОБЕРТУ РОССУ

2 февраля 1899 г.
Напуль

Дорогой мой Робби! Чек благополучно прибыл, спасибо. Твой рассказ о Генри Джеймсе изрядно позабавил

* Искушение (фр.).

Фрэнка Харриса — это великолепная глава для твоих будущих воспоминаний.

Сегодня первый раз идет дождь — погода прямо ирландская. Вчера был восхитительный день. Я ездил в Канн смотреть «Bataille des Fleurs»*. В самом прелестном экипаже — сплошь желтые розы, а лошадиные сбруи украшены фиалками — сидел старик порочного вида, явно англичанин; на козлах, рядом с кучером, возвышался его слуга, очень красивый юноша, весь увитый цветами. «Императорский, нероновский Рим», — прошептал я.

Я надписал для Смизерса экземпляры пьесы, тебе — на японской бумаге. Смизерс покажет тебе список; дай мне знать, если я кого-нибудь обидел. Милый наш Мор Эйди, разумеется, получит подарочный экземпляр, и Реджи тоже.

Гарольд Меллор⁶⁴ будет в Лондоне в конце месяца. Он едет туда купить мне галстуков. Я попросил его известить тебя о своем приезде. Он чудесный малый, очень образованный, хоть и говорит, что Литература не может адекватно выразить Жизнь. Это-то верно; но ведь произведение искусства вполне адекватно выражает Искусство, а больше ничего и не надо. Жизнь — это только мотив орнамента. Надеюсь, у тебя все будет хорошо. Фрэнк Харрис сейчас наверху и громовым голосом рассуждает о Шекспире. Я добросовестно бездельничаю. Всегда твой

Оскар

33

ФРЭНКУ ХАРРИСУ⁶⁵

20 ноября 1900 г.

Отель «Эльзас»

Дорогой Фрэнк! Вот уже почти два с половиной месяца я прикован к постели, и я все еще очень болен — две недели назад у меня был рецидив. По ряду причин, однако, я решил безотлагательно написать тебе; речь пойдет о деньгах, которые ты мне задолжал. Расходы на мое лечение приблизились к 200 фунтам, и мне приходится просить тебя немедленно выслать причитающуюся мне сумму. 26 сентября, почти уже два месяца назад, ты собствен-

* Бой цветов (фр.).

норучно составил договор, где обязался в течение недели заплатить мне 175 фунтов и, помимо этого, выплачивать четвертую часть всех доходов. Ты сказал, что оставил в Лондоне свою чековую книжку, что ты возвращаешься туда на следующий день и что сразу по возвращении ты вышлешь мне чек. Ты дал мне 25 фунтов в счет этих денег, и я, естественно, поверил слову старинного друга, подкрепленному к тому же договором, который ты написал своей рукой, хоть и не подписал, и я вручил тебе расписку на всю сумму. Я был столь же уверен в том, что получу деньги в срок, как в том, что солнце взойдет на востоке и сядет на западе. Прошла неделя — от тебя ни слуху ни духу; наконец, врач счел своим долгом предупредить меня, что если я немедленно не соглашусь на операцию, будет слишком поздно, и что последствия такой отсрочки могут оказаться роковыми. С большим трудом я собрал у друзей — или, лучше сказать, они для меня собрали — 1500 франков на операцию, и меня прооперировали под хлороформом. После этого я послал тебе телеграмму с просьбой немедленно выслать деньги. В ответ я получил всего 25 фунтов. На этом ты счел вопрос исчерпанным, вследствие чего я целый месяц пребываю в положении, хуже которого не придумаешь. Заметь, я вовсе не осуждаю твое поведение, я просто констатирую факты. В настоящее время по нашему договору двухмесячной давности ты должен мне 125 фунтов. Кроме того, мне причитаются еще 25 фунтов, поскольку ты получил 100 фунтов аванса от миссис Кэмпбелл. Ты сказал мне у Дюрана, что эти деньги будут выплачены после гонорара. Хотелось бы знать, тот ли это случай. Пьеса идет уже, по-моему, три недели, и я не получаю никаких сведений о доходах и причитающемся мне вознаграждении. Отчет о доходах и моей доле в них должен, конечно, высылаться мне каждую неделю. Мне приходится просить тебя немедленно расплатиться, так как я не в состоянии без денег вести жизнь, которую я веду, оплачивая двух врачей, сиделок, брата милосердия и неся все жуткие расходы, вызванные долгой и опасной болезнью.

Что же касается Смизерса, нечего и говорить, насколько я изумлен тем, как легко ты позволил ему себя шантажировать, и я, разумеется, решительно возражаю против твоего намерения возместить себе убытки из тех денег, что ты мне должен, и наложить арест на мою небольшую долю доходов. Я и мысли об этом не допускаю. Несколько

лет назад мы со Смизерсом заключили договор, где я дал обязательство написать для него пьесу к определенному сроку. Выполнить его я не смог, но Смизерс совершенно официально заявил мне в Париже, что он не имеет ко мне никаких претензий и договор потерял силу. Письменного отказа я от него не получил, это верно, но мы со Смизерсом были в то время закадычными друзьями, и в его случае, как позднее в твоём, я счел слово друга надежной гарантией. Взамен я пообещал ему права на публикацию двух моих пьес⁶⁶ и исключительное право на балладу, над иллюстрациями к которой в это время работала художница выдающегося дарования⁶⁷. Но потом Смизерс, как тебе известно, обанкротился, и я один из его кредиторов. Если бы Смизерс считал тот договор действующим, он, разумеется, воспользовался бы им, чтобы нейтрализовать мои претензии, но он этого не сделал, ясно показав тем самым, что, по его мнению, договор не только просрочен, но и формально утратил силу. Его приход к тебе и попытка вытянуть из тебя деньги есть чистый шантаж, ибо, если даже тот договор что-нибудь стоит, он, безусловно, находится в ведении судебного исполнителя, и Смизерс имеет не больше прав распоряжаться им и торговать им, чем любой человек с улицы. Надеюсь, ты сам понимаешь, что Смизерс допустил серьезное нарушение закона о банкротстве, и если бы судебный исполнитель об этом узнал, Смизерс оказался бы в очень затруднительном положении, а может быть, и за решеткой. Расскажи все это своему адвокату, и он подтвердит тебе мои слова. Я даже думаю, что если Смизерс еще не пропил эти 100 фунтов, адвокат сможет вернуть тебе твои деньги. Конечно, решать тебе, а не мне, но все же учти, что, находясь в столь незавидном положении, Смизерс вряд ли захочет рисковать своей свободой.

Взять, к примеру, эпизод, когда пресловутый Нетерсол⁶⁸ в наихудший период моей болезни заявлялся ко мне чуть ли не ежедневно и пытался шантажировать меня тем, что ему в руки попал экземпляр моих набросков к пьесе, считая, что пьеса принадлежит любому, кто имеет такой экземпляр. Представь на минуту, что в этих обстоятельствах я имел бы глупость дать ему требуемые 200 фунтов — ты, я думаю, немало бы посмеялся, если бы я потом потребовал у тебя возместить мне эти 200 фунтов из своего кармана. Но даже и без всяких параллелей твой адвокат в два счета объяснит тебе, что Смизерс действует совершен-

но незаконно и что, поддавшись ему, ты поступил очень глупо.

Что же касается меня, мне за тебя очень обидно, но я не могу возместить тебе убыток, и странно, что ты хоть на миг вообразил меня на это способным. Самое важное, однако, поскорее сквитаться, и я очень прошу тебя немедленно выслать 150 фунтов, которые ты мне должен, и причитающуюся мне долю доходов.

Нечего и говорить, что я чрезвычайно расстроен таким оборотом наших отношений, но ведь моей вины в этом нет никакой. Если бы ты сдержал свое слово, выполнил соглашение и выслал деньги, которые ты мне должен и расписка за которые у тебя хранится, все было бы в порядке; и, безусловно, я уже две недели был бы совершенно здоров, если бы не то непрекращающееся душевное смятение, которое я испытываю по твоей милости, и не сопутствующая ему бессонница, неподвластная ни одному из опитов, которые врачи решаются мне назначить. Сегодня 20-е, вторник. Очень надеюсь получить от тебя 150 фунтов, которые ты мне должен. Искренне твой

Оскар Уайльд

De Profundis *

Тюремная исповедь

EPISTOLA: IN CARCERE ET VINCULIS **

Тюрьма Ее Величества, Рединг

Дорогой Бози ⁶⁹!

После долгого и бесплодного ожидания я решил написать тебе сам, и ради тебя, и ради меня: не хочу вспоминать, что за два долгих года, проведенных в заключении, я не получил от тебя ни одной строчки, до меня не доходили ни послания, ни вести о тебе, кроме тех, что причиняли мне боль.

Наша злополучная и несчастная дружба кончилась для меня гибелью и позором, но все же во мне часто пробуждается память о нашей прежней привязанности, и мне грустно даже подумать, что когда-нибудь ненависть, горечь и презрение займут в моем сердце место, принадлежавшее некогда любви; да и сам ты, я думаю, сердцем поймешь, что лучше было бы написать мне сюда, в мое тюремное одиночество, чем без разрешения публиковать мои письма или без спросу посвящать мне стихи ⁷⁰, хотя мир ничего не узнает о том, в каких выражениях, полных горя или страсти, раскаяния или равнодушия, тебе вздумается отвечать мне или взывать ко мне.

Нет сомнения, что мое письмо, где мне придется писать о твоей и моей жизни, о прошлом и будущем, о радостях, принесших горе, и о горестях, которые, быть может, принесут отраду, — глубоко уязвит твое тщеславие. Если так, то читай и перечитывай это письмо до тех пор, пока оно окончательно не убьет в тебе это тщеславие. Если же ты найдешь в нем какие-нибудь упреки, на твой взгляд незаслуженные, то вспомни, что надо быть благодарным за то, что есть еще провинности, в которых обвинять тебя несправедливо. И если хоть одна строка вызовет у тебя слезы — плачь, как плачем мы в тюрьме, где день предназна-

* Из глубины (лат.).

** Послание: в тюрьме и оковах (лат.).

чен для слез не меньше, чем ночь. Это единственное, что может спасти тебя. Но если ты снова бросишься жаловаться к своей матери, как жаловался на то, что я с презрением отозвался о тебе в письме к Робби⁷¹, просить, чтобы она снова убаюкала тебя льстивыми утешениями и вернула тебя к прежнему высокомерию и самовлюбленности, ты погибнешь окончательно. Стоит тебе найти для себя хоть одно ложное оправдание, как ты сразу же найдешь еще сотню, и останешься в точности таким же, как и прежде. Неужели ты все еще утверждаешь, как писал в письме к Робби, будто я *«приписываю тебе недостойные намерения!»*. Увы! Да разве у тебя были хоть когда-нибудь в жизни какие-то намерения — у тебя были одни лишь прихоти. Намерение — это сознательное стремление. Ты скажешь, что *«был слишком молод»*, когда началась наша дружба? Твой недостаток был не в том, что ты слишком мало знал о жизни, а в том, что ты знал чересчур много. Ты давно оставил позади утреннюю зарю отрочества, его нежное цветение, чистый ясный свет, радость неведения и ожиданий. Быстрыми, торопливыми стопами бежал ты от Романтизма к Реализму. Тебя тянуло в сточную канаву, к обитающим там тварям. Это и стало источником тех неприятностей, из-за которых ты обратился за помощью ко мне, а я так неразумно, по разумному мнению света, из жалости, по доброте взялся тебе помочь. Ты должен дочитать это письмо до конца, хотя каждое слово может стать для тебя раскаленным железом или скальпелем в руках хирурга, от которого дымится или кровоточит живая плоть. Помни, что не всякого, кого люди считают глупцом, считают глупцом и боги. Тот, кто ничего не ведает о законах и откровениях Искусства или о причудах и развитии Мысли, не знает ни величавости латинского стиха, ни сладкогласной эллинской напевности, ни итальянской скульптуры, ни поэзии елизаветинцев, может обладать самой просветленной мудростью. Истинный глупец, кого высмеивают и клеймят боги, это тот, кто не познал самого себя. Я был таким слишком долго. Ты слишком долго был и остался таким. Пора с этим покончить. Не надо бояться. Самый большой порок — поверхностность. Происходит лишь то, что должно произойти. Помни также, что если тебе мучительно это читать, то мне еще мучительнее все это писать. Незримые Силы были очень добры к тебе. Они позволили тебе следить за причудливыми и трагическими ликами жизни, как следят за тенями в магическом

кристалле. Голову Медузы, обращающую в камень живых людей, тебе было дано видеть лишь в зеркальной глади. Сам ты разгуливаешь на свободе среди цветов. У меня же отняли весь прекрасный мир, изменчивый и многоцветный.

Начну с того, что я жестоко виню себя. Сидя тут, в этой темной камере, в одежде узника, обесчещенный и разоренный, я виню только себя. В тревоге лихорадочных ночей, полных тоски, в бесконечном однообразии дней, полных боли, я виню себя и только себя. Я виню себя в том, что позволил всецело овладеть моей жизнью неразумной дружбе — той дружбе, чьим основным содержанием никогда не было стремление создавать и созерцать прекрасное. С самого начала между нами пролегла слишком глубокая пропасть. Ты бездельничал в школе, и хуже чем бездельничал в университете. Ты не понимал, что художник, особенно такой художник, как я, — то есть тот, чей успех в работе зависит от постоянного развития его индивидуальности, — что такой художник требует для совершенствования своего искусства созвучия в мыслях, интеллектуальной атмосферы, покоя, тишины, уединения. Ты восхищался моими произведениями, когда они были закончены, ты наслаждался блистательными успехами моих премьер и блистательными банкетами после них, ты гордился, и вполне естественно, близкой дружбой с таким прославленным писателем, но ты совершенно не понимал, какие условия необходимы для того, чтобы создать произведение искусства. Я не прибегаю к риторическим преувеличениям, я ни одним словом не грешу против истины, напоминая тебе, что за все то время, что мы пробыли вместе, я не написал ни единой строчки. В Торки, Горинге⁷², в Лондоне или Флоренции — да где бы то ни было, — моя жизнь была абсолютно бесплодной и нетворческой, пока ты был со мной рядом. К сожалению, должен сказать, что ты почти все время был рядом со мной.

Помню, как в сентябре 1893 года — выбираю один пример из многих — я снял квартиру исключительно для того, чтобы работать без помех, потому что я уже нарушил договор с Джоном Хэаром⁷³: я обещал написать для него пьесу, и он торопил меня. Целую неделю ты не появлялся. Мы, — что совершенно естественно, — разошлись в оценке художественных достоинств твоего перевода «Саломеи», и ты ограничился тем, что посылал мне глупые письма по этому поводу. За эту неделю я написал и отде-

лал до мелочей первый акт «Идеального мужа», в том виде, как его потом ставили на сцене. На следующей неделе ты вернулся, и мне пришлось фактически прекратить работу. Каждое утро, ровно в половине двенадцатого, я приезжал на Сент-Джеймс, чтобы иметь возможность думать и писать без помех⁷⁴, хотя семья моя была на редкость тихой и спокойной. Но я напрасно старался. В двенадцать часов подъезжал твой экипаж, и ты сидел до половины второго, болтая и куря бесчисленные сигареты, пока не подходило время везти тебя завтракать в «Кафе-Ройял» или в «Беркли»⁷⁵. Ленч, с обычными «возлияниями», длился до половины четвертого. Ты уезжал на час в клуб. К чаю ты являлся снова и сидел, пока не наступало время одеваться к обеду. Ты обедал со мной либо в «Савое», либо на Тайт-стрит⁷⁶. И расставались мы обычно далеко за полночь — полагалось завершить столь увлекательный день ужином у Виллиса. Так я жил все эти три месяца, изо дня в день, не считая тех четырех дней, когда ты уезжал за границу. И мне, разумеется, пришлось отправиться в Кале и доставить тебя домой. Для человека с моим характером и темпераментом это положение было и нелепым и трагическим.

Должен же ты хоть теперь все это понять? Неужели ты и сейчас не видишь, что твое неумение оставаться в одиночестве, твои настойчивые притязания и посягательства на чужое время и внимание всех и каждого, твоя абсолютная неспособность сосредоточиться на каких-либо мыслях, то несчастливое стечение обстоятельств, — хотелось бы считать, что это именно так, — из-за которого ты до сих пор не приобрел «оксфордский дух» в области интеллекта, не стал человеком, который умеет изящно играть идеями, но только и умеешь, что навязывать свои мнения, — притом все твои интересы и вожеления влекли тебя к Жизни, а не к Искусству, всё это было столь же пагубным для твоего культурного развития, как и для моей творческой работы? Когда я сравниваю нашу дружбу с тобой и мою дружбу с еще более молодыми людьми, — с Джоном Греем⁷⁷ и Пьером Луи, мне становится стыдно. Моя настоящая, моя высшая жизнь — с ними и с такими, как они.

Я не стану сейчас говорить об ужасающих последствиях нашей с тобой дружбы. Я только думаю о том, какой она была, пока она еще длилась. Для моего интеллекта она была губительной. У тебя были начатки художественной натуры, но лишь в зародыше. Но я повстречал тебя

либо слишком поздно, либо слишком рано, — сам не знаю, что вернее. Когда тебя не было, все у меня шло хорошо. В начале декабря того же года, о котором я пишу, когда мне удалось убедить твою мать отправить тебя из Англии, я тут же снова собрал по кусочкам смятое и изорванное кружево моего воображения, взял свою жизнь в собственные руки и не только дописал оставшиеся три акта «Идеального мужа», но и задумал и почти закончил еще две совершенно несходные пьесы — «Флорентийскую трагедию» и «La Sainte Courtisane». И вдруг, неожиданный и непрощенный, при обстоятельствах роковых для меня, ты возвратился. Я уже не смог взяться за те два произведения, которые так и остались незавершены. Невозможно было вернуть настроение, создавшее их. Теперь, опубликовав собственный сборник стихов, ты сможешь понять, что все, о чем я пишу, — чистая правда. Впрочем, поймешь ты или нет, все равно эта страшная правда угнездилась в самой сердцевине нашей дружбы. Твое присутствие было абсолютно губительным для моего Искусства, и я безоговорочно виню себя за то, что позволял тебе постоянно становиться между мной и моим творчеством. Ты ничего не желал знать, ничего не мог понять, ничего не умел оценить по достоинству. Да я и не вправе был ждать этого от тебя. Все твои интересы были сосредоточены на твоих пиршествах и твоих прихотях. Ты всегда хотел только развлекаться, только и гнался за всякими удовольствиями — и обычными и не совсем обычными. По своей натуре ты в них всегда нуждался или считал, что в данную минуту они тебе необходимы. Я должен был запретить тебе бывать у меня дома или в моем рабочем кабинете без особого приглашения. Я всецело беру на себя вину за эту слабость. Да это и была только слабость. Полчаса занятий Искусством всегда значили для меня больше, чем круглые сутки с тобой. В сущности, в моей жизни, в любой ее момент, ничто не имело ни малейшего значения по сравнению с Искусством. Но для художника слабость граничит с преступлением, особенно когда эта слабость парализует воображение.

И еще я виню себя за то, что я позволил тебе довести меня до полного и позорного разорения. Помню, как утром, в начале октября 1892 года, мы сидели с твоей матерью в уже пожелтевшем лесу, в Брэкнелле⁷⁸. В то время я еще мало знал о твоём истинном характере. Однажды я провел с тобой время от субботы до понедельника в Окс-

форде. Потом ты десять дней жил у меня в Кромере⁷⁹, где играл в гольф. Разговор зашел о тебе, и твоя мать стала рассказывать мне о твоём характере. Она говорила о главных твоих недостатках — о твоём тщеславии и о том, что ты, как она выразилась, «безобразно относишься к деньгам». Ясно помню, как я тогда смеялся. Я не представлял себе, что твоё тщеславие приведет меня в тюрьму, а расточительность — к полному банкротству.

Я считал, что некоторая доля тщеславия украшает юношу, как изящный цветок в петлице; что же касается расточительности — а мне показалось, что она говорила именно о расточительности, — то осмотрительностью и бережливостью ни я, ни мои предки никогда не отличались. Но не прошло и месяца с начала нашей дружбы, как я понял, что именно подразумевала твоя мать. Твое настойчивое желание вести безудержно роскошную жизнь, непрерывные требования денег, уверенность в том, что я должен платить за все твои развлечения, независимо от того, делил я их с тобой или нет, — все это привело меня через некоторое время к серьезным затруднениям, и, по мере того как ты все настойчивее захватывал мою жизнь, это безудержное расточительство становилось для меня все более докучным и однообразным, потому что деньги, в общем, тратились исключительно на еду, на вино и тому подобное. Временами приятно, когда стол алеет розами и вином, но ты ни в чем не знал удержу, вопреки всякой умеренности и хорошему вкусу. Ты требовал без учтивости и принимал без благодарности. Ты дошел до мысли, что имеешь право не только жить на мой счет, но и утопать в роскоши, к чему ты вовсе не привык, и от этого твоя алчность росла, и в конце концов, если ты проигрывался в прах в каком-нибудь алжирском казино, ты наутро телеграфировал мне в Лондон, чтобы я перевел сумму твоего проигрыша на твой счет в банке, и больше об этом даже не вспоминал.

Если я тебе скажу, что с осени 1892 года до моего ареста я истратил на тебя более пяти тысяч фунтов наличными, не говоря о счетах, оплату которых мне пришлось брать на себя, то ты хоть отчасти поймешь, какую жизнь ты непременно желал вести. Тебе кажется, что я преувеличиваю? За день, который мы с тобой проводили в Лондоне, я обычно тратил на ленч, обед, развлечения, экипажи и прочее — от двенадцати до двадцати фунтов, что за неделю, соответственно, составляло от восьмидесяти до

ста тридцати фунтов. За три месяца, что мы провели в Горинге, я истратил (включая и плату за квартиру) тысячу триста сорок фунтов. Шаг за шагом, вместе с судебным исполнителем, мне пришлось пересмотреть все мелочи своей жизни. Это было ужасно. «Скромная жизнь и высокие мысли»⁸⁰, конечно, были уже тогда идеалом, который ты ни во что не ставил, но такое мотовство унижало нас обоих. Вспоминаю один из самых очаровательных обедов с Робби, в маленьком ресторанчике в Сохо, — он нам обошелся примерно во столько же шиллингов, во сколько фунтов мне обходился обед с тобой. После одного обеда с Робби я написал первый и самый лучший из всех моих диалогов⁸¹. И тема, и название, и трактовка, и стиль — все пришло за общим столом, где обед стоил три с половиной франка. А после наших с тобой лукулловых обедов ничего не оставалось, кроме ощущения, что съедено и выпито слишком много⁸². Мои уступки всем твоим требованиям только шли тебе во вред. Теперь ты это знаешь. Это делало тебя очень часто жадным, порою беззастенчивым и всегда — неблагодарным. Почти никогда я не испытывал ни радости, ни удовлетворения, угощая тебя таким обедом. Ты забывал — не скажу о светской вежливости и благодарности: эти формальности вносят неловкость в близкие отношения, — но ты совершенно пренебрегал и теплотой дружеского общения, прелестью задушевной беседы, того, что греки называли *τερπνόν χολόν*^{*}, забывал ту ласковую теплоту, которая делает жизнь милее, она, как музыка, аккомпанирует течению жизни, настраивает на определенный лад и своей мелодичностью смягчает неприветность или безмолвие вокруг нас. И хотя тебе может показаться странным, что человек в моем ужасающем положении еще пытается найти какую-то разницу между одним бесчестьем и другим, но мое банкротство, и я признаю это открыто, приобретает оттенок вульгарной распущенности, и я стыжусь того, что безрассудно тратил на тебя деньги и позволял тебе швыряться ими как попало, на мою и на твою беду, и мне становится вдвойне стыдно за себя. Не для того я был создан.

Но больше всего я виню себя за то, что из-за тебя я дошел до полного нравственного падения. Основа личности — сила воли, а моя воля целиком подчинилась твоей. Как бы нелепо это ни звучало, все же это правда. Все эти

* Сладкая отрада (древнегреч.).

непрестанные ссоры, которые, по-видимому, были тебе почти физически необходимы, скандалы, искажавшие твою душу и тело до того, что страшно было и смотреть на тебя и слушать тебя; чудовищная мания, унаследованная от твоего отца, — мания писать мерзкие, отвратительные письма; полное твое неумение владеть своими чувствами и настроениями, которые выливались то в длительные приступы обиженного и упорного молчания, то в почти эпилептические припадки внезапного бешенства, — обо всем этом я писал тебе в одном из писем, которое ты бросил не то в отеле «Савой», не то где-то еще, а потом адвокат твоего отца огласил его на суде, — письмо, полное мольбы, даже трогательное, если в то время тебя что-либо могло тронуть, — словом, все твое поведение было причиной того, что я шел на губительные уступки всем твоим требованиям, возраставшим с каждым днем. Ты взял меня измором. Это была победа мелкой натуры над более глубокой. Это был пример тирании слабого над сильным, — «той единственной тирании», как я писал в одной пьесе, которую «свергнуть невозможно»⁸³.

И это было неизбежно. Во всех жизненных взаимоотношениях человеку приходится искать *modus de vivre**. В отношениях с тобой надо было либо уступить тебе, либо отступить от тебя. Другого выхода не существовало. Из-за моей глубокой, хоть и опрометчивой привязанности к тебе, из-за огромной жалости к недостаткам твоего характера и темперамента, из-за моего пресловутого добродушия и кельтской лени, из-за того, что мне как художнику были ненавистны плебейские скандалы и грубые слова, из-за полной неспособности обижаться, столь характерной для меня в те времена, из-за того, что мне неприятно было видеть, как уродуют и портят жизнь теми мелочами, которые мне, чей взор всегда был устремлен на другое, казались слишком ничтожными, чтобы уделять им какое бы то ни было внимание хотя бы на миг, — по всем этим несложным с виду причинам я всегда уступал тебе; как и следовало ожидать, твои притязания, твои попытки захватить власть, твои требования становились все безрассудней. Самые низкие твои побуждения, самые пошлые вкусы, самые вульгарные увлечения стали для тебя законом, и ты хотел подчинить им жизнь других людей, а если понадобится, был готов принести ее в жертву без ма-

* Здесь: образ действий (фр.).

лейших угрызений совести. Ты знал, что, устраивая мне сцену, всегда добьешься своего, и, как мне верится, сам того не сознавая, доходил в грубости и вульгарности до непозволительных крайностей. И в конце концов ты сам терял представление о том, чего ты добивался, чего ты от меня хотел. Завладев моим талантом, моей волей, моим состоянием, ты, в слепоте ненасытной алчности, хотел взять у меня абсолютно все. И ты все отнял. В ту трагическую, роковую пору моей жизни, перед тем как я совершил нелепейший шаг, меня, с одной стороны, стал преследовать твой отец, оставляя в моем клубе отвратительные записки, а с другой — ты начал преследовать меня не менее безобразными письмами. Ничего не могло быть хуже того твоего письма, которое я получил утром, перед тем как позволил тебе затащить меня в полицию и потребовать дурацкий ордер на арест твоего отца, — ты никогда не писал так гадко и по такому постыдному поводу. Из-за вас обоих я совсем потерял голову. Здравый смысл мне изменил. Все вытеснил ужас. Могу сказать откровенно, что я не видел никакой возможности избавиться от вас обоих. Я подчинился, я шел слепо, как вол идет на убой. Я сделал непростительный психологический промах. Я всегда считал, что уступать тебе в мелочах — пустое и что, когда настанет решающая минута, я смогу вновь собрать всю присущую мне силу воли и одержать верх. Но ничего не вышло. В самую важную минуту сила воли изменила мне окончательно. В жизни нет ничего великого или малого. Все в жизни равноценно, равнозначно. Моя привычка, поначалу вызванная равнодушием, — уступать тебе во всем, — неощутимо сделалась моей второй натурой. Сам того не сознавая, я допустил, чтобы эта перемена наложила постоянный и пагубный отпечаток на мой характер. Вот почему Уолтер Пейтер в тонком эпилоге первого издания своих статей говорит: «ошибки нередко входят в привычку»⁸⁴. Когда он это написал, скучные оксфордские ученые решили, что это только свободная перифраза порядком наскучившего текста Аристотелевой «Этики»⁸⁵, но в этих словах скрыта потрясающая страшная истина. Я позволил тебе подорвать силу моего характера, и, превратившись в привычку, это стало для меня не просто Ошибкой, но Гибелью. Мои нравственные устои ты расщатал еще больше, чем основы моего творчества.

Когда тебе обещали ордер на арест отца, ты, понимает-

ся, стал распоряжаться всем. В то время как мне следовало бы остаться в Лондоне, посоветоваться с умными людьми и спокойно рассудить, каким образом я позволил поймать себя в такую ловушку, — в капкан, как до сих пор выражается твой отец, — ты настоял, чтобы я повез тебя в Монте-Карло — самое гнусное место на белом свете, где ты день и ночь играл в казино, до самого закрытия. А я — поскольку баккара меня не привлекает, — я был оставлен в полном одиночестве. Ты и пяти минут не хотел поговорить со мной о том положении, в которое я попал из-за тебя и твоего отца. Мне оставалось только оплачивать твой номер в отеле и твои проигрыши. Малейший намек на тяжкие испытания, ожидавшие меня, нагонял на тебя скуку. Очередная марка шампанского, которую нам рекомендовали, интересовала тебя куда больше. По возвращении в Лондон те из моих друзей, кто по-настоящему тревожился о моем благополучии, умоляли меня уехать за границу и уклониться от этого неслыханного судилища. Ты приписывал им подлые мотивы и обвинял меня в трусости за то, что я выслушивал их советы. Ты заставил меня остаться и, если выйдет, отвести от себя все обвинения бесстыдным и неправдоподобным лжесвидетельством на суде. Разумеется, в конце концов меня арестовали, и твой отец стал героем дня — нет, не только героем дня: теперь твоя семья попала в сонм Бессмертных, ибо из-за шутовских, хотя и мрачных прихотей истории — ведь Клио самая несерьезная из Муз — твой отец теперь навсегда останется среди добрых и благомыслящих героев книжек для воскресных школ, тебе будет отведено место рядом с отроком Самуилом, а я окажусь в самой глубокой трясине «Злых щелей», между маркизом де Садом и Жилем де Ретцем⁸⁶.

Конечно, я должен был избавиться от тебя. Конечно, я должен был бы вытряхнуть тебя из своей жизни, как вытряхивают из одежды ужалившее насекомое. В одной из лучших своих драм Эсхил рассказывает о вельможе, который вырастил в своем доме львенка, λέοντος ἴνιν*, и любит его за то, что тот, радостно блестя глазами, прибегает к нему и ласкается, выпрашивая подачку, — φαῖδρωπὸς ποτὶ χεῖρα, σαίνων τε γαστρὸς ἀνάγκαις**. Но зверь выраст-

* Детеныша льва (древнегреч.).

** Весело глядящий на руки, ласковый по принуждению желудка (древнегреч.).

тает, в нем просыпается инстинкт его породы, ἦθος τό πρῶσθε токίων⁴, он уничтожает и вельможу, и его семью, и все, что им принадлежало⁸⁷.

Чувствую, что и я уподобился этому человеку. Но моя ошибка была не в том, что я с тобой не расстался, а в том, что я расставался с тобой слишком часто. Насколько я помню, я регулярно каждые три месяца прекращал нашу дружбу, и каждый раз, когда я это делал, ты ухитрялся мольбами, телеграммами, письмами, заступничеством твоих и моих друзей добиться, чтобы я позволил тебе вернуться. После того как в конце марта девяносто третьего года ты уехал из моего дома в Торки, я решил никогда больше с тобой не разговаривать и ни в коем случае не допускать тебя к себе, настолько безобразной была сцена, которую ты мне устроил вечером накануне отъезда. Ты писал и телеграфировал мне из Бристоля⁸⁸, умоляя простить тебя и повидаться с тобой. Твой воспитатель, который остался у меня, сказал, что временами ты бываешь совершенно невменяем и что многие педагоги в колледже Св. Магдалины того же мнения⁸⁹. Я согласился встретиться с тобой и, конечно, простил тебя. Когда мы возвращались в Лондон, ты попросил, чтобы я повел тебя в «Са-вой». Эта встреча оказалась для меня роковой.

Три месяца спустя, в июне, мы были в Горинге. Несколько твоих друзей по Оксфордскому университету гостили у нас с субботы до понедельника. В то утро, когда они уехали, ты устроил мне сцену настолько дикую, настолько гнетущую, что я сказал, что нам надо расстаться. Я отлично помню, как мы стояли на ровной крокетной площадке, вокруг зеленел чудесный газон, и я старался объяснить тебе, что мы портим жизнь друг другу, что ты мою жизнь губишь совершенно, а я тоже не даю тебе настоящей радости, и что единственное мудрое, логическое решение — расстаться окончательно и бесповоротно. Позавтракав, ты уехал с мрачным видом, оставив для меня у привратника одно из самых оскорбительных писем. Но не прошло и трех дней, как ты телеграфировал из Лондона, умоляя простить тебя и позволить тебе вернуться. Дом был снят ради тебя. По твоей просьбе я пригласил твоих собственных слуг. Меня всегда страшно огорчало, что из-за своего ужасного характера ты становишься жертвой таких диких вспышек. Я был очень привязан к тебе. И я

* Нрав предков, голос крови (*древнегреч.*).

разрешил тебе вернуться и простил тебя. А еще через три месяца, в сентябре, начались новые скандалы. Поводом был мой отзыв о твоём переводе «Саломей», когда я тебе указал на твои ученические ошибки. Сейчас ты уже настолько знаешь французский, что и сам можешь понять, насколько этот перевод был недостоин не только тебя как оксфордского студента, но и оригинала, который ты пытался передать. Тогда ты, конечно, этого не признал, и в одном из самых резких писем по этому поводу ты говорил, что «никаким интеллектуальным влиянием» ты мне не обязан. Помню, что, читая эти строки, я почувствовал, что за все время нашей дружбы это была единственная правда, которую ты мне написал. Я понял, что человек духовно менее развитый соответствовал бы твоей натуре гораздо больше. Говорю об этом без горечи, — просто в этом сущность всякого содружества. Ведь, в конечном счете, любое содружество, будь то брак или дружба, основано на возможности беседовать друг с другом, а такая возможность зиждется на общих интересах, тогда как у людей совершенно различного культурного уровня общие интересы обычно бывают самого низменного свойства. Тривиальность в мыслях и поступках — очаровательное качество. Я построил на нем блистательную философию моих пьес и парадоксов. Но вся накипь, вся нелепость нашей жизни часто становились мне в тягость; мы с тобой встречались только в грязи, на самом дне, и какой бы обольстительной, слишком обольстительной, ни была единственная тема, к которой сводились все твои разговоры, мне она в конце концов стала приедаться. Порой мне становилось смертельно скучно, но я терпел и это, как терпел твоё пристрастие к мюзик-холлам, твою манию бессмысленных излишеств в еде и питье, как и все неприятные мне черты твоего характера: с этим приходилось мириться — это была часть той дорогой цены, которую надо было платить за дружбу с тобой. Когда я, после Горинга, поехал на две недели в Динар⁹⁰, ты страшно рассердился на меня за то, что я не взял тебя с собой, непрестанно устраивал мне перед отъездом неприятнейшие сцены в отеле «Альбермарл», а потом послал несколько столь же неприятных телеграмм в имение, где я гостил несколько дней. Помнится, я тебе сказал, что твой долг — побыть некоторое время со своими родными, так как ты все лето провел вдали от дома. Но на самом деле, буду с тобой совершенно откровенен, я ни в коем случае не мог допустить тебя к себе. Мы

пробыли вместе почти три месяца. Мне необходимо было передохнуть, освободиться от страшного напряжения в твоём присутствии. Мне непременно нужно было остаться наедине с собой. Отдых был мне интеллектуально необходим. Сознаться — тогда я решил, что то твоё письмо, о котором я говорил выше, послужит отличным предлогом прекратить роковую дружбу, возникшую между нами, — и прекратить её без всякой горечи, что я уже и пытался сделать в то солнечное утро, в Горинге, три месяца назад. И надо сознаться, что один из моих друзей, к которому ты обратился в трудную минуту, объяснил мне, какой обидой, более того — каким унижением для тебя было получить свой перевод обратно, словно школьную работу; мне было сказано, что я предъявляю слишком высокие требования к твоему интеллекту, и что бы ты ни писал и ни делал, все равно ты безраздельно и безоговорочно предан мне. Я не хотел мешать тебе в твоих литературных опытах, не хотел обескураживать тебя. Я отлично знал, что ни один переводчик, если сам он — не поэт, никогда не сможет в должной мере передать ритм и колорит моего произведения; но мне всегда казалось, да и до сих пор кажется, что нельзя так легко швыряться столь прекрасным чувством, как преданность, поэтому я вернул и перевод и тебя. Ровно через три месяца, после целого ряда скандалов, окончившихся совершенно безобразной сценой, когда ты явился в мой рабочий кабинет с двумя или тремя приятелями, я тут же, на следующее утро, буквально бежал от тебя за границу, под каким-то нелепым предлогом, которым я пытался успокоить свою семью, и оставил своим слугам фальшивый адрес, боясь, что ты бросишься вслед за мной. Помню, как в тот день, когда поезд уносил меня в Париж, я думал, в какой невыносимый, ужасный и абсолютно бессмысленный тупик зашла моя жизнь, когда мне, всемирно известному человеку, приходится тайком бежать из Англии, чтобы избавиться от дружбы, совершенно губительной для меня как в моральном, так и в интеллектуальном отношении; причем тот, от кого я бежал, был не какое-то исчадие помойных ям или зловонных трущоб, возникшее среди нас и ворвавшееся в мою жизнь, это был ты, юноша моего круга, который учился в том же оксфордском колледже, что и я, постоянный гость в моем доме. Ко мне, как всегда, полетели телеграммы, полные раскаяния; я не обращал на них внимания. Наконец, ты стал угрожать мне, что, если я не соглашусь с тобой пови-

даться, ты ни при каких обстоятельствах не согласишься уехать в Египет. Ты знал, что с твоего ведома и согласия я просил твою матушку отослать тебя из Англии в Египет, подальше от пагубной для тебя жизни в Лондоне. Я знал, что, если ты не уедешь, это будет для нее ужасающим разочарованием, ради нее я согласился встретиться с тобой и под влиянием сильного чувства, о котором даже ты, наверно, не смог позабыть, простил тебе все прошлое, хотя не сказал ни слова о будущем. Помню, как, возвратившись в Лондон на следующий день, я сидел у себя в кабинете, грустно и сосредоточенно пытаюсь решить для себя — действительно ли ты такой, как казалось, вправду ли ты так чудовищно испорчен, так беспощадно губителен и для окружающих, и для самого себя, так пагубно влияешь даже на случайных знакомых, не говоря уж о друзьях. Целую неделю я думал об этом и сомневался — не слишком ли я несправедлив к тебе, не ошибаюсь ли я в своей оценке? Но в конце недели мне вручают письмо от твоей матери. Все чувства, испытанные мной, были полностью выражены в этом письме. В нем она говорила о твоём слепом и преувеличенном тщеславии, из-за которого ты презирал свою семью и называл своего старшего брата, эту *candidissima anima**, филистером, рассказывала о твоей вспыльчивости, из-за которой она боялась говорить с тобой о жизни, о той жизни, которую, как она чувствовала и знала, ты ведешь, о твоём отношении к денежным делам, огорчавшим ее по многим причинам, о том, как ты деградировал, как изменился. Она, разумеется, понимала, что ты отягощен отвратительной наследственностью, и откровенно признавалась в этом, признавалась с ужасом. «Из всех моих детей, — писала она о тебе, — он один унаследовал роковой темперамент Дугласов». В конце она писала, что считает своим долгом заявить, что наша дружба с тобой, по ее мнению, настолько раздула твоё тщеславие, что стала источником всех твоих дурных поступков, и настойчиво просила меня не встречаться с тобой за границей. Я тотчас же ответил ей, что согласен с каждым ее словом. Я еще многое добавил. Я был с ней откровенен — насколько это было возможным. Я рассказал ей, что наша дружба началась, когда ты еще учился в Оксфорде и пришел ко мне с просьбой помочь тебе выпутаться из очень серьезных неприятно-

* Чистейшую душу (лат.).

стей весьма личного характера. Я писал ей, что в твоей жизни такие неприятности возникали непрестанно. Тогдашнего своего приятеля ты считал виноватым в том, что тебе пришлось ехать в Бельгию. И твоя мать винила меня в том, что я тебя с ним познакомил. Я же переложил вину на истинного виновника — на тебя. В конце письма я заверил ее, что не имею ни малейшего намерения встречаться с тобой за границей, и просил ее задержать тебя там как можно дольше, либо при посольстве, либо, если это не удастся, для изучения местных языков — словом, просил ее найти любой способ удержать тебя за границей, по крайней мере, на два или три года, так же ради тебя, как и ради меня. А между тем с каждой почтой я получал от тебя письма из Египта.

Я и не думал отвечать ни на одно твое послание. Я их прочитывал и рвал. Решение было принято, и я с радостью отдался Искусству, от которого я позволял тебе отрывать меня. Через три месяца твоя мать, чье несчастное слабоволие, столь для нее характерное, сыграло в трагедии моей жизни роль не менее роковую, чем самодурство твоего отца, вдруг сама пишет мне, — и я нисколько не сомневаюсь, по твоему настоянию, — что ты очень хочешь получить от меня письмо, и для того, чтобы у меня не было предлога отказаться от переписки с тобой, посылает мне твой адрес в Афинах, который был мне отлично известен. Сознаюсь, что это письмо удивило меня до чрезвычайности. Я не мог понять, как после того, что она мне писала в декабре, и после моего ответа на это ее письмо она решилась таким способом возобновить или восстановить мою злополучную дружбу с тобой. Конечно, я ответил ей на письмо и снова стал уговаривать ее достать тебе место в каком-нибудь посольстве за границей, чтобы помешать тебе вернуться в Англию, но тебе я писать не стал и по-прежнему, как и до письма твоей матери, не обращал никакого внимания на твои телеграммы. В конце концов ты взял и телеграфировал моей жене, умоляя ее употребить все свое влияние и заставить меня написать тебе. Наша дружба всегда огорчала ее, не только потому, что ты никогда ей не нравился, но потому, что она видела, как наши постоянные встречи вызывали во мне перемену — и не к лучшему; и все же она всегда была необычайно мила и гостеприимна по отношению к тебе, и теперь ей невыносимо было думать, что я в чем-то, как ей казалось, жесток к кому-нибудь из своих друзей. Она считала, — нет, твер-

до знала, — что такое отношение не в моем характере. И по ее просьбе я ответил тебе. Я помню содержание моей телеграммы дословно. Я сказал, что время излечивает все раны, но что еще много месяцев я не стану ни писать тебе, ни видиться с тобой. Ты немедленно выехал в Париж, посылая мне с дороги безумные телеграммы и умоляя меня во что бы то ни стало встретиться там с тобой. Я отказался. Ты приехал в Париж в субботу вечером; и в гостинице тебя ждало мое письмо о том, что я не хочу тебя видеть. На следующее утро я получил на Тайт-стрит телеграмму на десяти или одиннадцати страницах. В ней говорилось, что какое бы зло ты мне ни причинил, ты все равно не веришь, что я откажусь встретиться с тобой, ты напоминал мне, что ради такой встречи хоть на час ты ехал шесть дней и ночей через всю Европу, нигде не задерживаясь, умолял меня жалобно и, должен сознаться, очень трогательно и кончал весьма недвусмысленной угрозой покончить с собой. Ты сам часто рассказывал мне, сколько человек в твоём роду обагрили руки собственной кровью: твой дядя — несомненно и, возможно, твой дед, да и много других из безумного, порочного семейства, породившего тебя. Жалость, моя старая привязанность к тебе, забота о твоей матери, для которой твоя смерть при таких жутких обстоятельствах была бы смертельным ударом, ужас при мысли, что такая юная жизнь вдруг так страшно оборвется, — жизнь, у которой, при всех ее уродливых недостатках, еще есть надежда стать прекрасной; даже простая человечность, — все это пусть послужит, если это необходимо, оправданием того, что я согласился объяснить с тобой в последний раз. Но когда я приехал в Париж, ты весь вечер так плакал, слезы так часто текли у тебя по щекам, текли дождем, и во время обеда у Вуазена, и за ужином у Пайяра твоя радость от встречи со мной была так непритворна, ты все время брал мою руку, как ласковый, виноватый ребенок, и так искренне, так непосредственно каялся, что я согласился возобновить нашу дружбу. Через два дня после нашего возвращения в Лондон твой отец увидел нас за завтраком в «Кафе-Ройял», подсел к моему столику, пил вино вместе со мной, а к вечеру, в письме, обращенном к тебе, начал впервые нападать на меня. Удивительным образом обстоятельства едва ли не силой вновь навязали мне — не хочу сказать — возможность, скорее — долг — окончательно расстаться с тобой. Вряд ли надо напоминать тебе, что я имею в виду

твое поведение в Брайтоне, с десятого до тринадцатого октября 1894 года. Наверное, для тебя то, что было три года назад, — давнее прошлое. Но для нас, обитателей тюрьмы, чья жизнь лишена всякого содержания, кроме скорби, время измеряется приступами боли и отсчетом горестных минут. Больше нам думать не о чем. Может быть, тебе странно это слышать, но страдание для нас — способ существования, потому что это единственный способ — осознать, что мы еще живы, и воспоминание о наших бывших страданиях нам необходимо, как порука, как свидетельство того, что мы остались самими собой. Между мной и воспоминанием о счастье лежит такая же глубокая пропасть, как между мной и подлинным счастьем. Если бы наша жизнь с тобой была такой, какой ее воображали все, — сплошным удовольствием, легкомыслием и весельем, я не мог бы сейчас припомнить ни одного момента. Лишь оттого, что в нашей жизни было столько минут и дней трагических, горьких, предрекавших беду, столько тягостных и гадких в своем однообразии сцен и непристойных вспышек, лишь потому я вижу и слышу каждую сцену во всех подробностях, лишь потому не вижу и не слышу почти ничего иного. Здесь человек живет в таких мучениях, что я вынужден вспоминать о нашей с тобой дружбе только как о прелюдии, созвучной тем вариациям мучительной тоски, которые звучат во мне ежедневно; нет, более того, она — первопричина всего, как будто вся моя жизнь, какой бы она ни казалась и мне самому и другим, на самом деле всегда была подлинною Симфонией Страдания, движущейся в ритмической постепенности к разрешению с той неизбежностью, которая в искусстве присуца трактовке всех великих тем.

Но, кажется, я говорил о том, как ты вел себя по отношению ко мне в те три дня, три года тому назад? Тогда, в Уортингге, в одиночестве, я пытался окончить пьесу. Два раза ты ко мне приезжал — и наконец уехал. Вдруг ты явился в третий раз и привез с собой товарища, причем настаивал, чтобы он остановился у меня в доме. Я наотрез отказался, и, ты должен признать, вполне обоснованно. Конечно, я вас принимал, — тут выхода не было, но не у себя, не в своем доме. На следующий день, в понедельник, твой товарищ вернулся к своим профессиональным обязанностям, а ты остался у меня. Но тебе надоел Уортингг и еще больше надоели, я уверен, мои бесплодные попытки сосредоточить все мое внимание на пьесе — единст-

венном, что меня тогда интересовало, — и ты настаивал, чтобы я повез тебя в Брайтон, в «Гранд-отель». Вечером, как только мы приехали, ты заболел той ужасной ползучей лихорадкой, которую глупо называют инфлюэнцей, — у тебя это был не то второй, не то третий приступ. Не буду тебе напоминать, как я за тобой ухаживал, как баловал тебя не только фруктами, цветами, подарками, книгами — словом, всем, что можно купить за деньги, но и окружал заботой, нежностью, любовью — тем, что ни за какие деньги не купишь, хотя ты, быть может, думаешь иначе. Кроме часовой прогулки утром и выезда на час после обеда, я не выходил из отеля. Я специально выписал для тебя из Лондона виноград, потому что тебе не нравился тот, что подавали в отеле, выдумывал для тебя удовольствия, сидел у твоей постели или в соседней комнате, проводил с тобой все вечера, успокаивая и развлекая тебя. Через четыре-пять дней ты выздоровел, и я снял квартиру, чтобы попытаться кончить пьесу. Разумеется, ты поселяешься со мной. Но не успели мы устроиться, как я почувствовал себя совсем скверно. Тебе надо ехать в Лондон по делу, но ты обещаешь к вечеру вернуться. В Лондоне ты встречаешь приятеля и возвращаешься в Брайтон только поздно вечером на следующий день, когда я лежу в жару, и доктор говорит, что я заразился инфлюэнцей от тебя. Ничего не могло быть хуже для больного человека, чем та моя квартира. Гостиная была внизу, на первом этаже, моя спальня — на третьем. Слуг в доме не было, некого было даже послать за лекарством, прописанным врачом. Но ты со мной. Я ни о чем не тревожусь. А ты два дня подряд даже не заходил ко мне, ты меня бросил одного, — без внимания, без помощи, без всего. Речь шла не о фруктах, не о цветах, не о прелестных подарках — но о самом необходимом. Я не мог получить даже молоко, которое доктор велел мне пить; про лимонад ты заявил, что его нигде нет, когда же я попросил тебя купить мне книжку, а если в лавке не окажется того, что я хотел, принести что-нибудь еще, ты даже не потрудился зайти в лавку. Когда я из-за этого на весь день остался без чтения, ты спокойно сказал, что книгу ты купил и что книготорговец обещал ее прислать: всё, как я потом совершенно случайно узнал, оказалось ложью от первого до последнего слова. Все это время ты, конечно, жил на мой счет, разъезжая по городу, обедая в «Гранд-отеле», и заходил ко мне в комнату, собственно говоря, только за де-

ньгами. В субботу вечером, когда ты оставил меня без помощи одного на целый день, я попросил тебя вернуться после обеда и немного посидеть со мной. Раздраженным тоном, очень нелюбезно, ты обещал вернуться. Я прождал до одиннадцати вечера, но ты не явился. Тогда я оставил записку у тебя в спальне, напоминая тебе о том, что ты обещал и как сдержал свое обещание. В три часа ночи, измученный бессонницей и жаждой, я спустился в полной темноте в холодную гостиную, надеясь найти там графин с водой — и застал там тебя. Ты накинулся на меня с отвратительной бранью, — только самый распущенный, самый невоспитанный человек мог так дать себе волю. Пустив в ход всю чудовищную алхимию себялюбия, ты превратил угрызения совести в бешеную злость. Ты обвинял меня в эгоизме за мою просьбу побыть со мной во время болезни, упрекал за то, что я мешаю твоим развлечениям, пытаюсь лишить тебя всех удовольствий. Ты заявил, — и я понял, насколько это верно, — что ты вернулся в полночь, только чтобы переодеться и пойти туда, где, как ты надеялся, тебя ждут новые удовольствия, но из-за моей записки, с упреками за то, что ты бросил меня на целый день и на весь вечер, у тебя пропала всякая охота веселиться, и что из-за меня ты лишился всякой способности вновь наслаждаться жизнью. С чувством отвращения я поднялся к себе и до рассвета не мог заснуть и еще дольше не мог утолить жажду, мучившую меня от лихорадки. В одиннадцать утра ты зашел ко мне в комнату. Во время недавней сцены я не мог не подумать, что своим письмом я, по крайней мере, удержал тебя от поступков, переходящих всякие границы. Утром ты пришел в себя. Разумеется, я ждал, когда и как ты начнешь оправдываться и каким образом станешь просить прощения, уверенный в глубине души, что оно тебя ждет неизбежно, что бы ты ни натворил; эта твоя безоговорочная вера в то, что я тебя всегда прощу, была именно той твоей чертой, которую я больше всего ценил, может быть, самой ценной твоей чертой вообще. Но ты и не подумал извиниться, наоборот, ты снова устроил мне еще более грубую сцену, в еще более резких выражениях. В конце концов я велел тебе уйти. Ты сделал вид, что уходишь, но, когда я поднял голову с подушки, куда я упал ничком, ты все еще стоял тут и вдруг, дико захохотав, в истерическом бешенстве бросился ко мне. Неизвестно почему, ужас охватил меня, я вскочил с постели и босиком, в чем был, бросился вниз по ле-

стнице в гостиную и не выходил оттуда, пока хозяин дома, которого я вызвал звонком, не уверил меня, что ты ушел из моей спальни; он обещал оставаться неподалеку, на всякий случай. Прошел час, у меня за это время побывал доктор и, конечно, нашел меня в состоянии глубокого нервного шока и в гораздо худшем виде, чем в начале заболевания; после чего ты вернулся, молча взял все деньги, какие нашлись на столике и на камине, и ушел из дому, забрав свои вещи. Говорить ли, что я передумал о тебе за эти два дня, больной, в полном одиночестве? Нужно ли подчеркивать, что мне стало совершенно ясно: поддерживать даже простое знакомство с таким человеком, каким ты себя показал, будет для меня бесчестьем? Говорить ли, что я увидел — и увидел с величайшим облегчением, — что настал решающий момент? Что я понял, насколько мое Искусство и моя жизнь впредь будут свободнее, лучше и прекраснее во всех отношениях? И, несмотря на болезнь, я почувствовал облегчение. Поняв, что теперь наш разрыв непоправим, я успокоился. Ко вторнику мне стало лучше, и я впервые спустился вниз пообедать. В среду был мой день рождения. Среди телеграмм и писем я нашел у себя на столе письмо и узнал твой почерк. Я распечатал его с грустью. Я знал, что прошло то время, когда милая фраза, ласковое слово, выражение раскаяния могли заставить меня позвать тебя обратно. Но я глубоко обманулся. Я тебя недооценил. Письмо, которое ты прислал мне ко дню рождения, было настойчивым повторением всего, что ты говорил раньше, все упреки были хитро и тщательно выписаны черным по белому. В пошлых и грубых выражениях ты снова издевался надо мной. Вся эта история доставила тебе единственное удовольствие — перед отъездом в город ты записал на мой счет последний завтрак в «Гранд-отеле». Ты похвалил меня за то, что я успел соскочить с кровати и стремительно броситься вниз. «Для вас это могло плохо кончиться, — писал ты, — хуже, чем вы себе воображаете». Да, я понял это тогда же, слишком хорошо понял! Я не знал, что мне грозило: то ли у тебя был тот револьвер, который ты купил, чтобы попробовать напугать своего отца, и из которого, думая, что он не заряжен, выстрелил как-то при мне в зале ресторана, то ли твоя рука потянулась к обыкновенному столовому ножу, который случайно лежал между нами, на столике, то ли, позабыв в припадке ярости о том, что ты ниже ростом и слабее меня, ты

собирался как-нибудь особенно оскорбить, может быть, даже ударить меня, больного человека. Ничего я не знал, не знаю и до сих пор. Знаю я только одно: меня охватил беспредельный ужас и я почувствовал, что, если я сейчас же не спасусь бегством, ты сделаешь или попытаешься сделать что-нибудь такое, от чего даже тебя до конца твоих дней мучил бы стыд. Только раз в жизни я испытал такой же ужас перед человеком. Это было, когда в мою библиотеку на Тайт-стрит в припадке бешенства ворвался твой отец со своим вышибалой или приятелем и, размахивая коротенькими ручками, брызжа слюной, выкрикивал все грязные слова, какие рождались в его грязной душе, все гнусные угрозы, которые он потом так хитро привел в исполнение. Но, разумеется, тогда выйти из комнаты пришлось не мне, а ему. Я его выставил. От тебя я ушел сам. Не впервые мне пришлось спасти тебя от тебя самого.

Ты закончил письмо такими словами: *«Когда вы не на пьедестале, вы никому не интересны. В следующий раз, как только вы заболете, я немедленно уеду»*. Какая же грубость душевной ткани сказывается в этих словах! Какое полное отсутствие воображения! Каким черствым, каким вульгарным стал твой характер! *«Когда вы не на пьедестале, вы никому не интересны. В следующий раз, как только вы заболете, я немедленно уеду»*. Сколько раз в омерзительных одиночках разных тюрем, куда меня сажали, я вспоминал эти слова! Я повторял их про себя и думал, хотя, быть может, и несправедливо, что в них кроется причина твоего странного молчания. То, что ты мне написал, когда я и болел только потому, что заразился, ухаживая за тобой, было, конечно, гадко, грубо и жестоко с твоей стороны, но для любого человека писать так другому было бы грехом непростительным, если только существуют грехи, которым нет прощения. Должен сознаться, что, прочитав твое письмо, я почти физически почувствовал себя замаранным, словно, общаясь с человеком такого пошиба, я навеки непоправимо осквернил и покрыл позором всю свою жизнь. Конечно, мысль была верная, но до какой степени верная, об этом я узнал только через полгода. А тогда я решил вернуться в пятницу в Лондон, повидаться лично с сэром Джорджем Льюисом⁹¹ и просить его написать твоему отцу и сообщить ему, что я решил ни в коем случае не пускать тебя в свой дом, не позволять тебе садиться со мной за стол, говорить со мной, гулять со

мной, — словом, никогда и нигде не бывать в твоём обществе. После этого я написал бы тебе, только для того чтобы уведомить тебя о принятом мной решении, причину которого ты неизбежно должен был бы понять. В четверг вечером у меня все уже было готово, когда в пятницу утром, завтракая перед отъездом, я случайно развернул газету и увидел телеграмму, где говорилось, что твой старший брат, истинный глава семьи, наследник титула, опора всего дома, был найден в канаве, мертвый, а рядом с ним лежал его разряженный револьвер⁹². Ужасающие обстоятельства, при которых разыгралась эта драма, — несчастный случай, как выяснилось впоследствии, но тогда связывавшийся с самыми мрачными предположениями, горечь при мысли о внезапной смерти юноши, столь любимого всеми, кто его знал, почти накануне его женитьбы, представление о том, каким горем стала или должна была стать для тебя эта потеря, мысль о том, что значит для твоей матери смерть сына, который был ей утешением, радостью в жизни и, как она сама мне однажды сказала, никогда, с самого дня рождения, не заставил ее пролить ни одной слезы; то, что я понимал, как ты сейчас одинок, потому что оба твои брата уехали в Европу, и твоей матери, твоей сестре больше не к кому, кроме тебя, обратиться не только за поддержкой в их горе, но и за помощью в тех горестных и страшных обязанностях, которые Смерть налагает на нас, заставляя заботиться о мрачных мелочах; живое ощущение *lacrimae rerum*^{*}, слез, которыми полон мир, той печали, что сопутствует человеку неотступно, — все эти чувства и мысли, обуревавшие меня в тот час, вызвали во мне бесконечную жалость к тебе и твоей семье. Забылась вся горечь, вся моя обида на тебя. Я не мог обойтись с тобой в твоём несчастье так, как ты обошелся со мной во время моей болезни. Я тотчас же послал тебе телеграмму с выражением глубочайшего соболезнования, а в письме, посланном вслед за этим, пригласил тебя к себе, как только ты сможешь приехать. Я чувствовал, что, если оттолкнуть тебя в такую минуту, да еще официально, через моего поверенного в делах, это будет слишком тяжело для тебя.

Вернувшись в город оттуда, где произошла эта трагедия, ты сразу пришел ко мне, такой милый и простой, в трауре, с покрасневшими от слез глазами. Ты искал помо-

* «Слез вещей» (лат.).

щи и утешения, как ищет их дитя. Я снова принял тебя в свой дом, в свою семью, в свое сердце. Я разделил твою горе, чтобы тебе стало легче снести его, ни разу, ни единым словом, я не напомнил тебе о твоём поведении, о возмутительных сценах, возмутительном письме. Мне казалось, что горе твоё, настоящее горе, больше, чем когда-либо, сблизило нас с тобой. Цветы, которые ты взял от меня, чтобы положить на могилу брата, должны были стать символом не только его прекрасной жизни, но и красоты, что скрыта в любой жизни и откуда её можно вызвать на свет.

Странно ведут себя боги⁹³. Не только наши пороки избирают они орудием, чтобы карать нас. Они доводят нас до гибели с помощью всего, что в нас есть доброго, светлого, человеческого, любящего. Если бы не моя жалость, не моя привязанность к тебе и твоим близким, я не плакал бы сейчас в этом ужасном месте. Конечно, в наших отношениях я вижу не только перст Судьбы, но и поступь Рока, чей шаг всегда стремителен, ибо он спешит на пролитие крови.

По отцу — ты потомок того семейства, браки с которым опасны, дружба губительна, того семейства, которое в ярости налагает руки на себя или на других. В самых незначительных случаях, в которых мы сталкивались с тобой, при всех обстоятельствах, будь они с виду важными или пустячными, когда ты приходил ко мне за помощью или ради удовольствия, в ничтожных случаях, в мелких происшествиях, которые по сравнению с жизнью кажутся лишь пылинками, пляшущими в солнечном луче, или листком, летящим с дерева, везде, за всем таилась Гибель, как отзвук отчаянного вопля, как тень, что крадет за хищным зверем. Наша дружба, в сущности, началась с того, что ты в трогательном и милом письме попросил меня помочь тебе выпутаться из неприятной истории, скверной для любого человека и вдвойне ужасной для молодого оксфордского студента. Я все сделал, и это кончилось тем, что ты назвал меня своим другом в разговоре с сэром Джорджем Льюисом, из-за чего я стал терять его уважение и дружбу — дружбу пятнадцатилетней давности. Лишившись его советов, помощи и доброго отношения, я лишился единственной надёжной поддержки в своей жизни.

Затем ты посылаешь мне на суд очень милые стихи — типичный образчик юношеской студенческой поэзии. Я

отвечаю очень доброжелательно, с фантастическими литературными гиперболами. Я сравниваю тебя то с Гиласом, то с Ганимедом и Нарциссом, — словом, с теми, кого великий Бог Поэзии одарил дружбой, почтил своей любовью. Письмо походит на сонет Шекспира, только в несколько более минорном ключе. Понять его мог только тот, кто прочел «Пир» Платона или уловил дух той строгой торжественности, что греки воплотили для нас в прекрасном мраморе. Скажу тебе откровенно, что такое письмо, написанное в приятном, хотя и прихотливом стиле, я мог бы адресовать любому милому юноше из любого университета, пославшему мне стихи собственного сочинения, в полной уверенности, что он достаточно умен и начитан, чтобы правильно истолковать все эти причудливые образы. Вспомни же судьбу моего письма! Из твоих рук оно переходит в руки твоего отвратительного приятеля; от него — к шайке шантажистов; копии рассылаются по всему Лондону моим друзьям, попадают и к директору театра, где ставится моя пьеса; письмо толкуется как угодно, только не так, как надо. Общество возбуждено: пошел слух, что мне пришлось заплатить огромную сумму за то, что я написал тебе непристойное письмо, и это впоследствии послужило основанием для безобразнейшего выпада, сделанного против меня твоим отцом. Я предьявляю на суде оригинал письма, чтобы доказать его истинный смысл, но адвокат твоего отца объявляет письмо гнусной и преступной попыткой развратить Невинность, и в конце концов оно становится частью уголовного обвинения, которое выдвигает против меня прокурор, судья излагает письмо в выражениях, свидетельствующих о низком культурном, но высоком моральном уровне обвинителей, и в конечном итоге меня за это сажают в тюрьму. Вот что вышло из-за того, что я написал тебе столь очаровательное послание.

Когда мы с тобой были в Солсбери⁹⁴, ты все время волновался, потому что один из твоих старых приятелей прислал тебе угрожающее письмо; ты упросил меня повидать его, помочь тебе; мне это сулило гибель: мне пришлось взять на себя всю твою вину и быть за все в ответе. Когда ты провалился на выпускном экзамене в Оксфорде и тебе пришлось уйти из университета, ты телеграфировал мне в Лондон и просил приехать к тебе. Я немедленно еду, и ты просишь взять тебя с собой в Горинг, так как при таких обстоятельствах тебе не хочется ехать домой: в

Горинге тебе очень приглянулся один дом; я снимаю его для тебя — и это также способствовало моей гибели. Однажды, придя ко мне, ты стал упрашивать меня написать что-нибудь для оксфордского студенческого журнала — его собирался издавать кто-то из твоих друзей, которого я никогда в глаза не видал и ничего о нем не знал⁹⁵. Ради тебя — а чего я только не делал ради тебя? — я отослал ему страничку парадоксов, первоначально предназначенных для «Сатердей ревю». Через несколько месяцев я уже стою перед судом в Олд Бейли⁹⁶ из-за направления этого журнала. На этом отчасти и построены уголовные обвинения против меня. Мне приходится защищать прозу твоего приятеля и твои собственные стихи. Проза эта мне отвратительна, а твои стихи я стал горячо защищать, готовый на любые жертвы из беспредельной преданности тебе и твоим юношеским литературным опытам и ради всей твоей молодой жизни. Я даже слышать не хотел о том, что ты пишешь непристойности. И все же я попал в тюрьму и за студенческий журнал твоего приятеля, и за «Любовь, что не смеет по имени себя назвать»⁹⁷. К Рождеству я послал тебе «прелестный подарок», как ты сам назвал его в благодарственном письме; я знал, что тебе очень хотелось получить эту вещь, стоившую не больше сорока или пятидесяти фунтов. Но когда жизнь моя пошла прахом и я разорился, судебный исполнитель, описавший мою библиотеку и пустивший ее с молотка, сделал это для оплаты «прелестного подарка». Именно из-за этого судебный исполнитель и явился в мой дом. В тот последний ужасный час, когда ты надо мной издеваешься и своими издевками хочешь заставить меня подать в суд на твоего отца и посадить его под арест, я хватаюсь за последнюю соломинку, чтобы спастись от этого, и говорю, что это непосильные для меня расходы. В твоём присутствии я заявляю поверенному, что у меня нет средств, что я никак не могу себе позволить такие траты, что денег мне взять неоткуда. Ты прекрасно знаешь, что все это правда. И что вместо того, чтобы в ту роковую пятницу, в конторе Гэмфри⁹⁸, наперекор себе, безвольно дать губительное для меня согласие, я мог бы, счастливый и свободный, быть во Франции, вдали и от тебя, и от твоего отца, ничего не зная о его гнусной записке, не обращать внимания на твои письма, — будь я только в состоянии уехать из отеля «Эвондейл». Но меня наотрез отказались выпустить оттуда. Ты пробыл там со мной десять дней, да еще, к моему великому и, при-

знайся, справедливому возмущению, поселил там же — за мой счет — своего приятеля, и этот счет за десять дней возрос почти до ста сорока фунтов. Хозяин отеля сказал, что не разрешит мне забрать вещи, пока я не оплачу этот счет полностью. Из-за этого я и задержался в Лондоне. Если бы не счет в отеле, я уехал бы в Париж в четверг утром.

Когда я сказал твоему поверенному, что не в силах оплатить гигантские расходы, ты вмешался немедленно. Ты сказал, что твоя семья будет счастлива взять все расходы на себя, что твой отец — злой гений всей семьи, что у вас давно обсуждалась возможность поместить его в психиатрическую больницу, чтобы убрать его из дому, что он каждодневно причиняет твоей матери огорчения, приводит ее в отчаяние, что, если я помогу посадить его в тюрьму, вся семья будет считать меня защитником и благодетелем и что богатая родня твоей матери с восторгом возьмет на себя все связанные с этим расходы. Поверенный немедленно все оформил, и меня тотчас же проводили в полицию. Отказаться я уже не мог. Меня заставили начать дело. Конечно, твоя семья никаких расходов на себя не берет, и меня объявляют банкротом по требованию твоего отца и именно из-за судебных издержек, примерно в сумме семисот фунтов. Сейчас моя жена, разошедшись со мной по столь важному вопросу, а именно — должно ли мне иметь на жизнь три фунта или три фунта и десять шиллингов в неделю, готовится начать дело о разводе, для чего, конечно, понадобятся новые данные и совершенно новое разбирательство, а может быть, и более серьезная судебная процедура. Сам я, разумеется, никаких подробностей не знаю. Мне известно только имя главного свидетеля, на чьи показания опираются адвокаты моей жены. Это твой собственный слуга из Оксфорда, которого я, по твоей особой просьбе, взял к себе на службу летом, когда мы жили в Горинге.

Но, право, не стоит приводить еще примеры того, как ты роковым образом постоянно навлекал на меня несчастье во всем — и в большом, и в малом. Иногда у меня возникает ощущение, что ты был только марионеткой в чьей-то тайной и невидимой руке, заставлявшей тебя доводить зловещие события до зловещей развязки. Но и марионетками владеют страсти. Они вводят в пьесу новый сюжет и по своей прихоти поворачивают естественное развитие пьесы по своей воле, себе на потребу. Быть совер-

шенно свободным и в то же время полностью подчиненным закону — вот вечный парадокс в жизни человека, осязаемый каждую минуту; и я часто думаю, что в этом и лежит единственное объяснение твоего характера, если вообще существует хоть какое-то объяснение глубинных и жутких тайн человеческой души, кроме единственного объяснения, от которого эти тайны становятся еще более непостижимыми.

Конечно, были у тебя и свои иллюзии, и сквозь их зыбкий туман и цветную дымку ты видел все искаженным. Так, ты полагал, и я это прекрасно помню, что, общаясь со мной и пренебрегая своей семьей и семейной жизнью, ты доказываешь, как изумительно ко мне относишься и как высоко ценишь. Несомненно, тебе так и казалось. Но вспомни, что со мной была связана роскошная жизнь, множество удовольствий, развлечений, безудержная трата денег. Дома тебе было скучно. «Холодное и дешевое вино Солсбери», как ты сам говорил, было тебе не по вкусу. А у меня, вместе с интеллектуальными удовольствиями, ты вкушал от яств египетских⁹⁹. Когда же ты не мог быть со мной, общество твоих приятелей, которыми ты пытался заменить меня, делало тебе мало чести.

Ты также считал, что, посылая своему отцу через поверенного письмо, где говорилось, что ты скорее откажешься от тех двухсот пятидесяти фунтов в год, которые, кажется, за вычетом твоих оксфордских долгов, он тебе выдавал, чем порвешь твою нерасторжимую дружбу со мной, ты проявил самые рыцарские чувства, поднялся до благороднейшего самопожертвования. Но отказ от этой незначительной суммы вовсе не означал, что ты готов отказаться от малейшей прихоти и не сорить деньгами на совершенно излишнюю роскошь. Напротив. Никогда ты так не жаждал жить в роскоши и богатстве. За восемь дней в Париже я истратил на себя, на тебя и на твоего слугу-итальянца почти сто пятьдесят фунтов. Одному Пайяру было заплачено восемьдесят пять фунтов. При твоём образе жизни, даже если бы ты обедал в одиночку и жестоко экономил на своих мелких развлечениях, твоего годового дохода тебе едва хватило бы на три недели. То, что ты с таким явным вызовом отказался от отцовской помощи, какой бы скромной она ни была, наконец послужило тебе, как ты считал, достаточным оправданием, чтобы жить на мой счет, и ты этим много раз пользовался всерьез и в полной мере давал себе волю; и то, что ты непрестанно тя-

нул деньги, главным образом, конечно, с меня, но отчасти, как я узнал, и со своей матери, было особенно тягостно для меня, потому что ты, никогда ни в чем не зная удержу, не находил, по крайней мере для меня, ни единого слова благодарности.

Ты также считал, что, забрасывая своего отца угрожающими письмами, оскорбительными телеграммами и обидными открытками, ты становишься на сторону своей матери, выступаешь в роли ее защитника и мстишь за все те горести и страшные обиды, которые она претерпела от отца. Это было большое заблуждение, может быть, одно из самых худших заблуждений в твоей жизни. Если ты хотел отплатить твоему отцу за зло, которое он причинил твоей матери, и считал это своим сыновним долгом, ты должен был бы стать для своей матери гораздо лучшим сыном, чем ты был, тогда она не боялась бы говорить с тобой о важных делах; ты не должен был заставлять ее оплачивать твои долги, мучить ее. Твой брат Фрэнсис всегда утешал ее в горе, он был с ней так ласков и добр в течение всей своей недолгой, рано отцветшей жизни. Тебе надо было взять с него пример. Неужели ты мог вообразить, что, если бы тебе удалось посадить отца в тюрьму, твоя мать была бы рада и счастлива? Ты и тут ошибался, в этом я уверен. А если хочешь знать, что испытывает женщина, когда ее муж, отец ее детей, сидит в тюремной камере в тюремной одежде, напиши моей жене, спроси у нее. Она тебе все расскажет.

И у меня были свои иллюзии. Я думал, что жизнь будет блистательной комедией и что ты будешь одним из многих очаровательных актеров в этой пьесе. Но я увидел, что она стала скверной и скандальной трагедией и что ты сам был причиной зловещей катастрофы, зловещей по своей целенаправленности и злой воле, сосредоточенной на одной цели. С тебя была сорвана личина воплощенной радости и наслаждения, та маска, что так обманывала и сбивала с пути и тебя и меня. Теперь ты, если только сможешь, поймешь хоть немного, как я страдаю. В какой-то газете, кажется в «Пэлл-Мэлл», в рецензии на генеральную репетицию одной из моих пьес, про тебя было сказано, что ты следовал за мной, как тень; теперь тенью меня преследует здесь воспоминание о нашей дружбе, оно никогда не покидает меня, оно будит меня ночью, без конца повторяя одно и то же, и гонит сон до самого рассвета; а на рассвете все повторяется снова, тень пре-

следует меня и в тюремном дворе, где на ходу я разговариваю сам с собою; я вспоминаю каждую мелочь страшных ссор, нет ни одной подробности из того, что случилось за эти годы, которая не воскресала бы в тех закоулках мозга, где гнездятся скорбь и страдание; каждый резкий звук твоего голоса, каждый жест, вздрагивание твоих нервных рук, каждое злое слово, каждая ядовитая фраза вновь приходят на память; я вспоминаю все улицы и все набережные, где мы проходили, все стены комнат, все леса, окружавшие нас, помню, в каком месте циферблата стояли стрелки часов, куда несся на крыльях ветер, каков был цвет лунного лика.

Знаю, что есть лишь один ответ на все, что я тебе говорю: ты меня любил все эти два с половиной года, когда Судьба сплетала в один алый узор нити наших отдельных жизней, ты и вправду любил меня. Да, знаю, что это так. Как бы ты ни вел себя со мной, я всегда чувствовал, что в глубине души ты действительно меня любишь. И хотя я очень ясно видел, что мое положение в мире искусства, интерес, который я всегда вызывал у людей, мое богатство, та роскошь, в которой я жил, тысяча и одна вещь, которые делали мою жизнь такой очаровательной и такой удивительно неправдоподобной, все это, в целом и в отдельности, чаровало тебя, привязывало ко мне; но, кроме всего этого, что-то еще более сильное влекло тебя ко мне, и ты любил меня гораздо больше, чем кого бы то ни было. Тебя и меня постигла в жизни страшная трагедия, хотя твоя трагедия была непохожа на мою. Хочешь знать, в чем она заключалась? Вот в чем: Ненависть в тебе всегда была сильнее Любви. Твоя ненависть к отцу была столь велика, что совершенно пересиливала, превышала, затмевала твою любовь ко мне. Эти чувства не боролись или почти не боролись меж собой, до таких размеров доходила твоя Ненависть, так чудовищно она разрослась. Ты не понимал, что двум таким страстям нет места в одной душе. Им не ужиться в этих светлых покоях. Любовь питается воображением, от которого мы, сами того не сознавая, становимся мудрее, лучше, сами того не чувствуя, становимся благороднее, чем мы есть; в воображении мы можем охватить жизнь во всей полноте; оно, и только оно, помогает нам понять других как в их реальных, так и в их идеальных отношениях. Только прекрасное и понимание прекрасного питает Любовь. Ненависть может питаться чем попало. Не было ни одного бокала шампанского, ни

одного вкусного блюда, которое ты съел за эти годы, которое не питало бы твою Ненависть, не утучняло бы ее. И в угоду ей ты играл моей жизнью, как играл на мои деньги, беспечно, безоглядно, не думая о последствиях. Когда ты проигрывал, ты считал, что проигрыш не твой, когда выигрывал, ты знал, что тебе достанется все ликование, вся радость победы.

Ненависть ослепляет человека. Ты этого не понимал. Любовь может прочесть письма и на самой далекой звезде, но ты был так ослеплен Ненавистью, что не видел ничего за стенами твоего тесного, обнесенного стеной вертограда ¹⁰⁰ — уже иссушенного излишествами твоих низменных страстей. Ужасающее отсутствие воображения — этот поистине роковой порок твоего характера — было исключительно плодом Ненависти, заполонившей тебя. Неслышно, незаметно и невидимо Ненависть подтачивала твою душу, как ядовитый лишайник — корни большого слабого растения, и ты уже ничего не видел, ничем не интересовался, кроме самых мелочных дел, самых жалких прихотей. Все то, что Любовь взрастила бы в тебе, Ненависть отравляла и умерщвляла. Когда твой отец впервые стал нападать на меня, то нападал он на меня как на твоего личного друга, в письме лично к тебе. Как только я прочел это письмо, полное непристойных угроз и грубой брани, я сразу понял, что на горизонте моей беспокойной жизни собрались страшные тучи. Я сказал тебе, что не желаю быть игрушкой для вас обоих в вашей застарелой ненависти друг к другу, что я в Лондоне для него — лучшая добыча, чем некий иностранный посол в Гамбурге ¹⁰¹, что я буду несправедлив к самому себе, если позволю поставить себя хоть на один миг в подобное положение, и что в жизни у меня есть более достойные занятия, чем ссориться с таким человеком, как он, — вечно пьяным, деклассированным и полубезумным. Но тебе невозможно было это объяснить. Ненависть ослепляла тебя. Ты твердил, что ваши ссоры никакого отношения ко мне не имеют, что ты не позволишь отцу указывать тебе, с кем водить знакомство, что с моей стороны будет просто нечестно вмешиваться в ваши дела. До того, как ты говорил со мной, ты уже послал отцу в ответ глупейшую и пошлейшую телеграмму ¹⁰². И, конечно, ты и вести себя стал глупо и пошло. Человек совершает в жизни роковые ошибки не потому, что ведет себя безрассудно: минуты, когда человек безрассуден, могут быть лучшими в его жизни. Ошибки

возникают именно от излишней рассудочности. Это совсем иное дело. Твоя телеграмма задала тон всем твоим дальнейшим отношениям с отцом и, как следствие, повлияла на всю мою жизнь. И самое нелепое — то, что даже самый отпетый уличный мальчишка постыдился бы послать такую телеграмму. За наглой телеграммой совершенно естественно последовали письма твоего адвоката, и эти письма только подхлестнули твоего отца. Выбора ты ему не оставил. Из-за тебя это стало для него делом чести или, вернее, угрозой бесчестия: ты решил, что тогда твои притязания будут иметь больше веса. Вот почему в следующий раз он напал на меня уже не как на твоего личного друга, в личном письме, а как на члена общества, на глазах у этого общества. Мне пришлось его выгнать из моего дома. Тогда он стал разыскивать меня по всем ресторанам, чтобы публично, перед всем светом поносить меня в таких словах, что, ответь я ему тем же, я погубил бы себя, а не ответь совсем, погубил бы себя вдвойне. Тогда-то и настал момент, когда ты должен был бы выступить и сказать, что не позволишь делать меня мишенью таких гнусных нападок, такого подлого преследования, и ты должен был бы сразу отказаться от каких бы то ни было притязаний на мою дружбу. Надеюсь, теперь ты это понял. Но тогда ты ни о чем не думал. Ненависть ослепляла тебя. Выдумал ты только одно, не считая оскорбительных писем и телеграмм твоему отцу: ты купил этот смехотворный пистолет, и в отеле «Беркли» вдруг раздался выстрел, вызвавший такие сплетни, хуже которых ты никогда в жизни не слыхивал. Впрочем, ты был явно в восторге, что из-за тебя разгорелась такая чудовищная вражда между твоим отцом и человеком моего общественного положения. Полагаю, что это вполне естественно льстило твоему самолюбию и возвышало тебя в собственных глазах. Если бы твой отец получил право распоряжаться твоей физической оболочкой, которая не интересовала меня, и оставил бы мне твою душу, до которой ему не было никакого дела, ты был бы глубоко огорчен таким исходом. Ты почуял повод к публичному скандалу и ухватился за него. Ты был в восторге, предвкушая бой и оставаясь при этом в безопасности. Никогда я не видел тебя в лучшем настроении, чем в то время. Единственным разочарованием было для тебя как будто то, что никаких встреч между нами, никаких ссор не происходило. В утешение себе ты посылал отцу такие немыслимые телеграммы, что несчастному при-

шлось отдать распоряжение прислуге — ни под каким видом не вручать ему твои послания, о чем он тебе и написал. Но ты не унялся. Ты сообразил, что можно посылать ему открытки, и всюю использовал такую возможность. Этим ты еще больше натравливал его на меня. Впрочем, не думаю, чтобы он мог так легко отказаться от своих намерений. Семейные черты характера были в нем слишком сильны. Его ненависть к тебе была столь же неистребима, как твоя ненависть к нему, а я был для вас обоих козлом отпущения, предлогом для нападения и для защиты. Жажда быть у всех на виду была в твоём отце чертой не индивидуальной, а родовой. И все же, если бы его одержимость и стала угасать, ты раздул бы ее заново своими открытками и письмами. Так и случилось. И, конечно, он пошел еще дальше. Сначала он нападал на меня как на частное лицо, частным образом, потом как на члена общества — в общественных местах, и в конце концов решился на самый жестокий и последний выпад — напасть на меня, как на представителя Искусства, именно там, где мое Искусство воплощалось в жизнь. Он достает обманым путем билет на премьеру моей пьесы, замышляя устроить скандал, прервать спектакль, произнести гнусную речь по моему адресу, оскорбить моих актеров, осыпать меня всякими гнусностями и непристойностями, когда я выйду на вызовы после финала, — словом, совершенно погубить меня и мое Искусство самыми грязными и мерзостными выходками. По счастью, в припадке случайной, пьяной откровенности, он хвастает перед кем-то своими планами. Об этом сообщают в полицию, и его в театр не пускают. Вот тут тебе пора было вмешаться. Тут тебе предоставился подходящий случай. Неужели ты до сих пор не понял, что тебе надо было воспользоваться этим, выйти и сказать, что ты ни за что никому не позволишь из-за тебя губить мое Искусство? Ведь ты знал, что значит для меня мое Искусство, знал, что оно — тот великий глубокий голос, который сначала открыл меня мне самому, а потом и всем другим, что оно — истинная моя страсть, та любовь, перед которой все другие увлечения, словно болотная тина — перед красным вином или ничтожный светляк на болоте — перед волшебным зеркалом Луны. Неужто ты и теперь не понял, что отсутствие воображения — поистине самый роковой порок твоего характера? Перед тобой стояла самая простая, самая ясная задача, но Ненависть тебя ослепляла, и ты не видел, что надо делать.

Я не мог просить прощения у твоего отца за то, что он почти девять месяцев подряд преследовал и оскорблял меня самым гнусным образом. Избавиться от тебя я тоже не мог. Не раз я пытался вычеркнуть тебя из своей жизни. Я дошел до того, что просто бежал из Англии за границу, надеясь укрыться от тебя. Все было напрасно. Только ты один мог бы что-то сделать.

Ты держал все нити в своих руках. У тебя была полная возможность хотя бы отчасти отблагодарить меня за всю мою любовь, привязанность, щедрость, за всю заботу о тебе. Если бы для тебя имела цену хотя бы десятая доля моего художественного таланта, ты поступил бы именно так. То «свойство, которое одно лишь позволяет человеку понимать других в их реальных и идеальных проявлениях», — это свойство в тебе омертвело. Тобой владела одна мысль — как засадить твоего отца в тюрьму. Увидеть его «на скамье подсудимых», как ты говорил, — только об этом ты и думал. Это выражение стало одним из навязчивых лейтмотивов всех твоих разговоров. Ты повторял его за каждой трапезой. Что ж — твое желание исполнилось. Ненависть даровала тебе все, что ты желал. Она была доброй Госпожой. Такой она бывает со всеми, кто ей служит. Два дня ты просидел на почетном месте, рядом со стражей, наслаждаясь видом своего отца на скамье подсудимых в Главном уголовном суде. А на третий день я оказался на его месте. Что же случилось? Вы оба бросали кости, ставя на мою душу, и вышло так, что ты проиграл. Вот и все.

Ты видишь, что мне приходится рассказывать тебе о твоей жизни, и ты должен понять — почему. Мы знаем друг друга уже больше четырех лет. Из них половину мы провели вместе, другую же половину я провел в тюрьме, и это — прямое последствие нашей дружбы. Я не знаю, где ты получишь это письмо, если ты вообще его получишь. В Риме, Неаполе, Париже, Венеции, — в каком-то из чудесных городов, у моря или у реки, ты нашел для себя прибежище, это я знаю наверняка. Может быть, ты окружен не той бесполезной роскошью, в которой ты жил со мной, но все же вокруг тебя все ласкает глаз, и слух, и вкус. Жизнь для тебя по-прежнему прекрасна. И все же, если ты хочешь, чтобы она стала еще прекраснее, но уже по-другому, пусть это ужасное письмо — а я знаю, что оно ужасно, — когда ты будешь его читать, станет для тебя серьезным кризисом, переломом в твоей жизни, как стало оно для меня, когда я его писал. Твое бледное лицо легко за-

горалось румянцем от вина или от удовольствия. Если же при чтении этих строк его опалит стыдом, как жаром раскаленной печи, тем лучше для тебя. Нет порока страшнее, чем душевная пустота. Что бы ни произошло, должно было произойти.

Кажется, я уже дошел до того дня, когда попал в дом предварительного заключения. После ночи в полицейском участке меня отвезли туда в тюремной карете. Ты был весьма внимателен и добр ко мне. Чуть ли не каждый день, да, пожалуй, и каждый, ты старался приезжать в Холлоуэй, на свидание со мной¹⁰³, пока не уехал за границу. Ты также писал очень милые и ласковые письма. Но тебе ни разу не пришло на ум, что не твой отец, а ты сам посадил меня в тюрьму, что с самого начала до конца ты был за это в ответе, что я попал сюда из-за тебя, за тебя, по твоей вине. Твоя омертвелая, лишенная воображения душа не проснулась, когда ты увидел меня за решеткой, в деревянной клетке. Ты только соболезновал мне, как сентиментальный зритель сочувствует герою жалостной пьески. А то, что именно ты — автор этой ужасающей трагедии, тебе и в голову не приходило. Я видел, что ты совершенно не понимаешь, что натворил. А я не хотел тебе подсказывать то, что должно было подсказать твое сердце, то, что оно непременно подсказало бы, если бы ты не дал Ненависти ожесточить его до полной бесчувственности. Каждый человек должен все осознавать собственным внутренним чувством. Бессмысленно подсказывать человеку то, чего он не чувствует и понять не может. И если я сейчас пишу тебе об этом, то лишь потому, что твое молчание и все твое поведение во время моего долгого пребывания в тюрьме заставили меня пойти на это. Кроме того, все обернулось так, что удар обрушился лишь на меня одного. Но именно это стало для меня источником радости. По многим причинам я был готов к страданию, хотя в моих глазах твоя полнейшая, нарочитая слепота, когда я замечал ее в тебе, казалась чем-то недостойным. Помню, как ты с великой гордостью показал мне письмо, которое ты написал обо мне в какую-то дешевую газетку. Это было чрезвычайно осторожное, умеренное и, по правде говоря, банальное произведение. Ты взывал к «английскому понятию честной игры» — или еще к чему-то, столь же скучному, в отношениях людей и твердил, что «лежачего не бьют». Такое письмо ты мог бы написать, если бы в чем-то несправедливо обвинили какого-то почтенного

джентльмена, с которым ты лично был бы вовсе и незнаком. Но тебе это письмо казалось шедевром. Ты воспринимал его чуть ли не как проявление рыцарского благородства, достойного самого Дон-Кихота. Мне также известно, что ты писал и другие письма, в другие газеты, но что там их не печатали. В письмах ты попросту заявлял, что ненавидишь своего отца. Но до этого никому не было дела. Пора бы тебе знать, что Ненависть, с точки зрения разума, есть вечное отрицание. А с точки зрения чувства — это один из видов атрофии, умерщвляющей все, кроме себя самой. Писать в газеты, что ты кого-то ненавидишь, все равно что заявлять тем же газетам, что ты болен тайной и постыдной болезнью: тот факт, что ты ненавидишь своего родного отца и он отвечает тебе полной взаимностью, никак не делает твою ненависть чувством благородным и достойным. И если что-либо тут и выяснялось, то лишь одно: твоя болезнь была наследственной.

Вспоминаю еще, как мой дом был описан, моя обстановка и книги конфискованы и пущены с молотка и как я, вполне естественно, сообщил тебе об этом в письме. Я не упомянул о том, что судебный исполнитель явился в мой дом, где ты так часто обедал, требуя уплаты за те подарки, что ты получил от меня. Я решил, правильно или неправильно, что тебя это должно хоть немного огорчить, и сообщил тебе одни только факты. Я считал, что тебе необходимо знать об этом. Ты мне ответил из Булони¹⁰⁴ в каком-то восторженно-лирическом возбуждении. Ты писал, что твой отец «сидит без денег», что ему пришлось раздобыть полторы тысячи фунтов на судебные издержки и что мое банкротство — «блестящая победа» над ним, потому что теперь он уж никак не может заставить меня платить за него судебные издержки! Понимаешь ли ты теперь, как Ненависть ослепляет человека? Видишь ли теперь, что, описывая ее как атрофию, омертвление всего, кроме нее самой, я просто научно описывал твое подлинное психическое состояние? Тебе было абсолютно безразлично, что с молотка пойдут все мои прекрасные вещи: мои бёрн-джонсовские рисунки, мой Уистлер, мой Монтичелли, мой Саймон Соломон¹⁰⁵, моя коллекция фарфора, вся моя библиотека, с дарственными экземплярами почти всех моих современников-поэтов, от Гюго до Уитмена, от Суинберна до Малларме, от Морриса до Верлена; все труды моего отца и моей матери, в великолепных переплетах;

все изумительное собрание моих школьных и университетских наград, все роскошные издания и еще много, много всего. Ты только сказал: «Какая досада!» — и все. Ты только предвкушал, как из-за этого твой отец потеряет несколько сот фунтов, и приходил в дикий восторг от этих мелочных расчетов. Что же касается судебных издержек, то тебе небезынтересно будет узнать, что твой отец публично заявил в Орлеанском клубе: если бы ему пришлось потратить двадцать тысяч фунтов, он считал бы и этот расход вполне оправданным, столько радости, столько удовольствия и торжества он получил взамен. Тот факт, что он не только засадил меня в тюрьму на два года, но и вытащил меня оттуда на целый день, чтобы меня объявили банкротом перед всем светом, доставил ему еще больше наслаждения, чего он и не ждал. Это было венцом моего унижения и торжеством его полной и бесспорной победы. Если бы у твоего отца не было притязаний на то, чтобы я оплатил его издержки, ты, по моему глубокому убеждению, хотя бы на словах сочувствовал бы мне в потере всей моей библиотеки, потере, для писателя невозместимой, самой тяжкой из всех моих материальных потерь. Может быть, вспомнив, как щедро я тратил на тебя огромные деньги, как ты годами жил на мой счет, ты потрудился бы выкупить для меня некоторые книги. Лучшие из них пошли меньше чем за полтораста фунтов: примерно столько же я обычно тратил на тебя за одну неделю. Но мелочное злорадство, которое ты испытывал при мысли, что твой отец потеряет какие-то гроши, заставило тебя совсем забыть, что ты мог бы хоть немного отблагодарить меня, это было бы так легко, так недорого, так наглядно и так бесконечно утешительно для меня, если бы ты это сделал. Разве я не прав, повторяя, что Ненависть ослепляет человека? Понимаешь ли ты это теперь? Если нет, постарайся понять.

Не стану тебе говорить, как ясно я все понимал и тогда и теперь. Но я сказал себе: *«Любой ценой я должен сохранить в своем сердце Любовь. Если я пойду в тюрьму без Любви, что станется с моей Душой?»* В письма, написанные в те дни из тюрьмы Холлоуэй, я вложил все усилия, чтобы Любовь звучала как лейтмотив всей моей сущности. Будь на то моя воля, я бы мог вконец истерзать тебя горькими упреками. Я мог бы уничтожить тебя проклятиями. Я мог бы поставить перед тобой зеркало и показать тебе такой твой облик, что ты сам бы себя не узнал, но лишь увидев вдруг, что отражение повторяет все твои

гримасы отвращения, понял бы, кого ты видишь в зеркале, и возненавидел бы себя навек. Скажу больше. Чужие грехи были отнесены на мой счет. Если бы я захотел, я мог бы, во время обоих процессов, спасти себя если не от позора, то, во всяком случае, от тюрьмы, ценой разоблачения истинного виновника. Если бы я постарался доказать, что три самых важных свидетеля обвинения были тщательно подготовлены твоим отцом и его адвокатами, что они не только о многом умалчивали, но и нарочно утверждали противное, нарочно приписывали мне чужие проступки, и что их заставили прорепетировать и затвердить весь задуманный план, я бы мог заставить судью удалить их из зала суда, даже решительнее, чем был удален несчастный запутавшийся Аткинс ¹⁰⁶. Я мог бы выйти из зала суда свободным человеком, посмеиваясь про себя, небрежно засунув руки в карманы. Меня изо всех сил уговаривали поступить именно так. Мне серьезно так советовали, меня просили и умоляли люди, чьей единственной заботой было мое благополучие и благополучие моей семьи. Но я отказался. Я не пожелал пойти на это. И я ни минуты не жалел о своем решении, даже в самые тяжкие времена в заточении. Такое поведение было бы ниже моего достоинства. Грехи плоти — ничто. Это болезнь, и дело врачей лечить их, если понадобится лечение. Только грехи души постыдны. Добиться оправдания такими средствами означало бы обречь себя на пожизненную пытку. Неужели ты думаешь, что за все время нашей с тобой дружбы ты был достоин той любви, какую я тогда проявлял к тебе, или что я хоть на миг верил, что ты ее стоишь? Я знал, что ты ее недостоин. Но Любовь не выводят на торжище, не бросают на весы торгаша. Отрада Любви, подобно отраде ума, — чувствовать, что она жива. Цель любви — любить, и только. Ты был моим врагом, такого врага не знал ни один человек. Я отдал тебе жизнь, а ты, в угоду самым низменным людским страстям — Ненависти, Тщеславию и Корысти, выбросил ее. Менее чем за три года ты окончательно погубил меня во всех отношениях. Ради себя самого мне оставалось только одно — любить тебя. Знаю, что если бы я позволил себе возненавидеть тебя, то в иссушенной пустыне моего существования, по которой я брел и все еще бреду, каждая скала лишилась бы тени, каждая пальма засохла, каждый ключ был бы отравлен в истоке. Начинаешь ли ты понимать хоть самую малость? Просыпается ли твое воображение, так долго погружен-

ное в мертвый сон? Ты уже узнал, что такое Ненависть. Приходит ли к тебе прозрение того, что есть Любовь и какова ее природа? Тебе еще не поздно познать это, хотя для того, чтобы дать тебе этот урок, мне пришлось попасть в тюремную камеру.

После страшного приговора, когда на мне уже была тюремная одежда и за мной захлопнулись тюремные ворота, я сидел среди развалин моей прекрасной жизни, раздавленный тоской, скованный страхом, ошеломленный болью. Но я не хотел ненавидеть тебя. Ежедневно я твердил себе: *«Надо и сегодня сберечь любовь в моем сердце, иначе как проживу я этот день?»* Я напоминал себе, что, по крайней мере, ты не желал мне зла. Я заставлял себя думать, что ты только наугад натянул лук, а стрела поразила Короля сквозь щель в броне¹⁰⁷. Я чувствовал, что несправедливо взвешивать твою вину на одних весах даже с самыми мелкими моими горестями, самыми незначительными потерями. Я решил, что буду и на тебя смотреть как на страдальца. Я заставил себя поверить, что наконец-то пелена спала с твоих давно ослепших глаз. Я часто с болью представлял себе — в каком ужасе ты смотришь на страшное дело рук своих. Бывало, что даже в эти мрачные дни, самые мрачные дни моей жизни, мне от всей души хотелось утешить тебя. Вот до чего я был уверен, что ты наконец понял свою вину.

Мне тогда не приходило в голову, что в тебе жил самый страшный на свете порок — поверхностность. А я глубоко огорчился, когда мне пришлось передать тебе, что правом на переписку я должен воспользоваться в первую очередь для улаживания семейных дел. Но брат жены написал мне, что, если я хоть раз напишу своей жене, она не станет, ради меня и ради наших детей, возбуждать дело о разводе. Я считал своим долгом написать ей. Не говоря о других доводах, я не мог вынести мысли, что меня разлучат с Сирилом, моим прекрасным, горячо любимым и любящим сыном, лучшим из всех друзей, лучшим из всех товарищей, потому что один волосок с его золотой головки должен был бы стать мне дороже не только всего тебя, с головы до ног, но и всех сокровищ Земли, и хотя так оно всегда и было, я осознал это слишком поздно¹⁰⁸.

Через две недели после твоего обращения к начальству я получаю сведения о тебе. Роберт Шерард, самый смелый и самый благородный из всех блистательных людей, пришел ко мне на свидание и, между прочим, сказал мне,

что в этом смехотворном «Меркюр де Франс», так глупо бахвалящемся своей беспардонной продажностью¹⁰⁹, ты собираешься опубликовать статью обо мне с выдержками из моих писем. Роберт спросил — вправду ли я сам этого пожелал? Я был очень удивлен и расстроен и распорядился немедленно прекратить все это. Мои письма валялись у тебя повсюду — их разворовывали твои дружки-шантажисты, расхищали слуги в отелях, распродавали горничные. Ты по легкомыслию просто не ценил того, что я тебе писал. Но мне казалось невероятным, что ты собираешься опубликовать какие-то отрывки из нашей переписки. Какие же письма ты отобрал? Никаких сведений я добиться не мог. Это было первое, что я услышал о тебе. Мне все это очень не понравилось.

Вскоре я получил и второе известие о тебе. Поверенные твоего отца явились в тюрьму и вручили мне лично извещение о неуплате каких-то семисот фунтов — такова была сумма их затрат. Меня объявили несостоятельным должником, приказали привести меня в суд. Я был решительно убежден, да и сейчас уверен и еще вернусь к этому вопросу, что издержки должна была оплатить твоя семья. Ты лично взял на себя обязательство — объявить суду, что твоя семья все оплатит. Именно поэтому адвокат и взялся за это дело. Ты отвечал за это полностью. Даже независимо от того, что ты взял на себя обязательства перед своей семьей, ты мог бы почувствовать, что, погубив меня во всех отношениях, ты должен был хотя бы избавить меня от позора из-за совершенно ничтожной суммы, составлявшей меньше чем половину тех денег, которые я истратил на тебя за три коротких месяца в Горинге. Впрочем, сейчас я об этом больше не скажу ни слова. Однако я и вправду получил известие от тебя через клерка твоего адвоката по этому делу или, во всяком случае, в связи с ним. В тот день, когда он пришел получить мои показания и свидетельства, он наклонился ко мне через стол, — тут же присутствовал начальник тюрьмы, — и, взглянув на какую-то запись, сказал приглушенным голосом: «Принц Флёр-де-Лис* просил передать вам привет»¹¹⁰. Я посмотрел на него в недоумении. Он снова повторил эту фразу. Я не понимал, что это значит. «Этот джентльмен сейчас за границей», — таинственно добавил он. Для меня вдруг все прояснилось, и я помню, что впервые за все мое пребыва-

* *Лилия (фр.).*

ние в тюрьме я рассмеялся. Все презрение мира прозвучало в этом смехе. Принц Флёр-де-Лис! Я понял — и все последующие события подтвердили, что понял правильно, — что, несмотря на все случившееся, ты так ничего и не осознал. Ты по-прежнему видел себя в роли прелестного принца из пошлой комедии, а не в роли мрачного героя трагедии. Все, что случилось, было для тебя золотым пером на шляпе, что скрывает узколобость ничтожества, розовым цветком на камзоле, что прячет сердце, которое согревается Ненавистью и только Ненавистью, а для Любви, лишь для одной Любви остается холодным. Принц Флёр-де-Лис! Да, ты был прав, обращаясь ко мне под вымышленным именем. Сам я в то время был вообще лишен всякого имени. В огромной тюрьме, где я тогда был заперт, я был обозначен лишь буквой и цифрой на двери тесной камеры в длиннейшей галерее, одним из тысячи мертвых номеров, как и одной из тысячи мертвых жизней. Но разве не нашлось среди множества невыдуманных имен в истории более подходящего имени, по которому я тотчас узнал бы тебя? Ведь я не искал тебя под блестками картонного забрала, пригодного лишь для забавного маскарада. О, если бы твою душу, как и следовало бы, ради твоего же блага, изранила жалость, согнуло раскаяние, сокрушило страдание, ты выбрал бы не такое обличье, чтобы войти под его прикрытием в Обитель Скорби. Все великое в жизни таково, каким оно нам видится, и потому, как ни странно тебе это может показаться, его трудно истолковать. Но все мелочи жизни — только символы. И все горькие уроки жизни чаще всего мы получаем через них. Твой случайный выбор вымышленного имени был и останется символическим. Он выдал тебя с головой.

Полтора месяца спустя пришло и третье известие. Меня вызвали из тюремного лазарета, где я лежал тяжело больной, чтобы срочно передать через начальника тюрьмы сообщение от тебя. Он прочел мне твое письмо, адресованное лично ему, где ты заявляешь, что собираешься опубликовать статью «о деле м-ра Оскара Уайльда» на страницах «Меркюр де Франс» («журнала», как ты добавил по совершенно непонятной причине, «который соответствует нашему «Фортнайтли ревю») и хотел бы получить мое разрешение опубликовать выдержки и отрывки — из каких же писем? Из писем, что я тебе писал из тюрьмы Холлоуэй, из тех писем, которые должны быть

для тебя священной и сокровенной всего на свете! И именно эти письма ты задумал предать гласности — на забаву пресыщенному декаденту, всеядному фельетонисту, на посмешище мелким львьятам Латинского квартала! И если в твоём собственном сердце ничто не возопило против столь грубого святотатства, ты мог бы, по крайней мере, вспомнить сонет, написанный тем, кто с болью и гневом видел, как письма Джона Китса продавались в Лондоне с публичного торга, и тебе наконец стало бы понятно, о чем я говорю в этих строчках:

Кристалл живого сердца раздроблён
Для торга без малейшей подоплеки.
Стук молотка холодный и жестокий...

Что же ты хотел сказать в своей статье? Что я был слишком привязан к тебе? Любой парижский *gamin** прекрасно об этом знает. Все они читают газеты, а многие и пишут для них. Что я был человеком гениальным? Французы понимали это, они понимали особые свойства моего гения гораздо лучше, чем ты, тебе до них далеко. Что гениальности часто сопутствуют странные извращения страстей и желаний? Похвально: но на эту тему пристало рассуждать Ломброзо¹¹¹, а не тебе. Кроме того, это патологическое явление встречается и среди тех, кто не одарен гением. Что в ненавистнической войне между тобой и твоим отцом я был одновременно и оружием и щитом для каждого из вас? Нет, более того, — что в омерзительной травле, в охоте за моей жизнью, которая началась после завершения этой войны, он никогда не в силах был бы добраться до меня, если бы мои ноги уже не запутались в твоих тенетах? Вполне справедливо: но я слышал, что Анри Бауэр уже описал это с превеликим совершенством¹¹². Кроме того, если ты хотел поддержать его точку зрения, тебе не было надобности печатать мои письма, по крайней мере, те, что были написаны в тюрьме Холлоуэй.

Может быть, в ответ ты скажешь, что в одном из своих холлоуэйских писем я сам просил тебя попытаться, насколько сумеешь, хоть немного обелить меня в глазах хотя бы некоторых кругов? Разумеется, я просил об этом. Вспомни, почему я в эту самую минуту здесь и как я сюда попал. Не думаешь ли ты, что я попал сюда за связи с теми, кто выступал свидетелями на моем процессе? Мои

* Мальчишка (фр.).

вымышленные или реальные связи с подобными людьми нимало не интересуют ни Правительство, ни Общество. Они ничего не ведали об этом, а интересовались и того меньше. Я попал сюда за то, что пытался посадить в тюрьму твоего отца. Конечно, моя попытка провалилась. Мои собственные адвокаты отказались от защиты. Твой отец поменялся со мной ролями и засадил меня в тюрьму, и я сижу в тюрьме до сих пор. Вот за что меня обливают презрением. Вот почему люди мной гнушаются. Вот почему мне придется отбыть ужасное заключение до последнего дня, до последнего часа, до последней минуты. Вот почему на все мои прошения отвечают отказом.

Ты был единственным человеком, который мог бы, не подвергая себя насмешкам, опасностям или осуждению, придать всему делу иную окраску, представить все обстоятельства в ином свете, до некоторой степени приоткрыть истинное положение вещей. Конечно, я не ожидал бы, даже не хотел бы, чтобы ты рассказывал, с какой целью ты просил моей помощи, когда с тобой случилась та неприятность в Оксфорде, и как или с какой целью — если у тебя была хоть какая-то цель — ты буквально не отходил от меня в течение двух с лишним лет. Не было необходимости говорить о моих постоянных усилиях избавиться от этой дружбы, столь губительной для меня — художника, известного человека, да и просто члена общества, — говорить с теми подробностями, как я говорю здесь. Я бы не просил тебя ни рассказывать о сценах, которые ты мне устраивал так регулярно, что это стало отдавать однообразием, ни оглашать ту удивительную серию твоих телеграмм ко мне, в которых причудливо переплеталась романтичность с расчетливостью, ни цитировать на выбор самые отвратительные и бессердечные места из твоих писем, как мне пришлось сделать поневоле. И все же я думаю, что для тебя и для меня было бы лучше, если бы ты хоть отчасти опроверг выдуманную твоим отцом версию нашей дружбы, — шутовства в этой версии не меньше, чем яда, и если меня она бесчестит, то тебя выставляет в самом нелепом свете. Эта версия отныне уже всерьез стала достоянием истории: на нее ссылаются, ей верят, ее заносят в анналы; проповедник избрал ее темой для проповеди, а моралист — для своего нудного назидания, и я, беседовавший со всеми веками, был вынужден выслушать свой приговор от нашего века, схожего с обезьяной и шутком. В этом письме я уже говорил, и, признаюсь, не без

горечи, что ирония положения привела к тому, что твой отец станет прототипом героя хрестоматий для воскресной школы, тебя поставят в один ряд с отроком Самуилом, а мне отведут место между Жилем де Ретцем и маркизом де Садом. Что ж, все это к лучшему. Я не собираюсь жаловаться. Один из многих уроков, которые нам дает тюрьма, — порядок вещей таков, каков он есть, и все будет как будет. И у меня нет ни малейшего сомнения, что средневековый злодей и автор «Жюстины» составят мне компанию получше, чем Сэндфорд и Мертон ¹¹³.

Но в то время, когда я писал к тебе, я чувствовал, что для нас обоих было бы лучше, честнее, справедливее не соглашаться с теми объяснениями, которые твой отец выдвинул через своего адвоката в назидание мещанскому обществу, вот почему я и попросил тебя обдумать и написать что-нибудь более близкое к истине. По крайней мере, для тебя это было бы лучше, чем пописывать во французские газеты заметки о семейной жизни своих родителей. Какое дело французам до того, была эта семейная жизнь счастливой или нет? Невозможно придумать более безразличную для них тему. Их интересовало другое — как вышло, что знаменитый писатель, оказавший такое заметное влияние на мысль Франции через ту школу, то течение, воплощением которых он был, прожив такую жизнь, навлек на себя подобные преследования? Если бы ты предложил опубликовать в своей статье те письма — боюсь, что им несть числа! — в которых я писал тебе о том, что ты разбиваешь мою жизнь, о тех безумных приступах ярости, которым ты поддаешься себе и мне на беду, о своем желании покончить с этой дружбой, во всех отношениях губительной для меня, — я бы еще понял это, хотя и не допустил бы публикации подобных писем; когда твой отец, стараясь уличить меня в непоследовательности, внезапно предъявил суду мое письмо к тебе, написанное в марте 1893 года, в котором я говорил, что предпочел бы, чтобы меня «шантажировал каждый житель Лондона», чем выносить те гнусные сцены, которые ты устраивал мне непрерывно и с таким жутким удовольствием, для меня это было настоящее горе — видеть, что эту сторону нашей дружбы походя обнажили перед пошлыми зеваками, но то, что ты настолько лишен чуткости и способности понимать все редкостное, утонченное и прекрасное, что можешь предложить для публикации те письма, в которых — и посредством которых — я старался сохранить в

живых самый дух и душу Любви, не дать им покинуть мое тело за долгие годы предстоящих этому телу унижений, — вот что было и остается для меня источником самой острой боли, самого глубокого разочарования. Боюсь, что я слишком хорошо понимаю, почему ты так поступил. Если Ненависть ослепляла твои глаза, то Тщеславие скрепило твои веки стальной нитью. Твой узколобый эгоизм притупил свойство, «которое одно лишь позволяет человеку понимать других в их реальных и идеальных проявлениях», и оно пришло в полную негодность от длительного бездействия. Воображение твое томилось в тюрьме, как и я. Тщеславие забрало окна решеткой, а на страже у дверей встала Ненависть.

Все это происходило в начале ноября позапрошлого года. Между мною и этой отдаленной датой течет великая река жизни. Ты вряд ли можешь что-либо разглядеть за этой неохватной ширью. А мне кажется, что это происходило даже не вчера, а сегодня. Страданье — это одно нескончаемое мгновенье. Его нельзя разделить на времена года. Мы можем только подмечать его оттенки и вести счет их возвращеньям. Здесь само время не движется вперед. Оно идет по кругу. Оно обращается вокруг единого центра боли. Парализующая неподвижность жизни, в которой каждая мелочь имеет свое место в неизменном порядке, — мы едим, пьем, выходим на прогулку, ложимся и молимся — или, по крайней мере, становимся на колени для молитвы — согласно непреложным законам железных предписаний: это свойство неподвижности, сообщающее каждому ужасному дню полнейшее сходство с его собратьями, словно передается и тем внешним силам, которым по самой их природе свойственны бесконечные перемены. О времени сева или жатвы, о жнецах, склоняющихся над колосьями, о виноградарях среди спелых гроздьев, о зеленой траве в саду, убеленной опавшим яблоневым цветом или усыпанной спелыми плодами, мы ничего не знаем и ничего не можем узнать. У нас царит единственное время года — время Скорби. У нас словно бы отняли даже солнце, даже луну. Снаружи день может сиять золотом и лазурью, но через тусклое, забранное решеткой крохотное окошко, под которым сидишь, пробивается только серый, нищенский свет. В камере вечные сумерки, — и вечный сумрак в сердце. И в сфере мысли, как и в сфере времени, движение застыло. То, что ты давно позабыл или легко позабудешь, происходит со мной сейчас и будет

происходить заново — завтра. Помни это, и тогда тебе станет хоть отчасти понятно, почему я пишу тебе и почему пишу именно так.

Через неделю меня перевели сюда. Миновали еще три месяца — и смерть унесла мою мать. Никто лучше тебя не знает, как я любил ее и как перед ней преклонялся. Ее смерть поразила меня таким ужасом, что я — некогда повелитель слов — не нахожу ныне ни слова, чтобы передать мою муку и мой стыд. Никогда, даже в расцвете своего мастерства, я не мог бы сыскать слова, которые несли бы столь драгоценное бремя, шествуя с подобающим величием сквозь багряное пиршество моей невыразимой скорби. Она вместе с моим отцом завещала мне благородное имя, прославленное не только в Литературе, Искусстве, Археологии и Науке, но и в истории народа моей страны, в ее национальном развитии. Я навеки обесчестил это имя. Я превратил его в пошлое присловье подлого люда. Я вымарал его в грязи. Я бросил его свиньям, чтобы они наполнили его свинством, и дуракам, чтобы они превратили его в синоним глупости. Что я тогда выстрадал и как я страдаю теперь — перо не в силах выразить, а бумага не в силах выдержать. Моя жена в то время была еще добра и нежна со мной, и, чтобы мне не пришлось выслушать эту весть из равнодушных или враждебных уст, она сама, больная, проделала весь путь из Генуи в Англию и сама принесла мне известие об этой невозместимой, невозвратной потере. Ко мне дошли выражения соболезнования ото всех, кто еще любил меня. Даже люди, незнакомые со мной лично, услышав, какое новое горе обрушилось на мою разбитую жизнь, просили передать мне свое сочувствие. Ты один остался холоден, ты ничего мне не передал, ничего не написал. О таком поступке лучше всего сказать так, как сказал Вергилий Данте о тех, чьи жизни были лишены благородных порывов и высоких стремлений: «Non ragionam di lor, ma guarda, e passa»^{*}.

Проходит еще три месяца. Висящий снаружи на двери моей камеры табель, где ежедневно отмечается мое поведение и проделанная работа, где проставлено мое имя и срок наказания, говорит мне, что наступил май.

Мои друзья снова посещают меня. Я, как всегда, расспрашиваю о тебе. Мне говорят, что ты сейчас на своей вилле в Неаполе и собираешься выпустить томик стихов.

^{*} «Они не стоят слов: взгляни — и мимо» (ит.).

К концу разговора случайно выясняется, что ты посвящаешь его мне. Узнав об этом, я почувствовал, что жизнь мне опостылела. Я ничего не сказал, я молча вернулся в свою камеру, с гневом и презрением в сердце. Как ты вообразил, что можно посвящать мне книгу стихов, не испросив на то моего разрешения? Вообразил, говорю я? Как ты посмел это сделать? Ты скажешь в ответ, что в дни моего величия и славы я согласился принять посвящение твоих ранних стихов? Конечно, согласился — я принял бы этот знак уважения от любого юноши, вступающего на трудное и прекрасное литературное поприще. Всякие почести отрадны для художника — и вдвойне отрадны, когда их оказывает юность. Лавровые ветви и венки вянут, когда их касаются руки старцев. Только юности принадлежит право венчать художника. В этом истинная привилегия юности — если бы только юность об этом знала. Но дни униженья и бесчестья — не то, что дни величия и славы. Тебе еще предстоит узнать, что Благополучие, Наслаждение и Успех бывают грубого помола и суровой пряжи, но Страдание — самое чуткое из всего, что есть на свете. Что бы ни шлохнулось в целом мире мысли — на все Страдание откликается мучительной и острейшей вибрацией. По сравнению с этой дрожью трепетный листок тончайшего золота, воспринимающий направление сил, невидимых глазу, колеблется слишком грубо. Это рана, которая кровоточит от прикосновения любой руки, кроме руки Любви, но и касанье Любви тоже заставляет ее обливаться кровью, только не от боли.

Ты смог написать начальнику Уондсвортской тюрьмы¹¹⁴, испрашивая моего разрешения опубликовать мои письма в «Меркюр де Франс», который соответствует нашему английскому «Фортнайтли ревью». Почему бы тебе было не написать начальнику Редингской тюрьмы и не попросить моего разрешения посвятить мне твои стихи, как бы фантастически ты ни вздумал их назвать? Не потому ли, что в первом случае речь шла о журнале, где я запретил печатать свои письма, авторское право на которые, как ты прекрасно знаешь, закреплено всецело за мной, а во втором — ты радовался, что успеешь сделать все по-своему, втайне от меня, и это дошло бы до меня слишком поздно, когда я уже не смог бы помешать тебе. То, что я обесчещен, разорен и заточен в тюрьму, — все это должно было заставить тебя просить у меня разрешения по-

ставить мое имя на первой странице твоей книги, как просят милости, чести и привилегии. Только так нужно обращаться к тем, кто попал в беду и покрыт позором.

Там, где пребывает Страдание, — священная земля. Когда-нибудь ты поймешь, что это значит. И пока ты этого не поймешь, ты ничего не узнаешь о жизни. Робби и такие, как он, способны понять это. Когда я в сопровождении двух полицейских был привезен из тюрьмы в суд по делам несостоятельных должников, Робби ждал в длинном мрачном коридоре, чтобы на глазах у всей толпы, которая притихла, увидев этот простой и прекрасный жест, снять передо мной шляпу, когда я проходил мимо в наручниках, понурив голову. Люди попадали в рай и за меньшие заслуги. Движимые таким чувством, такой любовью, святые становились на колени, чтобы омыть ноги нищих, или склонялись к прокаженному, целуя его в щеку. Я ни разу ни словом не обмолвился Робби о том, что он сделал. До сих пор я даже не знаю, известно ли ему, что я вообще заметил его поступок. За это нельзя приносить формальную благодарность в общепринятых выражениях. Я храню ее в сокровищнице своего сердца. Она спрятана там, как тайный долг. И я счастлив, что долг этот неоплачен. Эта благодарность нетленна и напитана благовонным бальзамом обильных слез. Когда Мудрость оказалась бесполезной, Философия — бесплодной, а при словья и избитые изречения тех, кто пытался утешить меня, были как прах и пепел в моих устах, это смиренное и неприметное деяние Любви отворило для меня все родники жалости, заставило пустыню расцвести розами, избавило меня от горестного одиночества изгнанника и воссоединило меня с израненным, разбитым и великим сердцем Мироздания. И когда ты сумеешь понять не только то, как был прекрасен поступок Робби, но и то, почему он так много для меня значил — и всегда будет так дорог мне, — тогда, может быть, ты поймешь, как и с каким чувством ты должен был просить у меня разрешения посвятить мне свои стихи. Справедливо при этом заметить, что я ни при каких условиях не принял бы это посвящение. Хотя не исключено, что при иных обстоятельствах мне было бы приятно услышать такую просьбу, я все равно ответил бы на нее отказом *ради тебя*, не считаясь со своими чувствами.

Первый томик стихов, который юноша в расцвете весны своего возмужания посылает в широкий мир, должен

быть словно белый боярышник в саду у колледжа Св. Магдалины или первоцвет на Камнорских лугах. Его нельзя отягощать бременем ужасной, отталкивающей трагедии, ужасного, отвратительного скандала. Если бы я разрешил сделать свое имя глашатаем книги, я совершил бы непростительную эстетическую ошибку. Это создало бы вокруг всей книги ложную атмосферу, а в современном искусстве нет ничего важнее атмосферы. Современная жизнь сложна и относительна. Это — ее отличительные черты. Для того чтобы отразить первую черту, нам нужна атмосфера со всеми тончайшими нюансами, намеками и необычными искажениями перспективы; вторая черта требует соотнесения с фоном. Вот почему Скульптура перестала быть изобразительным искусством, а Музыка стала им; вот почему Литература есть, была и навсегда останется наивысшим изобразительным искусством.

Твоя маленькая книжечка должна принести с собой напевы Сицилии и Аркадии, а не ядовитый смрад уголовного суда и не зловонную духоту тюремной камеры. И такое посвящение было бы не просто проявлением недостаточного вкуса в Искусстве; оно совершенно неприемлемо и с других точек зрения. Оно показалось бы продолжением той линии поведения, которой ты придерживался и до и после моего ареста. На людей она произвела бы впечатление глупой бравады: образчика того рода смелости, которая продается по дешевке и задешево покупается на проезжих дорогах позора. Во всем, что касается нашей дружбы, Немезида раздавила нас обоих, как мух. Посвящение стихов мне, пока я в тюрьме, показалось бы неумной попыткой остроумной отповеди: «талант», которым ты так неприкрыто гордился в прежние дни, сочиняя свои ужасные письма, — надеюсь, что эти дни никогда больше не возвратятся, — которым ты так любил хвалиться. Это посвящение не произвело бы того серьезного, прекрасного впечатления, на которое — я надеюсь, я уверен — ты рассчитывал. Если бы ты посоветовался со мной, я дал бы тебе совет несколько отложить публикацию книги или, если бы это пришлось тебе не по вкусу, напечатать ее сперва анонимно, а потом, завоевав любовь к своей поэзии — только эту любовь и стоит завоевывать, — ты мог бы обернуться и заявить: «Цветы, которыми вы восхищаетесь, возвращены мной, и вот я подношу их тому, кого вы считаете парией и изгоем, — в знак своей любви, ува-

жения и восхищения». Но ты избрал неподходящий способ и неподходящий момент. Есть свой такт в любви и свой такт в литературе: ты невосприимчив ни к тому, ни к другому.

Я так много говорю об этом, чтобы ты представил себе все до конца и понял, почему я написал Робби письмо, полное такого гнева и презрения к тебе, категорически запретил посвящение и выразил желание, чтобы все, что касается тебя в моем письме, было тщательно переписано и отослано тебе. Я чувствовал, что настало наконец то время, когда ты будешь вынужден увидеть, признать и обдумать хотя бы отчасти все, что ты натворил. Можно упорствовать в слепоте до тех пор, пока она не превратится в уродство, и человеку, лишенному воображения, если его ничто не смогло пробудить, суждено окаменеть до полной бесчувственности, и хотя тело может есть и пить и предаваться наслаждениям, но душа, чьим обиталищем служит тело, будет абсолютно мертва, как душа Бранка д'Орья у Данте¹¹⁵. По-видимому, мое письмо дошло до тебя как раз вовремя. Насколько я могу судить, оно поразило тебя, как громом. В своем ответе Робби ты пишешь, что ты «не в силах ни думать, ни говорить». И вправду, ты, кажется, не в силах был придумать ничего лучше, чем пожаловаться в письме своей матери. И она, разумеется, в злосчастной и для нее и для тебя слепоте, к твоему истинному благу, утешает тебя всеми измышлениями, какие только приходят ей в голову, и, должно быть, снова убаюкивает тебя и возвращает в то же несчастное, недостойное состояние; что же касается меня, то всем моим друзьям она дает понять, что «жестоко обижена» суровостью моего к тебе отношения. Собственно, эти свои обиды она поверяет не только моим друзьям, но и тем, кого нельзя считать моими друзьями, — а их гораздо больше, как ты прекрасно знаешь: через людей, которые с большой теплотой относятся к тебе и твоему семейству, мне стало теперь известно, что из-за этого я совершенно потерял значительную долю того сочувствия, которое мне постепенно, но прочно завоевывали и мой всеми признанный талант, и мои страдания. Люди говорят: «А! Сначала он пытался засадить в тюрьму благородного отца, но эта затея сорвалась; теперь он переметнулся на другую сторону и обвиняет в своих неудачах ни в чем не повинного сына! Да, мы презирали его по заслугам! Он того стоит!» Мне кажется, что если уж твоя мать, услышав мое имя, не может найти ни слова сожаления

ния или раскаяния в том, что внесла свою — и немалую — долю в разорение моего домашнего очага, то ей больше подобало бы хранить молчание. А ты — не кажется ли тебе, что для тебя было бы лучше во всех отношениях не писать *ей* письма, полные жалоб, а написать прямо *ко мне*, набравшись смелости сказать мне все, что тебе нужно было сказать — или то, что тебе мнилось нужным? Скоро минет год, как я написал то письмо. Вряд ли ты все это время был «не в силах ни думать, ни говорить». Почему же ты мне не написал? Ты видел по моему письму, как глубоко я ранен, как взбешен твоим поведением. И более того — перед твоим взором наконец предстала в истинном свете вся твоя дружба со мной — без всяких недомолвок. В былые дни я очень часто говорил тебе, что ты губишь всю мою жизнь. Ты всегда смеялся. Эдвин Леви ¹¹⁶, на самой заре нашей дружбы, увидел, как ты всегда выталкиваешь меня вперед, подставляя под самые сокрушительные удары, заставляешь нести все тяготы и расходы даже в тех твоих оксфордских неприятностях, — если это так называется, — по поводу которых мы обратились к нему за советом и помощью, — и целый час уговаривал меня не знаясь с тобой; и когда я в Брэкнелле рассказывал тебе об этом разговоре, ты только смеялся. Когда я сказал тебе, что даже тот несчастный юноша, который впоследствии сел вместе со мной на скамью подсудимых ¹¹⁷, не один раз предупреждал меня, что ты во сто крат опаснее всех тех простых парней, с которыми я имел глупость водить знакомство, и навлечешь на меня страшные несчастья, — ты тоже смеялся, хотя уже не так весело. Когда мои более высоконравственные или менее преданные друзья бросали меня из-за нашей дружбы с тобой, ты смеялся с издевкой. Ты покатывался со смеху, когда по поводу первого оскорбительного для меня письма, написанного тебе твоим отцом, я сказал тебе, что послужу только орудием и что вы доведете меня до беды в вашей чудовищной ссоре. Но все вышло так, как я предсказывал, по крайней мере, в том, к чему это привело. И совершенно непростительно, что ты не видел, как все обернулось. Что помешало тебе написать мне? Трусость? Бессердечие? Что это было? Мое бешенство и возмущение твоим поведением тем более должно было заставить тебя написать. Если ты считал, что я в своем письме прав, ты должен был ответить. Если ты считал, что я не прав хоть в самой малости, ты должен был ответить. Я ждал твоего письма. Я был уверен, что ты

поймешь: если даже прежняя привязанность, любовь, подкрепленная столькими доказательствами, тысячи добрых дел, за которые ты мне так плохо отплатил, тысячи не оплаченных тобою долгов благодарности — если все это для тебя ничего не значит, то тебя заставит написать мне хотя бы чувство долга — самое черствое из чувств, связывающих двух людей. Ты не можешь отговориться, будто всерьез верил тому, что мне запретили всю переписку, кроме деловых сообщений от близких родственников. Ты отлично знал, что Робби посылает мне каждые двенадцать недель небольшой обзор литературных новостей. Трудно себе представить более очаровательные письма; они полны остроумия, метких и точных суждений, они так непринужденны — это настоящие письма: кажется, что слышишь живой человеческий голос; они похожи на французскую *causerie intime**; а как деликатно он выражает свое уважение ко мне, обращаясь то к моему мнению, то к моему чувству юмора, то к моему инстинктивному пониманию красоты или к моей образованности и сотней тончайших намеков напоминая мне, что некогда я был законодателем стиля в искусстве для многих и высшим авторитетом для некоторых, — он обнаруживает и такт в литературе, и такт в любви. Его письма приходят ко мне, как маленькие посланцы прекрасного неумного мира искусства, где я некогда был Королем и где я поныне царил бы, если бы не дал увлечь себя в несовершенный мир грубых неудовлетворенных страстей, неразборчивых вкусов, несдержанных желаний и бесформенной алчности. И все же, учитывая все это, в конце концов я уверен, что ты мог понять или хотя бы собственным умом дойти до того, что даже с точки зрения простого психологического любопытства получить вести о тебе мне было бы гораздо интереснее, чем узнать, что Альфред Остин собрался выпустить томик стихов, что Джордж Стрит пишет театральные рецензии для «Дейли Кроникл», а некто, не способный без запинки произнести хвалебную речь, утверждает, что миссис Мейнелл — новая Сивилла в области стиля¹¹⁸.

Ах! если бы ты попал в тюрьму — нет, не по моей вине, одна эта мысль наводит на меня невыносимый ужас, — но по собственной вине, по собственной оплошности, из-за доверия к ложным друзьям, из-за того, что ты остуился в трясине низменных страстей, доверился кому не следова-

* Интимную беседу (фр.).

ло, полюбил того, кто недостойн любви, — словом, по всем этим причинам или вовсе без причин, — неужели ты думаешь, что я допустил бы, чтобы ты истерзал свое сердце во мраке и одиночестве, и не попытался бы хоть как-нибудь, хоть на самую малость разделить с тобой горькое бремя твоего позора? Неужели ты думаешь, что я не сумел бы дать тебе знать, что, если ты страдаешь, я разделяю твое страдание; если ты плачешь, мои глаза тоже полны слез; и если ты брошен в темницу и заклемен людским презреньем, я воздвиг из своей печали дом, где буду ждать твоего прихода, сокровищницу, где все, в чем тебе отказали люди, стократно умноженное, будет готово принять и исцелить тебя. Если бы горькая необходимость или осторожность, которая для меня еще горше, помешала бы мне быть рядом с тобой, лишила бы меня радости видеть тебя — пусть сквозь железные прутья, в постыдном обличье, — я писал бы тебе, ни с чем не считаясь, в надежде, что хоть одна фраза, хоть единое словцо, хоть полузадушенное эхо голоса любви пробьется к тебе. Если бы ты не захотел принимать мои письма, я все равно писал бы тебе, и ты, по крайней мере, знал бы, что эти письма ждут тебя. Многие так писали мне. Каждые три месяца люди пишут мне или просят разрешения писать. Эти письма и записки до меня не доходят. Но их вручат мне, когда я выйду из тюрьмы. Я знаю, что они где-то лежат. Я знаю имена людей, их написавших. Я знаю, что эти письма полны сочувствия, доброты и приязни. И этого вполне достаточно. Мне не нужно знать ничего больше. Твое молчание было ужасно. И это молчание тянулось не неделю, не месяц — оно тянулось годами; годами даже в исчислении тех, кто, подобно тебе, кружится в вихре радости и едва способен угнаться за бегом дней, проноссящихся золотыми стопами в пляске, и едва переводит дыхание в погоне за наслаждением. Твоему молчанию нет оправданья; это молчание простить невозможно. Я знал, что ты ненадежен, как статуя на глиняных ногах. Кому было знать лучше? Когда я в своих афоризмах написал, что золото кумира ценится только потому, что ноги у него из глины, я думал о тебе ¹¹⁹. Но не золотого кумира на глиняных ногах сотворил ты себе. Из дольного праха проезжих дорог, размолотого в грязь копытами скота, ты вылепил своего двойника и поставил его перед моими глазами, и теперь, какие бы желания я ни питал в глубине сердца, я не смогу испытывать при виде тебя ничего, кроме презренья и гне-

ва. И даже если отбросить все другие причины, одно твоё равнодушие, твоё житейская цепкость, твоё бессердечие, твоё осмотрительность, как бы ты её ни называл, — все это стало для меня вдвое горше из-за тех особых обстоятельств, которые сопровождали мое падение или следовали за ним.

Другие несчастные, брошенные в тюрьму, тоже лишены всей прелести мира, но они, по крайней мере, хоть отчасти защищены от этого мира, от его самых убийственных пращей, самых смертельных стрел. Они могут затаиться во тьме своих камер и самым своим позором обеспечить себе право убежища. Мир, свершив свой суд, идет своим путем, а их оставляет страдать без помех. Со мной было иначе. Беда за бедой стучалась у тюремных дверей, разыскивая меня; и перед ними открыли ворота во всю ширь и впустили их. Друзьям моим чинили всяческие препоны, если вообще допускали их ко мне. Но мои враги всегда могли иметь ко мне доступ — два раза во время дела о банкротстве; и дважды, когда меня переводили из одной тюрьмы в другую, я был выставлен на поругание перед глазюющей толпой и испытал неслыханное унижение. Гонец Смерти принес мне свою весть и пошел своим путем; и в полном одиночестве, вдалеке от всего, что могло бы утешить меня или облегчить мое горе, мне пришлось нести непосильное бремя отчаяния и угрызений совести, которое я несу и до сих пор при воспоминании о моей матери. Едва время успело — нет, не излечить эту рану, а только притупить боль, — как начали приходиться обидные и резкие письма от поверенных моей жены. Я опозорен, мне грозит нищета. Это я еще мог бы вынести. Я могу приучить себя и к худшим лишениям; но вот закон отнимает у меня обоих сыновей. И это стало и навсегда останется для меня причиной безысходного отчаяния, безысходной боли и горя без конца и края. Закон решил и взял на себя право решать, что общение со мной вредно для моих собственных детей, — это для меня просто чудовищно. Позор тюрьмы перед этим — ничто. Я завидую всем тем, кто ходит вокруг тюремного двора рядом со мной. Я уверен, что их дети ждут не дождутся их возвращенья и радостно бросятся им навстречу.

Бедняки мудрее, они более милосердны, добры и чутки, чем мы. В их глазах тюрьма — трагедия человека, горе, несчастный случай, нечто достойное сочувствия

ближних. О человеке, попавшем в тюрьму, они говорят, что с ним «стряслась беда», и все. Так они говорят всегда, и в этом выражении заключена вся совершенная мудрость любви. У людей нашего класса все по-иному. У нас тюрьма превращает человека в парию. Такие, как я, едва имеют право дышать и занимать место под солнцем. Наше присутствие омрачает радости других. Когда мы выходим на свободу, мы везде — нежеланные гости. Нам не пристало любоваться бликами луны. Даже детей у нас отбирают. Расторгаются самые прекрасные человеческие связи. Мы обречены на одиночество, хотя наши сыновья еще живы. Нам отказано в том единственном средстве, которое способно поддержать нас, приложить целебный бальзам к истерзанному сердцу, умиротворить изболевшуюся душу.

И ко всему этому надо добавить еще один незначительный, но жестокий факт: своими действиями и своим молчанием, тем, что ты сделал и что оставил несделанным, ты отяготил каждый день моего долгого заточения лишним грузом. Даже хлеб и вода — мой тюремный паек — изменились из-за тебя. Хлеб стал горьким, и вода — затхлой. Ты удвоил то горе, которое должен был разделить, а боль, которую должен был облегчить, ты обострил до предела. Я не сомневаюсь, что ты этого не хотел. Я знаю, что ты этого не хотел. Это был всего-навсего «один поистине роковой недостаток твоего характера — полнейшее отсутствие воображения».

И в конце концов мне придется простить тебя. Я должен тебя простить. Я пишу это письмо не для того, чтобы посеять обиду в твоём сердце, но чтобы вырвать ее из своего сердца. Я должен простить тебя ради себя самого. Нельзя вечно согреть на груди змею, которая тебя гложет; нельзя вставать еженощно и засеивать терниями сад своей души. Мне вовсе не трудно будет простить тебя, если ты мне хоть немного поможешь. В прежние времена я легко прощал тебе все, что бы ты ни вытворял. Тогда это не пошло тебе на пользу. Прощать прегрешенья может только тот, чья жизнь чиста и ничем не запятнана. Но теперь, когда я предан бесчестью и унижению, все переменялось. Для тебя очень важно, чтобы я простил тебя. Когда-нибудь ты это поймешь. И рано или поздно, теперь или никогда, в какой бы срок ты это ни понял, мой путь для меня ясен. Я не могу допустить, чтобы ты прожил жизнь, неся на сердце тяжкий груз сознания, что ты погубил та-

кого человека, как я. От этой мысли тобой может овладеть холодное бесчувствие или убийственная тоска. Я должен снять с тебя этот груз и переложить его на свои собственные плечи. Я должен напомнить себе, что ни ты, ни твой отец, будь вас хоть тысяча, не в силах погубить такого человека, как я; я сам навлек на себя гибель, — каждый, как бы он ни был велик или ничтожен, может погибнуть лишь от собственной руки. Я готов это признать. Я стараюсь признать это, хотя кто-то сейчас может думать иначе. Но если я и бросаю тебе безжалостные упреки, подумай, как беспощадно я осуждаю самого себя. Какое бы ужасное зло мне ни причинили, то, что я сам сделал с собой, — еще ужаснее.

Я был символом искусства и культуры своего века. Я понял это на заре своей юности, а потом заставил и свой век понять это. Немногие достигали в жизни такого положения, такого всеобщего признания. Обычно историк или критик открывают гения через много лет после того, как и он сам, и его век канут в вечность, — если такое открытие вообще состоится. Мой удел был иным. Я сам это чувствовал и дал это почувствовать другим. Байрон был символической фигурой, но он отразил лишь страсти своего века и пресыщение этими страстями. Во мне же нашло свое отражение нечто более благородное, не столь преходящее, нечто более насущное и всеобъемлющее.

Боги щедро одарили меня. У меня был высокий дар, славное имя, достойное положение в обществе, блистательный, дерзкий ум; я сделал искусство философией, и философию — искусством; я изменял мировоззрение людей и все краски мира; что бы я ни говорил, что бы ни делал — все повергало людей в изумление; я взял драму — самую безличную из форм, известных в искусстве, и превратил ее в такой же глубоко личный способ выражения, как лирическое стихотворение или сонет; одновременно я расширил сферу действия драмы и обогатил ее новым содержанием; все, к чему бы я ни прикасался, — будь то драма, роман, стихи или стихотворение в прозе, остроумный или фантастический диалог, — все озарялось неведомой дотоле красотой; я сделал законным достоянием самой истины в равной мере истинное и ложное и показал, что ложное или истинное — не более, чем обличья, порожденные нашим разумом. Я относился к Искусству, как к высшей реальности, а к жизни — как к разновидности вымысла; я пробудил воображение моего века так, что

он и меня окружил мифами и легендами; все философские системы я умел воплотить в одной фразе и все сущее — в эпиграмме.

Но вместе с этим во мне было и много другого. Я позволял надолго вовлекать себя в праздность бесчувствия и чувственности. Я забавлялся тем, что слыл *flâneur*^{*}, денди, законодателем мод. Я окружал себя мелкими людишками, изменными душами. Я стал растратчиком собственного гения и испытывал странное удовольствие, расточая вечную юность. Устав от горних высот, я нарочно погружался в бездну, в погоне за новыми ощущениями. Отклонение от нормы в сфере страсти стало для меня тем же, чем был парадокс в сфере мысли. Желание в конце концов превратилось в болезнь или в безумие — или в то и другое сразу. Я стал пренебрежительно относиться к чужой жизни. Я срывал наслаждение, когда мне было угодно, и шел дальше. Я позабыл, что любое, маленькое и будничное, действие создает или разрушает характер, и потому все, что делалось втайне, внутри дома, будет в свой день провозглашено на кровлях¹²⁰. Я потерял власть над самим собой. Я уже не был Кормчим своей Души и не ведал об этом. Тебе я позволил завладеть мной, а твоему отцу — запугать меня. Я навлек на себя чудовищное бесчестье. Отныне мне осталось только одно — глубочайшее Смирение — так же, как и для тебя тоже ничего не осталось, кроме глубочайшего Смирения. Лучше бы тебе повергнуться во прах рядом со мной и принять это.

Вот уже почти два года, как я брошен в тюрьму. Из глубины моей души вырвалось дикое отчаяние, всепоглощающее горе, на которое даже смотреть без жалости было невозможно, ужасная, бессильная ярость, горький ропот и возмущение; тоска, рыдающая во весь голос; обида, не находившая голоса, и скорбь, оставшаяся безгласной. Я прошел через все мыслимые ступени страдания. Теперь я лучше самого Вордсворта понимаю, что он хотел сказать в этих строках: «Темна, черна и неизбывна Скорбь и бесконечна по своей природе»¹²¹. Но хотя мне и случалось радоваться мысли, что моим страданиям не будет конца, я не в силах думать о том, что они лишены всякого смысла. В самой глубине моей души таилось нечто, что говорило мне: ничто в мире не бессмысленно, и менее всего — стра-

* Бездельник, фланер (фр.).

дание. И то, что скрывалось глубоко в моей душе, словно клад в земле, зовется Смирением.

Это последнее и лучшее, что мне осталось; завершающее открытие, к которому я пришел; начало нового пути, новой жизни. Смирение пришло ко мне изнутри, от меня самого — и поэтому я знаю, что оно пришло вовремя. Оно не могло прийти ни раньше, ни позже. Если бы кто-нибудь рассказал мне о нем, я бы его отверг. Если бы мне принесли его — я бы отказался. Но я сам нашел его и хочу сохранить. Я должен его сохранить. Это единственное, что несет в себе проблески жизни, новой жизни, моей *Vita Nuova*. Смирение — самая странная вещь на свете. От него нельзя избавиться, и из чужих рук его не получишь. Чтобы его приобрести, нужно потерять все до последнего. Только когда ты лишен всего на свете, ты чувствуешь, что оно сделалось твоим достоянием. И теперь, когда я чувствую его в себе, я совершенно ясно вижу, что мне делать — что я непременно должен сделать. Нет необходимости говорить тебе, что, употребляя подобные слова, я не имею в виду никакого разрешение или приказание извне. Я им не подчинюсь. Я теперь стал еще большим индивидуалистом, чем когда бы то ни было. Для меня ценно только то, что человек находит в самом себе, — остальное не имеет ни малейшей цены. Моя душа ищет нового способа самовыражения — только об этом я и пекусь, только это меня и трогает. И первое, что мне необходимо сделать, — это освободиться от горечи и обиды по отношению к тебе.

У меня нет ни гроша, нет крыши над головой. Но бывают на свете вещи и похуже. Говорю тебе совершенно искренне: я не хочу выйти из тюрьмы с сердцем, отягощенным обидой на тебя или на весь мир, — уж лучше я с легким сердцем пойду просить милостыню у чужих дверей. Пусть в богатых домах я не получу ничего — бедные что-нибудь подадут. Те, у кого все в избытке, часто жадны. Те, у кого всего в обрез, всегда делятся. И пусть мне придется спать летом в прохладной траве, а зимой — укрываться в плотно сметанном стогу сена или на сеновале в просторном амбаре — лишь бы любовь жила в моем сердце. Теперь мне кажется, что все внешнее в жизни не заслуживает ни малейшего внимания. Ты видишь, до какого крайнего индивидуализма я теперь дошел — или, точнее, дохожу, ибо путь еще далек, и «я ступаю по терниям»¹²². Разумеется, я знаю, что мне не суждено про-

свить милостыню на дорогах, и если уж мне случится лежать ночью в прохладной траве, то только затем, чтобы слагать сонеты Луне. Когда меня выпустят из тюрьмы, за тяжелыми, обитыми железными гвоздями воротами меня будет ждать Робби — и это не только в свидетельство его собственной преданности, но и как символ той привязанности, которую питают ко мне многие люди. По моим предположениям, мне хватит на жизнь, по крайней мере, года на полтора, так что если я и не смогу писать прекрасные книги, то читать прекрасные книги я уж во всяком случае смогу, а есть ли радость выше этой? А со временем, надеюсь, я сумею возродить свой творческий дар.

Но даже если бы все сложилось иначе: если бы в целом мире у меня не осталось ни единого друга; если бы ни в один дом меня не впустили, даже из милосердия; если бы мне пришлось надеть убогие лохмотья и взять нищенскую суму, — все равно, пока я свободен от обиды, ожесточения, негодования, я буду смотреть на жизнь куда спокойнее и увереннее, чем если бы мое тело было облечено в пурпур и тончайшее полотно, а душа в нем изнывала от ненависти. Мне будет вовсе не трудно простить тебя — и это чистейшая правда. Но чтобы это принесло мне радость, ты должен почувствовать, что нуждаешься в прощении. Когда ты по-настоящему захочешь этого — оно будет ждать тебя, ты увидишь.

Стоит ли говорить, что мой подвиг на этом не кончится. Это было бы слишком легко. Мне предстоит преодолеть еще много трудностей, взобраться на кручи куда более обрывистые и пройти куда более угрюмые ущелья. И все это я должен преодолеть в самом себе. Ни Религия, ни Мораль, ни Разум ничем не помогут мне.

Мораль мне не поможет. Я рожден для антиномий. Я — один из тех, кто создан для исключений, а не для правил. И хотя я не вижу ничего дурного в том, как человек поступает, я понимаю, что ему грозит опасность сделаться дурным человеком. Хорошо, что я это понял.

Религия мне не поможет. Другие верят в нечто невидимое, я же верю только в то, что можно потрогать, что можно увидеть. Мои боги обитают в рукотворных храмах, и только в пределах живого жизненного опыта мои верования находят свое наиболее совершенное и полное воплощение: может быть, даже слишком полное, потому что, подобно многим, кто поместил свое Небо здесь, на земле,

я нашел здесь не только прелести Рая, но и все ужасы Ада. Вообще, когда я размышляю о религии, мне хочется основать орден для тех, кто не в силах уверовать; его можно было бы назвать Братством Лишенных Веры — там священник, в чьем сердце нет мира, совершает перед алтарем, на котором не горит ни одна свеча, причастие хлебом, на котором нет благодати, над чашей, где нет вина. Все на свете, чтобы стать истиной, должно сделаться религией. Агностицизм имеет право на собственные обряды не меньше, чем вера. Он посеял своих мучеников, он может пожать сонмы своих святых, ежедневно вознося хвалы Господу за то, что Он скрыл свой лик от человека. Но что бы то ни было — вера или безверие, это не должно прийти ко мне извне. Символы своей веры я должен сотворить сам. Духовно только то, что создает свою собственную форму. Если я не раскрою эту тайну в самом себе, мне никогда ее не разгадать. И если я еще не нашел ответа, мне не найти его никогда.

Разум мне не поможет. Он говорит мне, что законы, по которым я осужден, — законы ложные и несправедливые, а система, карающая меня страданиями, — ложная и несправедливая система. Но мне необходимо как-то поверить в то, что и закон и наказание — разумны и справедливы. В Искусстве всегда сосредоточиваешься только на том, чем определенный предмет является для тебя лично в определенный момент времени — и точно так же это происходит в этической эволюции человеческого характера. Мне необходимо сделать так, чтобы все, что со мной произошло, обратилось для меня в добро. Дощатые нары, тошнотворное пойло, жесткие канаты, из которых щиплешь паклю, пока кончики пальцев не онемеют от боли, физическую работу, которой начинается и кончается каждый день, грубые окрики, которые здесь в обычае, чудовищный наряд, превращающий страдальца в шута, молчанье, одиночество, стыд — все это вместе и по отдельности мне нужно претворить в духовный опыт. Все телесные унижения — все до единого — я должен использовать для возвышения души.

Я хочу достигнуть того состояния, когда смогу в полной простоте и без всякой аффектации сказать, что в моей жизни было два великих поворотных пункта: когда мой отец послал меня в Оксфорд и когда общество заточило меня в тюрьму. Я не стану говорить, что тюрьма — лучшее из всего, что могло со мной случиться, — такое утвер-

ждение слишком сильно отдавало бы горечью по отношению к самому себе. Я охотнее сказал бы — или услышал о себе — другое: я был настолько типичным сыном своего века, что в своей испорченности, и ради этой испорченности, обратил все доброе в своей жизни во зло, а все дурное — в добро.

Но что бы ни говорил я сам или другие — это все неважно. Самое важное — то, что мне предстоит, то, что я должен сделать, если не хочу до конца своих дней оставаться запятанным, очерненным, нереализованным, это — вобрать все, что со мной произошло, в самую глубину своей души, слиться с этим воедино, принять это без сетований, ропота, без страха, без сопротивления. Поверхностность — самый страшный порок. Все, что произошло, должно было произойти.

Когда я переступил порог тюрьмы, некоторые советовали мне позабыть, кто я такой. Это был губительный совет. Только сознавая, кто я такой, я обрел возможность утешения. А теперь другие люди советуют мне по выходе из тюрьмы начисто позабыть, что я вообще когда-либо был в тюрьме. Я знаю, что это было бы столь же губительно. Это означало бы, что всю жизнь меня преследовало бы непереносимое ощущение позора и что все, на что я имею такое же право, как остальные — красота солнца и луны, торжественное шествие времен года, музыка рассвета и величавое молчание ночей, дождь, шелестящий в листве, и роса, медленно заливающая травы серебряным блеском, — все это для меня было бы загрязнено, лишено волшебной целительной силы и неспособно приносить радость. Отбросить то, что ты пережил, — значит положить конец своему собственному совершенствованию. Отречься от того, что ты пережил, — значит осквернить ложью уста своей собственной жизни. Это все равно что отречься от своей Души. Точно так же, как тело усваивает все — скверное и нечистое так же, как и то, что очищено священником или видением, — и превращает все это в стремительность или мощь, в игру великолепных мускулов и в лепку пленительной плоти, в очертанья и краски волос, ресниц и глаз, — так и Душа, в свой черед, тоже способна питаться и может превращать в благородные помышления и высокие страсти то, что само по себе низменно, жестоко, унижительно, — нет, более того, может найти в этом наиболее величественные формы самоутверждения, и зачастую проявляет себя во всем совершенстве через то, что должно

было бы осквернить ее или разрушить. Я должен открыто признать, что был самым обыкновенным узником в самой обычной тюрьме; как ни странно это тебе покажется, но я должен научиться не стыдиться этого. Я должен принять это, как наказание, — а если стыдишься наказания, то его как бы и не было, оно проходит впустую. Конечно, меня осудили за многие поступки, которых я не совершал, но осудили и за многие совершенные мною поступки, а ведь я сделал в жизни еще много такого, в чем мне даже не предъявили обвинения. Я уже говорил в этом письме, что боги непостижимы — и карают нас и за все доброе и человеческое в нас, и за все злое и преступное, — а теперь я должен признать, что каждый получает наказание и по своим добрым, и по своим злым делам. И я не сомневаюсь, что так и должно быть. Это помогает человеку — или должно помогать — понять и добро и зло и не кичиться ни тем ни другим. И тогда, не стыдясь выпавшего на мою долю наказания — надеюсь, что добьюсь этого, — я смогу думать, двигаться, жить, чувствуя себя свободным.

Многие, выйдя на свободу, уносят свою тюрьму с собой на свежий воздух, прячут ее в своих сердцах, как тайный позор, и в конце концов, подобно несчастной отравленной твари, заползают в какую-нибудь нору и умирают. Какая жалость, что их к этому вынуждают, и какая несправедливость — чудовищная несправедливость — со стороны Общества, которое их к этому вынуждает! Общество считает своим правом обрушивать на личность страшные кары, но оно также страдает страшнейшим пороком ограниченности и не ведает, что творит. Когда срок наказания истекает, оно предоставляет человека самому себе, то есть бросает его в тот момент, когда следовало бы приступить к исполнению самого высокого долга общества перед человеком. В действительности оно стыдится собственных деяний и избегает тех, кого покарало, как люди избегают кредитора, которому не могут уплатить, или тех, кому они причинили непоправимое, неизбывное зло. Я со своей стороны требую одного: если я осознаю все, что выстрадал, Общество тоже должно осознать зло, которое оно мне причинило: чтобы ни с той ни с другой стороны не осталось ни обиды, ни ненависти.

Конечно, я знаю, что в одном отношении мне будет гораздо труднее, чем другим, — так и должно быть; это заложено в сути моего обвинения. Несчастные воры и бро-

дяги, заключенные здесь, во многом счастливее меня. Малое местечко в сером городе или на зеленом лугу, ставшее свидетелем их греха, так ограничено: чтобы очутиться среди людей, не подозревающих об их преступлении, им достаточно уйти не дальше, чем птица пролетает между предрассветными сумерками и рассветом, — для меня же «весь мир стеснился шириной в ладонь»¹²³, и куда бы я ни обратился, повсюду я вижу свое имя, вырезанное на камне. Потому что для меня это не был переход от безвестности к минутной шумихе вокруг преступления — я перешел от некоей бесконечности славы в бесконечность бесславия, и порой мне кажется, что я доказал, — если это нужно доказывать, — что между почестями и бесчестьем всего один шаг, если не меньше.

И все же именно в том, что люди будут узнавать меня повсюду, куда бы я ни попал, и будут знать все о моей жизни, по крайней мере, о ее безумствах, я могу найти нечто для себя благотворное. Это заставит меня силой необходимости снова утвердить себя как художника — и как можно скорее. Если мне удастся создать хотя бы одно прекрасное произведение искусства, я сумею лишить злословие яда, а трусость — язвительной усмешки и вырвать с корнем жало презрения. И если Жизнь будет для меня трудной задачей, то и я тоже непременно буду трудной задачей для Жизни. Люди должны будут выработать какое-то отношение ко мне — и тем самым они вынесут приговор разом и себе и мне. Стоит ли напоминать, что я имею в виду не отдельные личности. Люди, среди которых отныне мне хочется быть, — это художники и те, кто страдал: те, кто познал Прекрасное, и те, кто познал Скорбь, — меня больше никто не интересуется. И от Жизни я тоже ничего не требую. Все, что я высказал, отражает мое внутреннее отношение к Жизни в целом, и я чувствую, что одна из первых целей, которую я должен поставить перед собой, — не стыдиться своего наказания; это я должен сделать и ради собственного совершенствования и потому, что я так далек от совершенства.

Затем я должен научиться чувствовать себя счастливым. Когда-то я знал это — или думал, что знаю, — чисто инстинктивно. Раньше в моем сердце всегда была весна — без конца и без края. Моя натура была родственна радости. Я наполнял свою жизнь наслаждением до краев, как наполняют чашу вином — до самого края. Те-

перь я смотрю на жизнь совсем с другой стороны, и подчас мне невероятно трудно даже представить себе, что такое счастье. Помню, как в Оксфорде в первом семестре я прочитал в «Ренессансе» Пейтера — в книге, которая так странно повлияла на всю мою жизнь, — о том, что Данте помещает в глубину Ада тех, кто своевольно живет в печали. Я пошел в библиотеку и отыскал те строки в «Божественной комедии», где говорится, что в мрачном болоте лежат те, кто «был мрачен в день прекрасный», и, вздыхая, сетуют: «Trisi fummo nell'aer dolce che dal sol s'allegra» * 124.

Я знал, что церковь осудила *accidia* **, но даже сама по себе эта мысль казалась мне совершенно фантастичной — я думал, что лишь монах, который ничего не знает о жизни, может счесть это грехом. Мне было непонятно, отчего Данте, который сам утверждает, что «страдание возвращает нас к Богу» 125, так жестоко обошелся с теми, кто любил печаль, — если такие люди в действительности существовали. Я и подумать не мог, что когда-нибудь это предстанет передо мной как одно из величайших искушений всей моей жизни. Пока я был в Уондсвортской тюрьме, я жаждал смерти. Это было мое единственное желание. Когда, пробыв два месяца в тюремной больнице, я попал сюда и заметил, что мое телесное здоровье постепенно улучшается, я был вне себя от ярости. Я решил покончить с собой в тот день, когда выйду из тюрьмы. Но со временем это злобное наваждение прошло, и я решился жить, но облечься в одежды угрюмости, как Король в пурпур; никогда в жизни не улыбаться; превращать каждый дом, порог которого я переступлю, в дом скорби; заставить своих друзей медленно брести рядом со мной, словно в траурной свите; доказать им, что истинный тайный смысл жизни — в меланхолии; отравить их неведомой им печалью, ранить их своей собственной болью. Но теперь мои чувства полностью переменялись. Я понимаю, как неблагодарно и черство встречать друзей, которые пришли навестить меня, с таким похоронным видом, чтобы им приходилось напускать на себя еще более мрачный вид, выражая мне свое сочувствие, и предлагать им безмолвно разделить со мной поминальную трапезу и поить

* «Грустны мы были в воздухе родимом, который блещет, солнцу вселяясь». (Перевод М. Лозинского.)

** Уныние (лат.).

их горькими зельями. Я должен научиться быть веселым и радостным.

Последние два раза, когда моим друзьям разрешили посетить меня здесь, я изо всех сил старался быть веселым, так, чтобы они видели это, — надо было хоть немного вознаградить их за то, что они приехали из города в такую даль повидаться со мной. Я знаю, что это ничтожное вознаграждение, но уверен, что именно это принесло им самую большую радость. В субботу на прошлой неделе я целый час провел с Робби и старался как можно явственнее показать ему, как я рад нашей встрече. И я вижу, что мысли и взгляды, которые я сформировал в себе здесь, совершенно правильны, потому что теперь, впервые с начала моего заключения, у меня действительно появилось желание жить.

Мне так много предстоит сделать, что умереть, прежде чем будет исполнена хотя бы малая часть этих дел, было бы для меня ужасной трагедией. Я вижу новые возможности в Искусстве и в Жизни, и каждая из них — новая грань совершенства. Мне хочется жить, чтобы исследовать то, что стало для меня новым миром. Хочешь знать, что это за новый мир? Мне кажется, ты мог бы догадаться. Это мир, в котором я теперь живу.

Страданье и все, чему оно может научить, — вот мой новый мир. Я жил раньше только для наслаждений. Я избегал скорби и страданий, каковы бы они ни были. И то и другое было мне ненавистно. Я решил приложить все усилия, чтобы не замечать их — то есть видеть в них лишь проявление несовершенства. Они не входили в мою жизненную схему. Им не было места в моей философии. Моя мать, знавшая все о жизни, часто читала мне строки Гёте, которые Карлейл привел в книге, подаренной ей много лет назад:

Кто с хлебом слез своих не ел,
Кто в жизни целыми ночами
На ложе, плача, не сидел,
Тот незнаком с небесными властями * 126.

Эти строки часто читала в своем унижении и изгнании благородная королева Пруссии, которую Наполеон преследовал с такой свирепой жестокостью ¹²⁷, эти строки повторяла моя мать во всех горестях, которые постигли ее

* Перевод Ф. Тютчева.

впоследствии. А я наотрез отказался понимать и принимать великую правду, которую они несли. Я не мог этого постигнуть. Прекрасно помню, как я говорил ей не один раз, что не желаю есть свой хлеб в печали, не хочу проводить ночь в слезах в ожидании еще более горького рассвета.

Я и не подозревал, что именно на это Рок осудил меня в будущем, что в течение целого года мне и вправду почти ничего другого и не оставалось. Но таков уж был удел, предназначенный мне; и в последние несколько месяцев, после страшной борьбы и усилий, я научился внимать урокам, которые сокрыты в самой сердцевине боли. Церковники и те, кто произносит фразы, лишённые мудрости, иногда говорят, что Страданье — это таинство. На самом деле это — откровение. Вдруг открываешь для себя то, о чем раньше и не подозревал. Всю историю в целом начинаешь воспринимать с иной точки зрения. И то, что лишь смутно, бессознательно чувствовал в Искусстве, теперь предстает перед тобой с кристальной и совершенной ясностью, запечатлевается с невиданной силой.

Теперь я вижу, что Страданье — наивысшее из чувств, доступных человеку, — является одновременно предметом и признаком поистине великого Искусства. Художник всегда ищет те проявления жизни, в которых душа и тело едины и неотделимы друг от друга; в которых внешнее является выражением внутреннего; в которых форма раскрывает суть. Существует немало таких проявлений жизни: юность и все искусства, посвященные юности, — вот один из примеров, приходящих нам в голову; а подчас нам нравится думать, что современный пейзаж, в котором так тонко отражена вся изысканность чувств и впечатлений, который несет в себе отпечаток духа, обитающего во всех внешних формах и создающего свое облачение равно из земли и прозрачного воздуха или из тумана и городских улиц, пейзаж, который в унылом созвучии настроений, оттенков и красок раскрывает нам в живописи то, что греки умели воплотить с таким пластическим совершенством. Музыка, суть которой сосредоточена в экспрессии и неотделима от нее, — это сложный пример того, о чем я хочу сказать, а ребенок или цветок — самый простой; но Страдание — высшая ступень совершенства, высший символ этого и в Жизни и в Искусстве. Радость и Смех могут скрывать за собой натуру грубую, жестокую и бесчувственную. Но за Страданием кроется одно лишь Страдание. Боль, в отличие от Наслаждения, не носит маски. Истина

в Искусстве проявляется не в сочетании вечной идеи и преходящей формы; она — не в сходстве тела и его тени или образа, отраженного в кристалле, с самим образом; она — не эхо, отраженное от дальних холмов, и не источник серебряных вод в долине, показывающий Луне — Луну и Нарциссу — Нарцисса. Истина в Искусстве — это единство предмета с самим собою; внешнее, ставшее выражением внутреннего; душа, получившая воплощение; тело, исполненное духа. И поэтому нет истины, которая сравнилась бы со Страданием. Порой мне кажется, что Страдание — единственная истина. Иные вещи могут быть иллюзиями зрения или вкуса, созданными для того, чтобы ослепить глаза и притупить вкус, но из Страдания создана Вселенная, а дети и звезды рождаются в муках.

И более того — в Страдании есть необычайная, властная реальность. Я сказал о себе, что я был символом искусства и культуры своего века. Так вот — здесь, в этом забытом богом месте, вокруг меня нет ни одного пропащего существа, которое не было бы символом глубочайшей тайны жизни. Ибо тайна жизни — в страдании. Оно таится везде и повсюду. Когда мы вступаем в жизнь, сладкое сладостно для нас, а горькое — огорчительно, и мы неизбежно устремляем все свои желания к наслаждению и мечтаем не только «месяц или два питаться медом сот», а во всю свою жизнь не знать иной пищи, — не понимая, что тем временем, быть может, душа наша «истаевает от голода»¹²⁸.

Я помню, как однажды разговаривал об этом с самым прекрасным человеком из всех, кого мне довелось встречать, — с женщиной, чье сочувствие и благородная доброта ко мне и до и после моего трагического заключения не знают себе равных и недоступны для слов: с той женщиной, которая, сама того не подозревая, действительно помогла мне вынести бремя моих несчастий, как никто в целом мире¹²⁹; и только потому, что она живет на свете, потому что она такая, как есть, — одновременно идеальный образ и благотворное влияние, напоминанье о том, чем бы ты мог стать в сочетании с действенной помощью на этом пути, душа, превращающая затхлый воздух в свежесть и благоухание, а самые высокие духовные проявления — в явления столь же естественные, как солнечный свет или морская гладь; человек, для которого Красота и Страдание идут рука об руку и несут одну и ту же благую весть. Я совершенно ясно помню, как в разговоре, о котором

идет речь, я сказал ей, что в одном тесном лондонском закоулке достанет горестей, чтобы доказать, что Бог не любит человека и что само наличие страдания — хотя бы это были всего-навсего слезы ребенка в уголке сада, пролитые из-за совершенного или несовершенного проступка, — уже беспросветно затмевает весь лик творения. И я был глубоко неправ. Она сказала мне об этом, но я не мог ей поверить. Я находился вне той сферы, где можно обрести такую веру. Теперь мне кажется, что только Любовь, какова бы она ни была, может объяснить тот неимоверный избыток страдания, которым переполнен мир. Другого объяснения я не нахожу. И я уверен, что никакого другого объяснения нет, и если Вселенная и вправду, как я сказал, создана из Страдания, то создана она руками Любви, потому что для человеческой Души, ради которой и создана Вселенная, нет иного пути к полному совершенству. Наслаждение — прекрасному телу, но Боль — прекрасной Душе.

Когда я говорю, что постиг все это, в моих словах звучит неподобающая гордыня. В дальней дали, подобно безупречной жемчужине, виднеется Град Господень. Он так прекрасен, что кажется — ребенок добежит туда за один летний день. Да, ребенку это по силам. Но для меня и мне подобных — все обстоит иначе. Можно прозреть во мгновение ока, но все это забывается за долгие часы, которые приходят свинцовой поступью. Как трудно остаться на тех «высотах, что доступны для души»¹³⁰. Мыслим мы в Вечности, но медленно движемся сквозь Время — и я не хочу говорить ни о том, как томительно тянется время для нас, узников, ни об изнеможении и отчаянии, украдкой вползающих в наши темницы и в темницы наших сердец, возвращающихся с таким непостижимым упорством, что приходится волей-неволей убирать и подметать свой дом к их приходу, словно к приходу незваного гостя, или сурового хозяина, или раба, чьим рабом ты стал по воле случая или по собственной воле.

И хотя теперь тебе покажется невероятным то, что я скажу, это все же истинная правда: тебе, живущему на свободе, в праздности и комфорте, легче внимать урокам Смирения, чем мне, хотя я каждый день становлюсь на колени и мою пол в своей камере. Потому что человек восстает против тюремной жизни, полной бесконечных лишений и запретов. И самое страшное не то, что эта жизнь разбивает сердце — сердца создаются, чтобы быть разби-

тыми, — но то, что она обращает сердце в камень. Иногда чувствуешь, что только непробиваемый медный лоб и язвительная усмешка дадут тебе силы пережить этот день. А на того, кто возмущился душой, не снизойдет благодать, если употреблять выражение, которое церковники так любят, — и любят вполне справедливо — добавлю я, — потому что и в жизни и в Искусстве возмущение замыкает слух души, и небесные звуки не достигают ее. И все же мне придется выучить эти уроки здесь, если я вообще хочу их выучить, и я должен радоваться и ликовать, если мои стопы направлены по верной дороге, а лицо обращено в сторону «врат, чье имя — Прекрасное», хотя бы мне предстояло много раз падать в грязь и часто сбиваться с дороги в тумане.

Эта новая жизнь — мне нравится так называть ее из любви к Данте — на самом деле, конечно, вовсе не новая жизнь, а простое продолжение, развитие или эволюция моей прежней жизни. Я помню, как сказал одному из своих друзей, когда мы были в Оксфорде, — мы бродили как-то утром накануне моих экзаменов по узеньким, звенящим от птичьего щебета дорожкам колледжа св. Магдалины, — что мне хочется отведать всех плодов от всех деревьев сада, которому имя — мир, и что с этой страстью в душе я выхожу навстречу миру. Таким я и вышел в мир, так я и жил. Единственной моей ошибкой было то, что я всецело обратился к деревьям той стороны сада, которая казалась залитой золотом солнца, и отвернулся от другой стороны, стараясь избежать ее теней и сумрака. Падение, позор, нищета, горе, отчаяние, страдания и даже слезы, бессвязные слова, срывающиеся с губ от боли, раскаяние, которое усеивает путь человека терниями, совесть, выносящая суровый приговор, самоуничужение, которое становится карой, несчастье, посыпающее голову пеплом, невыносимая мука, облекающая себя во вретисце и льющая желчь в собственное питье, — все это отпугивало меня. И за то, что я не желал знаться ни с одним из этих чувств, меня заставили испробовать все их по очереди, заставили питаться ими — и долго, очень долго иной пищи у меня не было.

Я ничуть не жалею, что жил ради наслаждения. Я делал это в полную меру — потому что все, что делаешь, надо делать в полную меру. Нет наслаждения, которого бы я не испытал. Я бросил жемчужину своей души в кубок с вином. Я шел тропой удовольствий под звуки флейт.

Я питался сотовым медом. Но жить так постоянно — было бы заблуждением, это обеднило бы меня. Мне нужно было идти дальше. В другой половине сада меня ждали иные тайны. И, конечно, все это было предсказано, предначертано в моем творчестве. Кое-что можно найти в «Счастливом Принце», кое-что — в «Юном Короле», особенно в тех строках, где Епископ обращается к коленапоклоненному юноше: «Тот, кто создал несчастье, не мудрее ли тебя?» — когда я писал эту фразу, она казалась мне не более чем фразой; и очень многое скрыто в той теме Рока, которая красной нитью вплетается в золотую парчу «Дориана Грея»; в статье «Критик как художник» это переливается всеми цветами радуги; в «Душе человека» это написано просто и читается слишком легко; это один из рефренов, тема которого, постоянно возвращаясь, придает «Саломее» такое сходство с музыкальной пьесой и связывает ее воедино, как балладу; оно нашло свое воплощение в стихотворении в прозе о человеке, который бронзовую статую «Наслажденья, что живет лишь миг» должен перелить в изображение «Скорби, что пребудет вечно». Иначе и не могло быть. В каждый момент своей жизни человек представляет собой не только то, чем он был, но и то, чем он станет. Искусство символично, потому что человек — это символ.

И если мне удастся добиться этого в полной мере, моя творческая жизнь найдет свое самое законченное воплощение. Потому что творческая жизнь — это просто самосовершенствование. Смирение художника проявляется в том, что он принимает с открытой душой все, что бы ни выпало на его долю, а Любовь художника — лишь то чувство Красоты, которое обнажает перед миром свое тело и свою душу. Пейтер в своем «Марии-Эпикурейце»¹³¹ старается примирить жизнь художника с религиозной жизнью — в самом глубоком, прекрасном и строгом смысле слова. Но Марий — по преимуществу зритель; хотя надо признать, что он идеальный зритель — из тех, кому дано «созерцать зрелище жизни с подобающими чувствами», по определению Вордсворта, считавшего это целью поэта¹³²; но все же не более чем зритель, и, быть может, зритель, слишком увлеченный прелестью Сосудов Святилища, чтобы заметить, что перед ним Святилище Скорби.

Я нахожу гораздо более глубокую и непосредственную связь подлинной жизни Христа с подлинной жизнью художника и испытываю острую радость при мысли, что за-

долго до того, как скорбь взяла меня в свои руки и привязала меня к себе, я писал в «Душе человека», что человек, стремящийся в своей жизни подражать Христу, должен всецело и неукоснительно оставаться самим собой, и привел в пример не только пастуха на холмах и узника в темнице, но и живописца, для которого весь мир — зрелище, и поэта, для которого весь мир — Поэзия. Помню, я как-то сказал Андре Жиду¹³³, сидя с ним вместе в каком-то парижском кафе, что хотя Метафизика меня мало интересует, а Мораль — не интересует вовсе, но тем не менее все, когда-либо сказанное Платоном или Христом, может быть перенесено непосредственно в сферу искусства и найдет в ней свое наиболее полное воплощение. Это обобщение было столь же глубоко, как и ново.

Мы можем увидеть в Христе то полное слияние личности с идеалом, которое составляет истинное различие между классическим и романтическим Искусством и превращает Христа в подлинного предтечу романтического движения в жизни, но это не все: самую суть Его личности, так же как и личности художника, составляло могучее, пламенное воображение. В сфере человеческих отношений Он проявлял то родственное внимание художника, которое в сфере Искусства является единственной тайной творчества. Он понимал проказу прокаженного, незрячесть слепого, горькое злосчастье тех, кто живет ради наслаждения, странную нищету богатых. Теперь тебе понятно — понятно ли? — что, написав мне в моем бедственном положении: «Когда вы не на пьедестале, вы никому не интересны. Как только вы заболаете в следующий раз, я немедленно уеду», — ты был равно чужд и истинной природе художника, и тому, что Мэтью Арнольд называет «тайной Христа». Если не первое, то второе могло бы дать тебе почувствовать, что все, происходящее с другим, происходит с тобой лично, и если тебе нужна заповедь, которую можно было бы читать на рассвете и на закате, на горе и на радость, начертай на стенах своего дома буквами, открытыми для солнечного золота и лунного серебра: «Все, что происходит с другим, происходит с тобой», — и если кто-нибудь спросит, что означает эта надпись, можешь ответить, что она означает «Сердце Господа Иисуса Христа и разум Шекспира».

Да, место Христа — среди поэтов. Все Его понимание Человечности порождено именно воображением и только через воображение может быть осуществлено. Человек

был для Него тем, чем Бог — для пантеиста. Он был первым, кто признал единство и равенство разобщенных народов. До Него были боги и люди, и, почувствовав, через чудо сострадания, что в Нем воплотилось и то и другое начало, Он стал именовать себя то сыном Божьим, то сыном Человеческим, смотря по тому, кем Он себя ощущал. Он больше, чем кто-либо за всю историю человечества, пробуждает в нас то ощущение чуда, к которому всегда взывает Романтизм. До сих пор мне кажется почти не постижимой мысль, что молодой поселянин из Галилеи смог вообразить, что снесет на своих плечах бремя всего мира: все, что уже свершилось, и все прошедшие страдания, все, чему предстоит свершиться, и все страдания будущего: преступления Нерона, Чезаре Борджиа, Александра VI и того, кто был римским императором и Жрецом Солнца, все муки тех, кому имя Легион и кто имеет жилище во гробах ¹³⁴, поработенных народов, фабричных детей, воров, заключенных, парий — тех, кто немощствует в угнетении и чье молчание внятно лишь Богу; и не только смог вообразить, но и сумел осуществить на деле, так что до наших дней всякий, кто соприкасается с Его личностью, — пусть не склоняясь перед Его алтарем и не преклоняя колен перед Его служителями, — вдруг чувствует, что ему отпускаются его грехи во всем их безобразии, и красота Его страдания раскрывается перед ним. Я говорил о Нем, что Он стоит в одном ряду с поэтами. Это правда. И Софокл и Шелли Ему сродни. Но и сама Его жизнь — чудеснейшая из всех поэм. Во всех греческих трагедиях нет ничего, что превзошло бы ее в «жалостном и ужасном» ¹³⁵. И незапятнанная чистота главного действующего лица поднимает весь замысел на такую высоту романтического искусства, до которой не поднимаются страдания фиванского рода именно потому, что они слишком чудовищны, и показывает, как ошибался Аристотель, утверждая в своем трактате о драме, что смотреть на муки невинного — невыносимо ¹³⁶. Ни у Эсхила, ни у Данте — этих суровых мастеров нежности, — ни у Шекспира, самого человеческого из всех великих художников, ни во всех кельтских мифах и легендах, где прелесть мира всегда туманится слезами, а жизнь человека — не более жизни цветка, не найти той прозрачной простоты пафоса, слившегося и сплетенного с тончайшим трагическим эффектом, которая сравнила бы их хотя бы приблизительно с последним актом Страстей Христовых. Тайная вечеря с

учениками, один из которых уже продал Его за деньги; смертельная скорбь в тихом, озаренном луной саду среди масличных деревьев; тот лицемерный друг, который приближается к Нему, чтобы предать Его поцелуем; и тот, все еще веривший в Него и на котором, как на краеугольном камне, Он надеялся основать Обитель Спасения для людей, отрекается от Него прежде, чем петух пропоет на рассвете; Его глубочайшее одиночество, покорность, приятие всего; и рядом с этим сцены, изображающие первосвященника, разодравшего в гневе свои одежды, и главного представителя государственной власти, который приказал принести воды в напрасной надежде омыть руки от крови невинного, обagrившей его навеки; и церемония венчания на царство Страдания, одно из самых дивных событий во всей известной нам истории; распятие Агнца невинного перед глазами Его матери и ученика, которого Он любил; солдаты, делящие ризы Его между собою и об одежде Его бросающие жребий; ужасная смерть, которой Он даровал миру самый вечный из всех символов; и, наконец, Его погребение в гробнице богача, в пеленах из египетского полотна с драгоценными ароматами и благовониями, словно Он был царским сыном¹³⁷, — глядя на все это только с точки зрения искусства, чувствуешь себя благодарным за то, что самое торжественное богослужение в Церкви является собой трагедийное действо без кровопролития, мистерию, представляющую даже Страсти своего Бога посредством диалога, костюмов, жестов; и я всегда с радостью и благоговением вспоминаю последнее, что нам осталось от греческого Хора, позабытого в Искусстве, — голос диакона, отвечающий священнику во время мессы.

И все же жизнь Христа по сути своей — идиллия, настолько полно Страдания и Красота слились воедино в своем смысле и проявлении, хотя в финале этой идиллии завеса в храме разодралась, и настала тьма по всей земле, и к двери гроба привалили большой камень. Его всегда видишь юным женихом в сопровождении друзей, — да и сам Он называет себя женихом, — или пастырем, идущим по долине со стадом, в поисках зеленой травы и прохладных источников, или певцом, стремящимся воздвигнуть из музыки стены града Господня, или влюбленным, чью любовь не вмещает мир. Его чудеса кажутся мне изумительными, как наступленье весны, и столь же естественными. Мне нисколько не трудно поверить тому, что обаяние Его личности было столь велико, что от одного Его при-

сутствия мир нисходил на страждущие души, а те, кто касался Его рук или одежды, забывали о боли; что, когда Он проходил по дорогам жизни, люди, никогда не понимавшие тайну жизни, вдруг постигали ее, а те, кто был глух ко всем голосам, кроме зова наслаждения, впервые слышали голос Любви и находили его «сладостным, как лира Аполлона»¹³⁸, что злые страсти бежали от лица Его, и люди, чья тусклая, тупая жизнь была всего лишь разновидностью смерти, вставали, словно из могилы, когда Он призывал их; что, когда Он учил на склоне горы, толпа позабыла и голод, и жажду, и заботы мира сего, а друзьям, внимающим Ему за трапезой, грубая пища казалась изысканной, вода приобретала вкус доброго вина, и весь покой наполнялся ароматом и благоуханием нарда.

В «Жизни Иисуса» Ренана¹³⁹ — это благородное Пятое Евангелие можно было бы назвать Евангелием от св. Фомы — где-то сказано, что величайшее достижение Христа в том, что Он заставил людей и после смерти любить Себя так же горячо, как и при жизни. И вправду, если Он занимает достойное место в ряду поэтов, то среди любящих Ему принадлежит первое место. Он знал, что любовь — это потерянная тайна мироздания, которую тщетно разыскивают все мудрецы, и что только через любовь можно прикоснуться к сердцу прокаженного или к Стопам Божьим.

И — самое главное — Христос был величайшим из всех Индивидуалистов. Смирение, так же как и свойственное художнику приятие всего происходящего, — это всего лишь способ самовыражения. Христос всегда ищет одного — души человеческой. Он называет ее «Царством Божиим» — ἡ βασιλεία τοῦ θεοῦ — и находит ее в каждом человеке. Он сравнивает ее с тем, что мало само по себе — с крохотным семечком, с горстью закваски, с жемчужиной. Ибо свою душу обретаешь только после того, как отрешись от всех чуждых страстей, от всего, нажитого культурой, — от всего, чем ты владел, будь то дурное или хорошее.

Со всей мятежностью, свойственной моей натуре, со всем упорством, на которое была способна моя воля, я сопротивлялся ударам судьбы, пока у меня не осталось ничего на свете, кроме Сирила. Я стал узником и нищим. Я потерял доброе имя, положение в обществе, счастье, свободу, богатство. Но одно бесценное сокровище у меня сохранилось — это был мой родной сын, мой первенец. Вне-

запно закон вырвал его у меня. Это был такой сокрушительный удар, что я не знал, как жить дальше, и тогда я бросился на колени, склонил голову и со слезами сказал: «Тело ребенка — то же, что тело Господне; я недостойн ни того, ни другого». Мне кажется, что эта минута меня спасла. Я увидел, что мне остается только одно — со всем примириться. И с тех пор — как бы странно это ни показалось — я стал счастливее. Ведь я постиг собственную душу, прикоснулся к самой ее высшей сути. Во многом я вел себя как ее злейший враг, но я увидел, что она встретила меня как друга. Когда прикасаешься к собственной душе, становишься простым, как дитя, — таким, как заповедал Христос.

Трагедия людей в том, что лишь немногие «владеют собственной душой», пока к ним не придет смерть¹⁴⁰. Эмерсон говорит: «Самостоятельный поступок — вот что реже всего встречается в человеке»¹⁴¹. Это совершенно справедливо. Человек часто бывает не самим собой, а кем-то другим. Мысли большинства людей — это чьи-то чужие мнения, их жизнь — подражание, их страсти — заемные страсти. Христос был не только величайшим, но и самым первым Индивидуалистом в Истории. Люди пытались представить Его заурядным филантропом, уподобляя Его отталкивающим филантропам девятнадцатого века, или называли Его Альтруистом, причисляя к людям непросвещенным и сентиментальным. Но Он не был ни тем, ни другим. Конечно, Он жалел бедняков и тех, кто брошен в темницы, униженных, несчастных — но еще большую жалость вызывали у Него богатые, те, кто упорно гонится за наслаждениями, те, кто теряет свободу, отдаваясь в рабство вещам, те, кто носит тонкие одежды и живет в королевских покоях. Богатство и Наслаждение казались Ему гораздо более глубокой трагедией, чем Бедность и Страданье. А что касается Альтруизма, то кто лучше Него понимал, что нами правит призванье, а не пристрастие и что нельзя собирать виноград с терновника и смоквы с репейника?

Его кредо было не в том, чтобы сделать своей осознанной, определенной целью жизнь для других. Не это лежало в основе Его убеждений. Когда Он говорит: «Прощайте врагам вашим», — Он говорит это не ради твоего врага, а ради тебя самого, и только потому, что Любовь прекраснее Ненависти. Увещевая юношу, которого Он полюбил с первого взгляда, Он говорит ему: «Продай все, что име-

ешь, и раздай нищим», — думая не о нужде бедняков, а о душе юноши, которую богатство губило. В своих взглядах на жизнь Он заодно с художником, который знает, что по непреложному закону самосовершенствования поэту должно петь, скульптору — отливать свои мысли в бронзе, а художнику — превращать мир в зеркало своих настроений — и это столь же неизбежно и непременно, как то, что шиповнику должно цвести по весне, зерну — наливаться золотом к жатве, а Луне — превращаться из щита в серп и из серпа в щит в своих предначертанных странствиях.

Но хотя Христос и не говорил людям: «Живите ради других», — Он указал, что нет никакого различия между чужой и своей жизнью. И этим Он даровал человеку безграничную личность, личность Титана. С Его приходом история каждого отдельного человека стала — или могла бы стать — историей всего мира. Конечно, спору нет — Культура сделала человеческую личность ярче. Искусство вселило в нас мириады душ. Те, кто наделен темпераментом художника, удаляются в изгнание вместе с Данте и познают, как горек чужой хлеб и как круты чужие лестницы; они на минуту проникаются безмятежной ясностью Гёте и все же так хорошо понимают, отчего Бодлер воззвал к Богу:

O Seigneur, donnez-moi la force et le courage
De contempler mon corps et mon coeur sans dégoût * 142.

Из сонетов Шекспира эти люди, — быть может, на свою беду, — вычитывают тайну его любви и присваивают ее себе; они новым взглядом смотрят на окружающую их жизнь только потому, что услышали один из ноктюрнов Шопена, или подержали в руках вещи, созданные греками, или прочли историю любви давно умершего мужчины к давно умершей женщине, чьи волосы были похожи на тончайшие золотые нити, а губы напоминали зерна граната. Но все сочувствие артистического темперамента по праву отдается лишь тому, что нашло свое выражение. В словах ли или в цвете, в музыке или в мраморе, через раскрашенные маски Эсхиловой трагедии и через просверленные и соединенные стебли камыша сицилийского пастуха человек должен раскрыться и подать о себе весть.

Для художника экспрессия — это вообще единствен-

* О Боже, дай мне сил глядеть без омерзенья на сердца моего и плоти наготу. (Перевод И. Лихачева.)

ный способ постижения жизни. То, что немо, — для него мертво. Но для Христа это было не так. Почти священный ужас вызывает дивная сила воображения, которым Он охватил весь мир бессловесного, весь безгласный мир боли, и принял его в царствие Свое, а Сам навеки сделался его голосом. Тех, о ком я уже говорил, кто немощствует под гнетом и «чье молчанье внятно только Богу», Он назвал братьями. Он старался стать глазами слепца, ушами глухого, воплем на устах того, чей язык присох к гортани. Он мечтал стать для мириад, не имеющих голоса, трубным гласом, взывающим к Небесам. И с проникательностью художника, для которого Горе и Страдания были теми ипостасями, через которые Он мог выразить свое понимание Прекрасного, Он почувствовал, что ни одна идея не имеет цены, пока она не воплощена и не превратилась в образ, и сделал самого Себя образом и воплощением Скорбящего Человека — и тем самым зачаровал и покори́л Искусство, как не удавалось ни одному из греческих богов.

Ведь греческие боги, как бы розовоперсты и легконоги они ни были, во всей своей красе были не тем, чем казались. Крутое чело Аполлона было подобно солнечному диску, выплывающему из-за холмов на рассвете, а ноги его были словно крылья утра, но сам он жестоко обошелся с Марсием и отнял детей у Ниобеи; в стальных щитах очей Паллады не отразилась жалость к Арахне; пышность и павлинья свита Геры — это все, что в ней было истинно благородного; и Отец богов слишком уж часто пленялся дочерьми человеческими¹⁴³. В греческой мифологии были два образа, несущих в себе наиболее глубокий смысл: для религии это Деметра, богиня земных даров, не принадлежащая к сонму олимпийцев, для искусства — Дионис — сын смертной женщины, для которой час его рожденья стал часом ее смерти¹⁴⁴.

Но Жизнь породила среди самых бедных, самых смиренных людей того, кто был чудеснее матери Прозерпины или сына Семелы. Из мастерской плотника в Назарете вышла личность, бесконечно более грандиозная, чем все герои мифов и легенд, тот, кому было суждено, как ни странно, открыть миру мистическое значение вина и подлинную красоту полевых лилий — как никому и никогда не удавалось ни на Кифероне, ни в Энне¹⁴⁵.

Он считал, что стих Исайи *«он был презрен и умален перед людьми, муж скорбей и изведавший болезни; и мы*

отвращали от Него лице свое»¹⁴⁶ — это предсказание, относящееся к Нему, и в Нем пророчеству суждено было исполниться. Не надо бояться подобных фраз. Произведение искусства, любое, есть исполнение пророчества, потому что каждое произведение искусства — это превращение замысла в образ. И любое человеческое существо должно быть исполнением пророчества, ибо каждый человек должен стать воплощением какого-то идеала или в сознании Бога, или в сознании человека. Христос нашел и увековечил идеал, и в Нем, чьего прихода ждал мир, в медлительном шестии веков воплотился сон Вергилиева поэта, то ли в Иерусалиме, то ли в Вавилоне¹⁴⁷. «Столько был обезображен паче всякого человека лик Его, и вид Его — паче сынов человеческих», — вот признаки, которые Исайя отметил как приметы нового идеала¹⁴⁸, и как только Искусство постигло значение этих слов, этот идеал раскрылся, как цветок, в присутствии Того, в ком истина Искусства, в свою очередь, раскрылась с неведомой ранее полнотой. Ведь истина в Искусстве, как я уже говорил, и есть «то, в чем внешнее является выражением внутреннего; в чем душа становится плотью, а тело проникается духом, в котором форма выявляет свою суть», не так ли?

По-моему, печальнее всего тот поворот истории, из-за которого собственно Возрождение Христово, создавшее Шартрский собор, цикл легенд о короле Артуре, жизнь святого Франциска Ассизского, творчество Джотто и «Божественную комедию» Данте, было прервано и искажено тем унылым классическим Ренессансом, который дал нам Петрарку, фрески Рафаэля, архитектуру школы Палладио¹⁴⁹, классическую французскую трагедию, и собор Св. Павла, и поэзию Попа, и все то, что создается извне, по омертвленным канонам, а не вырывается изнутри, вдохновленное и преисполненное неким духом. Но где бы мы ни встречали романтическое движение в Искусстве, там в разных формах и обличьях мы найдем Христа или душу Христа. Он присутствует и в «Ромео и Джульетте», и в «Зимней сказке», и в поэзии провансальских трубадуров, и в «Старом мореходе», и в «Прекрасной безжалостной даме», и в чаттертоновской «Балладе о милосердии»¹⁵⁰.

Ему мы обязаны существованием самых несходных творцов и творений. «Отверженные» Гюго, Бодлеровы «Цветы зла», отзвук сострадания в русских романах, витражи, гобелены и произведения Бёрн-Джонса и Морриса в стиле кватроченто, Верлен и стихотворения Верлена —

все это в той же мере принадлежит ему, как и Башня Джотто ¹⁵¹, Ланселот и Джиневра, Тангейзер, мятежные романтические изваяния Микеланджело и «пламенеющая» готика, как любовь к детям и к цветам — по правде сказать, цветам и детям было отведено так мало места в классическом искусстве, что почти нигде было расцвести или порезвиться, но начиная с двенадцатого столетия и до наших дней они постоянно появляются в искусстве, в разные времена и под разными обличьями, они приходят неожиданно и своенравно, как умеют только дети и цветы. Весною всегда кажется, будто цветы прятались и выбежали на солнце только потому, что испугались, как бы взрослым людям не наскучило искать их и они не бросили поиски, а жизнь ребенка — не более чем апрельский день, который несет нарциссу и дождь и солнце.

Именно благодаря присущему Его натуре дару воображения Христос и стал животрепещущим сердцем романтики. Прихотливые образы поэтической драмы и баллады созданы воображением других, но самого себя Иисус Назарянин сотворил силой собственного воображения. Вопль Исайи, собственно говоря, относился к Его пришествию несколько не больше, чем песня соловья к восходу луны, — не больше, но, быть может, и не меньше. Он был в равной мере и отрицанием и подтверждением пророчества. Каждой оправданной Им надежде соответствует другая, которую Он разбил. Бэкон говорит, что всякой красоте присуща некая необычность пропорций ¹⁵², а Христос говорит о всех рожденных от духа, то есть о тех, кто, как и сам Он, представляет собой действительную силу, что они подобны ветру, который «дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит» ¹⁵³. В этом и кроется Его неодолимое для художников обаяние. Он несет в себе все яркие краски жизни: таинственность, необычайность, пафос, наитие, экстаз, любовь. Он взывает к ощущению чуда и сам творит то единственное состояние души, которое позволяет постигнуть Его.

И я с радостью вспоминаю, что если сам Он «отлит из одного воображенья», то ведь и весь мир создан из того же материала ¹⁵⁴. В «Дориане Грее» я говорил, что все грехи мира совершаются в мыслях, но ведь и все на свете тоже совершается в мыслях. Теперь мы уже знаем, что видим не глазами и слышим не ушами. Они — всего-навсего органы, точно или искаженно передающие наши ощущение-

ния. Только в нашем мозгу мак алеет, яблоко благоухает и жаворонок звенит.

В последнее время я довольно прилежно изучал четыре поэмы в прозе, написанные о Христе¹⁵⁵. На Рождество мне удалось достать греческое Евангелие, и теперь по утрам, покончив с уборкой камеры и вычистив посуду, я понемногу читаю Евангелие, выбирая наугад десяток-другой стихов. Начинать таким образом каждый день чудесно. Как важно было бы тебе, в твоей беспорядочной бурной жизни, так же начинать свой день. Это принесло бы тебе громадную пользу, а греческий текст совсем не труден. Бесконечные, ко времени и не ко времени, повторения отняли у нас наивность, свежесть и очарование романтической простоты Нового завета. Нам его читают вслух слишком часто и слишком дурно, а всякое повторение убивает духовность. Когда возвращаешься к греческому тексту, кажется, что вышел из тесного и темного дома в сад, полный лилий.

А мне это приносит двойную радость, когда я подумаю, что вполне вероятно, там встречаются *ipsissima verba**, которые произносил Иисус. Всегда считали, что Христос говорил по-арамейски. Так думал даже Ренан. Но теперь мы знаем, что галилейские крестьяне владели двумя языками, как и ирландские крестьяне в наши дни, а греческий язык был общепринятым разговорным языком не только в Палестине, но и везде на Востоке. Мне всегда было неприятно думать, что слова Христа мы знаем только по переводу перевода. И меня радует то, что Его разговорная речь, по крайней мере, позволила бы Хармиду¹⁵⁶ слушать Его, Сократу — спорить с Ним, а Платону — понимать Его; что Он действительно сказал: ἐγώ εἰμι ὁ ποιῆν ὁ καλὸς — «я есмь пастырь добрый»; что, когда Он размышлял о лилиях полевых и о том, что они не трудятся, не прядут, Его собственные слова были: καταμάθετε τὰ κρίνα τοῦ ἀγροῦ, πῶς αὐξάνει, οὐ χόλι οὐδὲ νήθει** и что, когда он воскликнул: «Жизнь моя завершилась, ее назначение исполнено, она достигла совершенства», — последнее его слово было именно то, которое нам сообщил св. Иоанн: τετέλεσται*** — и только¹⁵⁷.

* Подлинные слова (лат.).

** Посмотрите на полевые лилии, как они растут; не трудятся, не прядут (греч.).

*** Свершилось (греч.).

Читая Евангелия, в особенности от Иоанна — какой бы ранний гностик ни присвоил себе его имя и плащ¹⁵⁸, — я вижу не только постоянное утверждение воображения как основы всей духовной и материальной жизни, но понимаю, что воображение Христа было просто воплощением Любви и что для Него Любовь была Богом в самом полном смысле слова. Недель шесть тому назад тюремный врач разрешил давать мне белый хлеб вместо черствого черного или серого хлеба, входящего в обычный рацион заключенных. Это величайшее лакомство. Тебе, конечно, странно подумать, что сухой хлеб для кого-то может быть лакомством. Но, уверяю тебя, для меня это такой деликатес, что каждый раз после еды я собираю все крошки до последней со своей оловянной тарелки и с грубого полотенца, которое мы подстилаем, чтобы не запачкать стол, и я подбираю их не от голода — теперь мне еды хватает, — но только ради того, чтобы ничто, доставшееся мне, не пропало даром. Так же надо относиться и к любви.

Христос, как и все, кто обладает неотразимым личным обаянием, не только умел сам говорить прекрасные слова, но своей силой заставлял и других говорить Ему прекрасные слова; я люблю у св. Марка рассказ о греческой женщине — *γυνή Ἑλληνίς*, — когда Христос, чтобы испытать ее веру, сказал ей, что нехорошо взять хлеб у детей Израиля и бросить псам. Она отвечала, что и маленькие собачки — *κυνάρια* — это надо переводить как «маленькие собачки» — под столом едят крохи, упавшие со стола у детей¹⁵⁹. Большинство людей *живет ради* любви и преклонения. А надо бы *жить* любовью и преклонением. Если кто-то любит нас, мы должны сознавать, что совершенно недостойны этой любви. Никто не достоин того, чтобы его любили. И то, что Бог любит человека, означает, что в божественном строе идеального мира предначертано, что вечная любовь будет отдана тому, кто веки не будет ее достоин. А если тебе показалось, что эту мысль слишком горько выслушивать, скажем, что каждый достоин любви, кроме того, кто считает себя достойным ее. Любовь — это причастие, которое надо принимать коленопреклоненно, и слова «*Domine, non sum dignus*»^{*} должны быть на устах и в сердцах принимающих его. Мне хотелось бы, чтобы ты хоть иногда задумывался над этим. Тебе это так насущно необходимо.

* «Господи, я недостойн» (лат.).

Если я когда-нибудь снова стану писать — я имею в виду художественное творчество, — то выберу только две темы, чтобы выразить себя: первая — «Христос как предтеча романтического движения в жизни», вторая — «Жизнь художника в соотношении с его поведением». И первая из них, конечно, невероятно увлекательна, потому что в Христе я вижу не только все черты, присущие высочайшему романтическому образу, но и все нечаянности, даже причуды, романтического темперамента. Он первый из всех сказал людям, что они должны жить «как цветы полевые». Он увековечил эти слова. Он назвал детей образцом, к которому люди должны стремиться¹⁶⁰. Он поставил их в пример старшим — я тоже всегда считал, что в этом — главное назначение детей, если совершенству пристало иметь назначение. Данте говорит о душе человеческой, которая выходит из рук Бога, «смеясь и плача, как малое дитя», — и Христос тоже знал, что душа каждого человека должна быть *a guisa di fanciulla, che piangendo e ridendo pargoleggia*¹⁶¹. Он чувствовал, что жизнь изменчива, текуча, действительна и что сковывать ее какой бы то ни было формой — смерти подобно. Он знал, что люди не должны излишне серьезно относиться к вещам материальным, ежедневным; что быть непрактичным — великое дело, что о делах не следует слишком заботиться. «Если птицы так живут, зачем человеку беспокоиться?» Как прекрасно Он говорит: «Не заботьтесь о завтрашнем дне. Душа не больше ли пищи и тело — одежды?» Последнюю фразу мог бы сказать любой из греков. Она проникнута эллинистическим духом. Но только Христос мог сказать обе фразы и этим дать нам полное и законченное определение жизни.

Вся Его нравственность суть сострадание — именно такой ей и следует быть. Если бы Он сказал за всю свою жизнь только эти слова: «Прощаются ей грехи ее за то, что возлюбила много», — то ради этого стоило умереть¹⁶². Его справедливость была справедливостью поэтической — как ей и следует быть. Нищий попадает на небо, потому что он был несчастен. Я не могу представить себе лучшего ответа на вопрос, за что его туда взяли. Работники, собиравшие виноград всего один час в вечерней прохладе, получают плату равную с теми, кто весь день на-

* Как дитя, душа [еще и мыслить не умеет] резвится, то смеясь, а то шутя. (Перевод М. Лозинского.)

пролет трудился под палящим солнцем. Что в этом удивительного? Быть может, никто из них вообще ничего не заслуживал. Или, может быть, это были разные люди. Христос терпеть не мог тупые, безжизненные, механические системы, для которых люди — неодушевленные предметы, а значит, и обращаться с ними надо со всеми одинаково: как будто один человек (или неодушевленный предмет, если уж на то пошло) может быть похож на что-нибудь еще в целом мире. Для Него же не было правил — а были только исключения.

То, что представляет собой истинный лейтмотив романтического искусства, для Него было собственно основой действительной жизни. Другой основы Он не видел. И когда к Нему привели женщину, взятую в прелюбодеянии, напомнили Ему приговор, положенный ей по закону, и спросили, что с ней сделать, Он продолжал писать перстом на песке, словно не слыша их, и наконец оттого, что они приступали к нему снова и снова, восклонившись, сказал им: «Кто из вас без греха, первый брось в нее камень»¹⁶³. Ради того, чтобы сказать эти слова, стоило жить.

Как и все поэтические натуры, Он любил людей простых и необразованных. Он знал, что в душе невежественного человека всегда найдется место для великой идеи. Но Он не выносил тупиц — в особенности тех, кого оглупило образование, — людей, набитых мнениями, в которых они ничего не смыслят; это тип — поразительно характерный для современности — описан Христом: те, кто взял ключ разума, сами не вошли и другим воспрепятствовали, хотя бы это был ключ от Царствия Небесного. Он боролся прежде всего с фарисеями. Это война, которая суждена каждому сыну света. Фарисейство было главной чертой века и общества, в котором Он жил. Своей косной недоступностью новым идеям, своей тупой добропорядочностью, своей назойливой ортодоксальностью, преклонением перед дешевым успехом, безоглядной одержимостью грубой, материальной стороной жизни и смехотворной переоценкой себя и своих достоинств иерусалимские иудеи тех дней были как две капли воды похожи на наших британских обывателей. Христос высмеивал эти «гробы по-вапленные»¹⁶⁴ добропорядочности и заклеил их этими словами навеки. С неприязнью смотрел Он на мирские успехи. Он их ни во что не ставил. Он считал, что богатство — обременяет человека. Он слышать не хотел о том,

что можно принести чью-то жизнь в жертву какой бы то ни было системе мышления или нравственных правил. Он утверждал, что правила и обряды созданы для человека, а не человек — для правил и обрядов. Почитание Субботы было для Него одной из вещей, не стоящих внимания. Холодную филантропию, показную общественную благотворительность, скучные формальности, столь любезные сердцу заурядного человека, Он разоблачал гневно и неустанно. То, что называется ортодоксальностью, кажется нам всего лишь необременительным бездумным соблюдением правил, но тогда и в их руках оно превращалось в ужасную, парализующую тиранию. Христос отметал ее. Он показал, что дух — единственная ценность. Он с большим удовольствием говорил им, что хотя они и читают без конца Пятикнижие и Книги Пророков, но не имеют о них ни малейшего представления. В противовес тем, кто расписывал каждый день по часам, соблюдая закосневшие в своей рутинности предписанные обряды, как платят десятину с мяты и руты, Он учил, насколько необходимо и важно всецело жить данной минутой.

Те, кому Он отпустил грехи, были спасены просто за то, что в их жизни были прекрасные минуты. Мария Магдалина, увидев Христа, разбивает драгоценный алавастровый сосуд, подаренный ей одним из семерых ее любовников, и льет благовонные масла на его усталые, запыленные ноги — и за эту единственную минуту она вечно восседает теперь рядом с Руфью и Беатриче в венчике снежно-белой Райской розы¹⁶⁵. Мягким увещанием своим Христос говорит нам одно: что *каждая* минута должна быть прекрасна, что душа должна *всегда* быть готова к приходу Жениха, *всегда* должна прислушиваться к голосу Возлюбленного. Фарисейство — это та сторона человеческой природы, которая не озаряется светом воображения, а Он все чудесные проявления жизни представляет себе в виде игры Света: само воображение для Него свет мира — τὸ φῶς τοῦ κόσμου; мир сотворен воображением, и все же оно недоступно пониманию мира, потому что воображение — просто проявление Любви, а только любовью, или способностью любить, и отличается один человек от другого.

Но предельного романтизма, в смысле наивысшей реальности, Он достигает в своем отношении к Грешнику. Мир издревле любил Святого за то, что он приблизился, насколько это возможно, к божественному совершенству.

Мне кажется, что Христос любил Грешника, неким божественным инстинктом прозревая в нем наибольшую близость к человеческому совершенству. Он не ставил превыше всего ни стремление исправлять людей, ни стремление избавить их от страданий. Он не ставил себе целью превращать интересного разбойника в скучного честного человека. Общество Вспомоществования Узникам и другие подобные затеи не встретили бы Его одобрения. Сделать из Мытаря Фарисея — это никак не показалось бы Ему великим достижением. Но взглядом, пока еще непостижимым для мира, Он видел, что грех и страдание — это нечто само по себе прекрасное, святое, исполненное совершенства. Эта идея кажется опасной. Верно. Все великие идеи *всегда* опасны. Но нет ни малейшего сомнения в том, что это был символ веры Христа. И у меня нет ни малейшего сомнения, что этот символ веры и есть истина.

Конечно, грешник должен каяться. Но почему? Только лишь потому, что без этого он не сумеет осознать то, что сотворил. Минута раскаяния — это минута посвящения. И более того. Это путь к преображению собственного прошлого. Греки считали, что это невозможно. Среди их гномических афоризмов часто встречается утверждение: «Даже Боги не в силах изменить прошлое»¹⁶⁶. Христос показал, что это доступно даже самому отпетому грешнику. И это единственное, что тот может сделать. Я совершенно уверен, что, если бы спросили самого Христа, он ответил бы, что в тот момент, когда блудный сын пал в ноги своему отцу с рыданиями, он воистину преобразил в прекрасные и святые события своей жизни и то, что он расточил свое имение с блудницами, и то, что пас свиней и рад был бы пойлу, которое они ели. Большинству людей трудно понять эту мысль. Мне думается — чтобы понять ее, нужно попасть в тюрьму. А если так, то ради этого стоило попасть в тюрьму.

Да, в Христе есть нечто единственное и неповторимое. Конечно, бывают перед рассветом ложные рассветы, и порой зимний день внезапно заиграет таким ярким солнцем, что обманутый крокус примется расточать свое золото прежде времени, а какая-нибудь глупая пташка — звать свою пару и строить гнездо на голых ветвях; были христиане и до Христа. Нам следует быть благодарными за это. Но все горе в том, что после него христиан уже не стало. Я допускаю одно исключение — св. Франциска Ассизского. Но ведь ему Господь даровал от рождения душу поэта, а

сам он в ранней юности обручился с Нищетой и сочетался с ней мистическим браком; обладая душой поэта и телом нищего, он не встретил трудностей на пути к совершенству. Он понял Христа и поэтому уподобился ему. Нам не нужно читать *Liber Conformitatum*, чтобы узнать, что жизнь св. Франциска была истинным *Imitatio Christi**, поэмой, в сравнении с которой книга, носящая то же название, звучит как простая проза¹⁶⁷. Да, именно в этом, как подумаешь, и заключается все обаяние Христа. Он сам — настоящее произведение искусства. Он, по существу, ничему не учит, но в Его присутствии ты сам становишься чем-то иным. Хотя бы единственный раз в своей жизни каждый из нас идет с Иисусом в Эммаус¹⁶⁸.

Выбор другой темы: «Соотношение жизни художника и его поведения», несомненно, покажется тебе странным. Люди, указывая на Редингскую тюрьму, говорят: «Вот куда творческая жизнь привела человека». Что ж, она могла бы привести в места и похуже этого. Люди механические, те, для кого жизнь — хитроумная спекуляция, основанная на скрупулезном расчете средств и путей, всегда знают, куда стремятся, и всегда туда попадают. Такой человек с самого начала хочет стать приходским служкой, и в какую бы сферу деятельности он ни попал, он останется только приходским служкой. Человек, которому хочется сделаться другим, а не самим собой, — стать членом парламента, удачливым лавочником, выдающимся стряпчим или судьей или кем-то столь же скучным, — неизменно добивается того, чего хочет. В этом его наказание. Тем, кто хотел иметь маску, приходится носить ее.

Но действенные силы жизни и те, в ком они воплощаются, проявляют себя по-другому. Люди, единственным стремлением которых становится самопознание, никогда не знают, куда идут. И знать этого они не могут. В определенном смысле слова, разумеется, необходимо «познать самого себя», как советовал греческий оракул. Это первое достижение познания. Но понять, что душа человека непознаваема, — это высшее достижение Мудрости. Человек сам — последняя из всех тайн. Можно взвесить на весах солнце, измерить ход луны и нанести на карту все семь небесных сфер, звезда за звездой¹⁶⁹, но все еще не познать самого себя. Кто может исчислить орбиту собственной души? Когда сын Киса пошел искать ослиц своего отца,

* Книга о сходстве... Подражание Христу (лат.).

он не знал, что посланец Бога уже ожидает его, чтобы помазать на царство, и что сама душа его уже стала Царственной Душой¹⁷⁰.

Я надеюсь, что проживу достаточно долго и мне удастся создать такое творение, чтобы в конце дней своих я мог сказать: «Да, вот к чему творческая жизнь приводит художника». Две самых совершенных человеческих жизни, которые встретились на моем пути, были жизнь Верлена и жизнь князя Кропоткина: оба они провели в тюрьме долгие годы; и первый — единственный христианский поэт после Данте, а второй — человек, несущий в душе того прекрасного белоснежного Христа, который как будто грядет к нам из России¹⁷¹. А в последние семь или восемь месяцев, несмотря на то что на меня одна за другой сыпались страшные беды, проникавшие сюда из внешнего мира, я вступил в непосредственное соприкосновение с новым духом, который проявляет себя здесь, в тюрьме, через людей и вещи, и который помог мне так, что выразить это словами невозможно; и если в первый год заключения я только и знал, что ломать руки в бессильном отчаянии, твердя: «Какой конец! Какой ужасный конец!» — и не помню, делал ли хоть что-нибудь другое, то теперь я стараюсь твердить себе, и порой, когда я не терзаю самого себя, я могу искренне сказать: «Какое начало! Какое чудесное начало!» Может быть, это правда. Это может стать правдой. И если это исполнится, я буду непомерно обязан тому новому влиянию, которое изменило жизнь каждого человека в этой тюрьме¹⁷².

Вещи сами по себе ничего не значат — давайте хоть раз отблагодарим Метафизику за ее уроки — вещи не существуют в реальности. Только дух имеет истинное значение. Наказание может быть применено таким образом, чтобы оно исцеляло, а не наносило раны, так же как и милостыню можно подавать так, что хлеб обращается в камень в руке дающего. Ты сможешь понять, какая настала перемена — не в уставе, потому что он утверждён железными правилами, но в самом духе, который использует устав как свое внешнее выражение, если я скажу тебе, что, выйди я отсюда в мае прошлого года, как мне хотелось, я покинул бы тюрьму, ненавидя ее и всех ее работников такой жгучей ненавистью, что она отравила бы всю мою жизнь. Я провел в заключении еще целый год, но Человечность обитала в тюрьме рядом со всеми нами, и отныне, когда бы я ни вышел отсюда, я всегда буду помнить ту великую

доброту, которой меня дарили почти все окружающие, и в день своего освобождения я буду благодарить многих людей и просить их не забывать меня, как и я их не забуду.

Тюремная система абсолютно, вопиюще несправедлива. Я отдал бы все на свете, чтобы изменить ее, когда я выйду отсюда. Я намерен попытаться сделать это. Но нет в мире ничего столь несправедливого, чего дух Человечности, то есть дух Любви, дух Христа, обитающий вне храмов, не смог бы исправить, пусть не до конца, но, по крайней мере, настолько, чтобы несправедливость можно было снести, не ожесточаясь сердцем.

Я знаю также, что за стенами тюрьмы меня ждет столько радостей — начиная с тех, кого св. Франциск Ассизский называет «брат мой, ветер» и «сестра моя, буря», — это такие чудесные вещи! — и кончая витринами магазинов и закатами в больших городах. Если я начну перечислять все, что мне осталось, то не смогу поставить точку — ведь Бог создал этот мир и для меня, не меньше, чем для других. Быть может, я вынесу отсюда что-то, чего у меня раньше не было. Я не стану напоминать тебе, что нравственная «реформация» кажется мне столь же бессмысленной и пошлой, как и реформации теологические. Но если обещание исправиться и стать лучше — просто образчик невежественного пустословия, то сделаться более *глубоким* человеком — заслуженная привилегия тех, кто страдал. И мне кажется, что я стал таким. Ты можешь сам судить об этом.

Если после того, как меня выпустят, мой друг устроит пиршество и не пригласит меня, я ничуть не обижусь. Я умею быть совершенно счастливым наедине с собой. Да кто же не был бы счастлив, владея свободой, книгами, цветами и луной? Кроме того, пиры теперь не для меня. Я так много их устраивал, что они потеряли для меня всякий интерес. С этой стороной жизни я покончил — к счастью, могу прибавить. Но если после моего освобождения друга постигнет горе и он не позволит мне разделить его, я горько, горько обижусь. Если он затворит передо мной двери дома, погруженного в траур, я буду возвращаться снова и снова, умоляя, чтобы меня впустили и разрешили мне разделить горе, потому что это я заслужил. Если он сочтет, что я недостойн, что мне не пристало плакать с ним вместе, я почувствую самое острое и болезненное унижение, и нет более ужасного способа предать меня позору и бесчестью. Но это не может случиться. Я заслужил право

соучастия в Скорби, а тот, кто может воспринимать всю прелесть мира, разделять его горести и хотя бы отчасти постигать чудо того и другого, вступает в непосредственное соприкосновение с божественными истинами и подходит к тайне Бога так близко, насколько это возможно.

Может статься, что в моем творчестве, как и в моей жизни, прозвучит голос еще более глубокий, говорящий о высшем согласии страстей, о неуклонности стремлений. Истинная цель современного Искусства — не широта, а глубина и сила. В Искусстве нас больше не интересует типичное. Нам нужно заниматься исключительным. Само собой разумеется, что мои страдания я не могу изобразить в том виде, какой они приняли в жизни. Искусство начинается лишь там, где кончается Подражание. Но в моем творчестве должно проявиться нечто новое, — может быть, более полная гармония слов или более богатый ритм, более необычные цветовые эффекты, более строгий архитектурный стиль, — во всяком случае, какое-то новое эстетическое качество.

Когда Марсий был «вырван из ножен своих телесных» — *dalla vagina delle membre sue*, — употребляя самые страшные, самые тацитовские слова, какие только есть у Данте ¹⁷³, — он позабыл свои былые песни, говорят греки. Аполлон одержал победу. Лира победила свирель. Но, может быть, греки заблуждались. В современном Искусстве я часто слышу плач Марсия. У Бодлера он полон горечи, у Ламартина — нежной жалобы, у Верлена — мистики. Он звучит в замедленных блужданиях музыки Шопена. Он — в тревоге, не оставляющей Бёрн-Джонсовских женщин. Даже у Мэтью Арнольда, который в своей песне Калликла воспевает «триумф сладчайшей неотразимой лиры» и «славную последнюю победу» в таких прозрачных и прекрасных лирических строках, — даже в его стихах, проникнутых неотвязным и тревожным отзвуком сомнения и отчаяния, этот плач слышится ясно ¹⁷⁴. Ни Гёте, ни Вордсворт не могли исцелить его, хотя за каждым из них он следовал в свой час, а когда ему нужно было оплакать «Тирсиса» или воспеть «Бродячего школяра», то, стараясь передать свою мелодию, он берет в руки тростниковую свирель ¹⁷⁵. Но безмолвствовал или нет Фригийский Фавн — я не могу молчать. Выразить себя мне так же необходимо, как черным ветвям деревьев, мятущимся на ветру над тюремной стеной, необходимо одеться листвой и процвести. Между моим творчеством и ми-

ром теперь разверзлась пропасть, но между мной и Искусством нет разлада. По крайней мере, я на это надеюсь.

Нам с тобой выпали разные жребии. Тебе в удел досталась свобода, наслаждения, развлечения, праздная жизнь — а ведь ты этого недостойн. Мне выпало на долю публичное бесчестье, долгое заключение, несчастье, разоренье, позор — и я этого тоже не заслужил, по крайней мере, пока еще не заслужил. Помню, я нередко говорил, что сумею вынести трагедию, если она посетит меня в пурпурном плаще и маске, подходящих благородной скорби, но что самая ужасная черта нашего времени — то, что оно умеет вырядить Трагедию в одежды Комедии, придавая великим событиям оттенок вульгарности, шутовства или дурного вкуса¹⁷⁶. В отношении современности это совершенно верно. Может быть, это так же справедливо и в отношении действительности в любой век. Говорят, что для стороннего наблюдателя любое мученичество всегда казалось унижительным¹⁷⁷. И девятнадцатый век не представляет собой исключения из этого общего правила. В моей трагедии все было чудовищно, низменно, отвратительно, лишено пристойности. Наше платье — и то превращает нас в шутов. Мы — паяцы страдания. Мы — клоуны с разбитыми сердцами. Мы для того и созданы, чтобы над нами потешались. Тринадцатого ноября 1895 года меня привезли сюда из Лондона. С двух часов до половины третьего я был выставлен на всеобщее обозрение на центральной платформе Клапамской пересадочной станции в наручниках и платье каторжника¹⁷⁸. Из тюремной больницы меня увезли совершенно неожиданно. Я представлял собой самое нелепое зрелище. Увидев меня, люди покатывались со смеху. И с прибытием каждого нового поезда толпа все разрасталась. Ее веселье было безгранично. И это еще до того, как люди узнали, кто я такой. А когда им это сообщили, они стали хохотать еще громче. Полчаса я стоял под свинцовым ноябрьским дождем, осыпaeмый издевательствами толпы.

Целый год после того, как меня подвергли этому позору, я плакал каждый день в то же время, те же полчаса. Это не так трагично, как ты можешь вообразить. Для тех, кто сидит в тюрьме, слезы — привычное времяпрепровождение. И если в тюрьме выпадает день, когда нет слез, — то это не значит, что у человека легко на сердце, — это значит, что сердце его ожесточилось.

Но теперь мне и вправду становится жаль тех, кто сме-

ялся, больше, чем самого себя. Разумеется, они увидели меня отнюдь не на пьедестале. Я был выставлен в колодках у позорного столба. Но только люди, начисто лишённые воображения, интересуются фигурами на пьедесталах. Пьедестал может быть призрачным, нереальным. Позорный столб — ужасающая реальность. Не мешало бы этим людям разобраться получше и в природе страдания. Я говорил, что за Страданием всегда кроется только Страдание. Но можно сказать лучше — за страданием всегда кроется душа. А издеваться над страждущей душой — это ужасно. И поистине неприглядна жизнь тех, кто на это способен. В мире действует удивительный по простоте закон экономии; люди получают только то, что дают, — и те, у кого не хватило воображения, чтобы отбросить все внешнее и проникнуться жалостью, — могут ли они рассчитывать на жалость, не смешанную с презрением?

Я рассказал тебе, как меня сюда перевозили, только для того, чтобы ты понял, как мне трудно извлечь из своего наказания что-нибудь, кроме горечи и отчаяния. И все же мне придется это сделать, и порой меня уже посещают минуты смирения и кротости. В одном-единственном бутоне может затаиться вся весна, а в гнездышке жаворонка на голой земле — все ликование, которое многократно провозгласит и поторопит приход алых утренних зорь, — может быть, и все то, что мне осталось прекрасного в жизни, сосредоточено в некоей минуте самоуничижения, кротости и смирения. Так или иначе, я могу двигаться дальше, согласно предначертаниям моего собственного развития, и стать достойным того, что со мной произошло, достойно приняв все, что выпало мне на долю. Обычно говорили, что во мне слишком много индивидуализма. Я должен стать еще большим индивидуалистом, чем когда-либо раньше. Я должен брать у самого себя гораздо больше, чем раньше, и ждать от мира гораздо меньше. Ведь причиной всех моих несчастий был не избыток индивидуализма в жизни, а скорее недостаток. В моей жизни был один позорный, непростительный, достойный презрения во все времена поступок, — я допустил, чтобы меня вынудили просить у Общества помощи и защиты от твоего отца. С точки зрения индивидуалиста, вовсе не подобало подавать жалобу на кого бы то ни было, а уж тягаться с человеком такого характера и такого облика — совершенно непростительно.

Разумеется, стоило мне привести в движение Обще-

ственные силы, как Общество обратилось ко мне с вопросом: «Вел ли ты жизнь, согласную с моими законами, что зываешь теперь к ним за защитой? Ты сполна испытываешь действие этих законов на самом себе. Ты должен жить по тем законам, к которым прибегаешь за помощью». И кончилось это тем, что я — в тюрьме. И с какой горечью я сознавал всю постыдность и нелепость своего положения, видя, как во время всех трех моих процессов, начиная с суда первой инстанции, твой отец непрестанно вбегает и выбегает из зала суда, стараясь привлечь к себе всеобщее внимание, как будто кто-нибудь мог не заметить или не запомнить эту походочку и одеяние конюха, эти кривые ноги, судорожно дергающиеся руки, отвисшую нижнюю губу, эту скотскую ухмылку полоумного. Я чувствовал его присутствие и тогда, когда его не было, и когда я его не видел, и подчас мне казалось, что голые мрачные стены зала суда и даже воздух вокруг заполнены бесчисленными слепками с этой обезьяньей физиономии. Да, никому еще до меня не приходилось падать так низко и от таких презренных рук. Где-то в «Дориане Грее» я писал, что «нужно с крайней осмотрительностью выбирать себе врагов». Я и не подозревал тогда, что пария меня самого делает парией. Я презираю тебя так бесконечно именно за то, что ты настаивал, заставлял меня обратиться к помощи Общества, а самого себя осуждаю так же строго за то, что поддался на твои уговоры. То, что ты не ценил во мне художника, вполне простительно. Это в твоём характере и от тебя не зависело. Но ты мог бы ценить во мне Индивидуалиста. Для этого никакой культуры не требуется. Это оказалось тебе не по силам, и ты внес дух фарисейства, обывательский дух в ту жизнь, которая вся была постоянным протестом против него, а в некоторых отношениях и полным его отрицанием. Обывательский дух в жизни — это не просто неспособность понимать Искусство. Такие чудесные люди, как рыбаки, пастухи, пахари, крестьяне и им подобные, ничего не знают об искусстве, а они — воистину соль земли. Обыватель — это тот, кто помогает и содействует тяжким, косным, слепым механическим силам Общества, кто не способен разглядеть силы динамические — ни в человеке, ни в каком-либо начинании.

Люди считали, что я ужасно веду себя, задавая обеды в таком дурном обществе, да еще и получая от этого удовольствие. Но с той точки зрения, с которой я, художник,

смотрел на этих людей, они были восхитительны, они вдохновляли, вливали в меня жизнь. Это было все равно что пировать с пантерами. Опасность придавала всему остроту. Я чувствовал себя, как заклинатель змей, когда он выманивает кобру из-под пестрого платка или из тростниковой корзины, заставляет ее по приказу раздувать капюшон и раскачиваться в воздухе медленно, как водяное растение, колеблемое течением. Для меня они были самыми ослепительными из всех золоченых змей. Их смертоносность была частью их совершенства. Я не ведал, что им предстоит напасть на меня, плясать под твою дудку, а их ядовитый укус будет оплачен твоим отцом. Я несколько не стыжусь знакомства с ними. Они были необычайно интересны. А вот той отвратительной обывательской атмосферы, в которую ты меня стащил, я стыжусь. Мне, как художнику, подобало иметь дело с Ариелем. Ты заставил меня схватиться с Калибаном. И вместо того чтобы создавать играющие изумительными красками музыкальные вещи, подобные «Саломее», «Флорентийской трагедии» и «La Sainte Courtisane», я был вынужден посылать твоему отцу длиннейшие юридические письма и искать помощи в том, против чего я всегда восставал. Клибборн и Аткинс вели себя потрясающе в своей постыдной схватке с жизнью¹⁷⁹. Встречи с ними были поразительными приключениями. На моем месте Дюма-отец, Челлини, Гойя, Эдгар Аллан По и Бодлер поступили бы точно так же. А вот что я не могу вспомнить без отвращения — это наши с тобой нескончаемые визиты к поверенному Хэмфрису, когда мы сидели в бьющем в глаза свете этой ледяной комнаты с серьезными лицами и всерьез лгали этому лысому человеку, пока я не начинал буквально стонать и зевать от тоски и отвращения. Так вот где я оказался после двух лет дружбы с тобой — в самой середине Страны Фарисеев, вдалеке от всего прекрасного, блестящего, чудесного и дерзкого, смелого. И в конце концов мне пришлось выступить борцом за Респектабельность в поведении, за Пуританство в жизни и за Мораль в Искусстве. *Voilà où mènent les mauvais chemins!**¹⁸⁰

И вот что меня удивляет — ты как будто стараешься подражать своему отцу, проявляя те же черты характера. Я никак не могу понять, почему он стал для тебя образцом, когда должен был стать предостережением, — впро-

* Куда приводят дурные пути! (фр.)

чем, когда двое ненавидят друг друга, их словно связывает какой-то союз, некое братство. Мне думается, что по какому-то странному закону антипатии по сходству вы ненавидели друг друга не за то, что вы так несхожи во многих чертах, а за то, что в некоторых чертах вы так похожи друг на друга. Когда ты ушел из Оксфорда в июне 1893 года, не получив диплома и наделав долгов — долгов пустяковых, но ощутимых для состояния твоего отца, он написал тебе крайне вульгарное, грубое и оскорбительное письмо. Письмо, которым ты ему ответил, было еще хуже во всех отношениях и куда меньше заслуживало оправдания, и именно поэтому ты им ужасно гордился. Я очень хорошо помню, с каким самодовольным видом ты заявил мне, что можешь перецеголять своего отца в его «делах». Бесспорно. Но что это за дела! Что это за соперничество! Ты часто осыпал насмешками и вышучивал своего отца за то, что он уехал из дома твоего кузена и не стал там жить только ради того, чтобы посылать ему из соседнего отеля грязные и оскорбительные письма. Но сам ты поступал со мной точно так же. Ты неизменно завтракал со мной в каком-нибудь ресторане, дулся или устраивал мне сцену во время ленча, а потом уходил в Уайт-клуб и писал мне письмо самого гнусного содержания. В одном только ты отличался от своего отца — отослав мне письмо с нарочным, ты несколько часов спустя являлся ко мне на квартиру — не с извиненьями, а только для того, чтобы справиться, заказал ли я обед в «Савое», а если нет, то по какой причине. Случалось, что ты являлся даже раньше, чем я успевал прочесть твое оскорбительное послание. Помню, как-то раз ты попросил меня пригласить к ленчу в «Кафе-Ройял» двух твоих друзей, один из которых был мне совершенно незнаком. Я пригласил их и по твоему настоянию заранее заказал особенно роскошный ленч. Я помню, что был вызван chef и ему были даны особые указания насчет вин. Но к ленчу ты не явился, а прислал злобное письмо прямо в кафе с таким расчетом, чтобы его принесли, когда мы уже прождали тебя целых полчаса. Я пробежал глазами первую строчку, понял, в чем дело, и, положив письмо в карман, объяснил твоим друзьям, что ты внезапно занемог, и дальше в письме говорится о симптомах твоего недомогания. Признаться, я прочел это письмо только вечером, когда переодевался к обеду на Тайт-стрит. Как раз когда я пробирался сквозь всю эту грязь, с бесконечной грустью спрашивая себя, как ты можешь писать пись-

ма, которые сравнимы лишь с пеной на губах эпилептика, слуга доложил мне, что ты ждешь в холле и хочешь во что бы то ни стало увидаться со мной хотя бы на пять минут. Я послал просить тебя подняться ко мне. Ты вошел — лицо у тебя было действительно бледное и перепуганное — и стал умолять меня о помощи и просить совета, потому что ты узнал, что поверенный из Лэмли разыскивал тебя в доме на улице Кэдоган, и боялся, что тебе угрожают старые оксфордские неприятности или какая-нибудь новая опасность. Я тебя успокоил, убедил, что это, должно быть, всего-навсего счет от какого-нибудь торговца — так оно и оказалось, — я оставил тебя обедать и позволил тебе провести со мной весь вечер. Ты ни словом не обмолвился о своем чудовищном письме; я тоже промолчал. Я отнесся к нему просто как к несчастной вспышке несчастного характера. Мы никогда больше не затрагивали эту тему. Для тебя не было ничего необычного в том, чтобы, отправив мне оскорбительное письмо в 2.30, примчаться ко мне за помощью в тот же день в 7.15. Это вошло у тебя в привычку. В этом отношении, как и во многих других, ты оставил далеко позади своего отца. Когда в суде читали вслух его отвратительные письма к тебе, ему, естественно, стало стыдно, и он лил крокодиловы слезы. Но если бы его адвокат прочитал твои письма к нему, все почувствовали бы еще больший ужас и отвращение. Ты не только перещеголял его в его «делах» в области стиля, но и далеко превзошел в приемах нападения. Ты использовал телеграммы с открытым текстом и почтовые открытки. Я считаю, что подобные способы досаждают людям ты мог бы оставить таким типам, как Альфред Вуд¹⁸¹, — для них это единственный источник заработка. Ты не согласен? То, что для него и ему подобных было профессией, тебе доставляло радость, злую радость. Ты не бросил свою отвратительную привычку писать оскорбительные письма и после того, что случилось со мной из-за них и благодаря им. Ты до сих пор видишь в этом одно из своих достижений и продолжаешь упражнять свои таланты в отношении моих друзей, тех, кто скрасил мою тюремную жизнь своей добротой, как Роберт Шерард и другие. Это позорно. Ты должен быть благодарен Роберту Шерарду за то, что он, узнав от меня, что я не хочу, чтобы ты публиковал в «Меркюр де Франс» какую бы то ни было статью, с письмами или без них, довел это до твоего сведения и помешал тебе причинить мне —

быть может, невольно — новую боль, вдобавок к той, что ты мне уже причинил. Ты должен помнить, что в английской газете можно опубликовать покровительственное, обывательское письмо о «честной игре» в отношении «человека, который пал». Оно будет лишь продолжением старинных традиций английской прессы, ее привычного отношения к художникам. Но во Франции такой тон вызовет насмешки надо мной и презрение к тебе. Я не мог допустить публикации статьи, не узнав, какова ее цель, настроение, подход к вещам и тому подобное. В искусстве благие намерения ничего не стоят. Все дурное в искусстве — следствие благих намерений.

Ты писал желчные и обидные письма не только Роберту Шерарду, но и всем моим друзьям, которые считали нужным принимать во внимание мои чувства и пожелания во всем, что касается меня лично, будь то публикация статей обо мне, посвящение мне своих стихов, возвращение моих писем и подарков и так далее. Ты оскорблял или пытался оскорбить очень многих.

Подумал ли ты когда-нибудь о том, в каком ужасном положении я оказался бы, если бы последние два года, отбывая тяжкое наказание, я зависел бы от твоей дружбы? Думал ли ты об этом? Почувствовал ли ты хоть раз благодарность к тем, кто облегчил мое тяжкое бремя своей безграничной добротой, беззаветной преданностью, радостной и веселой щедростью, кто посещал меня все время, писал мне прекрасные, полные сочувствия письма, занимался моими делами, устраивал мою будущую жизнь, не покидал меня среди всех поношений, злословия, неприкрытых издевательств и прямых оскорблений? Я благодарю Господа каждый день за то, что он дал мне друзей, несхожих с тобой. Им я обязан всем. Все книги, какие только есть в моей камере, оплатил из своих карманных денег Робби. Когда меня выпустят, платье для меня будет куплено на те же средства. Мне не стыдно принимать то, что дается любовью и преданностью. Я этим горжусь. Но задумался ли ты хоть раз над тем, чем были для меня мои друзья — Мор Эйди, Робби, Роберт Шерард, Фрэнк Харрис и Артур Клифтон¹⁸², какое утешенье, помощь, преданность и сочувствие принесли они мне? Мне кажется, что ты об этом и не подозреваешь. И все же, имей ты хоть каплю воображения, ты бы понял, что нет ни единого человека среди тех, кто сделал мне добро в моей тюремной жизни — начиная от тюремщика, который желает мне

доброе утра или спокойной ночи, хотя это не входит в его обязанности, — до простых полисменов, которые старались бесхитростно и грубовато по мере сил утешить меня, когда меня таскали в суд по делам несостоятельных должников и обратно, и я был вне себя от душевных мук, — и вплоть до последнего жалкого воришки, который, узнав меня, когда мы брели по кругу во дворе Уондсвортской тюрьмы, прошептал мне глухим голосом, охрипшим от долгого вынужденного молчания: «Жалко мне вас — таким, как вы, потруднее, чем нам», — повторяю, ты должен был бы гордиться, если бы любой из этих людей разрешил тебе стать перед ним на колени и стереть грязь с его башмаков.

Хватит ли у тебя воображения, чтобы понять, какой ужасной трагедией обернулась для меня встреча с твоим семейством? Какая бы это была трагедия для любого, у кого есть что терять — высокое положение, громкое имя или вообще что-нибудь ценное? Едва ли найдется хоть кто-нибудь в твоей семье — исключая Перси, он славный человек ¹⁸³, — кто так или иначе не содействовал бы моей гибели.

Я не без горечи говорил тебе о твоей матери, и я все-таки советую тебе показать ей это письмо — главным образом для твоей же собственной пользы. И если ей будет больно читать подобные обвинения против одного из своих сыновей, пусть вспомнит, что моя мать, равная по своему интеллекту Элизабет Баррет Браунинг, а по историческому значению — мадам Ролан ¹⁸⁴, умерла от горя, потому что ее сын, чьим гением и творчеством она так гордилась, кого считала достойным носителем славного имени, был приговорен к двум годам принудительных работ. Ты спросишь, чем твоя мать содействовала моей гибели. Я скажу тебе. Точно так же, как ты старался свалить на мои плечи всю ответственность за свои безнравственные поступки, она старалась валить на меня всю свою нравственную ответственность за тебя. Вместо того чтобы обсудить твою жизнь с тобой лично, как и подобает матери, она всегда украдкой писала мне, со страхом заклиная меня не выдавать ее. Ты видишь, в каком положении я оказался между тобой и твоей матерью. Два раза — в августе 1892 года и 8 ноября того же года — я имел долгие беседы с ней о тебе. Оба раза я спрашивал ее, почему она не хочет поговорить прямо с тобой. И оба раза она мне отвечала: *«Я боюсь: он так сердится, когда с ним заговари-*

ваешь». В первый раз я так мало знал тебя, что не понял, о чем она говорит. Во второй раз я знал тебя так хорошо, что прекрасно понял ее. (Между этими двумя встречами у тебя был приступ желтухи, доктор послал тебя на неделю в Борнмут ¹⁸⁵, и ты уговорил меня поехать с тобой, потому что не выносил одиночества.) Но самый первый долг матери — не бояться серьезно говорить со своим сыном. Если бы она серьезно поговорила с тобой о тех неприятностях, которые у тебя были в июле 1892 года, если бы она заставила тебя во всем ей признаться и довериться ей, в конце концов это было бы лучше для вас обоих. Она совершила ошибку, тайком, за твоей спиной вступив в переписку со мной. Какую пользу принесли бесчисленные записочки, которые твоя мать посылала мне в конвертах с надписью «лично», умоляя меня не приглашать тебя так часто к обеду и не давать тебе денег и каждый раз прибавляя: «*Ни в коем случае не говорите Альфреду, что я вам писала*»? Что хорошего могло выйти из этой переписки? Разве ты когда-нибудь ждал, чтобы тебя пригласили к обеду? Никогда. Ты считал себя в полном праве обедать, завтракать и ужинать вместе со мной. Если я протестовал, у тебя всегда было одно возражение: «Но с кем же мне еще обедать, если не с вами? Вы же не думаете, что я стану обедать дома?» Что тут было отвечать? А когда я наотрез отказывался приглашать тебя обедать, ты каждый раз угрожал мне какой-нибудь глупой выходкой и всегда исполнял угрозу. К чему могли привести те письма, которыми меня засыпала твоя мать, кроме того, к чему они и привели — вся моральная ответственность была неразумно и губительно переложена на мои плечи. Я не хочу больше перечислять те проявления ее слабости и трусости, которые принесли столько горя ей самой, тебе и мне, но, узнав, что твой отец явился ко мне в дом и устроил отвратительную сцену, перешедшую в публичный скандал, неужели она не могла догадаться, что назревает серьезный кризис, и предпринять хоть какие-то шаги, чтобы избежать его? Но единственное, что ей пришло в голову — это послать ко мне сладкоречивого лицемера Джорджа Уиндхема ¹⁸⁶, чтобы он уговорил меня — на что же? «Постепенно отдалиться от тебя!»

Можно подумать, что мне удалось бы постепенно от тебя отдалиться! Я все перепробовал, чтобы так или иначе покончить с нашей дружбой, — я дошел до того, что уехал из Англии за границу и оставил неверный адрес, в надеж-

де одним ударом разорвать те узы, которые стали для меня докучными, нестерпимыми и разорительными. Неужели ты думаешь, что я мог «постепенно отдалиться от тебя»? Неужели ты думаешь, что твой отец на этом бы успокоился? Ты знаешь, что это не так. Не прекращенья нашей дружбы, а публичного скандала — вот чего добивался твой отец. Именно к этому он стремился. Его имя годами не появлялось в газетах. Он увидел, что открывается возможность появиться перед британской публикой в совершенно новом обличье — в образе любящего отца. Это подхлестнуло его чувство юмора. Если бы я порвал нашу дружбу, для него это было бы ужасным разочарованием, и едва ли он смог бы утешиться той незначительной известностью, которую ему принес второй бракоразводный процесс. Нет, он искал популярности, и выступить поборником чистоты, как это называется, при современных настроениях британской публики — самый верный способ стать героем на час. Про эту публику я говорил в одной из своих пьес, что если полгода она пребывает Калибаном, то на остальные полгода становится Тартюфом¹⁸⁷, и твой отец, в котором воистину воплотились оба характера, был самой судьбой предназначен стать достойным представителем Пуританства в его самом агрессивном и типичном виде. И никакое постепенное отдаление от тебя ничего бы не дало, даже если бы и было осуществимо. Разве ты не понял, что единственное, что должна была сделать твоя мать, — это позвать меня и в присутствии твоего брата категорически заявить, что нашей дружбе нужно во что бы то ни стало положить конец? Во мне она нашла бы самую горячую поддержку, а при мне и в присутствии Драмланрига она могла бы говорить с тобой без страха. Но она не пошла на это. Она страшилась своей ответственности и попыталась переложить ее на меня. Одно письмо она мне все же написала. Оно было очень короткое: она просила меня не посылать к отцу письмо адвоката, в котором содержалось предостережение ему, в случае если он не отступится. И она была совершенно права. Мне советоваться с адвокатами и просить их защиты было нелепо. Но всю пользу, которую могло бы принести ее письмо, она уничтожила обычной припиской: *«Ни в коем случае не говорите Альфреду, что я вам писала!»* Одна мысль, что я пошлю письма своего поверенного твоему отцу и тебе, приводила тебя в восторг. Это была твоя идея. Я не мог сказать тебе, что твоя мать не одобряет эту выдумку, пото-

му что она связала меня самыми торжественными обещаниями никогда не упоминать о ее письмах ко мне, и я, как это ни глупо, сдержал свое обещание. Разве ты не понимаешь, как она была не права, отказываясь от личного разговора с тобой? Что все эти переговоры со мной за твоей спиной, записочки, переданные с черного хода, — все это было ошибкой. Никто не может переложить свою ответственность на другого. Все равно она неизбежно возвращается к своему прежнему хозяину. У тебя было одно-единственное представление о жизни, одна жизненная философия — если предположить, что у тебя вообще была жизненная философия: за все, что бы ты ни делал, расплачиваться должны другие; я говорю не только о деньгах — это было просто практическое применение твоей философии к обыденной жизни, — в более широком и глубоком смысле это означает желание переложить всю ответственность на других. Ты превратил это в свое кредо. Это было тебе очень выгодно. Ты заставил меня действовать, зная, что твой отец не захочет подвергать какой-либо опасности твою жизнь или тебя самого, я же готов до последнего вздоха защищать и тебя, и твою жизнь, и приму на свои плечи все, что придется. Ты был абсолютно прав. И твой отец, и я — мы оба, разумеется, по совершенно разным причинам, вели себя именно так, как ты рассчитывал. И все-таки, несмотря ни на что, тебе не удалось выйти сухим из воды. «Теория отрока Самуила» — назовем ее так для краткости — не так уж плоха для широкой публики. В Лондоне к ней могут отнестись с презрением, а в Оксфорде — встретить кривой усмешкой, но только потому, что и там и тут есть люди, которые тебя хорошо знают, и потому, что везде ты оставил следы своего пребывания. Но весь мир вне узкого круга, за пределами этих двух городов, видит в тебе славного молодого человека, который едва не вступил на дурной путь — по наущению испорченного и безнравственного писателя, — но был в последнюю минуту спасен добрым и любящим родителем. Звучит вполне убедительно. И все же ты сам знаешь, что уйти тебе не удалось. Я говорю не о том глупейшем вопросе, заданном дураком-присяжным, на который ни прокурор, ни судья не обратили, разумеется, никакого внимания¹⁸⁸. До этого никому не было дела. Быть может, то, что я говорю, касается главным образом самого тебя. Когда-нибудь тебе все же придется задуматься над своим поведением, и ты не сможешь оправдаться в собст-

венных глазах, не посмеешь одобрить то, что произошло. Втайне ты должен глубоко стыдиться самого себя. Обращать к миру невозмутимый лик бесстыдства — это великолепно, но хотя бы время от времени, наедине с собой, без зрителей, тебе, я думаю, приходится срывать эту личину — просто для того, чтобы можно было дышать. А то ведь недолго и задохнуться.

Так и твоя мать, должно быть, порой сожалеет о том, что попыталась переложить свою серьезнейшую ответственность на другого человека, который и без того нес нелегкое бремя. Она была для тебя не только матерью, она заменяла тебе и отца. Но исполнила ли она истинный родительский долг? Если я терпел твой дурной нрав, твою грубость, твои скандалы, то она тоже могла бы с этим примириться. Когда я в последний раз виделся с женой — с тех пор прошло уже четырнадцать месяцев, — я сказал, что теперь ей придется быть не только матерью, но и отцом нашему Сирилу. Я рассказал ей о том, как твоя мать относилась к тебе, подробнейшим образом — так же как и в этом письме, но, конечно, гораздо откровеннее. Я рассказал ей всю подоплеку бесконечных писем с надписью «лично» на конверте, которые твоя мать присылала на Тайт-стрит так часто, что жена моя всегда смеялась и шутила, что мы, видно, пишем вместе светскую хронику или что-нибудь в этом роде. Я умолял ее не относиться к Сирилу так, как твоя мать относилась к тебе. Я говорил ей, что она должна воспитать его так, чтобы, если ему случится пролить кровь невинного, он пришел бы и признался ей, и она сначала омыла бы его руки, а потом научила бы, как очистить и душу путем раскаяния или искупления. Я сказал ей, что, если она боится принять на себя всю ответственность за жизнь другого человека, даже если это ее собственное дитя, пусть возьмет себе в помощь опекуна. Она так и сделала, к моей великой радости. Она выбрала Адриана Хоупа — человека старинного рода, высокой культуры и прекрасной репутации, он приходится ей кузеном ¹⁸⁹; ты видел его один раз на Тайт-стрит: с ним Сирила и Вивиана ожидает, я верю, прекрасное будущее. И твоя мать, раз уж она боялась серьезно поговорить с тобой, должна была бы выбрать среди твоих родственников кого-нибудь, кого ты мог бы послушаться. Но она не должна была бояться. Ей следовало бы смело высказать тебе все начистоту. Теперь посмотри сам, что вышло. Разве она теперь рада и спокойна?

Знаю, что она во всем винит меня. Я слышу об этом не от тех, кто знаком с тобой, но от людей, которые тебя не знают и знать не желают. Я часто слышу об этом. К примеру, она говорит о влиянии старшего на младшего. Такова ее излюбленная позиция в этом вопросе, и она всегда встречает сочувствие благодаря всеобщему предубеждению и неосведомленности. Стоит ли мне спрашивать тебя, какое я имел на тебя влияние? Ты сам знаешь, что никакого. Ты часто хвастался этим — воистину, это единственное, чем ты мог хвалиться по праву. Да и было ли в тебе что-нибудь, на что я мог влиять? Твой ум? Он был недоразвит. Твое воображение? Оно было мертво. Твое сердце? Оно еще не родилось. Среди всех людей, чьи пути пересекались с моими, ты был единственным — да, единственным, — на кого я не мог оказать никакого влияния — ни хорошего, ни дурного. Когда я лежал больной, беспомощный, в лихорадке, которую получил, ухаживая за тобой, моего влияния на тебя не хватило даже для того, чтобы ты дал мне хоть стакан молока, или проследил, чтобы у меня было все, необходимое больному, или затруднил себя, чтобы проехать до ближайшей книжной лавки и купить мне книгу за мои же деньги. Даже тогда, когда я сидел и писал комедии, которым было суждено превзойти блеском Конгрива¹⁹⁰, глубиной философии — Дюма-сына и, на мой взгляд, всех остальных во всех других качествах, я не мог оказать на тебя достаточного влияния, чтобы ты оставил меня в покое, а покой совершенно необходим всякому художнику. Где бы я ни устраивал свой рабочий кабинет, ты превращал его в обычную гостиную, где можно курить, попивать рейнвейн с зельтерской и болтать всякую чепуху. «Влияние старшего на младшего» — прекрасная теория, пока она не доходит до моего слуха. Тогда она превращается в нелепицу. А когда она доходит до твоего слуха, ты, наверное, улыбаешься — про себя. Ты безусловно имеешь на это право. Я узнаю и многое из того, что твоя мать говорит о деньгах. Она утверждает — и совершенно справедливо, — что неустанно заклинала меня не давать тебе денег. Я подтверждаю это. Писала она ко мне неустанно, и в каждом из бесчисленных писем был постскриптум: «Умоляю, не говорите Альфреду, что я вам писала». Но мне-то не доставляло никакого удовольствия оплачивать все твои расходы, от утреннего бритья до кеба в полночь. Мне это безумно надоело. Я не раз говорил тебе об этом. Я часто гово-

рил — ты помнишь, не так ли? — что мне претит твое отношение ко мне, как к «*нужному*» человеку, который «*может быть полезным*», что ни один художник не хотел бы, чтобы с ним так обращались: художники, как и само Искусство, по своей природе совершенно бесполезны. Ты страшно злился, когда я говорил тебе об этом. Правда всегда раздражала тебя. Правду и в самом деле мучительнее всего выслушивать и мучительнее всего высказывать. Но она не повлияла ни на твой образ жизни, ни на твои взгляды. Каждый день я должен был платить за все, что бы ты ни делал в течение этого дня. Только человек немыслимо добрый или неопишимо безрассудный мог пойти на это. К несчастью, во мне эти качества слились воедино. Когда мне случалось упоминать о том, что твоей матери следовало бы снабжать тебя деньгами на расходы, у тебя всегда был готов прелестный и изящный ответ. Ты говорил, что содержание, которое ей выделяет твой отец, — кажется, что-то около 1500 фунтов в год, — совершенно недостаточно для леди такого ранга и что ты не можешь просить у нее еще денег вдобавок к тем, которые она тебе дает. Ты был совершенно прав — ее доход никак не соответствовал ни ее положению, ни ее привычкам, но ты не должен был под этим предлогом вести роскошную жизнь на мой счет: напротив, тебе следовало, зная об этом, жить самому гораздо скромнее. Все дело в том, что ты был — и, полагаю, остался — типичным сентиментальным человеком. Ибо сентиментальный человек — это тот, кто хочет позволить себе роскошь чувствовать, не платя за это. Мысль побережь кошелек твоей матери была прекрасна. Перекидывать все расходы на меня было отвратительно. Ты полагаешь, что можно жить чувствами бесплатно. Нет, нельзя. Даже за самые благородные, за самые самоотверженные чувства приходится расплачиваться. И, как ни странно, именно это и придает им благородство. На интеллектуальную и эмоциональную жизнь заурядных людей нельзя смотреть без презрения. Подобно тому как они берут свои мысли напрокат в некоей разъездной библиотечке идей — у *Zeitgeist** нашего века, лишенного души, — и в конце каждой недели возвращают их захватанными и растрепанными, они всегда стараются брать свои чувства в кредит и не желают платить, когда им присылают счет. Тебе пора расстаться с такими взглядами на жизнь. Когда тебе при-

* Дух времени (*нем.*).

дется расплачиваться за чувство, ты узнаешь ему цену — и только выиграешь от этого. И помни, что сентиментальный человек всегда в глубине души — циник. Ведь сентиментальность — всего лишь праздничная прогулка цинизма. И какой бы заманчивой ни казалась интеллектуальная сторона цинизма, теперь, когда он переселился из Бочки в Клуб ¹⁹¹, он навсегда останется всего лишь удобной философией для человека, лишённого души. У цинизма есть некоторая общественная ценность, а художнику интересны все оттенки самовыражения, но сам по себе он мало чего стоит, потому что истинному цинику неведомы откровения.

Мне кажется, что теперь, если ты вспомнишь о деньгах своей матери и своем отношении к моим деньгам, тебе нечем будет гордиться, и, может быть, когда-нибудь, если ты и не покажешь матери это письмо, ты все же объяснишь ей, что жил на мой счет, нисколько не считаясь с моими желаниями. Такую причудливую, и для меня лично в высшей степени обременительную, форму приняла твоя любовь ко мне. То, что ты полностью зависел от меня во всех самых больших и самых мелких расходах, придавало тебе в собственных твоих глазах все очарование детства, и ты полагал, что, заставляя меня платить за все твои удовольствия, ты открыл секрет вечной юности. Признаюсь, мне очень больно слышать, что говорит обо мне твоя мать, и я уверен, что, поразмыслив, ты согласишься со мной, что если уж у нее не находится ни слова сожаления или соболезнования о том разорении, которое ваша семья навлекла на мою семью, то лучше бы ей было просто промолчать. Разумеется, нет никакой необходимости показывать ей те места моего письма, где я говорю о своем духовном развитии или о том, чего я надеюсь достичь. Это ей будет неинтересно. Но то, что касается только твоей жизни, я показал бы ей, будь я на твоём месте.

И будь я на твоём месте, я бы не хотел, чтобы меня любили не за то, что я есть. Человеку ни к чему обнажать свою жизнь перед миром. Мир ничего не понимает. Но люди, чья любовь тебе дорога, — это другое дело. Мой большой друг — нашей дружбе уже десять лет ¹⁹² — недавно посетил меня здесь и сказал, что не верит ни единому слову, сказанному против меня, и хочет, чтобы я знал, что в его глазах я ни в чем не повинен — я просто жертва чудовищного заговора, сфабрикованного твоим отцом. Услышав это, я залился слезами и ответил ему, что, несмотря

на то что в недвусмысленных обвинениях твоего отца было много лжи, много приписанного мне отвратительным злопыхательством, но все же моя жизнь была полна извращенных наслаждений и странных страстей, и если он не сможет взглянуть в лицо фактам и полностью осознать их, дружба с ним для меня будет уже невозможна и встречаться с ним я не смогу. Для него это был ужасный удар, но мы остались друзьями, и я не пытался завоевать эту дружбу притворством и лицемерием. Я сказал тебе, что высказывать правду — мучительно. Обречь себя на вынужденную ложь — много хуже.

Вспоминаю, как я, сидя на скамье подсудимых во время последнего заседания суда, слушал ужасные обвинения, которые бросал мне Локвуд, — в этом было нечто тацитовское, это было похоже на строки из Данте, на обличительную речь Савонаролы против папства в Риме ¹⁹³, — и услышанное повергало меня в болезненный ужас. Но вдруг мне пришло в голову: *«Как это было бы прекрасно, если бы я сам говорил это о себе!»* Я внезапно понял, — совершенно несущественно, что говорят о человеке. Важно одно — кто это говорит. Я нисколько не сомневаюсь, что высочайший момент в жизни человека — когда он падает на колени во прах, и бьет себя в грудь, и исповедуется во всех грехах своих. Это относится и к тебе. Ты был бы гораздо счастливее, если бы сам рассказал своей матери хотя бы кое-что о своей жизни. Я довольно много рассказал ей в декабре 1893 года, но, само собой разумеется, мне приходилось ограничиваться общими местами и о многом умалчивать. И это, как оказалось, ничуть не придало ей смелости в отношениях с тобой. Наоборот. Она отворачивалась от правды еще более упорно, чем раньше. Если бы ты все рассказал ей сам, все обернулось бы иначе. Быть может, мои слова часто кажутся тебе слишком резкими, но факты ты отрицать не можешь. Все обстояло именно так, как я говорил, и если ты прочел это письмо с подобающим вниманием, ты встретился с самим собой лицом к лицу.

Я написал тебе так много и подробно, чтобы ты понял, чем ты был для меня до моего заточения, все три года, пока тянулась эта роковая дружба: чем ты был для меня во время моего заточения, срок которого уже истекает почти через два месяца; и каким я надеюсь стать по отношению к другим и к самому себе, когда выйду на волю. Я не могу ни переделывать, ни переписывать это письмо.

Прими его таким, как есть, со следами слез на многих страницах, со следами страсти или боли — на других, и постарайся понять его как можно лучше — со всеми кляксами, поправками и прочим. Все поправки и перечеркивания я позволил себе для того, чтобы выразить свои мысли в словах, которые бы абсолютно им соответствовали и не грешили бы ни чрезмерностью, ни невнятицей. Слово нужно настраивать, как скрипку: и подобно тому как излишек или недостаток вибраций в голосе певца или в дрожании струны дают фальшивую ноту, чрезмерность или недостаток в словах мешает выразить мысль. Но как бы то ни было, мое письмо, во всяком случае, в каждой отдельной фразе выражает определенную мысль. В нем нет никакой риторики. И если я перечеркиваю или исправляю слова — как бы незначительны и придирчивы ни были эти поправки, — то лишь потому, что стараюсь передать свое истинное впечатление, найти точный эквивалент своему настроению. Чувство зарождается быстро, но медлит обрести плоть формы.

Да, я знаю, что это суровое письмо. Я тебя не пощадил. И ты по праву можешь утверждать, что я сначала признал несправедливостью по отношению к тебе всякую попытку взвесить тебя на одних весах с самой малой из моих горестей, с самой ничтожной из моих потерь, а потом все-таки проделал это, разобрав твой характер по косточкам. Это правда. Только помни, что ты сам положил себя на чашу весов.

Ты должен помнить, что, если попытаться уравновесить твою чашу с одним малым мгновеньем моего заточения, она взлетит вверх, как перышко. Тщеславие вынудило тебя избрать свою чашу, и Тщеславие заставляет тебя цепляться за нее. Нашей дружбе свойственна одна глубочайшая психологическая ошибка — полное отсутствие пропорциональности. Ты ворвался в жизнь, которая была для тебя слишком велика, в жизнь, чья орбита выходила далеко за пределы твоего поля зрения и захватывала пространства, для тебя недостижимые, в жизнь человека, чьи мысли, страсти и поступки были необычайно значительны, необыкновенно интересны, и их сопровождали — точнее, отягощали — чудесные или чудовищные последствия. Твоя маленькая жизнь с мелкими прихотями и пристрастиями была прекрасна в своем крохотном кругу. Она была восхитительна в Оксфорде, где самое худшее, что могло тебя постигнуть, — это выговор от Декана или на-

ставление Президента, а самой волнующей сенсацией было то, что колледж Св. Магдалины выиграл гребную регату и устроил фейерверк во дворе в честь этого великого события. Твоя жизнь должна была протекать в своей привычной среде и после того, как ты ушел из Оксфорда. Сам по себе ты не заслуживал осуждения. Ты представлял собой законченный образчик вполне современного молодого человека. И только твое отношение ко мне заслуживает осуждения. Твоя безрассудная расточительность — не преступление. Юность всегда расточительна. Но заставлять меня оплачивать твои излишества — вот что было позорно. Твое желание иметь друга, с которым ты был бы неразлучен с утра до поздней ночи, вызывало умиление. Оно было почти идиллическим. Но ты не должен был выбирать себе в друзья литератора, художника, человека, для которого твое постоянное присутствие имело совершенно разрушительные последствия — оно мешало создавать прекрасные произведения и полностью парализовало творческие способности. Ничего плохого не было в том, что ты вполне серьезно полагал, что лучше всего провести вечер, начав с обеда с шампанским в «Савое», затем взять ложу в мюзик-холле и закончить ужином с шампанским у Виллиса — на закуску. Толпы очаровательных молодых людей в Лондоне разделяют твое мнение. Это даже не выглядит эксцентрично. Это одно из качеств, необходимых для члена Уайт-клуба. Но ты не имел права требовать, чтобы я служил поставщиком подобных развлечений. В этом проявилось твое полнейшее неуважение к моему гению. А твоя ссора с отцом — независимо от того, как она выглядела со стороны, — эта ссора должна была остаться вопросом, который вы разрешили бы между собой. Она должна была происходить вдали от посторонних глаз. Подобные сцены обычно, насколько мне известно, происходят на заднем дворе. Твоя ошибка заключалась в том, что ты непременно хотел разыграть ее на высоких подмостках Истории, на потеху всему миру, а мне полагалось стать наградой победителю в этом недостойном состязании. То, что твой отец не выносил тебя, а ты терпеть не мог своего отца, нимало не интересовало английскую публику. Подобные чувства сплошь да рядом встречаются в семейной жизни англичан, и им положено пребывать в пределах того места, для которого они характерны: частного дома. Вне семейного круга они совершенно неуместны. Выносить их оттуда — преступление. Се-

мейная жизнь не должна уподобляться ни красному флагу, которым размахивают на улицах, ни рогу, в который хрипло трубят на крышах. Ты вынес семейные дела из подбояющей им сферы точно так же, как сам вышел за пределы своей среды. Но те, кто покидает привычную среду, меняют лишь свое окружение, а не свои природные склонности. Они не приобретают мыслей или страстей, свойственных среде, в которую они вступают. Они не в силах этого сделать. Силы эмоциональные, как я говорил где-то в «Замыслах», имеют такой же предел длительности и напряженности, как и физическая энергия¹⁹⁴. Маленькая рюмка, которой предназначено вмещать свою меру, вмещает свою меру — и ни каплей больше, хотя бы все пурпурные бочки Бургундии до краев наполнились вином, а виноградари по колено утопали в гроздьях, собранных с каменистых виноградников Испании. Самая обычная ошибка — думать, что те, кто стал причиной или поводом к великой трагедии, разделяют и высокие чувства, подобающие трагическому строю, и самая роковая ошибка — ждать от них этого. Быть может, мученик в своем «плаще из пламени» и узрит лицо Бога¹⁹⁵, но для того, кто подбрасывает хворост или шевелит поленья, чтобы огонь разгорелся, — все это так же привычно, как мяснику — свалить быка, угольщику — срубить дерево, а тому, кто выкашивает траву, — подкосить цветок. Великие страсти доступны только великим душам, а великие события видны только тем, кто поднялся до их уровня.

Во всем драматическом жанре я не знаю ничего столь несравненного с точки зрения Искусства, ничего более вдохновляющего тончайшей наблюдательностью, чем шекспировское изображение Розенкранца и Гильденстерна. Это университетские товарищи Гамлета. Они были его друзьями. Они принесли с собой воспоминанья о проведенных вместе счастливых днях. В пьесе они встречаются с ним в ту минуту, когда он едва не падает под тяжестью ноши, непосильной для человека с таким складом характера. Мертвец в полном вооружении поднялся из могилы и заставил его взять на себя дело, которое и слишком велико, и слишком низменно для него. Он — мечтатель, а его призывают к действию. Он — поэт от природы, а от него требуют, чтобы он вступил в бой с пошлыми хитросплетениями причин и следствий, с той житейской практикой, о которой он не знает ничего, а не с той идеальной сущностью жизни, о которой он знает так много. Он не

знает, что ему делать, и его безумие в том, что он притворяется безумным. Брут скрывал под плащом безумия меч своей целеустремленности, кинжал своей воли¹⁹⁶, но для Гамлета безумие — всего лишь маска, скрывающая бессилие. В кривлянье и остротах он находит предлог для промедленья. Он все время играет с действием, как художник играет с теориями. Он сам начинает шпионить за собственными действиями и, прислушиваясь к собственным речам, понимает, что это всего лишь «слова, слова, слова». Вместо того чтобы попытаться сделаться героем своей собственной истории, он пытается стать зрителем своей собственной трагедии. Он не верит никому и ничему, в том числе — и самому себе, но его неверье не приходит ему на помощь, ибо оно порождено не скептицизмом, а раздвоением личности.

Розенкранц и Гильденстерн обо всем этом и не догадываются. Они лебезят и расточают улыбки, и каждый, как эхо, вторит словам другого с еще более тошнотворной назойливостью. И когда наконец Гамлету удастся при помощи своей пьесы в пьесе и шутовства марионеток «поймать в мышеловку» совесть короля и он заставляет несчастного в ужасе бежать, покинув трон, Гильденстерн и Розенкранц видят в поведении Гамлета всего-навсего довольно неприятное нарушение придворного этикета. Дальше этого они не могут продвинуться в «созерцании зрелища жизни с подобающими чувствами». Они близки к разгадке его тайны и не знают о ней ничего. И говорить им об этом было бы бесполезно. Они всего лишь маленькие рюмочки — вмещающие свою меру, и ни капли больше. Ближе к финалу нам дают понять, что, попавшись в силки, расставленные для другого, они умрут — или должны умереть — внезапной и насильственной смертью. Но трагический финал, пусть гамлетовский юмор и скрасил его оттенком неожиданности и справедливости, присущим комедии, не для таких, как они. Они никогда не умирают. Горацио, сдавшись на уговоры Гамлета: «...Нет, если ты мне друг, то ты на время поступишь блаженством. Подыши еще трудами мира и поведай про жизнь мою»*, — умирает, хотя и не на глазах у публики, не оставив на земле брата. Но Гильденстерн и Розенкранц так же бессмертны, как Анджело¹⁹⁷ и Тартюф, и составят им достойную компанию. Они олицетворяют то, что современная жизнь

* Перевод Б. Пастернака.

привнесла в античный идеал дружбы. Тот, кто напишет новый трактат *De Amicitia* *, должен найти им место и воспеть их в тускуланской прозе¹⁹⁸. Они — тип, существующий неизменно во все времена. Осуждать их — значит обнаруживать недостаток понимания. Они просто оказались вне своей среды: вот и все. Величие души не передается при контакте, как инфекция. Возвышенные мысли и высокие чувства осуждены на одиночество по самой своей природе. То, что было непостижимо даже для Офелии, не в силах понять ни «Гильденстерн и милый Розенкранц», ни «Розенкранц и милый Гильденстерн». Разумеется, я не собираюсь тебя с ними сравнивать. Между вами огромная разница. То, что они делали поневоле, ты делал по доброй воле. Без всякого повода с моей стороны ты сознательно ворвался в мою сферу, узурпировал в ней место, на которое не имел права и которого не заслуживал; с поразительной настойчивостью, не, пропуская ни единого дня, ты навязывал мне свое присутствие, наконец тебе удалось заполнить всю мою жизнь, и ты не нашел ничего лучшего, как разбить ее вдребезги. Ты удивишься моим словам — но ведь с твоей стороны это было совершенно естественно. Когда ребенку дают игрушку, столь чудесную, что его крохотный ум не в силах постичь ее, или настолько прекрасную, что его полусонный дремотный взгляд не видит ее красоты, — своенравный ребенок ломает ее, а равнодушный — роняет на пол и бежит играть с другими детьми. Ты вел себя точно так же. Забрав в руки мою жизнь, ты не знал, что с ней делать. Откуда тебе было знать? Ты даже не понимал, какая драгоценность попала к тебе в руки. Тебе бы следовало выпустить ее из рук и вернуться к играм со своими приятелями. Но, к несчастью, ты был своевольным ребенком — и ты сломал ее. И когда будут подведены все итоги, это, быть может, и окажется первопричиной всего, что случилось. Ибо потайные причины всегда ничтожнее внешних проявлений. Стоит сдвинуть атом — и это потрясает мироздание. Щадя самого себя не больше, чем тебя, я добавлю еще одно: наша и без того опасная для меня встреча стала погибельной потому, что произошла в определенный момент. Ты был в том возрасте, когда только и делают, что разбрасывают семена; я же вступил в ту пору жизни, когда настает время собирать урожай.

* О дружбе (лат.)

Я должен написать тебе еще о некоторых вещах. Во-первых, о моем Банкротстве. Несколько дней тому назад я узнал — признаюсь, с глубоким огорчением, — что твоя семья уже не сможет откупиться от твоего отца — уже слишком поздно, теперь это противозаконно, и мне придется оставаться в том же бедственном положении еще очень долгое время. Мне очень горько сознавать это — мне разъяснили на законном основании, что я не имею права даже выпустить книгу без разрешения Кредитора, которому я обязан представлять на рассмотрение все счета. Я не могу ни заключить контракт с театральной дирекцией, ни поставить пьесу, не отослав все расписки твоему отцу и другим немногочисленным кредиторам. Надеюсь, что даже ты согласишься, что идея «сквитаться» с отцом, позволив ему сделать меня несостоятельным должником, не принесла того блестящего и полного успеха, на который ты рассчитывал и надеялся. По крайней мере, для меня дело обернулось другой стороной, и стоило бы больше считаться с той болью и унижением, которые я чувствую в своей нищете, чем с твоим чувством юмора, каким бы едким и изобретательным он ни казался. Если смотреть правде в глаза, то ты, допустив мое банкротство и заставив меня обратиться к суду, сыграл только на руку своему отцу — ты сделал все точно так, как он хотел. Один, без поддержки, он был бы беспомощен с самого начала. И вот он нашел в тебе своего главного союзника — хотя ты и не собирался выступать в столь неприглядной роли.

Мор Эйди пишет мне, что прошлым летом ты несколько раз действительно выражал желание возместить мне «хотя бы отчасти то, что я потратил» на тебя. Я написал ему в ответ, что я, к несчастью, растратил на тебя свое искусство, свою жизнь, свое доброе имя, свое место в истории, и если бы твое семейство располагало всеми благами мира, владело бы всем, что мир почитает благом — гениальностью, красотой, богатством, знатностью, — и все сложилось бы к моим ногам, это ни в малой мере не отплатило бы мне за ничтожнейшую из моих потерь, ни за самую малую слезинку из тех, что я пролил. Впрочем, нет сомнения — за все содеянное приходится расплачиваться. Даже если ты Несостоятельный Должник. Ты, видимо, полагаешь, что Банкротство — удобный способ избежать уплаты долгов, то есть «расквитаться с кредиторами». Все обстоит как раз наоборот. Это — способ для кредиторов «рас-

квитаться» с человеком, если придерживаться твоего любимого слова, способ, при помощи которого Закон, конфискуя все имущество, заставляет его выплатить все долги до последнего, а если они не уплачены, человек остается без гроша, как самый убогий нищий, что жметя в подворотнях или тащится вдоль дороги, протягивая руку за милостыней, которую — у нас, в Англии, — он боится просить. Закон отобрал у меня не только все, что я имел — книги, обстановку, картины, авторское право на мои пьесы, авторское право на опубликованные произведения, на все — от «Счастливого Принца» и «Веера леди Уиндермир» до ковров с лестницы и скобы перед дверью моего дома, — но и все, что у меня когда-либо будет (моя доля, причитавшаяся мне по брачному контракту, была продана). К счастью, мне удалось выкупить ее через своих друзей. А если бы не это, то в случае смерти моей жены двое моих детей оставались бы в течение всей моей жизни такими же нищими, как и я. Я думаю, что теперь мне предстоит потерять и ту долю в нашем ирландском имении, которую мне завещал мой собственный отец. Мне очень горько думать о его продаже, но я должен смириться.

Семьсот пенсов — или фунтов, кажется? — которые следует получить твоему отцу, должны быть выплачены во что бы то ни стало. Даже если меня лишат всего, что я имею, и всего, что я буду иметь, и выпустят как безнадежного неплательщика, я все еще буду обязан выплачивать долги. Мне предстоит расплатиться за все обеды в «Савое» — за прозрачный черепаховый суп, за ароматных дроздов, обернутых складчатыми листьями сицилийского винограда, за шампанское темно-янтарного цвета и почти янтарного благоухания — кажется, ты предпочитал всем винам Дагонэ 1880 года? — за все придется расплачиваться. Ужины у Виллиса, особая сервировка, вино марки Перье-Жуэ, которое подавали только нам, дивные паштеты, присланные прямо из Страсбурга, чудесное шампанское, которое сначала наливалось на донышко больших фужеров в форме колокола, чтобы истинные эпикурейцы, ценители всего изысканного в жизни, могли получше насладиться его букетом, — нельзя оставить все это неоплаченным, нельзя допустить, чтобы мой долг списали в убыток, как долг бесчестного клиента. И даже за прелестные запонки — четыре серебристо-туманных лунных камня в форме сердец в оправе из чередующихся рубинов и брил-

лиантов — я сам придумал эту оправу и заказал у Генри Льюиса этот маленький подарок для тебя, чтобы отметить успех моей второй комедии, — даже за них — хотя я уверен, что ты сбыл их за бесценок через несколько месяцев, — я должен заплатить. Я не могу допустить, чтобы ювелир терпел убытки из-за моих подарков тебе, что бы ты с ними ни делал. Как видишь, даже если меня и выпустят, у меня все еще останутся долги.

И все, что сказано о банкротстве, относится и к любому из живущих. Ибо за все, что сделано, кому-то приходится расплачиваться. Даже и тебе самому — при всем твоём желании быть абсолютно свободным от каких бы то ни было обязательств, все получать за чужой счет, при всех твоих попытках отделаться от любых притязаний на твою привязанность, уважение или благодарность, — тебе придется когда-нибудь серьезно задуматься над тем, что ты наделал, и попытаться — пусть безуспешно — искупить свою вину. И то, что не в твоих силах будет искупить ее, — станет частью твоего наказания. Ты не можешь умыть руки, отказаться от всякой ответственности и, улыбнувшись или пожав плечами, перейти к новому другу или к новому застолью. Ты не можешь относиться ко всему, что ты навлек на меня, как к сентиментальному воспоминанию, которое ты будешь иногда подавать друзьям заодно с сигаретами и винами — и смотреть на него, как на красочный фон современной праздной жизни, словно на старинный гобелен, вывешенный в дешевом трактире. Это может доставить минутное удовольствие, как новый соус или новое вино, но объедки после пира быстро портятся, а остатки вина горчат. Если не сегодня и не завтра, то когда-нибудь тебе все же придется понять это. А то ведь ты так и умрешь, ничего не поняв, — и какую же скудную, голодную, лишенную воображения жизнь ты оставишь за собой... В своем письме к Мору я изложил ту точку зрения, с которой тебе было бы лучше всего отныне смотреть на вещи. Он расскажет тебе об этом. Чтобы все понять, тебе придется развить свое воображение. Запомни, что воображение позволяет нам видеть вещи и людей и в реальном и в идеальном плане. Если ты не сумеешь разобраться в этом самостоятельно, поговори на эту тему с другими. Мне пришлось встать лицом к лицу со своим прошлым. Взгляни и ты прямо в лицо своему прошлому. Посиди спокойно и поразмысли о нем. Самый

большой порок — поверхностность. Происходит то, что должно произойти. Поговори об этом со своим братом. Да, Перси именно тот человек, с которым надо поговорить. Дай ему прочесть это письмо и расскажи подробно о нашей дружбе. И если ему рассказать все, как следует, то лучшего судьи нам не сыскать. Если бы мы прежде сказали ему правду, от скольких страданий и оскорблений я был бы избавлен! Ты помнишь, как я предлагал сказать ему все в тот вечер, когда ты возвратился из Алжира. Ты отказался наотрез. И вот, когда он пришел после обеда, мы принялись ломать комедию, чтобы уверить его, что твой отец — безумец, одержимый бредовыми и беспочвенными идеями. Пока длилось действие, это была превосходная комедия, тем более что Перси принял все всерьез. К несчастью, кончилась она самым непристойным образом. И то, о чем я сейчас пишу, — одно из последствий этой игры, и если это покажется тебе ужасным, не забывай, прошу тебя, что это — глубочайшее унижение, которое мне суждено пережить. У меня нет выбора. У тебя — тоже.

Второе, о чем мне нужно с тобой договориться, — это то, на каких условиях, где и как мы встретимся с тобой, когда закончится срок моего заключения. По отрывкам из твоих писем, написанных к Робби в начале прошлого лета, я понял, что ты запечатал в два пакета мои письма к тебе и мои подарки — по крайней мере, то, что от них осталось — и хочешь передать их мне из рук в руки. Разумеется, необходимо вернуть их мне. Ты не понимал, почему я пишу тебе прекрасные письма, так же как не понимал, почему я дарю тебе прекрасные вещи. Тебе было невдомек, что письма не предназначались для того, чтобы отдавать их в печать, так же как подарки — для того, чтобы отдавать их в заклад. Кроме того, они принадлежат той стороне жизни, с которой давно покончено, той дружбе, которую ты почему-то никак не мог оценить по достоинству. Тебе остается только удивляться, оглядываясь на те дни, когда вся моя жизнь была в твоих руках. Я тоже оглядываюсь назад с удивлением и с иными, совсем иными чувствами.

Если все будет в порядке, меня должны выпустить к концу мая, и я надеюсь сразу же уехать в какую-нибудь маленькую приморскую деревушку за границей, вместе с Робби и Мором Эйди. Как говорит Еврипид в одной из

своих трагедий об Ифигении, море смывает все пятна и омывает все раны в мире: *Θάλασσα κλύζει πάντα τ νθρώπων κακά** 199.

Я надеюсь провести со своими друзьями хотя бы месяц, и надеюсь, что рядом с ними, под их благотворным влиянием, я обрету покой, равновесие, их присутствие облегчит тяжесть, лежащую у меня на сердце, и умиротворит мою душу. Меня со странной силой тянут к себе великие первобытные стихии, такие, как Море, которое было мне матерью не меньше, чем Земля. Мне кажется, что все мы чересчур много созерцаем Природу и слишком мало живем в ней. Теперь я понимаю, что греки удивительно здраво смотрели на жизнь. Они никогда не болтали о закатах, не спорили, лиловы ли тени на траве или нет. Но они знали, что море зовет пловца, а прибрежный песок стелется под ноги бегуну. Они любили деревья за их тенистую сень, а лес — за полуденную тишину. Виноградарь прикрывал свою голову плющом, чтобы солнечные лучи не жгли его, когда он склоняется к юным лозам, а в гирлянды, которыми украшали художника и атлета — эти классические образы, оставленные нам Грецией, — вплетали листья горького лавра и дикого сельдерея, не приносившие людям никакой иной пользы.

Мы называем свой век утилитаристским, а между тем мы не умеем пользоваться ни единой вещью на свете. Мы позабыли, что Воде дано омывать, Огню — очищать, а Земле — быть матерью всем нам. Поэтому Искусство наше принадлежит Луне и играет с тенями, тогда как греческое Искусство, принадлежащее Солнцу, имело дело с реальными предметами. Я уверен, что силы стихий несут очищение, и мне хочется вернуться к ним и жить среди них. Конечно, такому современному человеку, как я, — я ведь *enfant du siècle*** — всегда радостно хотя бы просто глядеть на мир. Я трепещу от радости, когда думаю, что в самый день моего выхода из тюрьмы в садах будут цвести и раkitник и сирень и я увижу, как ветер ворвется трепетной прелестью в струящееся золото раkitника, заставит сирень встряхнуть бледно-лиловыми султанами — и весь воздух вокруг меня станет арабской сказкой. Линней упал на колени и заплакал от счастья, увидев впервые одну из горных пустошей в Англии, всю желтую от крохотных

* Море смывает с людей все беды (*древнегреч.*).

** Дитя своего века (*фр.*).

ароматных цветов обыкновенного дрека²⁰⁰; я знаю, что и меня (ведь для меня цветы — плоть от плоти желания) ждут слезы на лепестках роз. Так было всегда, с самого моего детства. Нет ни единого оттенка, затаившегося в чашечке цветка или в изгибе раковины, который, по какому-то тончайшему созвучию с самой сутью вещей, не нашел бы отклика в моей душе. Как и Готье, я всегда был одним из тех, *pour qui le monde visible existe**.

Но теперь я понимаю, что за всей этой Красотой, за всем ее очарованием, прячется некий Дух, для которого все расцвеченные поверхности и формы — только способы выражения, и я хочу достичь гармонии именно с этим Духом. Я устал от членораздельных высказываний людей и вещей. Мистическое в Искусстве, Мистическое в Жизни, Мистическое в Природе — вот чего я ищу, и в великих симфониях Музыки, в таинстве Скорби, в глубинах Моря я могу отыскать все это. Мне совершенно необходимо отыскать это где бы то ни было. Всякий, кто предан суду, отвечает своей жизнью, и все приговоры — смертные приговоры, а меня судили трижды. В первый раз я вышел из суда — и меня арестовали, во второй раз — отвели обратно в камеру для подсудимых, в третий — заточили на два года в тюрьму. В том Обществе, какое мы создали, для меня места нет и не найдется; но Природа, чьи ласковые дожди равно окропляют праведных и неправедных²⁰¹, найдет для меня пещеры в скалах, где я смогу укрыться, и сокровенные долины, где я смогу выплакаться без помех, она усыплет звездами ночной небосвод, чтобы я мог бродить в темноте, не спотыкаясь, и завевет ветром мои следы, чтобы никто не нашел меня и не обидел, она омоет меня водами великими и горькими травами исцелит меня.

В конце месяца, когда июньские розы цветут во всей своей расточительной роскоши, если я буду чувствовать себя хорошо, я через Робби договорюсь с тобой о встрече в каком-нибудь тихом чужом городке, вроде Брюгге²⁰², который много лет назад очаровал меня своими серыми домиками, зелеными каналами и своим прохладным спокойствием. На это время тебе нужно будет переменить имя. Если ты хочешь увидеть меня, тебе придется отказаться от маленького титула, которым ты так кичился, — хотя благодаря ему твое имя и вправду звучало, как на-

* Для кого существует видимый мир (фр.).

звание цветка; но и мне, в свою очередь, тоже предстоит расстаться с моим именем, некогда столь благозвучным в устах Славы²⁰³. Как ограничен, мелок, как немощен для своего бремени нынешний век! Успеху он может воздвигнуть дворец из порфира, а для Горя и Позора у него нет даже крытой хворостом хижины, где они смогли бы приютиться; и мне он может предложить только одно — сменить мое имя на какое-то другое, в то время как даже средневековые подарило бы мне монашеский капюшон или тряпичное забрало прокаженного и я скрыл бы свое лицо и был бы спокоен.

Я надеюсь, что наша встреча будет такой, как подобает быть нашей с тобой встрече после всего, что произошло. В прежние времена между нами всегда была широкая пропасть, созданная совершенством Искусства и приобретенной культурой, но теперь между нами пролегла еще более широкая пропасть — бездна Горя, но нет ничего невозможного для Смирения, и Любовь все преодолевает.

Что касается письма, которое ты мне пришлешь в ответ на это, пусть оно будет длинным или коротким, как тебе угодно. Надпиши на конверте: «Начальнику тюрьмы Ее Величества, Рединг». Внутри, в другом, открытом конверте, вложи твое письмо ко мне; и если бумага у тебя слишком тонкая, не исписывай ее с обеих сторон — другим трудно будет читать. Я писал тебе абсолютно свободно. Ты можешь ответить мне так же. Мне необходимо знать одно — почему ты ни разу не попытался написать мне, хотя уже в августе позапрошлого года, и позже, в мае прошлого года — с тех пор прошло одиннадцать месяцев, — ты безусловно знал и давал понять другим, что знаешь, как ты заставил меня страдать и как я чувствую это. Месяц за месяцем я ждал вестей от тебя. Но даже если бы я не ждал, а закрыл бы перед тобой двери, ты должен был бы помнить, что невозможно навсегда затворить дверь перед лицом Любви. Судья неправедный в Писании в конце концов встает и изрекает справедливый приговор, потому что Справедливость ежедневно приходит и стучит в его дверь; и друг, в чьем сердце нет истинной дружбы, дает ночью хлеб своему другу «по неотступности его»²⁰⁴. В целом мире нет такой тюрьмы, куда Любовь не смогла бы пробиться. Если ты не понял этого, ты ничего не знаешь о Любви. Затем, сообщи мне все о твоей статье для «Меркюр де Франс». Отчасти я ее уже знаю. Лучше будет, если ты процитируешь некоторые места. Она ведь уже на-

брана. Напиши мне также и точный текст Посвящения твоих стихотворений. Если оно в прозе, напиши в прозе, если в стихах — цитируй стихи. Я не сомневаюсь, в нем есть много прекрасного. Напиши мне о себе с полной откровенностью: о своей жизни, о своих друзьях, о своих занятиях, о своих книгах. Расскажи мне о твоём томике и о том, как он был принят. Все, что можешь сказать в свое оправдание, скажи без страха. Не пиши того, чего не думаешь, — вот и все. Если в твоём письме будет фальшь или подделка, я сразу же распознаю ее по тону.

Ведь недаром и не бесцельно я сделал себя в своем жизненном поклонении литературе человеком, который, «как царь Мидас ревниво в старину, хранит свой клад»...²⁰⁵ Запомни и то, что мне еще предстоит заново узнать тебя. Быть может, нам обоим еще предстоит узнать друг друга.

А о тебе я скажу только одно, последнее слово. Не бойся прошлого. Если тебе станут говорить, что прошлое не возвратно, не верь. Прошлое, настоящее и будущее — всего одно мгновение в глазах Бога, и мы должны стараться жить у Него на глазах. Время и пространство, последовательность и протяженность — все это лишь преходящие условия существования Мысли. Воображение может преодолеть эти границы и выйти в свободную сферу идеальных сущностей. И вещи по своей природе таковы, какими мы творим их. Вещь есть то, что мы захотим в ней увидеть. Блейк говорит: «Там, где другие видят всего лишь зарю, занимающуюся над холмами, я вижу сыновей Божиих, ликующих в радости»²⁰⁶. То, что казалось миру и мне самому моим будущим, я потерял не возвратно, когда поддался твоим уговорам привлечь к суду твоего отца: по правде говоря, я потерял будущее уже задолго до этого. Теперь передо мной лежит только мое прошлое. Мне нужно заставить самого себя взглянуть на прошлое другими глазами, заставить мир взглянуть на него другими глазами, заставить Бога взглянуть на него другими глазами. Я не могу достигнуть этого, ни перечеркивая прошлое, ни пренебрегая им, ни хвалясь им, ни отрекаясь от него. Достигнуть этого можно, только признав его в полной мере неизбежной частью эволюции моей жизни и характера; только склонив голову перед всем, что я выстрадал. Мне еще далеко до истинного душевного покоя, — тому свидетельством это письмо с его переменчивыми, неустойчивыми настроениями, с его гневом и горечью, с его стремлениями

и невозможностью осуществить эти стремления. Но не забывай, в какой ужасной школе я получаю свои уроки. Если во мне еще нет совершенства, нет цельности, ты все же можешь еще многому у меня научиться. Ты пришел ко мне, чтобы узнать Наслаждения Жизни и Наслаждения Искусства. Может быть, я избран, чтобы научить тебя тому, что намного прекраснее — смыслу Страдания и красоте его. Твой преданный друг

Оскар Уайльд

СТИХОТВОРЕНИЯ

Поэтический сборник Уайльда «Стихотворения» («Poems»), опубликованный отдельным изданием в 1881 г., состоял из циклов, каждый из которых выборочно представлен в настоящем томе. Некоторые включенные в сборник стихотворения впервые увидели свет ранее на страницах периодических изданий.

Отдельные стихотворения, написанные в период с 1876 по 1893 г., не были включены автором в какие-либо циклы или сборники и при жизни Уайльда издавались лишь в журнальном варианте.

¹ *Джон Мильтон* (1608—1674) — английский поэт, мыслитель и политический деятель эпохи английской буржуазной революции.

² *Брашно* (устар.) — яство, кушанье, блюдо.

³ Имеются в виду собственно Англия, Шотландия и Ирландия. *Оливер Кромвель* (1599—1658) — крупнейший деятель английской буржуазной революции, содействовавший казни короля Карла I и провозглашению республики; в 1653 г., подавив освободительные движения Шотландии и Ирландии, установил режим единоличной военной диктатуры в стране и стал лордом-протектором.

⁴ Это стихотворение Уайльд написал в память о своей сестре Изоте, умершей, когда ей было восемь лет.

⁵ *Перси Биши Шелли* (1792—1822) — английский поэт, близкий романтическому направлению; погиб во время кораблекрушения в Средиземном море.

⁶ *Федра* — в древнегреческой мифологии жена афинского царя Тесея, полюбившая своего пасынка Ипполита и, будучи им отвергнута, оклеветавшая его перед отцом; когда Ипполит, проклятый отцом, погиб, сброшенный с колесницы, Федра покончила с собой.

⁷ *Мирандоло* — вероятно, Пико делла Мирандола (1463—1494) — итальянский философ-гуманист.

⁸ *Трирема* (трирем) — судно с тремя рядами весел.

⁹ Сам Уайльд употребляет другое написание: *The Treues Liebes Herz* — вероятно, произведение австрийского композитора Иоганна Штрауса-младшего (1825—1899).

¹⁰ *Гротески* — здесь: причудливые, фантастические существа. *Арабески* — скульптурные или живописные украшения, выполненные в традиции арабского орнамента.

¹¹ *Сарабанда* — испанский народный танец.

¹² Здесь обнаруживается явная связь со стихотворением Т. Готье «Мажорно-белая симфония», о котором Уайльд рассуждает также в своем диалоге «Критик как художник».

¹³ *Темпл* — несколько кварталов старинных зданий в Лондоне, на набережной Темзы, расположенных вокруг бывшего храма тамплиеров (XII в.).

СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ

Стихотворения в прозе «Художник» («The Artist»), «Творящий благо» («The Doer of Good»), «Поклонник» («The Disciple»), «Учитель» («The Master»), «Чертог Суда» («The House of Judgement») и «Учитель Мудрости» («The Teacher of Wisdom») впервые были напечатаны вместе в журнале «Фортнайтли ревью» в июле 1894 г.; стихотворение «Чертог Суда» ранее публиковалось отдельно — в феврале 1893 г. в журнале «Спирит лэмп», а в июне 1893 г. в том же журнале впервые увидело свет стихотворение «Поклонник».

¹⁴ *Ореады* — в древнегреческой мифологии лесные нимфы.

¹⁵ Евангельский персонаж, ср. Евангелие от Луки, XXIII, 50—51.

ПОЭМЫ

Поэма «Сфинкс» («The Sphinx») впервые была опубликована в 1894 г. с посвящением Марселю Швобу, французскому писателю, другу Уайльда и переводчику ряда его произведений на французский язык.

«Баллада Редингской тюрьмы» («The Ballad of Reading Gaol») была написана Уайльдом во Франции, куда он уехал, отбыв двухлетнее заключение в каторжной тюрьме по обвинению в нарушении нравственности; впервые она была опубликована отдельным изданием в 1898 г. за подписью С. З. З., что означает тюремный номер Уайльда в Редингской тюрьме: камера № 3 на третьей площадке галереи С. Имя автора на титульном листе появилось лишь в седьмом издании поэмы в 1899 г. В основе сюжета баллады лежат реальные события: казнь в тюрьме в июле 1896 г. одного из заключенных — гвардейца-кавалериста Чарлза Томаса Вулриджа, приговоренного к смерти за убийство из ревности своей жены.

¹ *Сфинкс* — здесь: персонаж древнегреческой мифологии, чудовище с лицом и грудью женщины, телом льва и крыльями птицы, отли-

чавшесся коварством и жестокостью; согласно легенде, насланная бо-
гиней Герой на древние Фивы в наказание за грехи крылатая полуде-
ва-полульвица расположилась на подходе к городу и задавала загадку
всякому проходившему мимо; того, кто не мог ее разгадать, Сфинкс
убивала; погубив множество жизней, она и сама погибла, когда ее за-
гадку разгадал Эдип; этот образ олицетворяет собой темную, непродо-
лимую, тайную силу.

² *Сенешаль* — во французском государстве Меровингов управляю-
щий дворцовым хозяйством; позже один из высших чиновников при
французском дворе, заведовавший внутренним распорядком.

³ *Гиппогриф* — фантастическое существо, крылатый конь с голо-
вой грифа.

⁴ Египтянкой Уайльд называет *Клеопатру* (69—30 до н. э.), по-
следнюю царицу Египта (54—30 до н. э.) из династии Птолемеев, сла-
вившуюся своей притягательной красотой и сумевшую завоевать лю-
бовь Юлия Цезаря, а затем Марка Антония (82—30 до н. э.); после по-
ражения Антония и вступления в Египет римской армии Октавиана
(Августа) покончила жизнь самоубийством.

⁵ *Аменалк* — египетское божество, центром культа которого слу-
жил город Гелиополис близ Каира.

⁶ *Тот* — в древнеегипетской мифологии бог луны, времени, числа
и премудрости, изображавшийся в виде ибиса, павиана или лунного
диска. *Ио* — в древнегреческой мифологии жрица богини Геры, пле-
нившая своей красотой Зевса и ставшая его возлюбленной; пытаясь
спасти ее от возмездия ревнивой Геры, Зевс превратил Ио в белоснеж-
ную телку; гонимая гневом Геры, после долгих и мучительных скитан-
ний она оказалась в Египте, на берегах Нила, где Зевс вернул ей ее
прежний облик.

⁷ Аллюзия на древнегреческий миф о *Минотавре* — чудовище с
туловищем человека и головой быка, — который жил в подземном ла-
биринте на острове Крит и пожирал попавших туда людей; был убит
предназначенным ему в жертву Тесеем при помощи прекрасной дочери
критского царя Ариадны.

⁸ *Мандрагоры* — род растений из семейства пасленовых, корни ко-
торых походят на человеческие существа и, когда их извлекают из зем-
ли, издают звук, подобный человеческому крику; имеют наркотические
свойства; эти особенности мандрагоров породили множество таинст-
венных легенд о них.

⁹ *Химера* — в древнегреческой мифологии чудовище с головой
(или тремя головами) льва, туловищем козы и хвостом дракона, изры-
гающее из пасти огонь.

¹⁰ *Сидон* — некогда главный город Финикии, жрецы которого сла-
вились как искусные волхвы. *Левиафан*, *Бегемот* — названия мифи-
ческих чудовищ, обитателей водной стихии, описываемых в Библии

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

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

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

¹³ *Астарта* — 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 сусло, 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, солнечного 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, оскотивший себя в порыве безумия.

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

²⁹ *Каиафа* — 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 картожников 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 «Найнтинс сенчури»; «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 «Найнтинс сенчури»; «Истина масок» («The Truth of Masks»), которое первоначально было напечатано в журнале «Найнтинс сенчури» 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 Фазтона» (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), присхавший в Париж из Прованса музыкант Вальмажур («Нума Руместан», 1881), поэт Джск («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» (1591—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 неточно; 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 Эмонда» (1852) — исторический роман Теккерея, «Монастырь и очаг» (1861) — исторический роман английского прозаика и драматурга Чарлза 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 Чарлза 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 — «Жизнсописание 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, опубл. 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 непонозубых, 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-полуконы, отличающиеся буйным нравом и невоздержанностью.

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 Шеппард* (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 несправедливости 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 Теккерея «Ярмарка тшеславия» Бекки Шарп женит на себе сына баронета Пита Кроули и становится госпожой Родон Кроули.

⁴⁵ В романе Теккерея «Ньюкомы» перед глазами умирающего полковника 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 Менелаю и его спутникам, приставшим к острову Фаросу, грозила голодная смерть; грекам помогла спастись дочь Протея, 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 гравер. *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 «тяготееет 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, гравер 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 пепла.

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 *Джосайя 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 «Нурпеготомасиа» («Любовная борьба во сне») было переведено на английский язык Дэллингтоном 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 Теофила 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. *Понона* — в древнеримской мифологии боги-ня 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 *Тойнби-Холл* — общжитие 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 Схьявоне* (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 Уззлит* (1834 – 1913) – английский литератор, внук Уильяма Хэзлита.

¹¹³ *Ректор* (в оригинале – Master) – титул главы колледжа Бэллиол 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 Рабютен 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 прочитать 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 Марфоне* 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 *Ньюэм* — 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 *Сэмюэл 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 знавший 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: *Гарпии* — 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 сретиков. *Адамо из Брешии* чеканил фальшивые флорины, за что по приговору Флорентийской республики был в 1281 г. сожжен на костре; в аду он «раздут водянойкой» и в мучениях мечтает о Казентинских холмах, где он раньше жил. Грек *Синон* лживыми рассказами убедил троянцев ввести в Троию 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 *Коцит*; 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 Манфредо* — 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 пастях 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, спасающая 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* — «смирненнейший 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 действенной» 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 на старости лет обратилась к благочестию и милосердию. *Фолько (Фолькет) 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. «самоистязающий», «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 *Тириец* — 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 безысходности 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, «пребывая 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 («Медлителя»), выступало за реформистский путь к социализму.

¹⁷² *Утопия* — фантастический остров из одноименного романа (1516), принадлежащего перу английского гуманиста, государственного деятеля и писателя, одного из основоположников утопического 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 неомпессионизма), 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 «Вечеря 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 *Чэдбед* — 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 Сократ.

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 английской 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 *Чарлз 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, проделанной в его «Истории происхождения христианства».

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

¹⁹⁰ *Глобус* («Глоб-Тизтр») – 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 Вакеи* (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. Карлейла (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 Франсэ, 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 баптистерия 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 Крессида» 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 прядла 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 жиз-

неописание *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 молениям матери.

²²⁸ Уайльд говорит о Викторе Гюго. Ниже: *Рюи Блаз* и *Приего* — персонажи его трагедии «Рюи Блаз» (1838); *Анжело Малипьеры* — «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 *Льюис 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. *Мадемуазель 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 Узбстер* (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. οχλοζ – «толпа, чернь» и ξράτοζ – «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 Пав-ла 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-

тии, призывал к отречению от старых литературных традиций и в стихотворении «Song of Exposition» утверждал, что «зов Каллиопы умолк», что «исчез азиатский эпос», что «Сфинкс с перебитой губой безмолвствует» и что «на снежных вершинах Парнаса муза должна прибить табличку: «За отъездом сдается в наем».

⁴ Пьеса Гилберта «Patience» высмеивала Оскара Уайльда и «эстетическое движение», вождем которого он называл себя.

⁵ Знаменитый художник Эдуард Бёрн-Джонс больше тридцати лет изготовлял рисунки для тканей, обоев, церковных стекол, ковров, диванов и т. д. — в декоративной мастерской поэта Уильяма Морриса.

⁶ В подлиннике: «позор его роскоши» (luxury), но полагают, что это описка, вместо слов: «позор его проказы» (leprosy).

⁷ Согласно древнегреческому преданию, *Аполлон* — бог солнца, покровитель поэзии и музыки, нечаянно убил своего любимца, прекрасного юношу из Лаконии Гиацинта, попав в него во время метания диском; в утешение скорбящему Аполлону из крови погибшего вырос нежнейший цветок, названный по имени юноши гиацинтом.

⁸ *Нерон* (37—68) — римский император (54—68), согласно исторической традиции, жестокий, развратный и тщеславный правитель; был свергнут сенатом и покончил жизнь самоубийством. *Нарцисс* — в древнегреческой мифологии юноша необычайной красоты, который отверг страсть полюбившей его нимфы Эхо и был наказан за это богиней любви Афродитой (по другой версии, богиней правосудия и возмездия Немезидой): взглянув в чистую воду лесного ручья и увидев там свое отражение, он влюбился в него и умер от неразделенной страсти; на месте его гибели вырос прекрасный, но холодный цветок, названный нарциссом.

⁹ *Родд Реннел Джеймс* (1858—1941) — английский поэт и дипломат, друг О. Уайльда по Оксфорду. В 1908—1919 гг. посол Великобритании в Италии.

¹⁰ «Женское платье» («Woman's Dress») опубликована в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» 14 февраля 1884 г. Заметке Уайльда предпослано от редакции следующее вступление: «М-р Оскар Уайльд просит нас предоставить ему «самое приятное из всех удовольствий — удовольствие ответить оппонентам» и передает в наше распоряжение следующие заметки...»

¹¹ Подпись под письмом в газету, вызвавшим отклик Уайльда.

¹² Ассоциация со Стигийским болотом, которое образует в аду река скорби Ахерон; ср.: Данте «Божественная комедия» (Ад, VII; 110—116).

¹³ *Густав Егер* (1832—1917) — немецкий естествоиспытатель и гигиенист, согласно учению которого использование в одежде волокон растительного происхождения вредно для здоровья человека.

¹⁴ Имеется в виду книга английского архитектора и театрального

художника-декоратора *Эдуарда Уильяма Годвина* (1833–1886) «Одежда и ее отношение к климату» (1884).

¹⁵ «Еще о радикальных идеях реформы костюма» («More Radical Ideas about the Dress Reform») опубликована в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» 11 ноября 1884 г.

¹⁶ *Х. Б. Т.*, «Мать семейства» (и ниже — «Старый моряк») — подписи под письмами в еженедельник «Пэлл-Мэлл газетт».

¹⁷ *Джеймс Норткотт* (1746–1831) — английский художник, писавший портреты, а также картины на исторические сюжеты.

¹⁸ В оригинале обыгрываются два значения формы *tails* — 1) «хвосты» и 2) «фалды, фрак».

¹⁹ *Уильяму Кавендишу, герцогу Ньюкаслскому* (1592–1676), принадлежит несколько книг по искусству верховой езды; Уайльд, возможно, имеет в виду «Систему искусства верховой езды во всех его разновидностях» (опубл. 1743).

²⁰ *Костюм Блумер* — разновидность женского костюма, состоящая из короткой юбки, надеваемой поверх свободных брюк, присобранных у лодыжек; названа по имени популяризовавшей ее американской феминистки *Амелии Дженкс Блумер*.

²¹ «На лекции м-ра Уистлера в десять часов» («Mr. Whistler's Ten O'clock») напечатана в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» 21 февраля 1885 г.

²² По-видимому, *Альберт-Холл* — большое круглое здание в Лондоне для проведения концертов, митингов и других общественных мероприятий, построенное в 1867–1871 гг. в память принца-консорта *Альберта*.

²³ *Хрустальный дворец* — огромный выставочный павильон из стекла и чугуна, построенный в 1851 г. в Лондоне для «Великой выставки».

²⁴ *Жан Батист Камилль Коро* (1796–1875) — французский живописец-пейзажист.

²⁵ *Бенджамин Уэст* (1738–1820) — американский художник, живший в Англии. *Поль Деларош* (наст. имя *Ипполит*, 1797–1856) — французский художник, писавший картины на сюжеты из английской истории.

²⁶ «Отношение костюма к живописи. Черно-белый этюд о лекции м-ра Уистлера» («The Relation of Dress to Art. A Note in Black and White on Mr. Whistler's Lecture») напечатана в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» 28 февраля 1885 г.

²⁷ *Ш. Бодлер* «Салон 1846» (XVIII).

²⁸ *Харменс ван Рейн Рембрандт* (1606–1669) — великий голландский живописец и гравер.

²⁹ *Пеплум* — свободное и длинное одеяние древних греков. *Челси* — район в западной части Лондона, где селились художники и писатели.

³⁰ *Берлингтон-Хаус* — здание на улице Пикадилли в центре Лондона, где находится Королевская Академия художеств.

³¹ Имеется в виду площадь Испании в Риме, названная так потому, что здесь расположена резиденция испанского посла.

³² *Ханаан* — легендарная земля обетованная, исторически совпадающая с территорией Палестины; *Абруцца* — область в Центральной Италии.

³³ *Пантехникон* (древнегреч. — «принадлежащий всем искусствам») — название павильона, построенного в Лондоне в 1830 г. для продажи картин и художественных изделий; позднее служил складом мебели.

³⁴ *Апокриф* (апокрифическое евангелие) — раннехристианское сочинение о жизни Христа, не признанное официальной церковью; *Песнь песней* — часть Ветхого Завета, представляющая собой поэму о любви, авторство которой приписывается царю Соломону. То есть подразумевается, что если лекция для широкой публики может оказаться неясной и странной, то для художника она — Священное писание.

³⁵ В оригинале *Commination Service* — богослужение, которое совершается в Пепельную среду, в первый день Великого поста.

³⁶ *Пак* — проказливый эльф, персонаж пьесы Шекспира «Сон в летнюю ночь».

³⁷ «*Шекспир о сценическом оформлении*» («*Shakespeare on Scenery*») напечатана в журнале «Дрэмэтик ревью» 14 марта 1885 г.

³⁸ *Генри Ирвинг* (1838—1905) — английский актер, режиссер, импресарио. *Уилсон Баррет* (1846—1904) — английский актер и писатель.

³⁹ Цитата из монолога Гамлета, которым завершается II акт трагедии.

⁴⁰ «*Принсиз-Тиэтр*» и «*Лицеум*» — названия лондонских театров, существовавших соответственно с 1840 и 1765 гг.; ниже упоминается театр *Друри-Лейн* (Королевский театр), один из ведущих драматических театров Англии XVIII—XIX вв., который был открыт во второй половине XVII в.

⁴¹ *Нереиды* — в древнегреческой мифологии морские нимфы, дочери морского божества Нереея; Уайльд пересказывает описание корабля Клеопатры, которое в трагедии Шекспира «*Антоний и Клеопатра*» дает друг Антония Домиций Энобарб (акт II, сц. 2).

⁴² *Уильям Роксби Биверли* (Беверли, 1814—1889) — английский художник и декоратор, работавший в лондонских театрах и выставлявший свои картины на выставках в Королевской Академии художеств, которые устраиваются ежегодно в период с первого понедельника мая по первый понедельник августа. *Уолтер Хэнн* (1838—1922), *Уильям Льюис Телбин* (1846—1931) — английские художники.

⁴³ «*Американское нашествие*» («*The American Invasion*») впервые

опубликована в журнале «Корт энд Сосайети ревью» 23 марта 1887 г. без подписи.

⁴⁴ *Буффало Билл*, т. с. Билл Буйвол, — прозвище Уильяма Фредерика Коуди, охотника, поставившего мясо буйволов строителям железной дороги в Канзасе; организовал шоу «Дикий Запад» и приехал с ним на гастроли в Европу в 1887 г. *Кора Уркхарт Браун-Поттер* (1859—1936) — американская актриса, гастролировавшая во многих странах.

⁴⁵ *Колорадо*, *Калифорния* и *Монтана* — западные штаты США; *Йеллоустонский парк* — национальный парк с гейзерами и горячими источниками на северо-западе штата Вайоминг; *Скалистые горы* (ниже) протянулись от Аляски на юг в западных штатах США.

⁴⁶ *Банкер-Хилл* — гора недалеко от Бостона, где в 1775 г. произошло кровавое сражение в войне американских штатов за независимость от Англии.

⁴⁷ *Стаккато* (ит. staccato — букв. отрывисто) — музыкальный термин, означающий короткое, отрывистое исполнение звуков.

⁴⁸ *Пэры* — наследственное высшее титулованное сословие английских дворян, имеющее пять степеней: герцоги, маркизы, графы, виконты, бароны.

⁴⁹ «*Новая книга о Диккенсе*» («A New Book on Dickens») — рецензия на книгу английского писателя и биографа *Фрэнка Марзаелса* (1840—1905) «Жизнь Чарлза Диккенса» (1887, серия «Великие писатели»); напечатана без подписи в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» 31 марта 1887 г.

⁵⁰ Уайльд имеет в виду вышедшие в той же серии книги «Жизнь Генри Уодсуорта Лонгфелло» (1887) Э.-С. Робертсона и «Жизнь Сэмюэла Тэйлора Колриджа» Х. Кейна (1886); издание серии было предпринято Вальтером Скоттом. *Сэмюел Тэйлор Колридж* (1772—1834) — английский поэт «озерной школы», теоретик искусства, критик.

⁵¹ *М-р Крамльс* — персонаж романа Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1838).

⁵² По утверждениям многих критиков, прототипом м-ра Микобера, персонажа романа Диккенса «История жизни Дэвида Копперфилда» (1849—1850), чудаковатого, никогда не унывающего неудачника, был отец Диккенса, а прототипом претенциозной, эгоистичной и недалекой м-с Никльби, персонажа романа «Жизнь и приключения Николаса Никльби», — мать Диккенса.

⁵³ Персонажи пьесы Шекспира «Буря».

⁵⁴ *Джордж Крукшенк* (1792—1878) — английский художник-карикатурист, один из лучших иллюстраторов Диккенса.

⁵⁵ Персонажи романа Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби»: Фредерик Верисофт (говорящее имя — «очень слабый»),

молодой человек, которого развращает, разоряет и убивает на дуэли сэр Малберри Хоук («Ястреб»).

⁵⁶ «Американец» («The American Man») впервые напечатана в журнале «Корт энд Сосайети ревью» 13 апреля 1887 г. без подписи.

⁵⁷ *Роу* — по-видимому, Роттен-Роу, аллея в Гайд-Парке для верховой езды и прогулок; *Стрэнд* — одна из главных торговых улиц в центральной части Лондона, соединяющая Уэст-Энд и Сити.

⁵⁸ *Жозеф-Эрнест Ренан* (1823—1892) — французский писатель, историк, филолог-востоковед, автор фундаментального труда «История происхождения христианства» (в 8 т., 1863—1883) и др.

⁵⁹ *Табльдот* — общий обеденный стол с общим меню в пансионатах и гостиницах. Перечисляются персонажи комедии Шекспира «Много шума из ничего».

⁶⁰ Уайльд перечисляет персонажи сатирических комедий *Жана-Батиста Мольера* (1622—1673): «Дон-Жуан, или Каменный пир» (1665) и «Жорж Данден, или Одураченный муж» (1668); в последней рассказывается о злключениях богатого крестьянина, женившегося на дочери разорившихся аристократов, обманутого и униженного ею.

⁶¹ *Милуоки* — город на юго-востоке штата Висконсин.

⁶² «Униженные и оскорбленные» *Достоевского* («Dostoevsky's the Insulted and Injured») — фрагмент рецензии «О нескольких романах», посвященный английскому переводу романа Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные», осуществленному Фредериком Уишоу; напечатан в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» 2 мая 1887 г.

⁶³ Сравнение основано на том, что итальянский художник венецианской школы *Паоло Веронезе* (наст. имя Кальяри, 1528—1588) был мастером монументально-декоративной живописи, автором крупных, многофигурных полотен на библейские и мифологические темы.

⁶⁴ Притчу о Лазаре и богаче (Евангелие от Луки, XVI, 19—31) Соня Мармеладова читает Раскольникову в четвертой части «Преступления и наказания».

⁶⁵ *Антигона* — дочь фиванского царя Эдипа; послушавшись запрета своего дяди царя Кронта, предала погребению тело своего брата, за что была заключена в темницу, где покончила с собой. *Антигона* и *Федра*, героини античных трагедий, противопоставляются как воплощение долга и страсти.

⁶⁶ *Тито Мелема*, *Бальдассаре*, *Ромола*, *Тесса* — персонажи исторического романа «Ромола» (1862—1863) популярной английской писательницы Джордж Элиот (наст. имя Мэри Энн Ивенс, 1819—1880); ей же принадлежит роман «Адам Бид» (1859).

⁶⁷ «Воображаемые портреты» *м-ра Пейтера* («Mr. Pater's Imaginary Portraits») напечатана в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» 11 июня 1887 г. *Уолтер Хорейшио Пейтер* (1839—1894) — английский писатель, критик и историк искусства.

68 *Жан-Антуан Ватто* (1684–1721) — французский художник, писавший картины придворных празднеств. Уайльд имеет в виду Леонардо да Винчи (1452–1519) и его картину «Мадонна в скалах» (1483–1494).

69 *Бенедикт (Барух) Спиноза* (1632–1677) — нидерландский философ-материалист и пантеист.

70 *Андреа Мантенья* (1431–1506) — итальянский живописец и гравер, создавший фрески и картины на мифологические и религиозные сюжеты.

71 По-видимому, имеется в виду баварский король Людвиг I (1786–1868), покровитель деятелей искусства, поэт.

72 *Иоганн Готфрид Гердер* (1744–1803) — немецкий поэт и критик, собиратель фольклора. *Готтхольд Эфраим Лессинг* (1729–1781) — немецкий писатель, переводчик, теоретик искусства. *Иоганн Вольфганг Гёте* (1749–1832) — великий немецкий поэт, мыслитель, ученый.

73 Уайльд пересфразирует применительно к Пейтеру слова, сказанные им о Ватто (см. выше).

74 «Близость искусств и ремесел» («The Close of the Arts and Crafts») впервые напечатана в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» 30 ноября 1888 г.

75 *Альбрехт Дюрер* (1471–1528) — немецкий художник, гравер, теоретик искусства немецкого Возрождения. *Джон Флэксман* (1755–1826) — английский скульптор, художник и иллюстратор Гомера, Эсхила, Данте.

76 По-видимому, намек на то, что, став вторично премьер-министром в 1880–1885 гг., *Уильям Юарт Гладстон* (1809–1898) для подавления восстания в Египте не остановился перед бомбардировкой Александрии и оккупацией Египта.

77 *Тоттихем-Корт-Роуд* — улица в центральной части Лондона, известная своими магазинами.

78 «Английские поэтессы» («English Poetesses») впервые напечатана в журнале «Куин» 8 декабря 1888 г. В статье широко представлена английская «женская» литература: *Кристина Джорджайна Россетти* (1830–1894) — поэтесса, писавшая в основном религиозные стихи, сестра Д.-Г. Россетти; *Аида Пфейффер* (1797–1858) — австралийская путешественница и писательница, описавшая свои кругосветные путешествия; *Гамилтон Хэрриет Элинор Кинг* (1840–1920) — поэтесса, автор религиозных стихов; *Огаста Узбстер* (1837–1894) — поэтесса, переводчица и литературный критик; *Грэм Томсон* (наст. имя Розамунд Уотсон, 1863–1911) — писательница; *Мэри Робинсон* («Пердита», 1758–1800) — писательница и актриса, игравшая шекспировские роли в театре «Друри-Лейн» (см. также примечание 96); *Джин Инджлоу* (1820–1897) — английская писательница, родившаяся в США,

автор религиозных стихов и произведений для детей; *Мей Кендалл* — английская писательница 80-х гг. XIX в.; *Эдит Несбит* (в замужестве миссис Губерт Блэнд, 1858—1924) — писательница, автор рассказов и стихов для детей; *Мей Пробин* — писательница, опубликовавшая в 70—80-х гг. XIX в. роман и несколько поэтических сборников; *Мэри Дайана Крейк* (1826—1887) — английская писательница, автор романа «*Джон Галифакс, джентльмен*» (1857), который был переведен на русский язык; *Элайза Мейнелл* (1847—1922) — поэтесса; *Мэри Френсис Чэпмен* (1838—1884) — английская писательница, ирландка по происхождению; *Джулиана Бернерз* — аббатиса, жившая в XV в., автор трактата о соколиной охоте; *Энн Эскью* (1521—1546) — английская протестантка, писавшая стихи в тюрьме, куда была брошена по обвинению в ереси, приговорена к сожжению; *Мэри Сидни, герцогиня Лемброк* (1561—1621) — английская аристократка, сестра Ф. Сидни, издававшая его сочинения, переводила религиозные стихи; *Мэри Ханна Морнет* — шотландская поэтесса, жившая в XVII в.; *Мэри Рот* (ок. 1586—1640) — писательница, перу которой принадлежит роман (1621) и несколько стихотворных сборников; *Елизавета* (1596—1662) — старшая дочь короля Якова I и сестра Карла I, автор стихов и писем, представляющих литературный интерес; *Маргарет, герцогиня Ньюкаслская* (1624—1674) — английская аристократка, автор стихов, пьес, философских эссе; *Афра Бен* (1640—1689) — первая английская профессиональная писательница; *Кэтрин Филипс* (1631—1664) — поэтесса, писавшая сентиментальные стихи; *Анн Финч Уинчелси* (1661—1720) — поэтесса; *Рейчел Рассел* (1636—1723) — английская аристократка, автор представляющих исторический и литературный интерес писем (в частности, в защиту мужа, обвиненного в государственной измене); *Элайза Хейвуд* (ок. 1693—1756) — актриса и писательница, автор светских романов; *Анна Уортон, маркиза* (1632—1685) — поэтесса; *Мэри Уортли Монтегю* (1689—1762) — английская писательница, жившая в 1716—1718 гг. в Константинополе и колоритно описавшая в письмах жизнь этой восточной столицы; *Сюзана Сентливр* (ок. 1667—1723) — актриса и писательница, лучшим произведением которой считается роман «*Хлопотун*» (1709); *Энн Бернард* (1750—1825) — шотландская писательница; *Эстер Ваномри* (1690—1723), *Эстер Джонсон* (1681—1728), *Эстер Трейл* (1741—1821) — см. примечание 95; *Анна Летиция Барболд* (1743—1825) — поэтесса; *Ханна Мор* (1745—1833) — писательница, автор пасторальных пьес; *Джоанна Бейли* (1762—1851) — шотландская поэтесса и драматург, известна также своей благотворительной деятельностью; *Эстер Чейпоун* (1727—1801) — писательница и эссеистка; *Анна Сьюард* (1747—1809) — поэтесса, автор сентиментального романа в стихах «*Луиза*» (см. также примечание 95); *Анна Рэтклиф* (1764—1823) — писательница, автор популярных «готических рома-

нов»; *Эллен Селина Дафферин* (1807 – 1867) – поэтесса, дочь Р. Шеридана; *Сара Кэролайн Элизабет Нортон* (1808 – 1877) – поэтесса и романистка; *Мэри Тай* (1772 – 1810) – ирландская поэтесса, автор поэмы «Амур и Психея» (1805); *Констанция Грайерсон* (ок. 1706 – 1733) – английский филолог-классик родом из Ирландии, издательница латинских классиков; *Фелиция Доротея Хеманз* (1793 – 1835) – поэтесса; *Эмили Бронте* (наст. имя Эллис Белл, 1818 – 1848) – писательница, автор известного романа «Грозовой перевал» (1847).

⁷⁹ *Олджернон Чарлз Суинберн* (1837 – 1909) – английский поэт, драматург и критик.

⁸⁰ Имеется в виду древнегреческая поэтесса *Сапфо*, о которой известно мало достоверных сведений: жила она, по-видимому, в конце VII и в первой половине VI в. до н. э., родилась и умерла на острове Лесбос. *Эолийцы* – древнегреческое племя.

⁸¹ *Афон* – гористый восточный выступ полуострова Халкидика (Греция), где, начиная с IV в., возникло много православных монастырей, образовавших монашескую республику, управляемую Священным советом.

⁸² Древнегреческая мифология насчитывает девять *Муз* – богинь-покровительниц наук, поэзии и искусства: Евтерпа – лирической поэзии, Клио – истории, Талия – комедии, Мельпомена – трагедии, Терпсихора – танца, Эрато – любовной поэзии, Полигимния – гимнов, Урания – астрономии, Каллиопа – эпической поэзии. *Грации* – в римской мифологии три богини красоты, изящества и радости (соотв. греческим Харитам).

⁸³ Уайльд имеет в виду стихотворение Горация «Памятник»: «Создал памятник я, бронзы литой прочней, // Царственных пирамид выше поднявшийся...» (перевод С. Шервинского).

⁸⁴ Речь идет о произведениях Элизабет Браунинг: «Плач детей» из сборника «Стихотворения» (1844); «Сонеты, переведенные с португальского» (1850); «Окна дома Гвиди» (1851); «Аврора Ли» (1856).

⁸⁵ Уайльд цитирует поэму «Исторические женщины», написанную его матерью леди Уайльд (1826 – 1896).

⁸⁶ Переписка *Элизабет Браунинг* с английским писателем *Ричардом Хорном* (1803 – 1884), которому Э. Браунинг помогала в литературных делах, опубликована в 1877 г.

⁸⁷ *Пифия* – жрица Аполлона в Дельфийском храме (от древнего названия Дельф – Пифо), прорицательница.

⁸⁸ *Джеймс Энтони Фрауд* (1818 – 1894) – английский историк и писатель. *Джордж Мередит* (1828 – 1909) – английский писатель, автор психологических романов, из которых наиболее известен «Эгоист» (1879). *Роберт Льюис Балфур Стивенсон* (1859 – 1894) – английский писатель, шотландец по происхождению, автор приключенческих и исторических романов, поэт.

89 *Эдуард Огастес Фримен* (1823–1892) — английский историк.

90 По-видимому, *Ричард Паттеном* (ок. 1520 — ок. 1601) — автор трактата «Искусство английской поэзии», опубликованного анонимно в 1589 г.

91 *Абрахам Каули* (1618–1667) — английский поэт, принадлежавший к школе «метафизиков».

92 *Джон Флетчер* (1579–1625) — английский драматург эпохи барокко, писавший свои произведения в сотрудничестве с *Френсисом Бомонтом* (ок. 1584–1616).

93 *Уильям Вордсворт* (1770–1850) — английский поэт, основатель «озерной школы».

94 «*Дунсиада*» — сатирическая поэма Александра Попа (1728–1742), высмеивающая современных ему известных и второстепенных писателей. *Эдмунд Уоллер* (1606–1687) — английский лирический поэт.

95 *Коридон* и *Филлис* — распространенные имена персонажей буколических произведений. *Эстер Ваномри* великий английский сатирик *Джонатан Свифт* (1667–1745) посвятил «Дневник для Стеллы» (1710–1713); *Эстер Джонсон* выступает как Ванесса в поэме Свифта «Каден и Ванесса» (1726). В доме поэтессы *Эстер Трейл Сэмюел Джонсон* прожил свыше 16 лет; после его смерти она опубликовала «Рассказы о д-ре Джонсоне» (1786) и «Переписку с Джонсоном» (1788). *Бекки Шарп* — персонаж «Ярмарки тщеславия» *Уильяма Мейкписа Теккерея* (1811–1863); обучалась в пансионе для благородных девиц мисс Пинкертон в Чизвике. *Анна Сьюард* была членом литературного кружка в городе Личфилде; с этим связан упомянутый Уайльдом эпитет. *Л. Э. Л.* — инициалы, которыми подписывала свои стихи английская поэтесса *Летиция Лэндон* (по мужу Маклин). *Бенджамин Дизраэли* (1804–1881) — английский государственный деятель и писатель.

96 «*Пердита*» — «театрализованное» прозвище Мэри Робинсон, которая была любовницей принца-регента Георга, ставшего впоследствии королем Георгом IV. *Уильям Джиффорд* (1756–1826) — английский критик и второстепенный поэт.

97 «*Лондонские натурщики*» («*London Models*») впервые напечатана в «Инглиш иллюстрейтед мэгэзин» в январе 1889 г.

98 Уайльд имеет в виду ирландского филолога *Джона Пентленда Мэхэффи* (1839–1919), автора сочинений по истории греческой литературы и искусства, в том числе книги «Жизнь и философия греков» (1887). *Перикл* (490–429 до н. э.) — древнегреческий полководец и государственный деятель эпохи расцвета демократии; был покровителем наук и искусств, которые при нем достигли большого подъема. *Полигнот* (490–460 до н. э.) — греческий художник раннеклассического стиля, родом с острова Тасос, работавший в Афинах и Дельфах; по

преданию, в одной из настенных росписей изобразил свою покровительницу и возлюбленную *Эльфинуку*, сестру афинского аристократа *Кимона*.

99 *Жиль Блаз* — герой плутовского романа французского писателя *Алена-Рене Лесажа* (1668—1747) «История Жиль Блаза из Сантильяны» (т. 1—4, 1715—1735).

100 *Аякс* — самый могучий после Ахилла герой греков в Троянской войне.

101 *Генри Фюзели* (наст. имя Иоганн Генрих Фюссли, 1741—1825) — английский художник, швейцарец по происхождению, иллюстратор и искусствовед.

102 Уайльд называет роман французских писателей, писавших в соавторстве, братьев *Эдмона* (1822—1896) и *Жюля* (1830—1870) *Гонкур* «Манетт Саломон» (1867) и роман Э. Гонкура «Братья Земганно» (1879).

103 «*Евангелие от Уолта Уитмена*» («The Gospel According to Wolt Whitman») — рецензия на книгу Уолта Уитмена «Ноябрьские ветви»; впервые напечатана в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» 25 января 1889 г. без подписи. *Уолт Уитмен* (1819—1892) — американский поэт и философ; его поэтический сборник «Листья травы» (1855—1891) переведен на русский язык К. Чуковским (1907).

104 *Оссиан* — легендарный кельтский поэт, чьи песни были собраны и переведены на английский язык школьным учителем *Джеймсом Макферсоном* (1736—1796); приписываемые Оссиану эпические поэмы представляют собой, по-видимому, обработку народных шотландских баллад; на русский язык переведены в конце XVIII в. *Сказания о Нибелунгах* представлены в эпических традициях разных германских народов и отражают события «великого переселения народов» в первые века н. э., около 1200 г. были обработаны и записаны как «Песнь о Нибелунгах». Имеются в виду поэмы «*Махабхарата*» и «*Рамаяна*», принадлежащие к древнейшим памятникам индоевропейских языков (между IV в. до н. э. и IV в. н. э.) и представляющие собой героический эпос древних индийцев.

105 Эту мысль *Эдгар Аллан По* (1809—1849) высказал в эссе «Поэтический принцип» (1850).

106 Имеется в виду война Севера и Юга в США в 1861—1865 гг.; на территории упомянутого ниже южного штата Виргиния шли особенно ожесточенные сражения, и в результате раскола образовался особый штат Западная Виргиния, стоявший за освобождение негров.

107 Термин образован от имени английского филолога *Томаса Баудлера* (1754—1825), опубликовавшего в 1818 г. «причесанное», с купюрами издание Шекспира — «Шекспир для семьи».

108 *Альфред Теннисон* (1809—1892) — английский поэт, автор утонченных лирических и философских стихов. *Юний Брут Бут*

(Бут-старший, 1796—1852) — американский актер, родившийся в Лондоне. *Эдвин Форрест* (1806—1872) — американский актер. *Маритта Альбони* (1826—1894) — итальянская оперная певица-контральто. *Джузеппе Марио* (1810—1883) — итальянский певец-тенор. *Авраам Линкольн* (1809—1865) — президент США в 1861—1865 гг.; был убит актером-южанином Бутсом.

¹⁰⁹ «*Последний томик стихов м-ра Суинберна*» («*Mr. Swinburne's Last Volume*») — рецензия на книгу «Стихотворения и баллады» (выпуск третий) Олджернона Чарлза Суинберна, опубликованная впервые в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» без подписи 27 июня 1889 г.

¹¹⁰ Уайльд имеет в виду такие произведения Суинберна, как «Стихотворения и баллады» (первая серия, 1865), «Итальянская песня» (1867) и «Песни перед рассветом» (1871); далее упоминаются пьесы из драматической трилогии, посвященной Марии, королеве Шотландии: «Босуэлл» (1874) и «Мария Стюарт» (1881).

¹¹¹ Имеется в виду англо-шотландский диалект, возникший в пограничных районах Англии и Шотландии.

¹¹² *Медея* — в древнегреческой мифологии волшебница, которая, полюбив предводителя аргонавтов Ясона, помогла ему завладеть Золотым руном и затем бежала вместе с ним из Колхиды, стала его женой и родила ему двоих сыновей; когда Ясон задумал жениться вновь, Медея отомстила ему, уничтожив соперницу и убив своих детей.

¹¹³ Якобитами называли сторонников короля Якова II Стюарта, свергнутого второй, так называемой «славной», революцией 1688—1689 гг., и династии Стюартов в целом.

¹¹⁴ *Джон Уильям Инчболд* (1830—1888) — английский художник.

¹¹⁵ «*Китайский мудрец*» («*A Chinese Sage (Confucius)*») — рецензия на сочинения Чжуан-цзы, переведенные с китайского языка на английский *Гербертом Элленом Джайлзом* (1845—1935), английским китаистом, литератором и переводчиком; напечатана в журнале «Спикер» 8 февраля 1890 г. *Чжуан-цзы* (ок. 369—286 до н. э.) — древнекитайский мыслитель, автор трактата, в котором изложены идеи философско-религиозного учения даосизма (ок. 300 до н. э.).

¹¹⁶ По-видимому, имеется в виду английский архиепископ *Ричард Уотли* (1787—1863), автор эссе «О происхождении цивилизации» и других сочинений, в которых проводится теория регресса.

¹¹⁷ *Тяньцзинь* — город и порт на севере Китая.

¹¹⁸ *Желтая река* — Хуанхэ, вторая по величине река Китая.

¹¹⁹ *Лао-цзы* — китайский мудрец, живший, по преданию, в VI до н. э. и являющийся основателем учения даосизма («учения пути»).

¹²⁰ Уайльд, возможно, имеет в виду учение *Пифагора* (571?—497 до н. э.) о гармонии, о сосуществовании и соподчинении противоположностей и их равновесии. *Дионисий Картезианец* (наст. имя Денис

Рикель, ок. 1402—1471) — теолог и мистик, член ордена картезианцев. *Скот Иоганн Эриугена* (Эригена, ок. 810 — ок. 877) — философ, родившийся в Ирландии и живший во Франции; пытался примирить религию со здравым смыслом, объединял Бога и мир в высшей сущности — природе; основное сочинение Эриугены «О разделении природы» (ок. 865) было запрещено католической церковью. *Якоб Бёме* (1575—1624) — немецкий богослов и философ-мистик, в учении которого видения сочетаются с положениями Библии и астрологии, а также с некоторыми зачатками диалектики. *Филон Александрийский* (28/21 до н. э. — 41/48 н. э.) — иудейско-эллинистический философ, пытавшийся сочетать иудейскую религию с философией Платона.

¹²¹ *Гераклит Эфесский* (544/540 до н. э. — ?) — древнегреческий философ-материалист и диалектик, за поэтическую образность и метафоричность стиля прозванный «Темным»; высказал мысль о непрерывном изменении и становлении явлений путем перехода одной противоположности в другую в борьбе и единстве. *Георг Вильгельм Фридрих Гегель* (1770—1831) — выдающийся немецкий философ, учение которого являет собой вершину развития немецкого классического идеализма, создатель диалектики.

¹²² *Квиеизм* — религиозно-этическое учение, возникшее в конце XVII в. внутри католицизма и проповедовавшее безразличие к добру и злу. *Иоганн Таулер* (ок. 1300—1361) — немецкий философ-мистик, последователь *Мейстера (Иоганна) Экхарта* (1260—1327), монаха-доминиканца и мыслителя, создателя учения мистического пантеизма, отвергнутого церковью, согласно которому «божество» есть «вечная тьма», оно невыразимо и непостижимо, и в этом смысле оно есть «ничто».

¹²³ *Жан-Жак Руссо* (1712—1778) — французский просветитель, писатель и философ. *Герберт Спенсер* (1820—1903) — английский философ и социолог, родоначальник позитивизма.

¹²⁴ *Генри Майерс Хайндмен* (1842—1921) — английский общественный деятель, близкий к социалистическому движению; в своей книге «Англия для всех» (1881) изложил некоторые марксистские взгляды.

¹²⁵ *Артур Джеймс Бальфур* (1848—1930) — английский государственный деятель, в 1887—1891 гг. — министр по делам Ирландии; проводил политику репрессий против ирландского освободительного движения.

¹²⁶ *Конфуций* (ок. 551—479 до н. э.) — китайский мыслитель, основатель религиозно-философского учения конфуцианства, опирающегося на идею «благоустроенного» государства, где соблюдается ритуал и почитаются предки и старшие.

¹²⁷ Уайльд имеет в виду драматическую поэму Гюстава Флобера (1821—1880) «Искушение Святого Антония» (известную в трех различных редакциях: 1849, 1856 и 1874 гг.); в диалоге, который ведут

Сфинкс и Химера, Сфинкс предпочитает молчать, потому что он слишком много знает и хранит тайны прошлого. Химера, напротив, постоянно стремится к новому, неизведанному и побуждает к этому Сфинкса.

¹²⁸ *Эксетер-Холл* — общественное помещение в центре Лондона на улице Стрэнд, открытое в 1831 г. и служащее местом проведения митингов, дискуссий и т. п.

ПИСЬМА

ИЗБРАННЫЕ ПИСЬМА

1

¹ *Ричард Монктон Милнс* (1809—1885), с 1863 г. — лорд Хоутон — поэт, политический деятель и известный филантроп. Автор книги «Жизнь, письма и литературное наследие Джона Китса» (1848), в 1854 г. выпустил сборник стихов Китса со своими воспоминаниями о нем. Многие пассажи из этого письма вошли в статью Уайльда «Могила Китса», опубликованную вместе с сонетом в журнале «Айриш мансли» в июле 1877 г.

2

Одно из многочисленных писем, написанных Уайльдом во время пребывания в Америке (1882), куда его пригласили на нью-йоркскую премьеру оперетты Гилберта и Салливана «Терпение», один из персонажей которой был воспринят широкой публикой как карикатура на Уайльда. Режиссер спектакля Ричард Д'Ойли Карт счел, что присутствие Уайльда может послужить хорошей рекламой спектаклю. Кроме того, Уайльду было предложено выступить с циклом лекций, первую из которых («Ренессанс английского искусства») он прочитал 9 января в Нью-Йорке.

² *Миссис Бернард Бир* (1856—1915) — английская актриса, репетировала центральную роль в пьесе Уайльда «Вера», премьеры которой в лондонском театре «Адельфи» была назначена на 17 декабря 1881 г. Однако спектакль был запрещен «в связи с политическим климатом в Англии».

³ *Артур Макки Рэнкин* (1842—1914) — американский актер и режиссер. Был известен, в частности, как исполнитель одной из ролей в мелодраме Джоакина Миллера из жизни мормонов (театр «Сэдлерс Уэллс», Лондон, апрель 1880 г.).

⁴ *Джеймс Эббот Макнейл Уистлер* (1834—1903) — американский художник, живший в Лондоне.

⁵ *Дот* — прозвище Дионисиуса Джорджа Бусико (1859—1929), ак-

тера и драматурга, сына популярного в английском театре XIX в. драматурга Диона Ларднера Бусико (1822—1890), автора более чем 150 пьес и переработок, в том числе мелодрамы «Лондонский стряпчий» — одной из первых пьес на современную тему в английском театре.

⁶ *Реджи* — Реджинальд Тернер (1869—1938), журналист, известный своим острым пером, один из ближайших друзей Уайльда, особенно много сделавший для него в последние годы его жизни. Автор нескольких романов. Близкий друг Макса Бирбома.

3

⁷ *Мэри Андерсон* (1859—1940) — американская актриса. Уайльд действительно написал специально для нее пьесу — «Герцогиню Падуанскую» (Париж, 1883), которую послал ей и играть в которой она отказалась. В письме, сопровождавшем текст пьесы, Уайльд называл ее «шедевром своей молодости». В 1898 г. он отозвался о ней, как о «неподходящей для опубликования».

4

⁸ *Роберт Харборо Шерард* (1861—1943) — английский журналист и литератор, праправнук Вордсворта. Уайльд познакомился с ним в Париже примерно в этот период. Автор книг о Золя, Доде, Мопассане (с каждым из которых был лично знаком), а также четырех книг об Уайльде. Посвящение на сборнике его стихов «Шепоты» (1884) было следующим: «Оскару Уайльду, Поэту и Другу, с преданностью и восхищением посвящается».

5

⁹ *Уолдо Стори* (1855—1915) — американский скульптор.

¹⁰ Уайльд впервые встретил свою будущую жену Констанс Мэри Ллойд (1857—1898) в Лондоне в 1881 г. Обручение состоялось в Дублине двумя годами позже.

¹¹ «*Гранд транкс*» — акции канадских железных дорог.

¹² «*Дядя Сэм*» — Сэмюэл Уорд (1814—1884), американский лоббист, финансист и оратор. Во время пребывания Уайльда в Америке в 1882 г. оказывал ему радушный прием.

¹³ «*Молодой здоровяк трансценденталист из Бостона*» — Фрэнсис Марион Кроуфорд (1854—1909), племянник Сэмюэла Уорда, автор многих романов.

6

За исключением двух коротких записок, относящихся к трагическому периоду перед началом первого процесса, это единственное со-

хранившееся письмо Уайльда к жене. Остальные были, несомненно, уничтожены — либо ею самой, либо ее семьей.

7

¹⁴ *Генри Карри Мэрильер* (1865—1951) был учеником «Крайст хоспитал» — школы для детей-сирот — в 1875—1884 гг., в 1880—1881 гг. жил в Лондоне на Стрэнде, неподалеку от Уайльда. Получил классическое образование в Кембридже, работал инженером, впоследствии занимался литературно-художественной критикой. Издал альбом «Ранние работы Обри Бердслея» (1899), выпустил несколько книг на различные темы, в частности, об искусстве гобелена, в котором прекрасно разбирался. Он напомнил Уайльду о себе за месяц до этого письма, и Уайльд немедленно откликнулся, очень тепло и дружески. В 1886 г. Уайльд написал ему еще несколько писем, в одном из которых предлагал «жить как спартанцы, но беседовать как афиняне».

8

¹⁵ *Джон Рёскин* (1819—1900) — английский писатель, историк, теоретик искусства, публицист. На подаренном ему экземпляре сборника «Счастливый Принц и другие сказки», вышедшем в мае 1888 г., Уайльд написал: «Джону Рёскину от Оскара Уайльда с любовью и преданностью, июнь, 88».

9

¹⁶ Роман Уайльда «Портрет Дориана Грея» был впервые опубликован в июльском номере журнала «Липпинкоттс мансли мэгэзин», вышедшем 20 июня 1890 г., и сразу же вызвал бурю рецензий. Неподписанная рецензия в «Скотс обсервер» появилась 5 июля. В течение долгого времени ее автором считали самого редактора газеты У. Э. Хенли, однако впоследствии выяснилось, что рецензию написал его приспешник Чарльз Уибли. Ответ Уайльда появился в газете 12 июля под названием «Мистер Уайльд возражает».

10

¹⁷ *Стефан Малларме* (1842—1898) — французский поэт-символист. Его квартира была центром литературной жизни Парижа. Уайльд имеет в виду сделанный Малларме прозаический перевод стихотворения По «Ворон», вышедший вторым изданием в 1889 г. (впервые опубликован в 1875 г.). «Послеполуденный отдых фавна» (ок. 1865, опубл. 1876) — эклога Малларме, послужившая темой симфонической прелюдии К. Дебюсси (1892), на музыку которой в 1912 г. был

поставлен знаменитый балет труппы Дягилева, где главную роль исполнил Вацлав Нижинский. Фавн стал одним из наиболее легендарных его созданий. Письмо Уайльда написано по-французски.

11

¹⁸ Уайльд и Конан Дойл встретились 30 августа 1889 г. в Лондоне на ужине, устроенном издателем и редактором «Липпинкоттс мансли мэгэзин» Джозефом Маршаллом Стоддартом (1845–1921). Стоддарт обратился к обоим с просьбой написать что-нибудь для его журнала. В результате появились «Знак четырех», второй роман Конан Дойла о Шерлоке Холмсе, и «Портрет Дориана Грея» Уайльда. Сам Конан Дойл вспоминает об этой встрече в своей книге «Воспоминания и приключения» (1924) и приводит там фрагмент письма Уайльда к нему — ответ на его собственный отзыв о «Портрете Дориана Грея», посланный им Уайльду. Это — единственное известное письмо Уайльда Конан Дойлу. Близки они явно никогда не были, хотя отзывались друг о друге с обоюдной симпатией.

12

¹⁹ Адресат этого письма неизвестен, однако, судя по обращению Уайльда, это был человек ему не близкий.

13

²⁰ Уайльд впервые встретился с Эдмоном де Гонкуром (1822–1896) в Париже, в 1883 г. В 1891 г. «Дневник» Гонкура начал печататься выпусками в газете «Эко де Пари», и 17 декабря 1891 г. там появилась запись, сделанная Гонкуром 21 апреля 1883 г., о которой и говорится в письме Уайльда. Протестующее письмо Уайльда появилось в той же газете 19 декабря. Впоследствии, когда в 1892 г. «Дневник» за 1883 г. вышел в виде книги (том VI), абзац о Суинберне был опущен, равно как и описание встречи с Уайльдом. Письмо Уайльда написано по-французски.

²¹ *Олджернон Чарльз Суинберн* (1837–1909) — поэт, драматург, литературный критик. Отличался свободомыслием и независимостью взглядов — как на искусство, так и на политику, за что и подвергался нападкам викторианской критики, не случайно видевшей в нем «чужого».

14

²² Первое из публикуемых английскими издателями писем к Альфреду Дугласу (хотя дата его написания установлена неточно), с которым Уайльд познакомился в январе 1891 г., когда Дуглас был студен-

том второго курса в Оксфорде. Впоследствии это письмо к Дугласу было украдено и фигурировало в качестве обвинительного материала на процессе Уайльда. Прозвище «Бози», которое часто будет встречаться в письмах Уайльда к Дугласу и в его рассказах о нем, было дано Дугласу в детстве, однако близкие люди звали его так и во вполне взрослом возрасте.

15

Этому письму предшествовали следующие события: 6 апреля 1895 г. Уайльд был обвинен в правонарушениях, подпадающих под действие одиннадцатого параграфа закона об изменении норм уголовного права от 1885 г. Ему отказали в освобождении под залог, и, вплоть до первого процесса над ним, начавшегося 26 апреля, Уайльд находился в заключении в тюрьме Холлоуэй. 1 мая присяжные разошлись во мнениях, и был назначен суд в новом составе. 7 мая Уайльд был все же выпущен из тюрьмы под залог, и 20 мая начался второй процесс (настоящее письмо написано как раз в этот день). 25 мая Уайльд был признан виновным и приговорен к двум годам тюремного заключения, из которых первые полгода он пробыл в Пентонвиллской и Уондсвортской тюрьмах, остальное время — в Редингской тюрьме.

²³ Упомянутый в письме *Альфред Уотерхаус Сомерсет Тейлор* — богатый и образованный англичанин, чей дом в Вестминстере был местом свиданий гомосексуалистов. Уайльд встретился с ним впервые в 1892 г. Тейлор отказался выступить свидетелем против Уайльда и разделил его судьбу. Несомненно, его параллельный процесс в значительной степени уменьшил шансы Уайльда на освобождение.

16

²⁴ Уайльд был переведен в Редингскую тюрьму 20 ноября 1895 г. Вначале он получил разрешение писать одно письмо в три месяца, и первые письма были, естественно, посланы жене и адвокатам. Констанс в это время жила в доме своего брата Отто Холланда Ллойда в Швейцарии. Сохранилось письмо Ллойда к жене, в котором он рассказывает о готовности Констанс простить мужа и не требовать развода. Он упоминает о письме Констанс к Уайльду, в котором она сообщает ему о своем прощении, пишет, что Сирил, их старший сын, о нем никогда не забывает. Той же почтой она отправила прошение о встрече с мужем, ради которой была готова приехать в Англию. В действительности она приезжала к нему всего один раз (о чем упоминает Уайльд в письме), 19 февраля 1896 г., специально, чтобы сообщить ему о кончине леди Уайльд, его матери. Это была их последняя встреча. Впоследствии она писала брату: «Я приехала в Рединг в среду и увиделась с

бедным О. Мне говорили, что он вполне хорошо выглядит, однако предо мной предстал совершенно погибший человек, ничего общего с тем, каким он был раньше».

²⁵ *Стюарт Фицрандольф Меррилл* (1863–1915) — американский поэт, живший всю жизнь в Париже и писавший стихи по-французски. Впервые встретился с Уайльдом в 1890 г. В ноябре 1895 г. он написал петицию, адресованную английской королеве Виктории, с просьбой об освобождении Уайльда, однако из его затеи ничего не вышло, поскольку никто из ведущих французских писателей не согласился подписать ее.

²⁶ *Орельен-Мари Люнье-По* (1869–1940) — французский актер и режиссер, поставивший в своем театре «Эвр» в Париже пьесу Уайльда «Саломея» (премьера состоялась 11 февраля 1896 г.) и сам сыгравший Ирода. Это была первая постановка пьесы. Стюарт Меррилл был директором его театра.

²⁷ *Уильям Мор Эйди* (1858–1942) — переводчик и литератор, близкий друг Роберта Росса. В 1891 г. выпустил под псевдонимом первый перевод на английский язык пьесы Г. Ибсена «Бранд». Адресат очень многих писем Уайльда последних лет. Среди книг, посланных им Уайльду в тюрьму, — «Божественная комедия» Данте на итальянском языке, латинский и итальянский словари и ряд других.

²⁸ «*Дама из Уимблдона*» — Адела Шустер, дочь преуспевающего франкфуртского банкира, женщина, в которой чувство сострадания сочеталось с удивительным благородством натуры. Когда Уайльд был отпущен под залог в период между двумя своими процессами, она передала для него тысячу фунтов. По причине маленького роста ее звали «мисс Крошка».

²⁹ Пьеса *Генри Артура Джонса* (1851–1929), известного английского драматурга, о которой идет речь в письме, — «Майкл и его потерянный ангел» (премьера состоялась в лондонском театре «Лицеум» 15 января 1896 г.).

³⁰ *Джонстон Форбс-Робертсон* (1853–1937) — известный актер и антрепренер. Спектакль, о котором пишет Уайльд, прошел всего десять раз.

³¹ Росс и Эрнест Леверсон, муж Ады Леверсон, посетили Уайльда в тюрьме 25 февраля 1896 г.

³² «Стихотворения» Дугласа были опубликованы в журнале «Меркюр де Франс» в конце 1896 г., без посвящения Уайльду.

³³ Генри Ирвинг в течение двадцати лет (1878–1898) руководил театром «Лицеум» вместе с Эллен Терри. В период, о котором пишет Уайльд, «Лицеум» был на длительных гастролях в Америке.

34 Письма Роберта Льюиса Стивенсона (1850—1894) были изданы после его смерти, в ноябре 1895 г., их непосредственным адресатом Сидни Колвином.

18

35 Письмо Дугласу, о котором идет речь, — знаменитое «De Profundis», писавшееся в январе—марте 1897 г. Переслать его Уайльду не разрешили, и письмо было возвращено ему при освобождении из тюрьмы, 18 мая. 20 мая Уайльд передал его Россу. Настоящее письмо Россу печатается с сокращениями.

19

36 Томас Мартин, уроженец Белфаста, был назначен тюремным надзирателем в Рединг за несколько недель до освобождения Уайльда. Он относился к нему с необычайной добротой, приносил газеты, что было запрещено. Впоследствии написал главу для книги Шерарда «Жизнь Оскара Уайльда» (1906). Настоящее письмо — последнее, написанное Уайльдом в Рединге, накануне освобождения.

37 А.2.11 — умственно неполноценный заключенный в Рединге. Дети, посаженные в тюрьму за поимку кроликов, были освобождены после того, как Уайльд заплатил за них штраф. Мартин, который дал одному из них кусок печенья, был уволен.

20

38 Одно из первых писем, написанных Уайльдом после освобождения.

21

39 Макс Бирбом (1872—1956) — английский писатель и карикатурист. Его книга «Счастливый лицемер» вышла в 1896 г. Один из близких друзей Уайльда.

22

40 Первое из писем к Дугласу после выхода из тюрьмы, которое вошло в сборник, выпущенный английскими издателями.

41 «...пьеса религиозная по сюжету и по его трактовке» — возможно, «Ахав и Иезавель» или «Фараон», о замысле которых Уайльд рассказывал в этот период, но которые не были им написаны.

42 Интервью, упоминаемое в письме, появилось на первой странице газеты «Жур» 28 мая. В нем Дуглас описывал страдания, перенесенные Уайльдом в заключении, и клеймил лицемерие англичан. Однако редакционный комментарий к интервью носил враждебный в отношении Уайльда характер; в частности, в нем говорилось, что в Париже имя Уайльда является синонимом «патологической страсти».

⁴³ Стихи Дугласа, о которых пишет Уайльд, — вероятно, его сборник «Стихотворения», вышедший в 1896 г.

⁴⁴ «Замыслы» — сборник статей Уайльда о литературе и искусстве (1891).

⁴⁵ Книга *Эрнеста Ла Женесса* (1874—1917) «Подражание Нашему Величеству Наполеону» вышла в 1897 г. Годом раньше он выпустил книгу «Ночи, скука и души наших знаменитых современников» — пародию на Доде, Анатоля Франса (секретарем которого он был) и других писателей.

⁴⁶ Очевидно, имеется в виду книга *Андре Жида* (1869—1951) «Яства земные» (1897).

⁴⁷ *Томас Тэттон Реджинальд Чомли* (1865—1902) — английский аристократ, живший в Париже.

23

⁴⁸ *Уилл Ротенстайн* (1872—1945) — английский художник. Один из близких Уайльду людей. Написал о нем и его жизни в своей книге «Люди и воспоминания» (1931).

⁴⁹ *Генриетта Элиза Палмер* (в замужестве миссис Артур Стэннард, 1856—1914) — популярная писательница, выступавшая под псевдонимом Джон Стрейндж Уинтер, автор многочисленных романов, первый президент Клуба писателей (1892). В момент написания этого письма Стэннард жили в Дьепе.

⁵⁰ *Мессалина* — жена римского императора Клавдия, *Спор* — фаворит Нерона.

⁵¹ *Эдвард Стрэнгман* (1866—?) — ирландец, получивший образование в Оксфорде. Работал у Смизерса — издателя Уайльда последних лет его жизни. Близкий друг Ротенстайна.

24

⁵² *Карлос Блэккер* (1859—1928) — англичанин, живший в основном за границей, в частности в Париже, где проявил огромный интерес к делу Дрейфуса. Великолепный оратор, блестящий лингвист (каждые два года он осваивал новый язык, в преклонном возрасте выучил иврит).

⁵³ Констанс была в это время уже тяжело больна и жила вместе с Блэккером и его женой, у которых Уайльд хотел ее навестить.

25

⁵⁴ Встреча в Руане имела место 28—29 августа. В своей «Автобиографии» Дуглас вспоминал о ней: «Бедный Оскар заплакал, увидев меня на вокзале. Мы целый день бродили по городу, рука в руке, и были совершенно счастливы».

⁵⁵ *Джон Роулэнд Фозерджилл* (1876–1957) — английский архитектор, близкий друг Росса, Ротенштейна и других художников и литераторов их круга.

⁵⁶ Имеется в виду новелла «Трагедия человека». Книга Анатоля Франса вышла в 1859 г.

⁵⁷ *Леонард Чарльз Смизерс* (1861–1907) — издатель и книготорговец. Еще в 1888 г. написал Уайльду восхищенное письмо по поводу «Счастливого Принца». Помимо последних трех книг Уайльда, издал несколько альбомов Обри Бердслея, а также первый альбом рисунков Макса Бирбома. В письме речь идет об издании «Баллады Редингской тюрьмы», печатавшейся в типографии «Чизвик-пресс», владельцы которой, боясь быть втянутыми в это «сомнительное» дело, только в седьмом издании «Баллады» разрешили указать название типографии.

⁵⁸ В итоге Смизерс «сдался» и напечатал еще 400 экземпляров, так что общий тираж первого издания «Баллады» был доведен до 800 экземпляров плюс тридцать нумерованных экземпляров на японской веневоной бумаге.

⁵⁹ *Джеймс Томас (Фрэнк) Харрис* (1856–1931) — американский литератор, редактор, издатель. С 1883 г. жил в Англии, где был редактором ряда ведущих журналов и газет. Хотя в его книге «Оскар Уайльд, его жизнь и признания» (1916) есть много недостоверных сведений, она отличается безупречностью тона и несомненным благородством в отношении Уайльда.

⁶⁰ *Артур Саймонс* (1865–1945) — известный литературный критик и искусствовед, автор многих книг, посвященных проблемам современного искусства и литературы. Уайльд, до появления его рецензии на «Балладу Редингской тюрьмы», относился к нему с насмешливым пренебрежением, причина которого неизвестна.

⁶¹ В комментариях к этому письму английские издатели приводят письмо к Блэккеру, посланное Констанс 4 марта, в котором она очень нежно говорит об Уайльде, называет его «Балладу» «исключительной», выражая надежду на то, что успех поэмы поможет Уайльду продолжать работать.

⁶² После того как Уайльд и Дуглас расстались в Неаполе, мать Дугласа леди Куинсберри передала Уайльду через Мора Эйди 200

фунтов от имени своего сына. В письме Россу от 17 марта Уайльд объяснял, что это часть «долга чести» — то есть тех 500 фунтов, которые Дуглас был ему должен. Он отрицал, что эти деньги ему заплачены за то, чтобы он никогда больше не встречался с Дугласом.

30

⁶³ Констанс Уайльд скончалась в Генуе 7 апреля 1898 г. в возрасте сорока лет. Похоронена там же на протестантском кладбище.

32

⁶⁴ *Гарольд Меллор* (1868–1925) — англичанин, сын владельца хлопкопрядильной фабрики в Болтоне, оставившего ему после смерти крупное состояние. Почти всю жизнь прожил за границей. Покончил с собой на своей вилле в Канне.

33

⁶⁵ Последнее письмо, написанное Уайльдом (точнее, продиктованное, за исключением двух финальных строк, которые он написал своей рукой). Одно из целой серии писем, адресованных Харрису в эти месяцы и касающихся постановки пьесы «Мистер и миссис Дэвентри», премьера которой состоялась в театре «Ройялти» 25 октября с Патрик Кэмпбелл и Фредом Керром в главных ролях. Замысел пьесы принадлежал Уайльду (он излагал его в письмах к актеру и режиссеру Джорджу Александеру еще в 1894 г.). Поначалу он собирался писать ее вместе с Харрисом, но в итоге тот написал ее один. Именно в этой связи возникли финансовые проблемы, которые волновали Уайльда.

⁶⁶ Говоря о праве на публикацию двух своих пьес, которые он обещал Смизерсу, Уайльд имеет в виду «Идеального мужа» и «Как важно быть серьезным».

⁶⁷ Художница, о которой пишет Уайльд, — Алтеа Джайлс (1868–1949), впоследствии сделавшая иллюстрации к балладе Уайльда «Дом блудницы», выпущенной Смизерсом в 1904 г.

⁶⁸ *Льюис Нетерсоул* (1865–1936) — театральный антрепренер.

DE PROFUNDIS.
Тюремная исповедь

Исповедь написана в форме письма и адресована близкому другу Уайльда лорду Альфреду Дугласу. Уайльд работал над ней в 1897 г., в последние месяцы своего пребывания в Редингской тюрьме; в том же

году он вручил рукопись своему преданному другу и почитателю Роберту Россу, с тем чтобы тот снял с письма копию и передал ее адресату. В 1905 г. в берлинском журнале «Ди нойе Рундшау» Росс опубликовал сокращенный вариант исповеди. Согласно завещанию Росса ее полный текст увидел свет лишь в 1962 г. В России сокращенный вариант издавался неоднократно, полный же перевод «Тюремной исповеди» опубликован в издании Уайльда в Библиотеке всемирной литературы в 1976 г. Название «De profundis», представляющее собой первые строки 129 Псалма («Из глубины взываю к тебе, Господи»), было предложено Россом для журнальной публикации; в подзаголовке «Epistola: in Carcere et Vinculis» («Послание: в тюрьме и оковах») Росс воспроизвел авторский вариант названия.

⁶⁹ *Бози* — лорд Альфред Дуглас (1870–1945), близкий друг Уайльда, связь с которым сыграла в жизни Уайльда роковую роль, третий сын маркиза Квинсбери, второстепенный английский поэт.

⁷⁰ Речь идет о намерении Дугласа включить письма писателя из тюрьмы Холлоуэй (см. *примечание 103* к настоящему разделу) в свою статью в защиту Уайльда, которую собирался опубликовать во французском ежемесячнике «Меркюр де Франс»; по настоянию друга Уайльда Р. Шерарда (см. также *примечание 109* к настоящему разделу) публикация была приостановлена; также не был осуществлен замысел Дугласа посвятить Уайльду свой готовящийся к публикации сборник стихов: в конце 1896 г. он был издан журналом «Меркюр де Франс» без посвящения.

⁷¹ *Робби* — Роберт Росс.

⁷² *Торки* — морской курорт на юго-западе Англии, на побережье Ла-Манша; *Горинг* — район Уортинга, курортного города на побережье Ла-Манша.

⁷³ *Джон Хэар* (1844–1921) — английский актер и импресарио.

⁷⁴ На улице *Сент-Джеймс* находилась квартира Уайльда.

⁷⁵ «*Кафе-Ройял*», «*Беркли*» (и ниже «*Савой*») — фешенбельные лондонские рестораны того времени.

⁷⁶ *Тайт-стрип* — улица в Лондоне в районе Челси, где в доме № 16 с 1884 по 1895 г. жила семья Уайльда.

⁷⁷ *Джон Грей* (1866–1934) — друг Уайльда, английский поэт, которого некоторые критики считают прототипом Дориана Грея; впоследствии разошелся с Уайльдом.

⁷⁸ *Брэкнелл* — город в графстве Беркшир.

⁷⁹ *Кроммер* — морской курорт в Норфолке на побережье Северного моря.

⁸⁰ Строки из стихотворения Вордсворта «Сонет, написанный в Лондоне, сент. 1802 г.».

⁸¹ Имеется в виду диалог «Упадок лжи».

82 *Лукулловы обеды* (лукулловы пиры) – нарицательное выражение по имени римского полководца *Луция Лициния Лукулла* (106 – 56 до н. э.), который из-за своего богатства и устраиваемых им роскошных пиров стал олицетворением неумеренного чревоугодия и праздности.

83 Автоцитата из III акта пьесы «Женщина, не стоящая внимания».

84 В заключении к своему сочинению «Ренессанс. Исследование искусства и поэзии» (1878) Пейтер пишет буквально следующее: «В известном смысле можно даже сказать, что собственные ошибки нередко входят у нас в привычку».

85 Аристотель оставил потомкам два трактата на этические темы: «Эвдемова этика» (издана учеником Аристотеля Эвдемом) и «Никомахова этика» (посвящена сыну Аристотеля Никомаху) – которые оказали большое влияние на последующие поколения призывом разумно регулировать человеческое поведение, избегать крайностей, видеть наивысшее наслаждение в созерцательной деятельности разума.

86 *Самуил* – согласно Библии (Первая Книга Царств), пророк, военачальник и судья израильтян, с детства отличавшийся набожностью и благонравием. «*Злые щели*» – место в Восьмом круге ада из «Божественной комедии» Данте, где казнятся обманщики. *Маркиз де Сад* (1740 – 1814) – французский писатель, автор произведений, насыщенных откровенными и натуралистическими описаниями любовных и эротических сцен, разного рода проявлений жестокости («Жюстина», «Преступления любви» и пр.); был осужден за различные преступления и приговорен к смерти; окончил жизнь в доме для умалишенных. *Жиль де Ретц* (1404 – 1440) – маршал Франции, вошедший в историю как убийца и насильник; был казнен за убийства детей, чью кровь, по преданию, использовал в алхимических опытах; послужил прототипом Синей Бороды в одноименной сказке Перро.

87 Имеется в виду трагедия Эсхила «Агамемнон».

88 *Бристоль* – город на юго-западе Англии в графстве Глостершир.

89 Дуглас, как и Уайльд, учился в колледже Святой Магдалины Оксфордского университета.

90 *Динар* – модный морской курорт в Бретани на побережье Ла-Манша.

91 *Джордж Льюис* (1833 – 1911) – глава известной в Лондоне адвокатской конторы, которого Уайльд высоко ценил.

92 Речь идет о *Фрэнсисе Драмланриге*, бароне *Келхеде*, старшем брате Альфреда Дугласа.

93 Перефразированная реплика Эдгара из трагедии Шекспира «Король Лир».

94 *Солсбери* – город на юге Англии в графстве Глостершир.

95 Речь идет о журнале «Хамелеон», в единственном номере которого, вышедшем в 1894 г., были опубликованы 19 афоризмов Уайльда,

известные в русском переводе под заголовком «Заветы молодому поколению».

⁹⁶ *Олд Бейли* — центральный суд по уголовным делам в Лондоне.

⁹⁷ Строка из стихотворения Дугласа «Две любви», напечатанного в журнале «Хамелеон».

⁹⁸ *Чарлз Октавиус Гэмфри* (1828—1902) — поверенный Уайльда, глава фирмы, представлявшей его интересы на всех трех судебных процессах.

⁹⁹ Библейская аллюзия — Ветхий Завет, Исход, XVI, 3.

¹⁰⁰ *Вертоград* — плодовый сад.

¹⁰¹ Когда в 1893 г. старшему сыну маркиза Квинсбери, в то время лично секретарю министра иностранных дел Великобритании лорда Розбери, был присвоен титул барона Келхеда, маркиз, недовольный, по-видимому, честью, оказанной одному из нелюбимых сыновей, последовал за Розбери в Гамбург, угрожая ему избиением.

¹⁰² Телеграмма, посланная Дугласом отцу, гласила: «Какой же вы смешной человечиска!»

¹⁰³ *Холлоуэй* — тюрьма, в которую был помещен Уайльд в апреле 1895 г. перед первым судебным разбирательством и из которой он был освобожден в начале мая под залог, поскольку присяжные не смогли прийти к единому решению.

¹⁰⁴ *Булонь* — город на севере Франции на берегу пролива Па-де-Кале, транзитный пункт в сообщении между Лондоном и Парижем.

¹⁰⁵ *Адольф Жозе Тома Монтичелли* (1824—1886) — французский художник итальянского происхождения, близкий к импрессионистам. *Саймон Соломон* (?—1905) — английский художник, о жизни которого известно мало, близкий к кругу прерафаэлитов; в раннем творчестве преобладали библейские темы; в 1873 г. был осужден за аморальное поведение, умер в богадельне.

¹⁰⁶ *Ф. Аткинс* — маркер, выступавший свидетелем обвинения на процессе Уайльда и дававший настолько противоречивые показания, что был удален судьей и привлечен к ответственности за лжесвидетельство (см. также *примечание 179* к настоящему разделу).

¹⁰⁷ Библейская аллюзия — Третья Книга Царств, XXII, 34.

¹⁰⁸ *Сирил* (1885—1915) — старший сын Уайльда; после ареста и заключения писатель не видел больше своих детей.

¹⁰⁹ *Роберт Шерард* (1861—1943) — английский писатель и журналист, живший в основном во Франции и на Корсике; написал четыре книги об Уайльде, с которым его связывала близкая дружба. «*Меркюр де Франс*» — французский общественно-литературный журнал, издававшийся с 1890 г. группой писателей и поэтов, близких к символизму.

¹¹⁰ *Принц Флёр-де-Лис* — прозвище Альфреда Дугласа, которое он получил после того, как написал балладу «Нарцисс и Флёр-де-Лис».

¹¹¹ *Чезаре Ломброзо* (1835 – 1909) – итальянский криминалист и психиатр, основатель так называемой антропологической школы в уголовном праве, утверждавшей, что существует непосредственная связь между аномалиями психическими и физическими и что преступные наклонности – исключительно результат извращенной наследственности, а не воздействия каких-либо иных факторов.

¹¹² *Анри Франсуа Бауэр* (1851 – 1915) – французский журналист и театральный критик; сотрудничал в газете «Эхо Парижа», где в июне 1895 г. опубликовал статью, осуждающую судебное преследование Уайльда.

¹¹³ Здесь противопоставляются Жиль де Ретц и маркиз де Сад, олицетворяющие собой откровенные, пускай и порочные, проявления жизни, – викторианской добропорядочности и ханжеским ограничениям, воплощение которых Уайльд видит в популярной в то время назидательной книге для детей «*История Сэндфорда и Мертона*» (1783 – 1789), принадлежащей перу английского писателя *Томаса Дея* (1748 – 1799).

¹¹⁴ Первые полгода своего заключения Уайльд провел в тюрьмах *Пентонвилл* (с 25 мая 1895 г.) и *Уондсворт* (с 4 июля 1895 г.), остальное время он отбывал наказание в *Редингской тюрьме* (с 20 ноября 1895 г. по 19 мая 1897 г.).

¹¹⁵ В XXXIII песне Дантова «Ада» рассказывается о муках генуэзского рыцаря Бранка д'Орья, расплачивающегося за предательское убийство своего тестя Микеле Цанке.

¹¹⁶ *Эдвин Леви* – по предположению английского комментатора Уайльда Р. Х. Дэвиса, частный детектив.

¹¹⁷ Имеется в виду *Альфред Тейлор*, содержатель дома свиданий, отказавшийся на суде давать показания против Уайльда.

¹¹⁸ *Альфред Остин* (1835 – 1913) – английский поэт, ставший после смерти А. Теннисона в 1896 г. поэтом-лауреатом, тогда как, по мнению Уайльда, этой чести должен был удостоиться О. Ч. Суинберн. *Джордж Стрит* (1867 – 1931) – английский журналист и писатель. Кандидатуру *Алисы Мейнелл* в качестве будущего поэта-лауреата предложил поэт и критик *Ковентри Пэтмор* (1823 – 1896) в письме в газету «Сатердей ревью».

¹¹⁹ Афоризм из главы XV романа «*Портрет Дориана Грея*».

¹²⁰ Библейская аллюзия – Евангелие от Луки, XII, 3.

¹²¹ Несколько измененные строки из драмы Вордсворта «*Жители пограничья*» (1842).

¹²² Автоцитата из пьесы «*Женщина, не стоящая внимания*».

¹²³ Несколько измененная строка из пьесы «*Женщина, не стоящая внимания*».

¹²⁴ Данте помещает тех, кто предается тоске, в Пятый круг ада; приведены строки из VII песни «Ада».

125 Строка из XXIII песни «Чистилища» Данте.

126 Речь идет о переведенном на английский язык Т. Карлейлом романе Гёте «Годы ученья Вильгельма Мейстера»; здесь приводятся строки из песни Старого Арфиста, включенной в текст романа.

127 *Королева Пруссии Луиза* (1776–1810) побудила короля Фридриха Вильгельма III объявить войну Наполеону; после окончательного поражения Пруссии в 1807 г. тщетно пыталась в Тильзите добиться у Наполеона смягчения условий капитуляции.

128 Цитируется стихотворение Суинберна «Перед расставанием» (из сборника «Стихотворения и баллады», 1866).

129 Речь идет об Аделе Шустер, дочери франкфуртского банкира, жившей в Лондоне.

130 Строка из стихотворения Вордсворта «Прогулка».

131 Полное название романа Пейтера: «Марий-Эпикурец. Его чувства и мысли».

132 Уайльд, вероятно, ссылается на эссе Пейтера, посвященное Вордсворту, в книге «Признания», где высказана сходная мысль.

133 *Андре Поль Гийом Жид* (1869–1951) — французский писатель, в творчестве которого отчетливо проявляется поэтика сильной личности и аморализма; после смерти Уайльда написал о нем эссе, в котором бережно воспроизвел высказывания Уайльда, запомнившиеся из бесед с ним.

134 Библейская аллюзия — Евангелие от Марка, V, 2, 3, 9.

135 Уайльд неоднократно ссылается на эту мысль Аристотеля.

136 *Фиванский род* — потомки легендарного царя древних Фив Эдипа, наказанные богами за его преступления (убийство отца, кровосмесительную связь с собственной матерью). Оспаривает Уайльд мысль Аристотеля, высказанную в XIII главе «Поэтики», в соответствии с которой «не следует изображать достойных людей переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, но отвратительно...».

137 Ср. описание этих событий в Евангелии от Луки, XXII — XXIII.

138 Цитата из поэмы-маски Дж. Мильтона «Комус» (1634).

139 «*Жизнь Иисуса*» — первая книга из восьмитомной «Истории происхождения христианства» Ж. Ренана.

140 Цитата из поэмы М. Арнольда «Южная ночь».

141 Цитата из лекции Р. Эмерсона «Проповедник», опубликованной посмертно в книге «Лекции и биографические заметки» (1883).

142 Приводятся строки стихотворения Бодлера «Путешествие на Киферу» (из сборника «Цветы зла»).

143 *Ниобея* (Ниоба) — в древнегреческой мифологии гордая мать многочисленного потомства (различные версии приписывают ей разное количество детей — от 12 у Гомера до 20), похвалявшаяся этим перед нимфой Лето, у которой было лишь двое детей — Аполлон и Артемида;

в наказание за гордыню Аполлон убил всех сыновей Ниобси, а Артемида — всех ее дочерей; увидев смерть детей, Ниобея окаменела от горя. *Арахна* — согласно древнегреческому мифу, искусная ткачиха, осмелившаяся соперничать в этом мастерстве с Афиной Палладой; разгневанная совершенством гобелена, сотканного Арахной, богиня превратила ее в паука. *Гера* — в древнегреческой мифологии царица богов, супруга любвеобильного Зевса, отличавшаяся властью, ревностью и жестоким нравом.

¹⁴⁴ *Дионис*, по преданию, был сыном Зевса и фиванской царевны *Семелы*, которая, уговорив Зевса появиться перед ней в своем истинном облике, была сражена молнией на любовном ложе.

¹⁴⁵ *Киферон* — горная цепь в Греции, отделяющая Беотию от Мегары и Аттики, центр культа Диониса; *Энна* (или Кастроджованни) — город в провинции Энна в Сицилии, центр культа Деметры и Персефоны.

¹⁴⁶ Книга Пророка Исайи, LIII, 3.

¹⁴⁷ Этот сон описан Вергилием в четвертой эклоге «Буколик».

¹⁴⁸ Книга Пророка Исайи, LII, 14.

¹⁴⁹ *Собор во французском городе Шартре* — шедевр готической архитектуры; построен после пожара 1194 г. *Джотто ди Бондоне* (1266/7 — 1337) — итальянский художник раннего Возрождения. *Андреа ди Пиетро Палладио* (1508 — 1580) — итальянский архитектор, постройки которого отличались классической правильностью форм и симметрией.

¹⁵⁰ *Провансальская поэзия* достигла наивысшего расцвета в XI — XIII вв. в творчестве трубадуров. «*Сказание о старом мореходе*» (1798) — поэма С. Колриджа. «*Прекрасная безжалостная дама*» (1819) — стихотворение Дж. Китса. «*Баллада о милосердии*» принадлежит перу *Томаса Чаттертона* (1752 — 1770) — английского поэта, представителя преромантизма.

¹⁵¹ *Кватроченто* (от ит. quattrocento — четыреста) — XV век, принятое в истории искусства обозначение столетий. *Башня Джотто* — колокольня флорентийского собора, проект создания которой приписывается Джотто.

¹⁵² Несколько измененная цитата из эссе «О красоте» английского писателя и философа *Фрэнсиса Бэкона* (1561 — 1626).

¹⁵³ Евангелие от Иоанна, III, 8.

¹⁵⁴ Цитата из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь».

¹⁵⁵ Уайльд имеет в виду четыре канонических Евангелия.

¹⁵⁶ *Хармид* — очевидно, главный персонаж одноименного диалога Платона, прекрасный юноша, воплощавший идею здравомыслия; Уайльду принадлежит поэма с тем же названием.

¹⁵⁷ Евангелия от Иоанна, X, II, 14; XIX, 28, 30; от Матфея, VI, 28.

¹⁵⁸ *Гностицизм* — религиозно-философское движение последних веков до н. э. — первых веков н. э., своеобразный сплав восточных, ан-

тичных и раннехристианских учений; оказал влияние на христианство, несмотря на гонения со стороны ортодоксальных богословов.

159 Евангелие от Марка, VII, 25—30.

160 Евангелие от Матфея, VI, 28—34.

161 Строки из XVI песни «Чистилища» Данте.

162 Евангелие от Луки, VII, 47.

163 Евангелие от Иоанна, VIII, 7.

164 Евангелие от Матфея, XXIII, 27.

165 *Марию Магдалину* Уайльд помещает в рай, где, согласно описанию Данте («Рай», XXXI—XXXII песни), в небесном амфитеатре сидят праведники, и в их числе *Руфь*, прародительница царя Давида, и *Беатриче*, возлюбленная Данте.

166 *Гнома* — нравоучение, изложенное в стихах или ритмической прозе. Высказывание, аналогичное приведенному Уайльдом, содержится в «Этике» Аристотеля.

167 «*Книга о сходстве*» (полное название «Книга о сходстве св. Франциска с Христом»), авторство которой приписывается монаху *Варфоломею Пизанскому* (?—1401), была впервые опубликована в 1510 г. «*Подражание Христу*» — популярное изложение христианской доктрины, созданное на рубеже XIV—XV вв. и приписываемое разным авторам, в том числе немецкому монаху и богослову *Фоме Кемпийскому* (1380—1471).

168 *Эммаус* — селение недалеко от Иерусалима, где, согласно Библии, ученики Христа встретили своего воскресшего учителя (Евангелие от Луки, XXIV, 13).

169 В христианском вероучении небо, где обитают праведники, состоит из семи ступеней, или сфер.

170 Библейская аллюзия: *сын Киса* — первый царь Израиля Саул (Ветхий Завет, Первая Книга Царств, IX—X).

171 *Поль Верлен* отбывал тюремное заключение за покушение на жизнь своего друга поэта А. Рембо; русский анархист *П. А. Кропоткин*, осужденный за революционную деятельность, с 1882 по 1886 г. провел во французских тюрьмах, а затем поселился в Лондоне.

172 Уайльд говорит о назначении в 1896 г. новым начальником Редингской тюрьмы майора *Джеймса Осмонда Нелсона*.

173 Цитата из I песни дантовского «Рая».

174 *Калликл* — персонаж одноименной драматической поэмы М. Арнольда, молодой арфист; здесь приводится цитата из этой поэмы.

175 Упоминаются еще две поэмы того же автора, опубликованные в 1866 и 1854 гг. соответственно.

176 Вероятно, здесь Уайльд ссылается на свой диалог «Критик как художник» (часть 2).

177 Возможно, Уайльд имеет в виду Ралфа Эмерсона, высказавшего в своем эссе «О быте» весьма сходную мысль.

178 *Клапам* — один из крупнейших железнодорожных узлов Англии, расположенный в южной части Лондона.

179 *Клибборн* — профессиональный шантажист; *Аткинс* (в действительности Аллен) — сообщник Клибборна.

180 Так называется третья часть романа Бальзака «Блеск и нищета куртизанок», в которой трагически завершается история Люсьена де Рюампре (любимого литературного героя Уайльда).

181 *Альфред Вуд* — шантажист, дававший показания на процессе Уайльда.

182 *Уильям Мор Эйди* (1858—1942) — английский журналист и переводчик. *Фрэнк Харрис* (наст. имя Джеймс Томас Харрис, ок. 1856—1931) — журналист и издатель, автор книг об Уайльде. *Артур Беллами Клифтон* (1862—1932) — адвокат.

183 *Перси Шолто* (1868—1920) — второй сын маркиза Квинсбери.

184 *Жанна Мари Ролан* (1754—1793) — жена французского государственного деятеля, хозяйка одного из популярных парижских салонов, казненная в период якобинской диктатуры.

185 *Борнмут* — морской курорт в графстве Гемпшир.

186 *Преподобный Джордж Уиндхем* (1863—1913) — родственник А. Дугласа, литератор.

187 Несколько измененная автоцитата из сценического варианта пьесы «Женщина, не стоящая внимания».

188 Во время судебного процесса старшина присяжных спросил судью, почему к ответственности не привлечен А. Дуглас, который, очевидно, виноват в такой же степени, как О. Уайльд; возможно, вопрос имел социальный подтекст, поскольку лорд Дуглас был представителем английской аристократии, тогда как Уайльд к ней не принадлежал.

189 *Адриан Чарлз Фрэнсис Хоуп* (1858—1904) — один из попечителей детской больницы в Лондоне, родственник жены Уайльда Констанции, впоследствии опекун осиротевших детей Уайльда — Сирила и Вивиана.

190 *Уильям Конгрив* (1670—1729) — английский драматург, один из крупнейших мастеров английской комедии эпохи Реставрации.

191 Намек на крупнейшего представителя школы циников (киников) *Диогена Синопского* (ок. 404—323 до н. э.), который, по преданию, жил в пифосе.

192 Вероятнее всего, имеется в виду Роберт Шерард.

193 *Фрэнк Локвуд* (1847—1897) — заместитель министра юстиции, возглавлявший обвинение на последнем процессе Уайльда. *Джироламо Савонарола* (1452—1498) — итальянский проповедник и религиозно-политический деятель, призывавший к церковной реформе, который известен своими мрачными проповедями-пророчествами, обличавшими папство и погрязшую в грехе католическую церковь; был обвинен в ереси и повешен.

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 цицероновский 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. Фридрих

СОДЕРЖАНИЕ

СТИХОТВОРЕНИЯ

Мильтону. Перевод Н. Гумилева	7
Theoretikos. Перевод Н. Гумилева	7
Requiescat. Перевод М. Кузмина	8
Vita Nuova. Перевод Эллиса	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. Кореневой	191
ДУША ЧЕЛОВЕКА ПРИ СОЦИАЛИЗМЕ. Перевод О. Кириченко	218

ЛЕКЦИИ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ

Ренессанс английского искусства. <i>Перевод К. Чуковского</i>	257
Заветы молодому поколению. <i>Перевод К. Чуковского</i>	284
Эстетический манифест. <i>Перевод Я. Мацкевича</i>	285
Женское платье. <i>Перевод М. Кореневой</i>	295
Еще о радикальных идеях реформы костюма. <i>Перевод</i> <i>М. Кореневой</i>	298
На лекции м-ра Уистлера в десять часов. <i>Перевод М. Кореневой</i> .	306
Отношение костюма к живописи. Черно-белый этюд о лекции м-ра Уистлера. <i>Перевод М. Кореневой</i>	309
Шекспир о сценическом оформлении. <i>Перевод М. Кореневой</i> . . .	313
Американское нашествие. <i>Перевод В. Бернацкой</i>	316
Новая книга о Диккенсе. <i>Перевод Б. Ерхова</i>	321
Американец. <i>Перевод О. Кириченко</i>	323
«Униженные и оскорбленные» Достоевского. <i>Перевод Б. Ерхова</i> .	329
«Воображаемые портреты» м-ра Пейтера. <i>Перевод Б. Ерхова</i> . . .	331
Близость искусств и ремесел. <i>Перевод Е. Любимовой</i>	335
Английские поэтессы. <i>Перевод В. Бернацкой</i>	338
Лондонские натурщики. <i>Перевод Е. Любимовой</i>	346
Евангелие от Уолта Уитмена. <i>Перевод В. Бернацкой</i>	353
Последний томик стихов м-ра Суинберна. <i>Перевод О. Кириченко</i>	358
Китайский мудрец. <i>Перевод В. Бернацкой</i>	361

ПИСЬМА

ИЗБРАННЫЕ ПИСЬМА. <i>Перевод В. Воронина и Л. Мотылева</i> .	371
DE PROFUNDIS. Тюремная исповедь. <i>Перевод</i> <i>Р. Райт-Ковалевой и М. Ковалевой</i>	409
КОММЕНТАРИИ	527

Оскар Уайльд

**СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ТРЕХ ТОМАХ**

Том третий



Редактор *А. Дорошевич*
Художественный редактор *И. Марев*
Технический редактор *И. Гаврилина*
Корректор *Н. Кузнецова*
Верстка *И. Полятых*

Изд. № 0403209.

Подписано в печать 30.10.03 г.

Формат 84×108^{1/32}. Бумага офсетная.

Гарнитура «Петербург». Печать высокая.

Усл. печ. л. 31,08. Уч.-изд. л. 35,4.

Заказ № 0314280.

ТЕРРА—Книжный клуб.
115093, Москва, ул. Щипок, 2.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат».
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.



Как бы ни менялась литературная мода,
какое бы множество превратностей ни испытала
оценка произведений Оскара Уайльда в связи
с переменами во вкусах и взглядах, сама фигура
«Короля жизни» и его драматическая судьба всегда
интересовали публику. «Символ искусства и культуры
своего века», как он сам назвал себя,
Уайльд может многое рассказать
«о времени и о себе»
сегодняшнему читателю.

ISBN 5-275-00919-4



9 785275 009194