

*Искусство
и действительность*

ОСКАР УАЙЛЬД
КРИТИК КАК ХУДОЖНИК



РИПОЛ КЛАССИК

Искусство и действительность

Оскар Уайльд

Критик как художник (сборник)

«РИПОЛ Классик»

2017

УДК 821.0
ББК 83.3

Уайльд О.

Критик как художник (сборник) / О. Уайльд — «РИПОЛ
Классик», 2017 — (Искусство и действительность)

ISBN 978-5-386-09886-5

В серии «Искусство и действительность» мы представляем вниманию читателя сборник блестящих эссе великого денди и эстета Оскара Уайльда. В состав издания также входит теоретико-художественный очерк историка философии Дмитрия Хаустова «Уайльд, или Пустота взгляда», публикуемый впервые.

УДК 821.0
ББК 83.3

ISBN 978-5-386-09886-5

© Уайльд О., 2017
© РИПОЛ Классик, 2017

Содержание

Дмитрий Хаустов	6
Оскар Уайльд	19
Упадок лжи	19
Кисть, перо и отравы	39
Конец ознакомительного фрагмента.	43

Оскар Уайльд

Критик как художник



© Хаустов Д. С., вступительная статья, 2017

© Издание. ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2017

Дмитрий Хаустов Уайльд, или Пустота взгляда

Быть греком – значит не иметь одежды; быть средневековым человеком – значит не иметь тела; быть современным человеком – значит не иметь души.

Оскар Уайльд

Все последующие извивы письма, и шире – непроходимые пространства житнетворчества, вероятно, видимы из той наглядной перво-сцены, к которой мы без промедления переходим.

Перед нами дом в городе Лондоне – впрочем, сойдет любой другой город любой другой европейской страны, – дом не лучше и не хуже всех прочих домов. Перед домом в туманную даль уплывает пешеходная улица, на улицу эту дом смотрит широким и ясным окном, как немигающим неживым оком. Вот наше первое условие, без которого нам не обойтись: из окна без труда просматривается улица, а с улицы без труда просматривается то, что располагается в доме за рамой окна. Сцена, таким образом, устроена по обратимому оптическому принципу: оба пространства по ту и другую сторону окна конституируют друг друга тем, что они взаимно открыты, сполна обозримы друг для друга.

Теперь пойдем дальше и расположим на сцене нашего первого персонажа. Мы назовем его *денди*, хотя не исключено, что у него есть другое, более приземленное имя (скажем, Джордж). Нас это не интересует, для нас он только фигура, не более чем эскиз в карманном блокноте. Впрочем, эскиз не вполне обычный, ибо денди определяется как раз тем, что он противопоставляет себя всему обычному, а именно: он необычайно красив, необычайно изящен, и наряд его смотрится так необычайно, сидит так необычайно, что одно загляденье. Зная об этом, денди специально (именно что на загляденье) располагается в доме, у самого окна с выходом на оживленную улицу. Положим, он просто сидит – нога на ногу, безупречная осанка, преисполненный праздного величия взгляд. Этот взгляд его через окно направлен на хорошо просматриваемый из дома чужой променад.

С тем уравновесим сцену так, что пустим по улице праздных гуляк, случайных или же неслучайных прохожих. Уравновесим – верное слово, ибо сколько бы фланеров мы ни пустили на дефиле по оси дендистского взгляда, всё равно его взгляд стоит многих и многих других. Его взгляд на вес золота. Его взгляда ищут, потому что именно этот взгляд значим. Значимость дендистского взгляда определяется тем, что денди владеет той тайной, которой не владеет более никто по ту сторону окна. Он знает, что *прекрасно*, а что – нет. Другие, не зная этой поразительной тайны, вынуждены спрашивать истину у внешней инстанции. То есть у денди – который, тем самым, становится вроде стража порога у врат извечной Красоты.

Теперь наша сцена исполнилась смысла.¹ Смысл ее – это *взгляд*, который и превращает сцену в собственно оптическое пространство. Движение взгляда потенциально бесконечно: из точки окна в плоскость улицы, из плоскости улицы в точку окна. И так далее – лишь бы было кому смотреть, а кому – возвращать взгляд ответным взглядом. Однако зачем это всё? Положим, прохожий заинтересован в этой игре в высшей степени, ибо для него это всё-таки игра статуса, в которой высокие ставки. Рискованная игра: помня о том, что только денди знает искомую тайну Красоты, прохожий хочет, чтобы властный взгляд знатока обнаружил

¹ Исторический первоисточник сцены описан здесь: *Вайнштейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 285.

ответ Красоты именно в нем – но кто может это гарантировать? Ведь гарантировать – значит тоже знать тайну. Это и дает денди, хранителю тайны Красоты, невероятную власть над людьми, особенно если они не лишены тщеславия: денди может признать их прекрасными, может и не признать – и презрительно увести свой усталый взгляд в сторону, а там, в стороне, удача улыбнется кому-то другому – или не улыбнется вообще никому. Властный взгляд денди вершит судьбы своих визави: одним он милует статус (ни много ни мало, статус прекрасного), других же обрекает на мерзкую бесцветность серости, а может быть даже уродства. Всё это и объясняет роковую необходимость игры взгляда, но пока что только в одну сторону.

Спрашивается, зачем же самому денди так нужен ответный взгляд? Не составит труда предположить, что в этой игре лично он наслаждается величиной своей власти – и это, конечно же, так, но этого недостаточно. Дело всё в том, что денди здесь выступает не только во властном, но и в подчиненном положении. Он *видит*, но он и *видим* – его взгляд пронизывает людную улицу, но и людная улица обращена к нему сонмищем взоров гуляющих и требовательных толп. Мы знаем, что денди владеет тайной Красоты, но почему? Ответ очень прост: потому что сам он и есть Красота. То есть никакой тайны тут нет, и руки у денди совершенно чисты – он никого не обманывает, ибо все видят правду: Красота воплотилась в этого человека, как в совершенную *вещь*. И это значит, что чужой взгляд должен удостоверить красоту денди точно так же, как его собственный взгляд может дать, а может не дать другим санкцию на прекрасный статус.

Он дарит взгляд, но взгляд должен вернуться обратно, вернуться к истоку и вновь подтверждать то, что все вроде бы знают и так: что денди – законодатель стиля, сама Красота, явленная в облагороженной плоти.

А что если однажды взгляд не вернется?

*

Такова наша первичная оптическая сцена, которая в известной мере отличается от паноптической, так пугающе сконструированной Бентамом и так изящно описанной Фуко. Напомню, что проект Паноптикума есть проект идеальной тюрьмы, идеальной машины контроля, в котором железные властные отношения держатся на одной только игре взгляда. Однако какова эта игра: в центре кругового пространства с прозрачными перегородками, чем-то напоминающего пчелиные соты, стоит башня с круговым же обзором, в которой и располагается Ее Величество Власть. Собственно, власть *«reg se»*: вовсе не обязательно, чтобы там находился какой-либо человек, потому что того, кто есть (или кого нет) в башне, не видно. «Он» видит, но сам он невидим – потому его может и не быть, но никто об этом не узнает: непроницаемость башни, подобной в этом кафкианскому Замку, фактом своего существования хранит ужас и тем отправляет власть. Не простую, особенную: это односторонняя, вертикальная, как сама башня, иерархическая, если не иератическая, власть. Она управляется взглядом, который не возвращается. В наше время можно лишь удивляться, сколь неудачное время Бентам выбрал для своего изобретения: дело в том, что сама вертикальная иерархия власти вступала в фазу своего стремительно приближающегося краха.

Напротив, в оптической сцене с денди мы имеем дело не столько с чистой вертикальной властью, сколько с горизонтальным обменом, с экономической схемой: взгляд обратим, поэтому власть, будто прибыль, распределяется между всеми участниками сцены. Это диффузная власть – плоскостная, многосторонняя, коллективная, плюралистическая, демократическая, словом, *упавшая*. Раз так, то и сам термин «власть» перестает здесь работать: власть настолько меняет свой изначальный характер, что совсем перестает быть собой, превращаясь в эффектные волны обмена и дара. Уже не власть, но *мода*.

Таинственный взгляд трансцендентной субъективности, с невидимой властью проникающий все сотворенные вещи, рухнул на землю и в миг обернулся взглядом от вещи к вещи, совсем без изнанки, без тайны и ужаса. В тот самый миг этот мир как будто утратил одно измерение и стал бесконечно беднее – т. е. беднее на целую бесконечность.

*

Как всегда в истории, которая и в этом (и прежде всего в этом) похожа на царственное дитя, склонное к игре в прятки, в нашем случае вещи в своей сути обнаруживают себя вовсе не там, где они есть, но именно там, где их нет – еще, уже или (повысим ставки) вообще. *Эстет*, в которого в скором времени эволюционировал денди, обнаруживает зримый исток своего существа в фигуре *романтика*, в котором как раз этот самый эстет, породнившийся с денди, отсутствует, надо признать, чуть более чем полностью – и это при том, что *эстетическое* в нем бьет через край. Так, нелепым кажется тот ребячливый мысленный эксперимент, в котором мы с некоторой издевкой запускаем по улице перед окном, сквозь которое проходит пытливый взгляд денди, – романтика... Полюсы столь удаленные, романтик и денди едва ли вообще-то увидят друг друга, как явления взаимно расположенные за пределами своих чувствительных зон. Однако на пике высшего напряжения этой вызывающей бесконтактности, быть может, где-нибудь в Гималаях сойдет разрушительная лавина, которой позже дадут имя всемирной истории.

Так или иначе, нам остается только предположить, что некоторые явления тем больше вступают друг с другом в контакт, чем больше они игнорируют друг друга, участвуя одно в другом, тем самым, не утвердительно, но отрицательно – с тем большей настоятельностью.

Неряшливый с виду романтик, и правда, не склонен к поверхностным играм денди в силу высшего внутреннего убеждения – или, точнее, высшего убеждения в самом *внутреннем*. Если логосу о культуре вообще позволительна некая краткость, то в случае романтика она обернулась бы в саван сентенции: романтик есть тот, кто в каждом данном случае стремится раскрыть за плоскостью внешнего скрытый объем внутреннего. И в меру того, что сама по себе, как по некоему волшебству, плоскость едва ли спешит развернуться в объем, романтику здесь не остается ничего лучшего, как вытянуть этот объем, как пеструю ленту из широкого рукава, из самого себя. Отсюда дополним сентенцию: плоскость реальности (буквально – *вещественности*) романтик достраивает до объема своего собственного Я. Когда так небрежно именуют романтика субъективистом, хотят того или нет, но говорят именно это, поэтому говорят правду.

Варьируя введенную нами перво-сцену, мы вольны, чем черт ни шутит, поместить романтика не перед взором денди, но на место самого денди, единственно с тем, чтобы незамедлительно убедиться: сцена развалится. Романтика не интересует игра в праздные гляделки, он готов с брезгливостью отвернуться еще до того, как перед окном появится первый кандидат, прошу прощения, на Красоту. Внешнее не пленяет романтика. Среди сонмища форм на поверхности жизни он не находит как раз-таки главного: а именно самой жизни, ибо всё, выплывшее на поверхность, мертво и окостенело, как дохлая рыба. Жизнь есть не ставшее, но единственно становящееся – так исконный романтик мог бы, при известной инверсии времени, повторить за поздним романтиком в кубе, имя которому Освальд Шпенглер. Далее, он повторил бы за в кубе сокрытым романтиком, имя которому Николай Федорович Федоров: жизнь вам дана не на поглядение, – отказывая, тем самым, в романтизме, и самое главное – в *жизни* как таковой пресловутому денди-эстету, которому, да, как раз только на поглядение она и дана.

Романтик сказал бы: жизнь ему именно что не дана, ибо жизнь, взятая в одной своей внешне-механической, визуально-сценической стороне, есть разве что часть жизни, следо-

вательно, и не жизнь, потому что не жизнь в целом. Целое жизни по определению нуждается в своем достраивании до цели, и кто же будет достраивать, во-первых, если не Я, и что же это будет за цель, во-вторых, если не это же самое Я, достраивающее неполноценную жизнь до искомого целого?.. Тот факт, что мир без Я и вне Я невозможен, оборачивается для Я фантастическими предпочтениями и бенефициями: ничто не истина, не добро, не красота – без санкции на то самостоятельного демиургического Я, по праву творящего мир наряду с его первым и главным Творцом, с той только разницей, что не *ex nihilo*, но, скорее, *ex datis* – из той самой данности, что уже предоставлена Творцом в последующее распоряжение творящего Я.

Выходит, что человек есть по сути своей художник, творец, либо его вовсе нет – что то же самое: он только постав этих внешних безвольных, безмолвных данных, из которых другой, на этот раз подлинный творец, точно из глины, лепит свой истинный мир. Иными словами, истинный мир и есть мир субъективного творческого усилия, мир искусства и прежде всего – поэзии. Так – у Новалиса: «Поэзия на деле есть абсолютно-реальное. Это средоточие моей философии. Чем больше поэзии, тем ближе к действительности»;² «Поэт постигает природу лучше, чем разум ученого»;³ всё дело в том, что «Поэзия растворяет чужое бытие в своем собственном»;⁴ ибо «Только индивидуум интересен...».⁵ Индивидуально-поэтическое, субъективное дает объективному, *слишком объективному* быть в акте творчества, тем самым истина мира прежде всего субъективна, в той мере, в какой актуальна, и только потом, так сочиненная, она становится объективной. Истиной мира владеет творец, как образ и подобие того Творца, который стоял у истоков всех вещей.

Отсюда лишь шаг до обер-романтика Фридриха Ницше: мир может быть оправдан только как эстетический феномен, однако до этого запоздалого, несвоевременного оправдания пройдет вереница блистательных демиургов – тот же Новалис, Шеллинг, братья Шлегели,⁶ Тик, Кляйст, фон Арним, Брентано... Романтик, конечно, говорит по-немецки, лишь в качестве то ли досадного, то ли значительного курьеза он переходит на английский (так, что лорду Байрону приходится бежать в экзотические страны – не исключено, что от стыда быть англосаксом, а Шелли отправляется в изгнание в Италию), лишь по иронии судьбы, злой или доброй, по-русски (тут, правда, и ставки выше, или – шире) и никогда – по-французски. Тем более показательно (снова работа вездесущей романтической иронии), что, когда дело дойдет до эстетизма, мы услышим один только дискант из английского и французского – ничего более, как ни напрягай слух.

Но всё это только начало метаморфозы. В опасном альпийском походе от романтизма к эстетизму мы вынуждены будем сполна отказаться почти от всего того, до чего договорились чуть выше. Разреженный горный воздух творчески личного должен смениться тяжелым уличным смогом обезличенной объективности. Прочь от иллюзии истины, подлинности, мистических таинств и мистериальных свершений становящегося мира – добро пожаловать в мир *ставший*, мир-плоскость, мир-вещь и мир-форму, в котором не воля творца, без разницы, с прописной или со строчной, является мерой творения, но разве что видимость факта является мерою мира, лишенного своей вчерашней еще личностной глубины.

² Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 94.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 95.

⁵ Там же.

⁶ Впрочем, не всё так однозначно. Тот факт, что от романтика к денди-эстету всё же есть некая *теоретическая* лазейка, демонстрирует воспеание *растительной жизни* в романе «Люцинда» Фридриха Шлегеля.



Денди-эстет в одном историческом шаге от поэта-романтика, но это шаг через пропасть. Там, на той стороне, уже нет никаких личностных глубин или, напротив, едва выносимых высот творчества; мир там уже не охоч до объема, его вполне устраивает быть плоским и маломерным, лишь бы быть пестрым и выцвеченным, как броская картинка-раскраска. При этом спрашивать о причинах этого перехода, как оказывается, не совсем корректно, почти что бестактно и точно совсем не проницательно – а всё дело в том, что никакого перехода и не было, был разве что удивительный рецидив архаики по имени «эпоха романтизма», как будто бы странное препятствие на ровном пути современного духа. Дендизм же, напротив, есть закономерность, есть эта самая современность, взятая в непрерывной (и досадный казус романтики так и не сделался в ней разрывом) линии от неожиданного отрезвления позднего Средневековья у номиналистов, у Коперника, у Галилея и далее – до торжествующего материализма, где мысль экстатически признается самой себе в том, что сама она – будто бы желчь, выделяемая из мозга. Так вот, весь дендизм есть поздний экстаз самолюбования этого самого материализма.

Денди – такой же, по сути, естествоиспытатель эпохи Модерн или, скажем, банкир-финансист, но взятый чуть-чуть в другом ракурсе всеобщей воли к плоскости: как очень изящная вещь, лишь по какому-то досадному недоразумению сделавшаяся человеком. Отсюда задача человека: как можно быстрее сделаться обратно – вещью. Рассказывают, что они облачались в столь тонкие и обтягивающие наряды, что это походило скорее на воплощенную геометрию, нежели на живое существо. Рассказывают также, что в какой-то момент в среде денди возникла мода на прогулки... с черепахой на поводке; представляется, что гуляющий таким образом передвигался настолько медленно, что, казалось, вообще не двигался с места, тем самым приближаясь к искомой вещественной неподвижности – окружающие, конечно, должны были просто смотреть и восхищаться.⁷

Романтик, напротив, стремился стать из вещи – человеком. Пафос романтического житнетворчества, пламенный миф о гении и старые сказки о двойном дне этого мира – всё для эстета становится пошлыми байками. Впрочем, и сам эстет едва ли готов до конца осознать, что кое в чем он всё же обязан бесславно почившему романтику: этот, как некогда тот, не готов признавать за уровнем общего и намека на истинность; оба предпочитают индивидуальность. Изменилось, однако, само существо этой индивидуальности: если тот желал видеть в ней глубину загадочной личности, то этот доволен и тем, что индивидуальность есть лишь единичная вещь среди прочих вещей – то, что видно, что воплощено. Личность, которую, в отличие от зеленой гвоздики в петлице, не увидеть и не потрогать, может быть без особых потерь отдана на откуп жадному демону слов (как очень скоро, к примеру, и философия будет объявлена болезнью языка, и это при том, что у того, кто это объявил, душевная болезнь была зафиксирована вполне медицински).

⁷ Эту реакцию лучше всего выразил Верховенский по поводу русского денди Ставрогина: «Ставрогин, вы красавец! – вскричал Петр Степанович почти в упоении. – Знаете ли, что вы красавец! В вас всего дороже то, что вы иногда про это не знаете. О, я вас изучил! Я на вас часто сбоку, из угла гляжу! В вас даже есть простодушие и наивность, знаете ли вы это? Еще есть, есть! Вы, должно быть, страдаете, и страдаете искренно, от того простодушия. Я люблю красоту. Я нигилист, но люблю красоту. Разве нигилисты красоту не любят? Они только идолов не любят, ну а я люблю идола! Вы мой идол! Вы никого не оскорбляете, и вас все ненавидят; вы смотрите всем ровней, и вас все боятся, это хорошо. К вам никто не подойдет вас потрепать по плечу. Вы ужасный аристократ. Аристократ, когда идет в демократию, обаятелен! Вам ничего не значит пожертвовать жизнью, и своею и чужою. Вы именно таков, какого надо. Мне, мне именно такого надо, как вы. Я никого, кроме вас, не знаю. Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...» – *Достоевский Ф.* Полное собрание сочинений. Т. 10. – СПб.: Наука, 1974. С. 323–324. – Как много тут о денди, как много о Уайльде, кроме разве что одного: наивности...

Денди-эстет – это человек внешнего. Не чуждый остаточному пафосу романтического жизнетворчества, он, как и в случае с индивидуальностью, меняет точку приложения сил: если романтик осмеливался творить себя как сокровенный дух, денди за полным отсутствием интереса к последнему предпочитает творить себя как... красивую вещь, опять же, среди других вещей мира. Но это ведь и обостряет игру: если быть вещью, то быть ею до самого конца, и быть не какой-нибудь, но самой изящной, самой прекрасной вещью. Не надо создавать произведение искусства, надо самому быть им. Меняется вектор творческого акта: не изнутри – вовне, но извне – к самому же извне. Чтобы оценить сокрытое в этом обезумевшем материализме чувство юмора, довольно представить себе, скажем, фарфоровую вазу, раскрашивающую саму себя. Вот так, целиком по-мюнхгаузеновски, протекает и жизнь денди, полная забот эстетического самосовершенствования, где, правда, приставка «само» отныне лишена всякого смысла.

*

И вскоре всем было уже не до смеха, коль скоро пыливый и царственный взгляд человека-вещи занял свое законное место у окна нашего дома в Лондоне, а может и где-то еще. Теперь его правилам подчинялись даже августейшие особы⁸ – так, что голубая кровь стала цениться не выше голубого фарфора (того самого, с которым, по знаменитой сентенции, упорствовал сравняться молодой Оскар Уайльд). Давно убивший в себе романтика, денди предоставлял свету санкцию на расширение этого преступления до статуса массового. То, как заходящая звезда европейской аристократии радовалась уничтожению в себе всякой «архаики», было только репетицией того, как спустя всего век европейское мещанство примется уничтожать в себе и самые скудные остатки его звездного аристократического прошлого.

Стратегия денди заключалась в настоящем увещании, что-де кровь, цветом которой освящена история, не стоит и толики той значимости, которой наделена форма – проще говоря, ваш внешний вид. Именно так людям в высшей степени сомнительного происхождения, таким как Бо Браммелл, удалось-таки обратить помутившийся свет в свою языческую веру. Браммелл и всякие браммеллы заразили общество смертоносным вирусом внешнего: как сумасшедшие, побросав важные и неважные дела, аристократы вертелись у зеркала, одержимые странною жаждой выглядеть так же, как этот плебейский красавчик (значительно позже, под бесславный конец своей «карьеры», он выложит карты: весь секрет был в крахмале).

Однако же гений красоты, в отличие, скажем, от гения рода, никак не годился в долгожители. С возрастом даже самый очаровательный юноша всё больше делался схожим с фактурой древесной коры. Старея, денди уже не производили былого впечатления (даже крахмал был бессилён) и переставали быть кому-то нужны. Статус фаворита стремительно разменивался на клеймо неудачника, если не хуже. Вчерашние денди сегодня влезали в долги так же прытко, как некогда в узкие брюки, и были вынуждены скрываться от кредиторов под угрозой холодного и некрасивого тюремного интерьера. В какой-то момент заветное место у окна нашего лондонского дома опустело: Бо Браммелл пустился в бега, и больше его никто не видел.

⁸ К примеру, о взаимоотношениях Браммелла и принца Уэльского: *Вайнитейн О.* Денди. С. 69.

*

Как и всякое подлинно рефлексивное явление, литературный эстетизм вышел на сцену истории достаточно поздно – тогда, когда денди уже и след простыл. Так, бесноватый Бодлер примерял на себя черные одежды плакальщицы, со слезами на глазах справляя траур по уходящим в прошлое рыцарям красоты. Денди для Бодлера – не мир, не часть мира, но *культ* – такой, из которого только и становится ясно, что самый предмет этого культа теперь уже не существует (ведь памятники ставят по усопшим). И с тем этот культ тем более яркий: «Единственное назначение этих существ – культивировать в самих себе утонченность, удовлетворять свои желания, размышлять и чувствовать»;⁹ «Для истинного денди все эти материальные атрибуты – лишь символ аристократического превосходства его духа»;¹⁰ «В сущности, я не так уж далек от истины, рассматривая дендизм как род религии»;¹¹ «Дендизм – последний взлет героики на фоне всеобщего упадка»;¹² «Дендизм подобен закату солнца: как и гаснущее светило, он великолепен, лишен тепла и исполнен меланхолии»...¹³

Бодлер вкладывает в дендизм всё то, чего более не обнаруживает вокруг себя. Поэтому, чем меньше дендизма осталось в реальном мире, тем большее, более пышное место готов отвести ему скорбящий художник в своей облаченной в черное фантазии. И мало кто с такой же очерченной ясностью исповедует скрытую истину о том, что есть в сути своей дендизм, как этот идолопоклонник Бодлер, в котором от денди осталась одна лишь фантазия – зато какая по-роденовски ощутимая, выпуклая и точная: за высшее благо и основание внутренней этики денди почитает владение самим собой, как удержание совершенной формы – Бодлер же, истерик, невротик, способен быть только вне себя, быть расколотым и разбитым для него нормальное состояние; также и эстетически денди тяготеет к классической ясности контуров, тогда как Бодлер, как мы знаем, наслаждается сверхсовременным флером упадка, тяжелым одором тления и разложения; денди всецело здоров, Бодлер – это персонифицированная болезнь; денди, как солнце, есть центр общественной жизни, Бодлер же изгой и неудачник... Казалось бы, всюду, где денди говорит свое лучезарное «да», тенью ступающий следом декадент Бодлер змеей шепелявит свое ядовитое «нет, нет и нет же, никак, ни за что, трижды нет!» И всё же он любит дендизм всею сущностью того места, которое у него осталось от сердца; он жаждет дендизма и горько стонает от мысли о том, что дендизм закатился, точно вчерашний день.

Пожалуй, понять эту внешнюю двойственность высокой культуры можно единственно изнутри личной двойственности судьбы самого Бодлера – художника, который, болезненный и меланхоличный ностальгик по ясности дня, был обречен на вязкую горечь ночи. Бодлер, который и денди и декадент одновременно, первый и глубже других воплотил и, воплотив, осознал врожденный порок всякого эстетизма, который, чаще в тайне от самого себя, несет в себе собственное иное – так, что пестуя внешнюю форму, он вместе с тем взращивает внутреннюю бесформенность. И самый прекрасный цветок произрастает на зловонном навозе. Так и Бодлер – лишь симптом рубежа, за которым навоз поглощает цветок без остатка, становясь вместе с тем ужасающим, но в этом ужасе неотразимым искусственным образом мертвого, мертвенно увековеченного цветка. Другими словами: цветка зла.

⁹ Бодлер Ш. Философское искусство. – М.: Рипол-классик, 2017. С. 342.

¹⁰ Там же. С. 343.

¹¹ Там же. С. 344.

¹² Там же. С. 345.

¹³ Там же.

Бодлер взрывает форму дендизма изнутри. Возвращаясь к оптической перво-сцене: взгляд, выступающий ее осью, больше не держится в выверенном единстве, но до предела рассеивается, разлетается в стороны, нарушая классическую связку зрителя и артистов (которые, мы помним, в рекуррентной игре взглядов непрерывно обмениваются ролями). Место денди теперь занимает *фланер* – он первым делом покидает насиженное место, чтобы отправиться на оживленную улицу самолично и спешно смешаться с толпой, как персонаж из новеллы Эдгара По. Дистанция, заданная в перегородке окна, нарушается – где зритель, а где зрелище решительно невозможно различить. Фланер, далее, глядит во все стороны, но не видит ничего конкретного: взгляд его лихорадочен, как почерк эпилептика (или, в данном случае, сифилитика), он мечется от формы к форме так, что всякая форма, точно на дернувшемся фотоснимке, смазывается по ходу движения; словно на рынке, образ обменивается на образ – так, чтобы не оставалось ничего солидного. Точные слова: не форма уже, но непрерывная деформация.

Такова и поэзия – нервная и захлебывающаяся словами, будто на смертном одре, из самых последних сил. Писавший ее, воистину, был уже изначально мертв. Пожалуй, единственное, что чудесным образом оживляло его мертвенную руку, это мечта о величии вчерашнего дня.

Диагноз Бодлера: эстетизм и декаданс есть в своей сущности одно и то же, взятое в разных ракурсах. И те вчерашние денди, сегодня – жалкие, опустившиеся беглецы, должники и каторжники, – лучшее тому подтверждение. Так, не единожды проникновенная литература проговаривала дьявольскую двойственность данного исторического момента.

*

Невротический, болезненный взгляд Бодлера бегаёт по молчаливому пейзажу и не находит ответа – с самоубийственной тоскою он обнаруживает, что ему негде остановиться в мире цивилизации, ибо в этом мире всё умерло. Бегаёт взгляд, но отсутствует *вид* (с платоновскими обертонами): отсюда навязчивые мотивы слепоты у того же Бодлера, рядом – у Метерлинка. Тем более ярко эта потеря самого вида находит себя на контрасте со взглядом Марселя Пруста: последний, глядя на вещи, видит их полными жизни, заряженными (анахронически говоря, ауратическими), открывающими внутри себя сонмы забытых миров обретенного времени. Взгляд Пруста оживляет, взгляд Бодлера мертвит.

Всё это вдвойне трагично, ибо ведь и нежная элегия Пруста – такая же песнь умирания, разве что спетая с дюжей любовью, разве что полная всё еще романтического, т. е. одушевленного, личного вкуса, а не бездумного бодлеровского сплина. Ностальгику Прусту всё еще есть, куда возвращаться – даже на пороге смерти, следовательно, ему открыта дорога к бессмертию. Бодлеру же возвращаться некуда, и он знает, что наутро исчезнет без следа, и вряд ли холодные парижские пассажи станут оплакивать эту потерю.

Траур тут кутает равно всех, ибо всё это скорбная песня печального европейского Вырождения – долгого XIX века с его потаенным, но неминуемым увяданием аристократии, т. е. всего самого лучшего, на пороге восстания масс из короткого века XX, в котором, прошедший через стальные грозы, был выкован новый, уже совсем другой человек – не романтик, не денди, не эстет и даже уже не декадент, а черт знает что. С прежним европейцем у него было примерно столько же общего, как и у нынешнего ближневосточного беженца – в качестве подтверждения правоты шпенглеровского тезиса о грядущем родстве белой и цветной революций, полученного задним числом.

Европа ретиво закатывалась в свою бездну, и ее эстетствующий декаданс был тому сонной похоронной сонатой.

*

Еще один французский пример – Гюисманс и его хрестоматийный для эстетизма роман «Наоборот».¹⁴ Вот выверенная, точно формула, трагедия всего направления. Она тем более рельефна, чем более автор ее осознал сам себя и раскаялся – как известно, знатный эстет Гюисманс в конце жизни со всей ревностностью бывшего развратника ударился в душеспасительное католичество, где был, что уж там, столь же ярким фанатиком красоты – только в отсутствие самой красоты.

Так или иначе, вычерчивая где-то чудовищный, где-то разительно чувственный образ своего Дез Эссента, потомка стремительно вырождающегося рода, господин Гюисманс питал свое перо кровью собственного сердца. Рисунок же получался дистинктым. Молодой Дез Эссент, делая весьма беспорядочные успехи в учебе, проникается ядовитой мечтой – удалиться от столь несовершенного мира в столь идеальное пространство искусственно сконструированного универсума, пускай величиною всего-таки с дом, зато какой. Ведущий мотив: бегство снаружи, из мира – в интерьер: «Он говорил, что природа отжила свое время; она окончательно утомила противным однообразием своих пейзажей и небес внимательное терпение утонченных людей».¹⁵ Утонченному скучно живое, слишком живое.

В этом строго лабораторном образе приоритеты расставлены по своим законным местам, точно схоластические фигуры: всё живое, всё внутреннее, всё меняющееся – это плохо, всё мертвое, всё внешнее, всё неизменное – это хорошо. И пика своей неприкрытой наглядности эта банальная дихотомия достигает, конечно, в знаковой сцене с черепахой, когда Дез Эссент, пресыщенный паутиною пестрых ковров и изящной посуды, решает пустить по дому нечто (слишком) живое – ту самую черепаху, которая, впрочем, также наскучивает эстету, и он инкрустирует в панцирь ее драгоценные камни, после чего, поразив этот мир яркой вспышкой диковинной искусственности, живое скоропостижно отдает концы. Читаемый образ: жизнь, убитая дюжей чрезмерностью эстетического.

Другой эстет, со знанием дела пишущий об эстетике же, – это итальянец Габриэле Д’Аннунцио. Его герой Андреа Сперелли из раннего романа «Наслаждение» – такой же потомок угасшего рода, такой же маньяк эстетизма, как и его французский коллега Дез Эссент, только в более реалистических, более приземленных условиях. Он меряет живое мертвым – так, что сам взгляд его убивает, обращая всякий намек на глубину во внешнюю форму. Показательны навязчивые сравнения – строго от естественного к искусственному: «Ее тело на ковре в несколько неловком положении, благодаря движению мышц и колеблющимся теням, как бы улыбалось всеми суставами, всеми складками, всеми извилинами, покрываясь янтарной бледностью, которая напоминала Даная Корреджио. Ее фигура была в стиле Корреджио: ее маленькие и гибкие руки и ноги, почти веткообразные, как на статуе Дафны, в самый первый миг ее сказочного превращения в дерево».¹⁶ Поистине *убийственная* метаморфоза.

¹⁴ О нем Уайльд говорил: «Последняя книга Гюисманса – одна из лучших, какие я читал в жизни». – *Элман Р.* Оскар Уайльд: Биография. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. С. 306. – Об этом свидетельствует и та навязчивость аллюзий, с которой «Наоборот» фигурирует в «Портрете Дориана Грея».

¹⁵ *Гюисманс Ж. К.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. С. 276. – Сравни с этим высказывания Уайльда: «Ненавижу пейзажи – они существуют лишь для скверных художников»; «Давайте войдем в помещение – меня тошнит от голоса кукушки». – *Элман Р.* Оскар Уайльд. С. 176.

¹⁶ *Д’Аннунцио Г.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. С. 36.



Всё это крайне показательно, но вместе с тем нельзя не заметить, что и эти по-своему чистые примеры, возможно, как раз в силу своей литературной, слишком литературной чистоты теряют в объеме, пускай и приобретают в яркости. В силу, скажем так, некоего культурного принципа дополнительности образы вроде Дез Эссента или Андреа Сперелли нуждаются друг в друге, чтобы в итоге сложилась не половинчатая, но по возможности полная картина – вероятнее всего потому, что в той же мере, что и их персонажи, дополнительными друг другу оказываются и сами авторы. А это, в свою очередь, означает, что ни одному из них не удалось достичь в искусстве своих жизней (а не только в простом искусстве) окончательной целостности стиля, к которой хрестоматийная формула Бюффона подходила бы без всякой натяжки.

Именно в этом месте на историческую сцену выходит – он должен был выйти в силу, как минимум, *стилистической* необходимости – художник жизни и просто художник Оскар Уайльд. Его непреходящая ценность для истории европейского духа состоит как раз в том, что он наиболее полно воплотил сам стиль своего времени – так, как только и можно его воплотить, т. е. став им от строя мыслей до красы ногтей. И поэтому нечего удивляться тому, что в образе Уайльда маятник амбивалентности порою берет самые головокружительные обороты, – именно это и обеспечивает полноту его художественно-экзистенциальной победы. И прежде всего – победы над самим собой, где человеческое, скупа, канючило быть человеком, но эпохальное в пику ему требовало становиться эпохой. К счастью, победила эпоха.

Эта эпоха побеждала в единстве онто-филогенетического пути, единстве, как сказано, размаха и амплитуды.¹⁷ Так, последние заданы уже уровнем рода, где ясная рациональность отца-медика дополняется яркой эмоциональностью матери-поэтессы (больше того, каждый из них в свою очередь дублирует двойственность: отец – в романтическом собирании ирландского фольклора, мать – в холодной светской расчетливости). Так и Оскар, средний ребенок в семье, оказался как ветреным, так и находчивым. Блестящая учеба на удивление органично смыкалась с дурным поведением и заносчивостью, таинственная в силе своей тяга к католической форме благочестия (вспомним в этой связи Гюисманса) – с языческим, эллинистическим эстетизмом; в конечном итоге, откровенная коммерция – с непревзойденным поэтическим (имея в виду как раз таки прозу) своего языка, т. е. места, и своего времени.

Весь мир вокруг него, конечно, покорно потворствуя серьезному ребячеству гения, двоился и сам перед его лицом. Наиболее яростно здесь в собственном смысле онтологический конфликт Джона Рескина и Уолтера Пейтера, двух ранних – и самых главных – наставников Оскара. Первый с поистине миссионерским, если не сказать иезуитским, темпераментом утверждал служебность искусства при полном патронаже со стороны этики, нравственности, благопристойности – высший извод строго викторианского стиля в подходе к эстетике. Второй же, напротив, с поистине античным прямотушием заявлял о самодостаточности искусства, скорее, о том, что всё прочее, включая сюда и этику, служит ему материалом, если не глиной или даже навозом, тогда как искусство, в реминисценции к Аристотелю, служит целью самому себе, поэтому отличается подлинным совершенством. «Высшее, что может сделать искусство, – это представить истинный образ благородного человеческого существа. Оно никогда не делало больше этого; но оно не должно делать меньше этого»,¹⁸ – утверждает

¹⁷ У Элмана: «Оскар всегда готов повернуться на сто восемьдесят градусов». – Элман Р. Оскар Уайльд. С. 69. – Это, конечно, самое мягкое и тактичное, что тут можно сказать.

¹⁸ Рескин Д. Лекции об искусстве. – М.: Б. С. Г.-Пресс, 2011. С. 80.

Рескин. «Больше всего житейской мудрости именно в поэтической страсти, в стремлении к красоте, в любви к искусству ради искусства. Ибо искусство приходит к нам с простодушным намерением наполнить совершенством мгновения нашей жизни и просто ради самих этих мгновений»,¹⁹ – утверждает, напротив, Пейтер. Сюда – комментарии Элмана: «Если Рескин был человеком разграничения, то Пейтер был человеком смешения»;²⁰ «Один был пост-христианином, другой пост-язычником»²¹ – и т. д.

Рескин и Пейтер, такие несовместимые в жизни, стали частями великой души, с поистине органическим мастерством совмещенные в одном человеке. Это единство, впрочем, упорно продолжало плодить расколы в реальности за своими пределами. Вот другой пример. В 1882 году, во время своего затяжного и знакового турне по Соединенным Штатам, послужившего репетицией и праформой многих будущих истерик вплоть до «вторжения» Битлз, Уайльд повстречался с юности им глубоко чтимым американским поэтом Уолтом Уитменом – по иронии судьбы, одним из самых прямолинейных и не эстетических поэтов в мировой истории. Встреча прошла хорошо, но один момент нельзя оставить без внимания: приняв Уайльда со свойственным ему радушием, престарелый Уитмен всё же посчитал нужным предостеречь юного коллегу перед опасностью заигрывания с эстетской чрезмерностью. И вот, точно ответом на пророчество Уитмена, маятник резко качнулся в противоположную сторону: через год, в 1883, Уайльд гостил в Париже, где, помимо прочего, встретился с великим и, буквально, ужасным Верленом. Величие одного, впрочем, переменялось до неузнаваемости: Верлен периода «после Рембо» представлял из себя грузного лысого алкоголика, помешанного на разложении и упадке. Так, это и была воплощенная в декадансе эстетская чрезмерность, которая вошла во Франции в моду и являла в своем роде крайний образчик того, о чем предупреждал Уайльда мудрый блюститель здоровой меры Уитмен.

Всё это было игрою судьбы, зарегистрированной документально. С тех самых пор жизнь Оскара вся превратилась в непримиримую перепалку воинственных крайностей. Завороженный парижским декадансом (хоть и будучи в ужасе от Верлена), Уайльд увез этот вирус с собой – точнее, в себе, до самого основания своего гения, что видно по упадочно-парижскому экзерсису «Сфинкс». Начиная с середины 1880-х, до этого по-эллински ревностно выдерживающий меру, он стремительно мчался к судьбоносному пику декаданса.

*

Если денди обращался в вещь всё же исполненным наивной веры в свою одушевленность, Уайльд, одаренный, в отличие от денди, умом и недюжинной эрудицией, *сознательно* становился вещью среди вещей, будто бы по-нищевски возжелав свою трагическую судьбу. Его знаменитый тезис о том, что жизнь подражает искусству, а не наоборот, лишь заостряет мнимый парадокс вполне реального человеческого и общечеловеческого овеществления той поры: когда не судить по одежке признавалось пошлостью, интерьер почитался как состояние души, а самой душе совершенно отказывалось в существовании (вполне закономерно, что именно тогда и должна была возникнуть наука психология).

Уайльд с беспримерной тщательностью овеществил душу на практике, и сделал это с такой душой, что многие романтики могли бы стенать от зависти, – ведя ночную гомо-эротическую жизнь, в которой мужчина из субъекта превращался в зримое тело как источник

¹⁹ Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. – М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. С. 278.

²⁰ Элман Р. Оскар Уайльд. С. 74–75.

²¹ Там же. С. 75.

удовольствия, при дневной живой жене и двух детях;²² он овеществлял ее в первых же изданных (1888 г.) сказках, к примеру, в «Соловье и розе», где столь схематично, притом не менее прекрасно, явлена диалектика выражения и выраженного; он овеществлял ее, конечно же, в «Портрете Дориана Грея», своем игривом *opus magnum*, наследующем гюисмановскому «Наоборот», в романе, который один достоин всей описанной выше динамики Вырождения.

Дориан меняет душу на вещь, где вещью становится он сам, зато, по строгой диалектике, вещи, т. е. портрету, не остается ничего иного, как стать душой – страдающей, униженной, гибнущей. Всё больше тонущий в разврате и злодеяниях Дориан, как вещь, не меняется, зато сокрытая в темных закромах душа-портрет обращается сущим уродом. Эта старинная притча о закладе души вездесущему дьяволу заканчивается, как водится, плачевно, ибо по истинно дьявольской закономерности расплата мигом возвращает всё на свои места: вещь вновь обращается вещью, а человек погибает из-за уродства своей продажной души.²³ Эта удивительная история, в тайне открывающая новый мир *символизма*, не оставляет сомнения в том, что Уайльд с полной ясностью осознал, кто он и что же с ним происходит, а то, что это была именно *поволенная судьба*, вполне доказывает грянувший процесс над самим развратником-Уайльдом и последовавшая за этим горестная его расплата.²⁴ Оpozоренный, брошенный, умирающий в изгнании, точно романтик столетней давности, Уайльд оставляет свидетельство о реабилитации души, озаглавленное по-библейски: «De profundis». Очевидно, чтобы взывать *из глубины*, нужна глубина – та самая, которую истово отменял эстетизм, выводя всё сокровенное в вещественную выраженность. Маятник, кажется, с силой качнулся обратно. Значит ли это, что Уайльд признал свои ошибки и раскаялся?

Едва ли. Скорее, Уайльд, как подлинный гений из древнего до-буржуазного века, прошел все круги всех земных сфер, а вместе и срединных, небесных, чтобы в конце концов возвратиться к яркому свету поэзии. Не должно смущать то, что смерть его была так бесславна, ведь даже божественный Данте покинул этот лучший из миров не самым счастливым из смертных. Победы их – их творения, равные сотворению мира, где гений мироздания дублирует себя в исключительных индивидах. Так, сотворенный мир Уайльда – вполне реальный мир увядающей Европы в век эстетизма, трагедия которого в том, что декаданс – это его противоречивая сущность. Никогда еще прекрасное и омерзительное, благоухающее и смрадное, яркое и мрачное не плясали так тесно на этой земле.

Трагедия эстета в том, что он убил в себе романтика, оставив вместо души одного только гомункулуса – декадента. Своего рода образцовая логическая ошибка: ведь именно романтизм изобретает эстетику, и в нем она расцветает до высших своих форм – таких, как «Письма...» Шиллера или философия искусства Шеллинга, как личный гений Гете или, что уж там, немецкое открытие никому в Англии не нужного Шекспира. Эстет, наследник ветреного, часто глуповатого денди, взял свой эстетизм взаем, как Браммелл скопировал Байрона, забыв заплатить по счету. Не удосужившись усилием пере-открытия романтизма, он лишился того ведущего, что позволяет эстетике быть собой – той самой глубины, души или, почему нет, субъективности, которые, как взгляд бедного Пруста, не просто скользят по поверхности мертвых вещей, но наполняют их жизнью – т. е. самой глубиной одушевленной субъективности.

Именно поэтому главный эстет Оскар Уайльд был куда больше, чем просто эстет: всю жизнь посартровски прикидываясь вещами, он знал глубину и торжество священного дыха-

²² «Теперь Уайльд вошел в подпольный мир людей, притворяющихся тем, чем они на деле не являются, в мир, стоящий вне закона, подобно тайной масонской ложе». – *Элман Р.* Оскар Уайльд. С. 364.

²³ «Уайльд нащупал центральный миф эстетизма – миф о мстительном изображении, о произведении искусства, обратившемся против своего оригинала, как сын против отца или человек против Бога». – *Элман Р.* Оскар Уайльд. С. 379.

²⁴ «...он написал трагедию эстетизма, заключающую в себе предвестие его собственной трагедии». – *Элман Р.* Оскар Уайльд. С. 384.

ния самой этой жизни, к которым он и вернулся, пройдя через ад, чтоб из той глубины воззвать к убиенному Богу. Другими словами, эстет в своем сердце вернулся к романтику, переоткрыв, таким образом, это самое сердце. Всё потому, что романтический взгляд, идущий de profundis, возвращается (в отличие от декадентского, который остается в своем роде пустым), он наполнен.

Возможно, и нам хорошо бы вернуться к романтикам, чтобы покинуть свой затянувшийся ад?.. В любом случае, для этого надо полюбить судьбу, для начала хотя бы в нее поверив.

P. S. Не сразу поняв это сам, я в данном тексте сыграл в игру говорящего молчания, или присутствующего отсутствия – а именно, ни слова не сказав о столь напрашивающемся сюда Кьеркегоре. Однако я рад, что так вышло: пусть каждый заполнит значимое молчание наполненным взглядом из своей собственной глубины.

Москва, 2017

Оскар Уайльд Критик как художник (сборник)

Упадок лжи Диалог

Перевод С. Займовского

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Кирилл и Вивиан

Сцена: библиотека в деревенском доме в Ноттингемшире

Кирилл (*входя с террасы через открытую дверь*). Мой милый **Вивиан**, не запирай-тесь на целый день в библиотеке. Смотрите, какой дивный вечер. Воздух восхитительный; над лесами туман, словно сизый налет на сливе. Пойдемте поваляемся в траве, будем курить и наслаждаться природой.

Вивиан. Наслаждаться природой! К удовольствию своему, могу сказать, что я совершенно утратил эту способность. Говорят, искусство заставляет нас любить природу сильнее прежнего; говорят, что оно раскрывает нам ее тайны и что после тщательного изучения Кору и Констэбля²⁵ мы будто бы начинаем замечать такое, что прежде ускользало от нашего внимания. Мой личный опыт убеждает меня в том, что, чем более мы изучаем искусство, тем менее любим природу. На деле искусство открывает нам лишь характерное для природы убожество замысла, ее непостижимую грубость, ее изумительную монотонность, ее безусловную незаконченность. Конечно, у природы добрые намерения, но, как выразился Аристотель, она не в состоянии их выполнить. В каждом пейзаже, который приходится мне созерцать, я невольно замечаю изъяны. Счастье, однако, для нас, что природа так несовершенна, иначе мы не имели бы искусства. Искусство – это наш живой протест, наша галантная попытка указать природе ее настоящее место. Что же касается бесконечного будто бы разнообразия природы, то это ведь сущий миф. Его не найдешь в природе. Оно существует в воображении, в нашей фантазии, либо же обусловлено искусственно развитой слепотой того, кто созерцает природу.

Кирилл. Если не хотите любоваться природой – не нужно! Вы можете просто валяться на траве, курить и болтать!

Вивиан. Но ведь природа так неуютна! Трава жесткая, колючая, мокрая – и полна ужасных черных насекомых. Самый последний рабочий у Морриса²⁶ смастерит вам более комфортабельное ложе, чем вся ваша природа. Природа бледнеет перед мебелью той «улицы, которая у Оксфорда заимствовала имя свое», как неуклюже выразился столь вами любимый поэт. Впрочем, я не жалуясь. Если бы природа была уютнее, род человеческий никогда не изобрел бы архитектуры, а я предпочитаю дома открытому воздуху. В доме мы все чув-

²⁵ Жан Кору, французский живописец, нежный, изящный пейзажист. Любил изображать природу в серовато-серебристых тонах. Джон Констэбль – знаменитый английский пейзажист. Великолепно передавал воздушные эффекты.

²⁶ Вильям Моррис – поэт, художник и социальный реформатор (†1896). Противник фабричного труда, Моррис основал мастерскую художественных тканей, ковров, обоев, где работа производилась без всякого участия машин. В Англии он стал законодателем мод в области мебелировки, декоративного украшения комнат; на Оксфордской улице в Лондоне им был открыт специальный мебельный магазин.

ствуем надлежащие пропорции, все нам подчинено, все приспособлено для нашей пользы и удовольствия. Самый эгоизм, столь необходимый для поддержания чувства человеческого достоинства, всецело является результатом нашей комнатной жизни. Вне дома мы становимся абстрактными и безличными. Мы окончательно утрачиваем свою индивидуальность. Далее, природа так равнодушна, так невнимательна. Гуляя здесь по парку, я всегда чувствую, что я для нее не больше, чем та скотина, что пасется на склоне, или репейник, зацветший в канаве. Не ясно ли, что природа ненавидит разум? Мышление – самая нездоровая вещь в мире, и люди умирают от него совершенно так же, как и от всякой другой болезни. К счастью, по крайней мере в Англии, мышление не заразительно. Превосходными физическими качествами нашего народа мы всецело обязаны нашей национальной глупости. Хочу надеяться, что мы еще на много лет сохраним этот важный исторический оплот нашего благополучия; но боюсь, что мы начинаем чересчур развиваться; по крайней мере, всякий, кто неспособен учиться, берется учить, – вот к чему привело наше увлечение наукой. А впрочем, лучше вернитесь к вашей скучной, неуютной природе и оставьте меня править мои корректуры.

Кирилл. Вы пишете статью! Это не слишком последовательно после того, что вы сейчас сказали.

Вивиан. А кому это нужно – быть последовательным? Тупице и доктринеру, всей этой скучной братии, доводящей свои принципы до печального момента воплощения в дело, до *reduction ad absurdum*²⁷ практики. Но я не хочу быть последовательным. Подобно Эмерсону, я пишу над дверьми своей библиотеки слово «каприз». Впрочем, мои статьи – весьма спасительное и ценное предостережение. Если бы меня послушались, могло бы произойти новое возрождение искусства.

Кирилл. О чем же вы пишете?

Вивиан. Я намерен озаглавить так: «Упадок лганья. – Протест».

Кирилл. Лганья? А я думал, что наши политики сохранили эту привычку в неприкосновенности.

Вивиан. Уверяю вас, нет. Они не идут дальше искажения и, в сущности, снисходят до того, что доказывают, обсуждают, аргументируют. Как далеко им до темперамента истинного лжеца с его откровенными, бесстрашными утверждениями, его блестящей безответственностью, его здоровым, естественным презрением к каким бы то ни было доказательствам! В конце концов, что такое тонкая ложь? Это просто суждение, в себе носящее свое доказательство. Если человек настолько неизобретателен, что приводит доказательства в защиту своей лжи, то лучше ему сразу сказать правду. Нет, политики не годятся! Пожалуй, можно было бы сказать два-три слова в защиту адвокатуры. Плащ софистов ниспал на это сословие. Их деланный пыл и фальшивая риторика восхитительны. Они могут черное сделать белым, словно сейчас явились из леонтинских школ,²⁸ и им, как известно, не раз удавалось с триумфом исторгнуть у нерешительных присяжных оправдательные приговоры для своих клиентов – даже тогда, когда эти клиенты, как часто случается, бывали заведомо и безусловно невиновны. Но все же они так прозаичны; они без зазрения совести ссылаются на прецеденты. Наперекор их стараниям правда выходит наружу. Наконец газеты, и те вырождаются. Теперь на них можно безусловно полагаться. Вы с трудом одолеваете газетные столбцы. Ведь в жизни случается лишь то, чего не стоит читать. Нет, я боюсь, что не много можно сказать в пользу адвоката или журналиста. Притом же ведь я отстаиваю только лганье в искусстве. Хотите, я вам прочту, что я написал? Это может оказаться чрезвычайно полезным для вас.

²⁷ Reductio ad absurdum – «доведете до абсурда».

²⁸ Леонтинская школа (в Сицилии) славилась своими ловкими софистами.

Кирилл. Пожалуй, если выдадите мне папиросу... Благодарю! Кстати, для какого журнала вы ее предназначаете?

Вивиан. Для *Retrospective Review*. Кажется, я говорил вам, что избранные воскресили его.

Кирилл. Кого вы разумеете под «избранными»?

Вивиан. Ну конечно, Усталых Гедонистов. Это клуб, к которому я принадлежу. На собрания мы являемся с увядшими розами в петлицах; мы исповедуем своего рода культ Домициана.²⁹ Боюсь, что вас не выберут: вы слишком преданы несложным, простым удовольствиям.

Кирилл. Я думаю, меня забаллотировали бы за мой живой темперамент?

Вивиан. По всей вероятности. К тому же вы староваты. Мы не принимаем людей обыкновенного возраста.

Кирилл. Ну, я думаю, вы порядком надоели друг другу!

Вивиан. О, да! Это одна из целей нашего клуба. Ну-с, если вы обещаете не прерывать меня слишком часто, я прочту вам мою статью.

Кирилл. Я весь превратился в слух.

Вивиан (*читает очень ясным, мелодическим голосом*). «Упадок лганья: протест. Одной из главных причин, которым можно приписать удивительно пошлый характер огромной части литературы нашего века, без сомнения, является упадок лганья, как искусства, как науки, как общественного развлечения. Старинные историки преподносят нам восхитительный вымысел в форме фактов; современный романист преподносит нам скучные факты под видом вымысла. Синяя Книга³⁰ быстро становится его идеалом как по стилю, так и по манере. Он пристрастился к „человеческим документам“, „*documents humains*“, своему жалкому, крохотному уголку мироздания, „*coin de la creation*“, куда он заглядывает своим микроскопом. Его можно застать в Национальной библиотеке или в Британском музее, где он бессовестно читает книги „по своему предмету“. У него нет даже мужества воспользоваться мыслями других, он старается черпать решительно все из жизни и в конце концов, вооружась энциклопедиями и личным опытом, он выходит на бой, заимствовав свои типы в семейном кругу или от прачки-поденщицы, и приобретает массу полезных сведений, от которых он никогда, даже в моменты глубоко-созерцательные, не в состоянии вполне отделаться.

Вред, истекающий для всей литературы вообще от этого ложного идеала нашего времени, едва ли можно переоценить. У людей создалась небрежная манера говорить о природном лжеце, как они говорят о „природном поэте“. Но и в том и в другом случае они не правы. Ложь и поэзия – это искусства – искусства, как понимал еще Платон, не лишённые между собою связи, – они требуют самого тщательного изучения, самой бескорыстной преданности. В самом деле, у них своя техника, как у более материальных искусств – живописи и скульптуры, свои изысканные секреты формы и окраски, свои профессиональные тайны, свои выработанные художественные приемы. Как поэта вы узнаете по его мелодичности, так лжеца вы можете узнать по его богатому ритмическому стилю, и для поэта и для лжеца мало мимолетных вдохновений: здесь, как и везде, упражнение должно предшествовать совершенству. Но в наши дни, когда мода писать стихи сделалась слишком обыденною, и ее следовало бы, по возможности, упразднить, мода лганья почти утратила свою репутацию. Однако не один молодой человек является в жизни с естественным даром преувеличения, который, если бы его воспитать в родственной и участливой среде или на примере

²⁹ Тит Флавий Домициан, римский император с 81 по 96 г., пытался реформировать религиозно-нравственный уклад Римской империи. Прославился драконовскими мерами насаждения доброй нравственности. При нем три согрешившие весталки были зарыты в землю живыми.

³⁰ В Англии так называются парламентские и всякие другие официальные отчеты – по традиционному цвету обложки.

лучших образцов, мог бы превратиться в нечто поистине великое и чудесное. Но, по общему правилу, он не достигает ничего. Либо он впадает в пагубную привычку к точности...»

Кирилл. Голубчик...

Вивиан. Пожалуйста, не прерывайте меня на полуслове. «Либо он впадает в пагубную привычку к точности, либо же начинает вращаться в обществе пожилых, хорошо осведомленных людей. И то и другое одинаково губительно для его воображения, как было бы губительно для воображения всякого человека; в короткий срок в нем развивается вредная и нездоровая способность говорить правду. Он начинает проверять все утверждения, высказываемые в его присутствии, не задумывается противоречить людям гораздо моложе себя и часто кончает тем, что пишет романы, настолько похожие на жизнь, что нет возможности поверить в их правдоподобие. Это не единственный пример. Это просто пример из многих; и, если нельзя ничего сделать для обуздания или, по крайней мере, смягчения нашего чудовищного культа фактов, то искусство зачахнет, и красота исчезнет на земле.

Даже Роберт Луис Стивенсон, этот восхитительный мастер нежной и мечтательной прозы, запятнан этим современным пороком. Ведь это, положительно, проступок – отнять у рассказа его реальность, чтобы сделать его правдивым, а *Черная Стрела* так безыскусственна, что не содержит в себе ни одного анахронизма, которым можно бы похвастать; превращение же доктора Джекила страшно похоже на эксперимент из медицинского журнала „Ланцет“. Райдер Хаггард действительно обладает или обладал когда-то задатками великолепного лжеца, но теперь он так боится быть заподозренным в самобытности, что когда рассказывает нам что-нибудь чудесное, то считает долгом изобрести какое-нибудь „личное воспоминание“ и поместить его в выноске на предмет малодушного оправдания. Да и другие наши романисты немногим лучше. Генри Джемс³¹ пишет беллетристику так, словно это тягостная обязанность; на гнусную мотивировку и микроскопические „точки зрения“ он тратит свой дивный литературный стиль, свои удачные фразы, свою стремительную и едкую сатиру. Правда, у Голл Кэна есть любовь к грандиозному, но и он в своих писаниях, надрываясь, вопит во весь голос. Этот голос у него так громок, что вы не разбираете, о чем он кричит. Джемс Пэйн мастер прятать то, что не стоило и находить. Он гоняется за очевидностью с энтузиазмом близорукого сыщика. Когда вы перелистываете его страницы, автор становится для вас почти невыносим. Кони фазтона Вильяма Блэка³² не поднимаются к солнцу, они просто пугают вечернее небо, вызывая на нем хромофотографические эффекты. Завидя их приближение, крестьяне ищут прибежища в диалекте. Госпожа Олифант приятно балагурирует о викариях, играх в лаун-теннис, о соседстве и других скучных материях. Мэрион Крофорд принес себя в жертву на алтарь местного колорита. Он похож на даму во французской комедии, не устающую трещать о „прекрасном небе Италии“. К тому же он впал в дурную привычку – вещать нравоучительные пошлости. Он вечно сообщает нам, что быть хорошим – значит быть добрым, а быть дурным – значит быть злым. Временами он почти назидателен. Конечно, *Роберт Эльсмер* – шедевр, шедевр „скучного жанра“, единственной формы литературы, доставляющей, по-видимому, англичанам полное удовольствие. Один из наших юных друзей, человек довольно неглупый, как-то сказал нам, что эта книга напоминает ему беседу на званом чае в доме какой-нибудь серьезной семьи нонконформистов;

³¹ Генри Джемс, старательный, но скучноватый современный американский беллетрист. В Америке его уважают за изысканный стиль, но читают сравнительно мало. Райдер Хаггард и Роберт Стивенсон известны в России своими прекрасными фантастическими романами. Превращение доктора Джекила, о котором говорит Уайльд, описано в знаменитом рассказе Стивенсона. Но даже и этот эпизод кажется Уайльду слишком реалистическим.

³² Здесь Уайльд перечислял современных английских беллетристов. *Роберт Эльсмер* – длинный и тоскливый роман г-жи Гемфри Уорд, неизвестной у нас в России. Мэрион Крофорд – американец, пишущий об итальянской жизни. Уже самые названия его творений: *Франческа да Римини*, *Римский певец*, *Дон Орсино*, *Сант-Иларио* – показывают, что «небо Италии» играет в его творчестве большую роль. Вильям Блэк – газетчик, военный корреспондент; писал романы из шотландской жизни.

и этому можно поверить. В самом деле, только в Англии могла появиться подобная книга. Англия – родина погибших идей. Что касается большой и с каждым днем возрастающей в численности школы романистов, для которых солнце всегда восходит в Ист-Энде,³³ то о них можно лишь сказать, что они вкушают жизнь сырою и оставляют ее непереваренной.

Во Франции дела обстоят немногим лучше, хотя там и не напишут, конечно, столь умышленно скучной вещи, как *Роберт Эльсмер*. Гюи де Мопассан, у коего такая убийственно-острая ирония и такой сильный, живой стиль, сдирает с жизни и те немногие жалкие тряпки, которые еще прикрывают ее, и показывает нам ее гнилые болячки и воспаленные раны. Он пишет мрачные небольшие трагедии, в которых все до единого смешны; он пишет желчные комедии, которые не вызывают смеха, потому что вызывают слезы. Золя, верный возвышенному принципу, установленному в одном из его литературных манифестов – „у гениального человека никогда нет ума“, – решил доказать, что если сам он и не гениален, то умеет, по крайней мере, быть скучновато-тупым. И как хорошо ему это удастся! Он не лишен силы. В самом деле, порою, как, например, в *Жерминале*, в творчестве его чувствуется нечто эпическое. Но творчество его совершенно неправильно от начала и до конца, и неправильно не в отношении морали, а в отношении искусства. С точки зрения морали оно именно то, чем должно быть. Автор очень правдив и описывает вещи так, как они происходят в действительности. Чего же больше желать моралисту? Мы вовсе не разделяем высоконравственного негодования наших современников против Золя. Это ведь негодование Тартюфа за то, что его разоблачили. Но с точки зрения искусства что можно сказать в защиту автора *Западни, Нана*? Ничего. Рёскин как-то выразился, что персонажи романов Джорджа Эллиота похожи на мусор Пентонвильского омнибуса.³⁴ Но персонажи у Золя еще того хуже. У них свои унылые пороки и еще более унылые добродетели. История их жизни лишена какого бы то ни было интереса. Кому интересно знать, что приключается с ними? В литературе мы требуем самобытности, пленительности, красоты, воображения. Мы вовсе не хотим, чтобы нас терзали и доводили до тошноты повествованиями о делах низших классов. Додэ уже лучше. У него остроумие, легкость, занимательный стиль. Но он недавно совершил литературное самоубийство. Кому дело до Делобеля с его „нужно бороться за искусство!“, или до Вальмажура с его вечным припевом о соловье, или до поэта в *Жакс* с его „жестокими словами“, раз мы знаем из *Vingt Ans de ma Vie littéraire*, что эти персонажи взяты прямо из жизни? Для нас они внезапно утратили всю свою жизненность, все те немногие достоинства, которыми когда-то обладали. Единственно реальные люди – это люди, никогда не существовавшие; и если романист уж настолько пал, что ищет своих персонажей в жизни, то он обязан, по крайней мере, утверждать, что они – вымысел, а не хвастать тем, что они – копии. Нам не нужно, чтобы типы в романе остались сами собою, пусть останется собою автор, иначе роман не есть произведение искусства. Поль Буржэ, этот мастер *психологического романа*, совершает большую ошибку, воображая, будто люди в современной жизни поддаются бесконечному анализу в бесчисленном ряде глав. В сущности, люди хорошего общества, – а Буржэ редко выезжает из Сен-Жерменского предместья,³⁵ разве когда бывает в Лондоне, – интересны именно той маской, которую носит каждый из них, а не той реальностью, которая под маской. Хоть это не особенно лестное признание, но все мы из одного и того же теста. В Фальстафе³⁶ есть нечто гамлетовское, и в Гамлете немало фальстафовского. У толстого рыцаря бывают свои меланхолические настроения, как у молодого принца бывают приступы

³³ Беднейшие кварталы Лондона. Уайльд говорит о романистах-демократах, изображающих низшие слои городского населения.

³⁴ Пентонвиль – улица и образцовая тюрьма в Лондоне.

³⁵ Аристократический квартал Парижа.

³⁶ Тучный, сластолюбивый, хвастливый и трусливый герой Шекспира.

грубого юмора. Мы отличаемся друг от друга только в деталях: в одежде, манерах, тоне голоса, религиозных убеждениях, наружности, привычках и т. п. Чем больше анализируешь людей, тем больше исчезают всякие основания к анализу. Рано или поздно приходишь к тому ужасному всемирному явлению, которое зовется человеческой природой. В самом деле: как слишком хорошо известно всякому, кто работал среди бедняков, братство людей – не только мечта поэта. Это самая гнетущая и унижительная действительность; и если автор неуклонно подвергает анализу высшие классы, то он с неменьшим успехом мог бы писать о девочках со спичками или об уличных торговках...» Впрочем, мой милый Кирилл, я вас не буду задерживать в этом пункте. Я готов согласиться, что современные романы имеют и хорошие стороны. Я настаиваю лишь на том, что в общем они совершенно не годны для чтения.

Кирилл. Бесспорно, это тяжкий упрек; но должен сказать, что я считаю несправедливыми некоторые из ваших утверждений. Я люблю *Судью*, и *Дочь Геса* и *Ученика*, и *Мистера Айзекса*. А что касается *Роберта Эльмера*, то я прямо влюблен в него. И вовсе не потому, чтобы я видел в нем серьезное сочинение. Как изложение проблем, смущающих серьезно настроенного христианина, оно смешно и устарело. Это просто Арнольдова *Литература и Догма*, из которой выпущена литература. Оно так же отстало от века, как *Очевидность Христианской Истины* Пэли или метода библейской экзегетики Колензо. Всего менее может нас тронуть злополучный герой, который важно возвещает зарю, взошедшую давным-давно, и настолько не понимает ее истинного смысла, что предлагает вести дело старой фирмы под новою вывеской. С другой стороны, в нем немало остроумных карикатур и множество восхитительных цитат, к тому же философия Грина³⁷ очень приятно подслащивает несколько горькую пилюлю авторского вымысла. Не могу также не выразить своего удивления, что вы ничего не сказали о двух романистах, которых вы постоянно читаете – о Бальзаке и Джордже Мередите. Конечно, оба они реалисты?

Вивиан. Ах, Мередит! Кто возьмется определить его? Его стиль – хаос, озаряемый вспышками молнии. Как писатель, он владеет всем, только не языком; как романисту, ему все доступно, только не повествовательный дар; как художник, он мастер во всем, кроме ясности. Кто-то из персонажей Шекспира – кажется, Оселок – говорит о человеке, вечно спотыкающемся о собственное остроумие, и мне кажется – вот основа для критики приемов Мередита. Но, кто бы он ни был, он не реалист, или скорее он дитя реализма, поссорившееся со своим отцом. По доброй воле он сам нарочито сделал себя романтиком. Он отказался преклонить перед Ваалом колена, и в конце концов если тонкое чутье этого человека и не возмущается крикливыми догматами реализма, то одного его стиля было бы достаточно, чтобы удержать реальную жизнь в почтительном от него отдалении. При помощи такого стиля он возвел вокруг своего сада изгородь, полную шипов и цветущую красными розами.³⁸ Что касается Бальзака, то он – удивительнейшее сочетание художественного темперамента с научным духом. Последний он завещал своим ученикам; первый всецело принадлежит ему. Различие между такими книгами, как *Западня Золя* и *Утраченные иллюзии* Бальзака, – это различие между лишенным воображения реализмом и воображаемой реальностью. «Все персонажи Бальзака, – сказал Бодлер, – полны того же жизненного пыла, какой одушевлял его самого. Все его вымыслы так ярко окрашены, словно какие-то сны. Каждая душа у него заряжена волею, как ружье, до самого дула. Даже судомойки у него гениальны». Усердное чтение Бальзака превращает наших живых приятелей в тени, а наших знакомых – в тени теней. Его характеры ведут какую-то огненно-яркую, знойную жизнь. Они покоряют нас, они смеются над нашим скептицизмом. Одна из величайших трагедий моей жизни – это

³⁷ Томас Грин – английский философ-моралист, кантианец, нападал на Спенсера и Дарвина. Вильям Пэли – английский священник (†1805); его трактат *Очевидность христианской истины* некогда был очень популярен.

³⁸ Великий романист Джордж Мередит писал запутанным и тяжелым, но богатым и поэтическим языком.

смерть Люсьена де Рюбанпре.³⁹ Это горе, от которого я все не могу совершенно оправиться. Оно преследует меня даже в моменты наслаждения. Я помню о нем, когда смеюсь. Но Бальзак не больше реалист, чем Гольбейн. Он творил, а не копировал жизнь. Допускаю, однако, что он придавал слишком высокую ценность современности формы и что, следовательно, у него нет такой книги, которая, как художественный шедевр, могла бы потягаться с *Саламбо*, или *Эсмондом*, или *Монастырем и Очагом*, или *Виконтом де Бражелоном*.

Кирилл. Значит, вы против современности формы?

Вивиан. Да. Это слишком дорогая цена за чрезвычайно скудный результат. Чистая современность формы всегда как-то опошляет, да оно и не может быть иначе. Публика воображает, что раз она интересуется ближайшей своею обстановкой, то так же должно поступать и искусство: брать свои сюжеты отсюда. Но одно уже то, что этими вещами интересуется публика, делает их для искусства негодными. Не помню, кто высказал, что истинно красивые вещи – это те, до которых нам нет дела. Покуда вещь нам полезна или нужна, или так или иначе задевает нас, принося нам страдание либо удовольствие, или же сильно приковывает наши симпатии, или же составляет необходимую часть среды, в которой мы живем, она лежит вне подлинной сферы искусства. К сюжету искусства мы должны быть более или менее равнодушны. Во всяком случае, мы не должны знать никаких предпочтений, предубеждений, никаких пристрастных чувств. Именно потому, что Гекуба нам ничто, ее огорчения и составляют столь превосходный мотив для трагедии. Я не знаю ничего более плачевного во всей истории литературы, чем художественная карьера Чарльза Рида.⁴⁰ Он написал превосходную книгу *Монастырь и Очаг*, книгу, стоящую настолько же выше *Ромолы*, насколько *Ромола* выше *Даниэля Деронда*, и остаток своей жизни извел на глупые попытки быть современным – обратить внимание общества на состояние наших каторжных тюрем и на порядки в наших частных психиатрических лечебницах. Чарльз Диккенс был добросовестно-скучен, когда пытался пробудить в нас сочувствие к жертвам применения закона о бедных; но Чарльз Рид – художник, ученый, человек с неподдельным чувством красоты, Чарльз Рид, мечущий громы и молнии по поводу злоупотреблений современной жизни, словно заурядный памфлетист или сенсационный газетный писака, – это поистине зрелище, над которым поплакать бы ангелам. Верьте мне, мой милый Кирилл, современность формы и современность сюжета совершенно никуда не годятся. Мы приняли будничную ливрею века за одеяние Муз и проводим дни в грязных улицах и гадких окраинах наших мерзостных городов, между тем как должны бы восседать на горе с Аполлоном. Без сомнения, мы вырождаемся, мы продали свое первородство за чечевичную похлебку фактов.

Кирилл. В ваших словах доля правды, и нет сомнения, что, сколько бы удовольствия нам ни доставлял чисто современный роман, мы редко получаем художественное наслаждение, читая его вторично. А это, пожалуй, лучший, хоть сколько-нибудь верный критерий того, что литературно и что не литературно. Если мы не можем насладиться книгой, перечитывая ее без конца, то ее вовсе не стоит читать. Но что вы скажете о возвращении к жизни и к природе? Ведь это та панацея, которую нам рекомендуют всегда.

Вивиан. Я прочту вам, что говорю по этому поводу. Это место в моей статье встретится несколько дальше, но ничего, я прочитаю его вам сейчас:

«Общий вопль нашего времени: „Вернемтесь к жизни и к природе; они воссоздадут нам искусство, и алая кровь быстро заструится по жилам его; они окрылят его стопы и сделают крепкою десницу его“. Но – увы! – мы заблуждаемся в самых благородных и хороших

³⁹ Люсьен де Рюбанпре – один из героев *Человеческой комедии* Бальзака.

⁴⁰ Чарльз Рид – очень самобытный английский романист. Многие критики ставят его наряду с Диккенсоном и Теккереем.

порывах! Ведь природа всегда отстает от века. А жизнь – очень едкая жидкость, она разрушает искусство, как враг, опустошает его дом!»

Кирилл. Что вы разумеете под словами «природа всегда отстает от века»?

Вивиан. Да, это, пожалуй, туманно. Вот что я разумею. Если считать, что природа означает простой естественный инстинкт, в противоположность сознательной культуре, то произведение, возникшее под его влиянием, всегда будет старомодным, устарелым, архаическим. Одно прикосновение природы может сроднить весь мир, но два прикосновения природы погубят любое творение искусства. Если, с другой стороны, рассматривать природу, как совокупность явлений, лежащих вне человека, то людям в ней открывалось лишь то, что они сами в нее приносят. У нее нет собственных замыслов. Вордсворт⁴¹ ездил к озерам, но он никогда не был озерным поэтом. Он в камнях находил те мысли, которые сам же в них раньше вложил. Он любил морализировать в озерной области, но лучшие свои произведения создал тогда, когда вернулся не к природе, а к поэзии. Поэзия дала ему *Лаодамию* и дивные сонеты, и *Великую Оду*. Природа дала ему *Марту Рэй*, *Питера Белл* и обращение к лопате мистера Вилькинсона.

Кирилл. Я думаю, с этим можно спорить. Я склонен верить в «те вдохновения, что исходят из великих лесов», хотя, конечно, художественная ценность таких вдохновений всецело зависит от темперамента тех, кого они посещают, так что это «назад к природе!» могло бы просто означать: «вперед к великой личности!». Я думаю, вы с этим согласитесь. Однако продолжайте, читайте!

Вивиан (*читает*). «Искусство начинается с абстрактного украшения, с чисто изобретательной приятной работы над тем, что недействительно, чего не существует. Это первая стадия. Жизнь приходит в восторг от этого нового чуда и просит, чтоб ее допустили туда, в этот очарованный круг. Искусство берет жизнь, как часть своего сырого материала, пересоздает ее, перевоплощает ее в новые формы; оно совершенно равнодушно к фактам, оно изобретает, фантазирует, грезит и между собою и реальностью ставит высокую перегородку красивого стиля, декоративной или идеальной трактовки. В третьей стадии жизнь берет перевес и изгоняет искусство в пустыню. Вот настоящий декаданс, от которого мы ныне страдаем.

Возьмем, например, английскую драму. Вначале, в руках монахов, драматическое искусство было абстрактным, декоративным и мифологическим. Затем оно приняло к себе на службу жизнь и, использовав некоторые внешние формы жизни, вырастило совершенно новую расу существ, огорчения которых были страшнее всякого горя, когда-либо испытанного человеком, радости которых были сильнее восторгов любовника, которые носили в себе гнев титанов и спокойствие богов, были наделены чудовищными, изумительными грехами, чудовищными, изумительными добродетелями. Им она дала язык, отличный от общеупотребительного – язык, полный дивной музыки и сладкого ритма, торжественный в кадансе, или нежный от прихотливой рифмы, позолоченной дивными словами и обогащенной возвышенной дикцией. Оно облачило своих чад в причудливые одежды, дало им маски, и, по его велению, античный мир восстал из своей мраморной гробницы. Новый Цезарь прошелся по улицам воскресшего Рима, и новая Клеопатра под пурпурными парусами с музыкой поплыла по реке к Антиоху. Древний мир, легенда и греза получили образ, воплотились. История была переписана наново, и едва ли нашелся бы тогда хоть один драматург, который не признал бы, что цель искусства – отнюдь не простая истина, но сложная красота. В этом отношении они были совершенно правы. Самое искусство в действительности есть особая форма преувеличения, а выбор, составляющий подлинный дух искусства, не что иное, как усиленная степень напыщенности.

⁴¹ Великий английский поэт (1770–1850) – основатель так называемой Озерной школы в поэзии, вдохновенно изображал природу.

Но жизнь вскоре разрушила совершенство формы. Даже в Шекспире мы уже замечаем начало конца. Оно сказывается в постепенном исчезновении белого стиха в позднейших драмах, в преобладании, какое дается прозе, и в преувеличенной роли, отводимой обрисовке характеров. Те места у Шекспира – а их немало, – где язык неуклюжий, вульгарный, „сгущенный“, даже непристойный, всецело взяты из жизни; жизнь искала отклика своему голосу, отвергая посредство красивого стиля, благодаря которому жизнь только и вправе находить свое выражение. Шекспир отнюдь не безукоризненный художник. Он слишком любит обращаться прямо к жизни и заимствовать у нее ее обыденный язык. Он забывает, что, когда искусство отречется от вымысла, оно отречется от всего. Гений где-то сказал: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“ – „Художник сказывается в тех границах, которые он полагает на свою работу“, а таким ограничением, таким условием всякого искусства и является стиль. Однако к чему толковать о реализме Шекспира. Ведь в *Буре* он так идеально отрекся от него. Мы хотели только указать, что превосходная работа художников Елизаветинской и Якобитской эпох в самой себе таила семя своего разложения и что если она черпала некоторые силы, пользуясь жизнью как сырым материалом, то вся ее слабость происходила от пользования жизнью как художественным методом. В итоге этой замены творчества подражанием, этого упадка изобретательной формы и явилась современная английская мелодрама. Действующие лица этих пьес говорят на сцене совершенно так, как говорили бы вне сцены; они взяты прямо из жизни и воспроизводят ее пошлость до мельчайших деталей; они изображают походку, манеры, костюмы и акцент реальных людей; они путешествуют, никем не замечаемые, в вагоне третьего класса. И как же скучны эти пьесы! Им не удастся произвести даже то впечатление реальности, на которое они посягают и которое является единственным оправданием их бытия. Как метод, реализм осужден на полный провал.

То, что справедливо относительно драмы и романа, не менее справедливо относительно тех искусств, которые мы называем декоративными. Вся история этих искусств в Европе – это летопись борьбы между ориентализмом, с его откровенной враждой к подражанию, с его пристрастием к художественной условности, с его ненавистью к реальным изображениям природы, и между нашим подражательным духом. Там, где господствовал первый, как в Византии, Сицилии и Испании, благодаря непосредственной географической близости, или в остальной Европе – под влиянием Крестовых походов, – мы получали красивые, вымышленные произведения, в которых видимые предметы жизни превращены в художественные условности, а вещи, которых нет в жизни, выдуманы или обработаны для ее украшения. Но когда мы возвращались к жизни и природе, наша работа становилась вульгарной, посредственной и неинтересной. Современное искусство выделки ковров изобилует воздушными эффектами, в нем тщательно разработана перспектива, оно любит безмерные пространства прозрачного неба, оно верно точному и кропотливому реализму и потому лишено всякой красоты. Расписное немецкое стекло – нечто прямо отталкивающее. В Англии начинают выделывать недурные ковры, но только потому, что мы вернулись к приемам и духу Востока. Наши ковры и скатерти прошлых десятилетий, с их торжественным, гнетущим реализмом, с их бесплодным обожанием природы и мелочным воспроизведением всевозможных видимых предметов, даже в филистере вызывают улыбку. Один образованный магометанин как-то заметил нам: „Вы, христиане, так заняты искажением четвертой заповеди, что ни разу не подумали дать художественное применение второй“. Он был безусловно прав, и правда эта заключалась в следующем: настоящая школа для изучения искусства – это не жизнь, но искусство».

А теперь позвольте мне прочесть вам отрывок, который, мне кажется, совершенно решает этот вопрос:

«Не всегда дело обстояло так. Не будем говорить о поэтах, ибо они, за злополучным исключением Вордсворта, действительно были верны своей высокой миссии и всеми при-

знаны за людей, не заслуживающих никакого доверия. Но в сочинениях Геродота, который, наперекор мелочным и недостойным попыткам современных полуневежд доказать объективность его истории, по справедливости может быть назван „отцом лжи“; в опубликованных речах Цицерона и биографиях Светония; в лучших вещах Тацита; в Плиниевой *Естественной истории*; в Ганноновом *Перикле*; во всех старинных летописях; в житиях святых; у Фруассара и Томаса Малори;⁴² в *Путешествиях* Марко Поло; у Олафа Великого; у Альдрованда и у Конрада Ликосфена в его великолепном *Prodigiorum et Ostentorum Chronicon*; в автобиографии Бенвенуто Челлини; в мемуарах Казановы; в *Истории чумы* Дефо; у Босвелля в *Жизни Джонсона*;⁴³ в донесениях Наполеона и в сочинениях нашего Карлейля, *Французская революция* которого – один из увлекательнейших исторических романов, – во всех этих сочинениях, у всех этих авторов факты либо занимают подобающее им подчиненное место, либо совершенно исключены на том основании, что они безмерно скучны. Теперь это все изменилось. Факты не только стали твердою ногою в истории, но и окончательно заняли область фантазии и ворвались в царство поэзии. Их леденящее прикосновение чувствуется на всем. Они опошляют род человеческий. Грубое торгашество Америки, ее материалистический дух, ее равнодушие к поэтической стороне вещей, ее убогое воображение, отсутствие высоких, недостижимых идеалов всецело объясняются тем, что эта страна избрала своим национальным героем человека, который, по собственному признанию, неспособен был сказать неправду. И мы не преувеличим, если скажем, что история Георга Вашингтона и вишневого дерева принесла гораздо больше вреда, притом в более короткий срок, чем какая бы то ни было нравоучительная повесть во всей литературе».

Кирилл. Мой милый друг!..

Вивиан. Уверяю вас, это так; а забавнее всего то, что эта история с вишневым деревом есть совершеннейший миф! Однако вы не думайте, будто я совсем отчаялся в художественном будущем Америки или нашей родины. Вот послушайте:

«Мы нисколько не сомневаемся, что еще до конца текущего столетия произойдет какая-нибудь перемена. Истомленное скучными и назидательными разглагольствованиями тех, у кого не хватает ни ума для преувеличения, ни гения для вымысла, наскучив умными авторами, воспоминания которых всегда опираются на память, суждения которых неизменно ограничены правдоподобием и в любой момент могут быть подтверждены первым попавшимся филистером, общество рано или поздно должно вернуться к своему пропавшему вождю, к образованному и увлекательному лжецу. Кто был первый человек, который, даже не выходя на суровую охоту, поведал на закате солнца изумленным троглодитам о том, как он вытащил мегатерия из багрового мрака его яшмовой пещеры или убил в единоборстве мамонта и принес его позлащенные клыки, мы не можем сказать; и ни один из современных антропологов, со всей своей хваленой наукой, не нашел в себе хотя бы настолько мужества, чтобы сказать нам это. Каково бы ни было его имя, к какой бы расе он ни принадлежал, но именно он был истинным зачинателем общения между людьми. Ибо задача каждого лжеца заключается просто в том, чтобы очаровывать, восхищать, доставлять удовольствие. Он – подлинный устой цивилизованного общества, и без него всякий званый обед даже у великих мира сего так же скучен, как лекция в „Royal Society“, или дебаты в Литературном клубе, или фарс г. Бернэнда.

⁴² Сэр Томас Малори, средневековый поэт, автор знаменитой эпопеи о короле Артуре. Фруассар, древний англофранцузский летописец. Уайльд перечисляет здесь имена писателей, хотя и не достоверных, искажающих факты, но тем не менее пленительных.

⁴³ Джеймс Босвелль (†1790), «король биографов», знаменитая книга которого *Жизнь Бена Джонсона* ставится наряду с *Робинзоном Крузо* и *Гулливером*. В ней множество фактических неточностей. *История Французской революции* гениального писателя Карлейля очень поэтична, но почти лишена всякой исторической ценности. Бенвенуто Челлини, итальянский художник, посвятивший свой талант выработке изящных предметов утвари и домашнего обихода.

И не только высшее общество с восторгом примет его. Искусство, вырвавшись из темницы реализма, побежит ему навстречу, будет целовать его лживые, прекрасные уста, зная, что он один обладает великим секретом всех проявлений искусства, – секретом, что истина всецело и безусловно лишь дело стиля, между тем как жизнь – бедная, правдоподобная, неинтересная человеческая жизнь, – устав повторяться в угоду Герберту Спенсеру, ученым историкам и всем вообще статистикам, смиренно последует за ним и на свой простой и безыскусственный лад попытается воспроизвести некоторые из чудес, о которых он говорит.

Несомненно, всегда найдутся критики, которые, подобно некоему сотруднику *Saturday Review*, будут важно порицать рассказчика волшебных сказок за его недостаточное знакомство с естественной историей, будут ценить произведение фантазии, руководясь отсутствием собственной фантазии, и возденут в ужасе свои запачканные чернилами руки, если какой-нибудь славный джентльмен, ничего не видевший, кроме тисовых деревьев у себя в саду, сочинит увлекательную книгу о путешествии, подобно сэру Джону Мандевиллю, или, подобно великому Рэлею,⁴⁴ напишет целую историю мира, абсолютно ничего не зная о его прошлом. Для своего оправдания они будут укрываться под сень того, кто создал волшебника Просперо и дал ему в слуги Калибана и Ариеля, кто слышал тритонов, трубивших в свои рога у коралловых рифов Заколдованного острова, и фей, перекликавшихся в лесу близ Афин, кто вел призрачных королей по туманным верескам Шотландии и укрыл Гекату в пещере с Парками. Они сошлются на Шекспира – они всегда это делают – и будут цитировать избитое место об искусстве, держащем зеркало перед природой, забывая, что этот неудачный афоризм Гамлет сказал умышленно, с целью доказать присутствующим, что он совершенно ненормален во всем, что относится к искусству».

Кирилл. Гм... Позвольте еще папироску!

Вивиан. Мой милый друг, что бы вы ни сказали, это просто драматическая фраза; она не в большей мере отражает истинный взгляд Шекспира на искусство, чем речи Яго отражают его истинный взгляд на мораль. Но позвольте прочесть вам этот отрывок до конца.

«Искусство находит свое совершенство внутри, а не вне себя. Его нельзя судить внешним мерилom сходства с действительностью. Оно скорее покрывало, чем зеркало. Оно знает цветы, каких нет в лесах, птиц, каких нет ни в одной роще. Оно создаст и уничтожит мириады миров и может алой нитью притянуть с небес луну... Его образы реальнее живых людей. Ему принадлежат великие прототипы, и только их незаконченными копиями являются существующие предметы. Природа в глазах искусства не имеет ни законов, ни однообразия. Оно может творить чудеса, когда хочет, и по одному его зову покорно из пучин выходят морские чудовища. Стоит ему повелеть – и миндальное дерево расцветет зимою, и зреющая нива покроется снегом. Скажешь слово, и мороз наложит свой серебряный палец на знойные уста мая, и выползут крылатые львы из расселин Лидийских холмов. Дриады выглядывают из чащи, когда искусство проходит мимо, и смуглые фавны встречают его с какою-то загадочной улыбкой. Ему поклоняются боги с ястребиными ликами, и центавры скачут за ним...»

Кирилл. Вот это хорошо. Вот это я понимаю. Это конец?

Вивиан. Нет. Есть еще одно место, но уж чисто практического свойства. Оно просто указывает те приемы, при помощи которых мы можем воскресить это утраченное искусство лганья.

Кирилл. Погодите, я хотел бы задать вам вопрос. Что вы понимаете под словами: «Жизнь, бедная, правдоподобная, неинтересная человеческая жизнь попытается воспроизвести чудеса искусства»? Я понимаю, когда вы ополчаетесь на манеру трактовать искусство

⁴⁴ Сэр Вальтер Рэлей (†1618), знаменитый средневековый путешественник и завоеватель. Его *История мира* – великий памятник английской литературы, но факты, излагаемые там, относятся к области легенды. Сэр Джон Мандевилль – английский путешественник XIV в.

как зеркало. Вам кажется, она низводит гений до роли зеркального осколка. Но неужели вы серьезно верите, будто жизнь подражает искусству, будто жизнь и есть на самом-то деле зеркало, а искусство — настоящая действительность?

Вивиан. Именно так. Как это ни кажется парадоксальным, — а парадоксы всегда опасны, — но справедливо, однако, что жизнь больше подражает искусству, нежели искусство подражает жизни. Не на наших ли глазах в Англии некий любопытный и чарующий тип красоты, изобретенный и развитый двумя талантливыми живописцами, оказал на жизнь такое сильное влияние, что стоит вам войти в любую частную галерею или в художественный салон, и вы непременно увидите либо мистические очи задушевных видений Росетти, длинную, белоснежную шею, странный квадратный подбородок, распущенные темные волосы, которые он страстно любил, либо нежные девичьи образы «Золотой лестницы», цветоподобный рот и усталую томность «*Laus Amoris*», бледное от страсти лицо Андромеды, тонкие руки и змеиную гибкость Вивианы в «Сне Мерлина».⁴⁵ И это всегда бывает так. Великий художник изобретает тип, а жизнь старается скопировать его, воспроизвести в популярной форме, подобно предприимчивому издателю. Ни Гольбейн, ни Ван Дейк не нашли в Англии того, что они дали нам. Они принесли с собою свои типы, и жизнь, со свойственным ей подражательным даром, сама снабдила мастера моделями. Греки понимали это своим тонко развитым художественным инстинктом и в спальне у новобрачной помещали изваяние Гермеса или Аполлона, дабы она рожала таких же красивых детей, как эти произведения искусства, на которые она будет глядеть в часы своих восторгов или мук. Они знали, что жизнь не только почерпает в искусстве глубину мысли и чувства, душевные бури или душевный покой, но и сама может облекаться в линии и краски искусства, может воссоздать достоинства Фидия в такой же мере, как и грацию Праксителя. Вот почему им был противен реализм: они не любили его по чисто социальным мотивам. Они чувствовали, что он непременно исковеркает человека, и в этом были правы. Мы стараемся улучшить условия народной жизни при помощи чистого воздуха, солнечного света, здоровой воды и отвратительных, голых казарм, в которых поселяем людей низшего класса. Но эти вещи обеспечивают лишь здоровье, они не создают красоты.

Для последней требуется искусство, и подлинные ученики великого художника — это не те, кто подражают ему и толпятся у него в мастерской, а те, кто сами становятся похожими на его произведения искусства, будут ли они пластическими, как во дни греков, или живописными, как в современную эпоху, — одним словом, жизнь — единственный, талантливейший ученик искусства.

С литературой дело обстоит так же, как и с пластическими искусствами. В самой наглядной и вульгарной форме об этом свидетельствуют те глупые мальчишки, что, начитавшись приключений Джека Шеппарда или Дика Тюрпина, крадут яблоки у злополучных торговков, врываются по ночам в кондитерские и пугают старых джентльменов, возвращающихся из города: подстерегая их в переулках предместий, они бросаются на них в черных масках и с незаряженными револьверами в руках. Это любопытное явление, неизменно повторяющееся при выходе нового издания какой-либо из названных книг, обычно приписывают влиянию литературы на воображение. Но это ошибка. Воображение по существу есть творческая способность, оно вечно ищет новой формы. Мальчишка же хулиган — это просто неизбежное следствие подражательного инстинкта жизни. Он — факт, занимающийся, как обычно всякий факт, попытками воспроизвести вымысел, и то, что мы видим в нем, повторя-

⁴⁵ Английский художник Данте Габриэль Росетти почти всегда писал одну и ту же модель — свою жену. У нее было загадочное, томное, экстатическое лицо. Ученик этого художника, Берн-Джонс тоже повторял в своих картинах один и тот же женский образ — удлиненную, гибкую, ритмически драпированную фигуру. В его известном полотне «Золотая лестница» много таких фигур, они как будто под музыку нисходят по золотым ступеням. Одно время английские дамы старались походить на эти образы прославленных художников; о таком подражании и говорит Уайльд.

ется, в большем масштабе, на всем пространстве жизни. Шопенгауэр сделал анализ пессимизма, характеризующий современную мысль, но выдуман пессимизм Гамлетом. Весь мир впал в уныние из-за того, что какой-то марионетке вздумалось предаться меланхолии. Нигилист, этот удивительный мученик без веры, идущий на плаху без энтузиазма и умирающий за то, во что не верит, есть чисто литературный продукт. Он выдуман Тургеневым и завершен Достоевским. Робеспьер – столь же несомненным образом порождение страниц Руссо, как «Народный дворец» вырос из обломков романа. Литература всегда предвосхищает жизнь. Она не копирует ее, но придает ей нужную форму. Деятнадцатый век, поскольку мы его знаем, в значительной степени изобретен Бальзаком. Наши Люсьены де Рюампре, наши Растиньяки и де Марсаи впервые явились на сцену в его *Человеческой комедии*. Мы просто выполняем, с примечаниями и ненужными добавлениями, каприз или фантазии творческого ума великого романиста. Однажды я спросил даму, близко знавшую Теккерея, была ли у него модель для Бекки Шарп.⁴⁶ Она ответила, что Бекки – выдумка, но идея об этом персонаже отчасти навеяна была какой-то гувернанткой, жившей в окрестностях Кенсингтон-сквера и состоявшей в компаньонках у очень богатой и эгоистичной старухи. Я спросил, что стало с гувернанткой, и она ответила, что, к общему удивлению, через несколько лет после выхода *Ярмарки тщеславия* гувернантка убежала с племянником дамы, у которой жила, и на некоторое время наделала в обществе много шума, совсем как г-жа Роудон Кроулей. Под конец она совсем опустилась, скрылась на континент, и ее случайно видели в Монте-Карло и других игорных притонах. Благородный джентльмен, с которого великий сентиментальный автор списал своего полковника Ньюкома, скончался через несколько месяцев после выхода четвертого издания *Ньюкомов* со словом «Adsum» на устах.

Вскоре после того, как Стивенсон напечатал свой любопытный психологический рассказ, один из моих друзей, по имени мистер Хайд, попал в северную часть Лондона. Спеша на железнодорожную станцию, он пошел, как ему казалось, кратчайшей дорогой, заблудился и попал в лабиринт грязных, подозрительных переулков. Ему стало жутко, и он ускорил шаги, как вдруг из-под арки ему в ноги бросился ребенок. Ребенок упал на мостовую, он поскользнулся и нечаянно наступил на него. От испуга и от ушиба ребенок закричал, и вмиг вся улица наполнилась народом. Какие-то грубые люди, словно муравьи, выбежали из домов. Они окружили Хайда и требовали, чтобы он назвал свое имя. Он уже собирался это сделать, как вспомнил начальный инцидент в рассказе Стивенсона. Его охватил невыразимый ужас при мысли, что он в своем лице разыграл страшную, превосходно написанную сцену, и нечаянно выполнит то, что сочиненный мистер Хайд сделал умышленно. Со всех ног он пустился бежать, но преследователи настигли его, и он забежал в больницу, дверь которой случайно была открыта. Здесь он объяснил молодому ассистенту, что с ним случилось, в точности передав все происшествие. Человеколюбивую толпу удалось убедить разойтись при помощи небольшой суммы денег, и, как только путь стал свободен, он удалился. Выходя из лечебницы, он бросил взгляд на медную дощечку на дверях. Там значилось – «Джекил». По крайней мере, должно было значиться.

Здесь подражание, поскольку оно было налицо, конечно, носило случайный характер. Но в нижеследующем случае подражание было сознательным. В 1879 г., вскоре по выходе из Оксфорда, я встретил на приеме у одного из иностранных посланников женщину весьма оригинальной, экзотической красоты. Мы сделались большими друзьями и постоянно проводили время вместе. Но меня занимала не столько ее красота, сколько ее характер, или, вернее, полное отсутствие характера. Казалось, у нее не было собственной личности, а про-

⁴⁶ Бекки (Ребекка) Шарп – героиня знаменитого романа Теккерея *Ярмарка тщеславия*. Она состоит гувернанткой в доме у баронета Питта Кроули и женит на себе его сына, Роудона. Роман *Ньюкомы*, о котором говорится ниже, также принадлежит Теккерее.

сто в ней были заложены возможности разнообразнейших типов. То она с головою уходила в искусство, превращала свою гостиную в студию и проводила по два, по три дня в неделю в картинных галереях или музеях. То она пристращалась к скачкам, носила жокейские костюмы и ни о чем не в состоянии была говорить, только о тотализаторе. Она бросалась из религии в месмеризм, из месмеризма в политику, из политики в мелодраматический угар филантропии. Словом, это был своего рода Протей, и превращения ее были так же неудачны, как и превращения этого чудесного морского бога, когда он попал в руки Одиссея. В одном из французских журналов начал печататься роман – в ту пору я еще читал журнальные романы. Отлично помню, как меня изумило описание героини: она была так похожа на мою приятельницу, что я принес ей журнал, и она не замедлила узнать себя, видимо придя в восторг от сходства. Замечу кстати, что этот роман был переводной и принадлежал перу уже покойного русского писателя, так что автор не мог списать свою героиню с моей приятельницы. Словом, несколько месяцев спустя я попал в Венецию и, увидя этот журнал в читальной отеля на столе, стал перелистывать его, желая узнать, что случилось с героиней. Это была прежалостная история: девушка кончила тем, что убежала с человеком, который стоял безусловно ниже ее не только по общественному положению, но и по уму и по характеру. В этот вечер я писал моей приятельнице, писал о Джованни Беллини, о превосходном мороженом у Флорио и о художественном значении гондол, а в постскриптуме прибавил, что ее двойник в романе поступил весьма неостроумно. Не знаю, зачем я это прибавил, но только помню, что меня охватило нечто похожее на опасение, как бы и она не проделала того же. Не успело еще мое письмо дойти до нее, как она убежала с господином, который бросил ее через полгода. В 1884 г. я встретил ее в Париже, где она жила со своею матерью, и спросил, имел ли роман какое-нибудь отношение к ее поступку. Она объявила мне, что испытывала совершенно непреодолимое желание подражать героине в каждом из ее диких и роковых поступков и с чувством неподдельного ужаса ждала последних глав романа. Когда они были напечатаны, ей почудилось, что она обязана во что бы то ни стало повторить их в жизни; и она так и сделала. Вот яркий пример того подражательного инстинкта, о котором я говорил, и пример необычайно трагический.

Однако не буду останавливаться на индивидуальных примерах. Личный опыт – самый порочный и ограниченный круг. Я хотел лишь отметить главное положение – что жизнь подражает искусству гораздо больше, чем искусство подражает жизни; и уверен, что если вы серьезно над этим поразмыслите, то согласитесь со мною. Жизнь подставляет зеркало искусству и либо воспроизводит какой-нибудь необычный тип, измышленный живописцем или скульптором, либо воплощает собою какой-нибудь поэтический вымысел. Научно выражаясь, основа жизни (энергия жизни, как сказал бы Аристотель) – это просто жажда выражения; искусство всегда предлагает нам новые и новые формы, которыми это выражение может быть достигнуто. Жизнь хватается за них и стремится использовать их даже тогда, когда это грозит ей ущербом. Не один молодой человек покончил с собою потому, что так поступил Ролла,⁴⁷ многие накладывали на себя руки потому, что именно так погиб Вертер. Вспомните, чем мы обязаны подражанию Христу или подражанию Цезарю.

Кирилл. Это прелюбопытная теория, но для полноты ее вам надлежит показать, что природа не в меньшей степени, чем жизнь, подражает искусству. Готовы ли вы доказать это?

Вивиан. Мой милый друг, я готов доказать, что угодно.

Кирилл. Значит, природа подражает пейзажисту и заимствует у него свои эффекты?

Вивиан. Разумеется! От кого же, как не от импрессионистов, мы заимствовали эти удивительные бурые туманы, которые расползаются по нашим улицам, затмевая свет газа

⁴⁷ Самоубийца Ролла – герой поэмы Альфреда де Мюссе.

и превращая дома в какие-то чудовищные тени? Кому, если не им и не их вождю,⁴⁸ мы обязаны этими нежными серебристыми туманами, что колыхаются над нашей рекою, облекая изысканной призрачностью арки мостов и зыбкие суда? Изумительная перемена, произошедшая за последние десять лет в климате Лондона, несомненно, совершилась по милости этой своеобразной школы искусства. Вы улыбаетесь? Взгляните на дело с научной или метафизической точки зрения, и вы убедитесь, что я прав. Ибо что такое природа? Природа вовсе не великая мать, родившая нас; она сама наше создание. Лишь в нашем мозгу она начинает жить. Вещи существуют потому, что мы их видим, а что мы видим и как мы видим – это уже зависит от искусств, оказавших на нас свое влияние. Смотреть на вещь – совсем не то, что видеть вещь. Мы не видим вещи, покуда не видим ее красоты. Тогда, и только тогда эта вещь начинает существовать. В настоящее время люди видят туманы не потому, что туманы существуют, но потому, что поэты и живописцы показали им таинственную прелесть подобных эффектов. В Лондоне туманы существуют не первое столетие; смею сказать, они были всегда. Но никто их не видел, и потому мы о них ничего не знаем. Они не существовали, покуда искусство не изобрело их. Теперь же, по правде сказать, туманы доведены до излишества. Они сделались простою манерностью известной клики, манерою, и их преувеличенный реализм причиняет разным тупицам бронхит. Там, где культурные люди схватывают эффект, некультурные схватывают насморк. Итак, будем же гуманны и предоставим искусству направлять куда угодно свой чудодейственный взор. Да оно уже это и делает. Этот белый, трепетный солнечный свет, которым мы теперь любуемся во Франции, с его оригинальными пятнами пурпура и дрожащими лиловыми тенями, – последний фасон искусства, и природа в общем воспроизводит его весьма успешно. Там, где она раньше давала нам Коро и Добиньи, теперь она дает нам изысканных Моне и чарующих Писсарро. И в самом деле, бывают моменты – правда, редко, но бывают, – когда природа становится вполне современной. Конечно, на нее не всегда можно положиться. Дело в том, что она занимает весьма неудачную позицию. Искусство создает бесподобный и единственный эффект и, сделав это, переходит к другим делам. Природа, с другой стороны, забывая, что подражание можно превратить в самую подлинную форму оскорбления, без конца повторяет этот эффект, покуда он всем нам не надоест до смерти. Ни один из истинно культурных людей в настоящее время, например, не заикнется о красоте солнечного заката. Солнечные закаты вышли из моды. Они принадлежат тому времени, когда Тернер⁴⁹ был последним словом в искусстве. Манера восхищаться ими – несомненный признак обывательщины, отсталости. Но закаты продолжают существовать. Вчера вечером мистрис Арэндель потребовала, чтобы я подошел к окну и полюбовался дивным небом, как она выразилась. Конечно, мне пришлось это сделать – она из тех чертовски хорошеньких филистерок, которым ни в чем нельзя отказать. Ну и что же? Это оказался просто второсортный Тернер, Тернер неудачной эпохи, преувеличенный и подчеркнутый всеми недостатками этого художника. Разумеется, я готов допустить, что жизнь очень часто делает ту же ошибку. Она создает своих фальшивых Рене и подложных Вотренов совершенно так, как природа дает нам в один день сомнительного Сиура, а в другой – более чем подозрительного Руссо. Но природа больше нас раздражает, делая подобные вещи. Все это так глупо, так очевидно, так ненужно. Подложный Вотрен еще может быть восхитителен, но сомнительный Сиур невыносим. Впрочем, я не имею намерения обидеть природу. Хотелось бы, чтобы Британский канал, особенно у Гастингса, не походил так часто

⁴⁸ Вождь импрессионистов – французский пейзажист Моне, «Рафаэль воды», как его прозвали. Краски у него переливчатые, расплывающиеся, предметы как будто тают в воздухе и совершенно лишены контуров; один оттенок переходит в другой.

⁴⁹ Тернер – величайший пейзажист XIX века, англичанин. Его изображения природы фантастично-сказочны, в них титаническая сила и страсть. Писсарро во много похож на Моне.

на какого-нибудь Генри Мура⁵⁰ – этакий серо-жемчужный фон с желтыми бликами; но когда искусство станет разнообразнее, то и природа, без сомнения, приобретет больше разнообразия. Я думаю, даже злейший ее враг не станет теперь отрицать, что она подражает искусству. Это единственное, что приводит ее в соприкосновение с цивилизованным человеком. Не доказал ли я свою теорию, к вашему удовольствию?

Кирилл. Вы ее доказали, к моему неудовольствию, а это гораздо лучше. Но, даже допуская этот странный подражательный инстинкт в жизни и в природе, вы, конечно, признаете, что искусство выражает темперамент своего века, дух своего времени, отражает моральные и общественные условия, окружающие его и влияющие на него?

Вивиан. Отнюдь нет! Искусство никогда ничего не выражает, кроме себя самого. Вот основной принцип моей новой эстетики; и эта более чем жизненная связь между формой и материей, подчеркиваемая Патером, делает музыку типом всех искусств. Конечно, народы и отдельные личности, наделенные здоровым, естественным тщеславием, составляющим секрет существования, всегда готовы поверить, будто именно о них-то и говорят музы, всегда не прочь усмотреть в спокойно-величавых вымыслах искусства зеркало своих собственных нечистых страстей, всегда забывают, что певец жизни – не Аполлон, но Марсий. Далекое от действительности, отвратив свои взоры от пещерных призраков, искусство раскрывает свое совершенство, а изумленная толпа, наблюдающая, как распускается эта дивная, многолепестковая роза, воображает, что это она сама, что это ее собственный дух воплощается в новых формах. Но в сущности это, конечно, не так. Высшее искусство свергает бремя человеческого духа и больше почерпает в каком-нибудь новом приеме, в каком-нибудь свежем материале, чем в возвышенной человеческой страсти, или в энтузиазме, или в каком-нибудь великом пробуждении человеческого сознания. Оно развивается по своим собственным законам. Оно не может служить символом для одной эпохи. Напротив, сами эпохи – это только символы искусства.

Даже те, кто считает, что искусство – представитель своего времени, места и народа, должны согласиться, что, чем искусство подражательное, тем меньше оно отражает дух своего века. Порочные лица римских императоров глядят на нас из грубого порфира и пестрой яшмы, в которой любили работать тогдашние реалисты-художники, и нам кажется, будто в этих жестоких губах и тяжких чувственных подбородках мы можем отыскать тайную причину падения империи. Но это было не так. Пороки Тиберия могли уничтожить высшую цивилизацию не в большей мере, чем добродетели Антонина – спасти ее. Она погибла от других, не таких интересных причин. Сивиллы и пророки Сикстинской капеллы, пожалуй, могут объяснить кому-нибудь то новое рождение освобожденного духа, которое зовется у нас Ренессансом; но говорят ли нам что-нибудь пьянствующие мужланы и сварливая деревенщина нидерландцев о великой душе Голландии? Чем искусство отвлеченнее, тем больше оно раскрывает нам нравы своей эпохи. Если мы хотим понять какой-нибудь народ при помощи его искусства, то должны обратиться к его архитектуре или к музыке!

Кирилл. В этом я с вами совершенно согласен. Дух века лучшее свое выражение может найти в абстрактных, идеальных искусствах, ведь и сам-то он, как дух, идеален, абстрактен. Но все же, если мы хотим увидеть наглядную картину того или иного века, конкретно постичь его, мы, конечно, должны обратиться именно к подражательным искусствам.

Вивиан. Не думаю. В конце концов, подражательные искусства, в сущности, показывают нам лишь различные стили отдельных художников или определенных школ. Неужели же вы полагаете, что люди Средних веков имели какое-нибудь сходство с этими фигурами на

⁵⁰ Генри Мур – современный английский пейзажист, которого привлекают главным образом эффекты тумана и дождя. Теодор Руссо – французский ландшафтный художник середины XIX века, глава Барбизонской школы. Вотрен – известный герой бальзаковской пьесы.

средневековом цветном стекле или на резьбе по камню и дереву, на средневековых металлических изделиях, на гобеленах или на иллюстрированных рукописях? Всего вероятнее, это были люди самого будничного вида, не имели в своей наружности ровно ничего уродливого, необычайного или фантастического. Средневековье, поскольку оно отразилось в искусстве, это просто определенная форма стиля, и почему бы художнику с подобным стилем не явиться и в девятнадцатом веке? Ни один великий художник не видит вещей такими, каковы они на самом деле, а если бы видел, то перестал бы быть художником. Возьмем пример из наших времен. Я знаю, что вы любите японские изделия, но неужели вы серьезно убеждены, что японцы, каких нам показало искусство, существуют в действительности? Если вы воображаете это, вы никогда не понимали японского искусства. Японцы есть умышленный, сознательный плод воображения нескольких отдельных художников. Если вы поставите картину Гокусаи или Окио⁵¹ рядом с подлинным японским господином или японскою дамою, то убедитесь, что между ними нет ни малейшего сходства. Подлинные люди, живущие в Японии, в общем похожи на среднюю массу англичан, другими словами, они страшно обыкновенны, и в них нет ничего любопытного или замечательного. Словом, вся Япония – чистый вымысел. Нет такой страны, нет такого народа! Один из наших пленительнейших живописцев недавно поехал в страну хризантем в глубокой надежде увидеть японцев. И все, что он видел в этой стране, все, что ему удалось написать, свелось к нескольким фонарям и веерам. Он совершенно не в силах был отыскать обитателей Японии, о чем слишком хорошо свидетельствовала его чудесная выставка в Даудсвельской галерее. Он не знал, что японцы, как сказано, есть просто манера, стиль, грациозная фантазия искусства. И потому, желая увидеть японский эффект, вы не станете подражать туристу и ни за что не поедете в Токио. Напротив, вы останетесь дома, углубитесь в работы японских художников и затем, усвоивши дух их стиля и уловив их фантастическую манеру видеть вещи, вы в какой-нибудь вечер пойдете и сядете в Гайд-парке или будете бродить по Пикадилли, и если вы здесь не откроете какого-нибудь несомненно японского эффекта, то не увидите его нигде. Вернемся к старине, возьмем другой пример – древних греков. Неужели вы полагаете, что греческое искусство дает нам понятие, на кого были похожи греки? Неужели вы думаете, что афинские женщины были подобны стройным и величавым фигурам парфенонского фриза или походили на дивных богинь, сидевших на треугольных фронтонах того же Парфенона? Если судить по искусству, то, конечно, были похожи. Но почитайте авторитетного писателя, вроде, например, Аристофана. Вы узнаете, что афинские женщины туго шнуровались, носили башмаки на высоких каблуках, красили свои волосы в желтое, мазали и румянили лица – словом, были точной копией какой-нибудь глупенькой модницы или падшего создания наших дней. Дело в том, что мы смотрим на прошлые эпохи не иначе, как сквозь дымку искусства, а искусство, к счастью, ни разу еще не сказало нам правды.

Кирилл. Но что вы скажете о современных портретах английских живописцев? Уж они-то похожи на людей, которых хотят изображать?

Вивиан. Именно похожи. Они так похожи на них, что через сотню лет им никто не поверит. Единственные портреты, в которые можно верить, это портреты, на которых осталось очень мало от позирующего и очень много от художника. Гольбейновы рисунки людей его эпохи дают нам впечатление абсолютной реальности; но это просто потому, что Гольбейн заставил жизнь принять его условия, ограничиться поставленными им пределами, воспроизводить его тип и казаться такою, какой ему хотелось ее видеть. Один лишь стиль заставляет нас верить чему-нибудь – только стиль. Большинство из современных портретистов обречено на полное забвение. Они не пишут того, что видят. Они пишут то, что видит публика, а публика никогда и ничего не видит.

⁵¹ Гокусаи и Окио – великие японские художники.

Кирилл. Ну, после этого мне надо было бы выслушать конец вашей статьи.

Вивиан. С удовольствием. Не знаю, принесет ли она какую-нибудь пользу. Уж, конечно, наш век – скучнейший и прозаичнейший век изо всех. Ведь даже сон и тот обманул нас, он запер врата из слоновой кости и раскрыл нам ворота из рога. Сновидения средних классов нашей родины, как явствует из двух объемистых томов Майерса по этому предмету и из отчетов Психологического Общества, – да я в жизни не читал ничего унылее этого! В них не найдется даже ни единого порядочного кошмара. Эти сновидения пошлы, грязны и скучны. Что касается церкви, то, по-моему, нет ничего спасительнее для культуры страны, как присутствие группы людей, обязанных верить в сверхъестественное, ежедневно творить чудеса и поддерживать силы мифотворческого дара, столь важного для развития фантазии. Но в английской церкви, увы, человек добивается успеха не своей способностью верить, а своею способностью не верить. Наша церковь единственная, у алтаря которой стоит скептик и для которой Фома – идеальный апостол. Многие достойные клирики, отдающие всю жизнь высокому делу благотворения, живут и умирают в неизвестности; но стоит какому-нибудь ничтожному, невоспитанному проходимцу – из окончивших университет – стать на кафедру и высказать свои сомнения насчет Ноева ковчега, или Валаамовой ослицы, или Ионы во чреве китовом – и пол-Лондона сбежится слушать его и будет, разинув рот от восхищения, преклоняться пред его необыкновенным умом. Рост здравого смысла в английской церкви – вот о чем нам нужно пожалеть. Это воистину унижительная уступка довольно низменной форме реализма, и уступка к тому же глупая. Она объясняется глубоким невежеством в области психологии. Можно верить в невозможное, но никогда нельзя поверить в неправдоподобное. Однако надо же прочесть конец статьи.

«Нам остается (по крайней мере это наш долг) сделать одно: воскресить старинное искусство лганья. Много, правда, можно добиться, в смысле воспитания публики, при посредстве любителей, в семейных кружках, на литературных обедах и на званных чаях. Но это изящный и легкий вид лжи, и она, вероятно, царила на пиршествах у критян. Есть много других форм. Лганье ради какой-нибудь непосредственной личной выгоды, например лганье с нравственной целью, как принято выражаться, было очень популярно в античном мире, хотя в последнее время к нему стали относиться сурово. Афина смеется, когда Одиссей повествует ей „хитроумно надуманным словом“, по выражению Вильяма Морриса; сияние лжи озаряет бледное чело безупречного героя эврипидовской трагедии и ставит наряду с благородными женщинами прошлого образ молодой невесты в одной из лучших Горациевых од. Позднее то, что вначале было лишь природным инстинктом, приобретает значение гордой науки. Выработаны подробные правила в руководство человечеству, и вокруг этой темы выросла значительная литературная школа. Когда мы вспоминаем превосходный философский трактат Санхеса по этому вопросу, то нельзя удержаться от сожаления, что никому не пришло в голову выпустить дешевое и компактное сочинение этого великого казуиста. Краткое руководство «Как и когда лгать», если б его выпустить изящным и не слишком дорогим изданием, без сомнения, имело бы огромный спрос и оказало бы ценные услуги не одному серьезному, здравомыслящему человеку. Ложь для исправления юношества, лежащая в основе домашнего воспитания, еще живет среди нас, и преимущества ее так превосходно доказаны в первых главах Платоновой *Республики*, что нам нет надобности останавливаться на них. Это та форма лжи, в которой особенно преуспевают все добрые матери, но, хотя эта форма способна к дальнейшему развитию, министерство народного просвещения, к сожалению, обошло ее своим вниманием. Ложь ради месячного оклада, конечно, хорошо известна на Флит-стрит,⁵² и профессия передовика на политические темы не лишена своих преимуществ. Но, вообще-то говоря, это унылое занятие, и самое большее, что оно может

⁵² Так называется улица, где сосредоточены редакции большинства лондонских газет.

принести, это – демонстративная безвестность. Единственная безупречная форма лганья – это ложь ради лжи, а высшей стадией этого дарования, как мы уже указывали, является ложь в искусстве. И как не любившие Платона больше истины не могли переступать порог академии, так и те, кто не любит красоты больше истины, не проникнут в святая святых искусства. Тяжелый, туповатый британский интеллект лежит в песках пустыни, словно сфинкс в замечательной сказке Флобера, а фантазия, *La Chemère* выплывает вокруг него и зовет к нему своим лживым свирельным голосом. Он, может быть, не слышит ее теперь, но в будущем, когда всем нам до смерти приестся пошлый характер современных повестей и романов, он станет прислушиваться к ней и попытается занять у нее крылья.

И когда займется этот день или зажжется этот закат, как мы все возрадуемся и возвеселимся! Факты будут считаться чем-то постыдным, Истина пригорюнится в своих оковах, а Поэзия со своими сказками снова вернется на землю. Картина мира преобразится пред нашими изумленными взорами. Из пучины морей выйдут Бегемот и Левиафан и поплывут вокруг высоких галер, как они плавали на прелестных картах той эпохи, когда книги по географии еще были пригодны для чтения. Драконы закопошатся в пустынях, и Феникс взойдет в воздух из своего огневого гнезда. Мы руками прикоснемся к Василиску и узрим драгоценный камень в голове у Жабы. Жуя свой золотистый овес, Гиппогриф будет стоять в наших стойлах, а над головою у нас будет носиться Синяя Птица с песнями о прекрасном, несбыточном, о пленительном и невозможном, о том, чего нет и не будет. Но прежде, чем это случится, мы должны культивировать утраченное искусство лганья».

Кирилл. Так приступим же к этому тотчас же. Но, чтобы как-нибудь не ошибиться, я попрошу вас изложить мне вкратце догматы этой новой эстетики.

Вивиан. Вот они в немногих словах. Искусство ничего не выражает, кроме себя самого. Оно ведет самостоятельное существование, подобно мышлению, и развивается по собственным законам. Ему нет надобности быть реалистичным в век реализма или спиритуальным в век веры. Далеко не будучи созданием своего века, оно обыкновенно находится в прямой оппозиции к нему, и единственная история, которую оно сохраняет для нас, это история его собственного развития. Порою оно возвращается по своим следам и возрождает какую-нибудь античную форму; пример: архаистическое движение позднейшего греческого искусства и прерафаэлитское движение наших дней. Но чаще всего оно задолго предвосхищает свою эпоху и создает такие вещи, что проходит целый век, покуда люди научатся понимать эти вещи, ценить их и наслаждаться ими. Ни в каком случае оно не воспроизводит свой век. Великая ошибка всех историков заключается в том, что они по искусству эпохи судят о самой эпохе.

Второй догмат заключается в следующем. Все плохое искусство существует благодаря тому, что мы возвращаемся к жизни и к природе и возводим их в идеал. Жизнью и природой порою можно пользоваться в искусстве, как частью сырого материала, но чтобы принести искусству действительную пользу, они должны быть переведены на язык художественных условностей. В тот момент, когда искусство отказывается от вымысла и фантазии, оно отказывается от всего. Как метод, реализм никуда не годится, и всякий художник должен избегать двух вещей – современности формы и современности сюжета. Для нас, живущих в девятнадцатом веке, любой век является подходящим сюжетом, кроме нашего собственного. Единственно красивые вещи – это те, до которых нам нет никакого дела. Я позволю себе процитировать себя самого: именно потому, что Гекуба нам ничто, ее горести составляют вполне пригодный мотив для трагедии. Притом только современное становится всегда старомодным. Золя кропотливо пытается дать нам картину второй империи. Но кому нужна теперь вторая империя? Она устарела. Жизнь движется быстрее реализма, но романтизм опережает жизнь.

Третий догмат: жизнь подражает искусству гораздо больше, чем искусство подражает жизни. Это происходит оттого, что в нас заложен подражательный инстинкт, а также и оттого, что сознательная цель жизни – найти себе выражение, а именно искусство указывает ей те или иные красивые формы, в которых она может воплотить свое стремление. Это теория, которой никто еще не высказывал, но она необычайно плодотворна и бросает совершенно новый свет на всю историю искусства.

Отсюда следует, что и внешняя природа подражает искусству. Единственные эффекты, какие она может показать нам, это те эффекты, которые мы уже видели благодаря поэзии и живописи. Вот тайна очарования природы, а вместе объяснение ее слабости.

Последнее откровение: ложь, передача красивых небылиц – вот подлинная цель искусства. Но кажется, по этому вопросу я уже достаточно высказался. А теперь пойдемте на террасу, где «молочно-белая пава реет, подобная духу», где вечерняя звезда «омывает сумрак серебром». В сумерки природа чрезвычайно богата эффектами и даже не лишена миловидности, хотя главное ее назначение все же, пожалуй, в том, чтобы иллюстрировать цитаты из поэтов. Идемте! Мы изрядно с вами заболтались!

1889, февраль

Кисть, перо и отравы Этюд в зеленых тонах

Перевод М. П. Благовещенской

Художников и писателей постоянно упрекают в отсутствии цельности и несовершенстве их натуры. Да иначе и быть не может. Уже в самой остроте восприятия и в напряженности творчества, составляющих основные черты художественной натуры, заключается известное ограничение. Для тех, кто углублен в красоту форм, все остальное не имеет значения. Однако это правило тоже имеет исключения. Рубенс был посланником, Гёте – государственным советником, Мильтон – секретарем у Кромвеля для латинской корреспонденции. Софокл в своем родном городе занимал общественную должность. Юмористы, публицисты и романисты современной Америки, по-видимому, только о том и мечтают, как бы сделаться дипломатическими представителями своего отечества. А друг Чарльза Лэмба, Томас Гриффитс Уэйнрайт, являющийся героем этой краткой заметки, хотя и обладал очень ярким художественным темпераментом, служил, однако, не только искусству, а еще и многим другим господам. Он был не только поэт, художник, художественный критик, антикварий, писатель-прозаик, любитель прекрасных вещей и дилетант во многих отраслях искусства, но также и недюжинный подделыватель чужих подписей и, как ловкий, таинственный отравитель, не имел себе равного ни в нашем веке, ни в каком-либо из предыдущих веков.

Этот замечательный человек, с таким совершенством владевший «кистью, пером и отравой», как очень метко выразился о нем один современный нам великий поэт,⁵³ родился в Чизвике в 1794 году. Отец его был сыном выдающегося стряпчего в Грей-Инне и Хаттон-Гардене, а мать была дочерью знаменитого доктора Гриффитса, издателя и основателя журнала «Monthly Review» и участника другого литературного предприятия, принадлежавшего знаменитому книгопродавцу Томасу Дэвису, о котором Джонсон сказал, что это не книгопродавец, а «джентльмен, занимающийся книжным делом»; друг Гольдсмита и Уэджвуда, доктор Гриффитс был одним из известных людей своего времени. Миссис Уэйнрайт умерла, давши жизнь своему сыну, совсем молодой, на двадцать втором году жизни. Автор ее некролога в журнале «Gentleman's Magazine» говорит о ее «общительном характере и многочисленных талантах», очень тонко добавляя, что «она, как говорят, понимала сочинения Локка лучше, чем кто-либо из наших современников того или другого пола». Отец Уэйнрайта ненадолго пережил свою молодую жену, и, судя по всему, воспитателем осиротевшего ребенка был его дед. Когда же умер последний в 1803 году, мальчика взял на свое попечение его дядя, Джордж Эдвард Гриффитс, которого Уэйнрайт впоследствии и отравил. Детство он провел в Линден-Хаузе в Тернем-Грине, в одной из тех красивых усадеб времен короля Георга, которые, к сожалению, вытеснены в настоящее время пригородными постройками. Прекрасному саду и тенистому парку Линден-Хауза Уэйнрайт был обязан простой, но вместе с тем страстной любовью к природе, не покидавшей его в течение всей его жизни и сделавшей его особенно восприимчивым к одухотворяющему влиянию поэзии Уордсворта. Он получил образование в учебном заведении Чарльза Бэрнея в Хаммерсмите. М-р Бэрней был историком музыки и близким родственником талантливого юноши, ставшим впоследствии самым выдающимся из его учеников. М-р Бэрней был, по-видимому, очень образованным человеком, и много лет спустя Уэйнрайт говорил о нем с большой любовью как о философе, археологе и прекрасном наставнике, который, придавая громадное значение умственной стороне воспитания, считал необходимым также и раннее развитие нравственных начал. Под руководством м-ра

⁵³ Свинберн.

Бэрнея он начал развивать свое художественное дарование, и Хэзлитт рассказывает нам, что и теперь еще существует альбом, в котором Уэйнрайт рисовал во время своего пребывания в школе и который свидетельствует о большом таланте и природной чуткости. И действительно, живопись была первым видом искусства, пленившим его. Только гораздо позже стал он проявлять себя пером или ядом.

До этого, однако, он, по-видимому, был увлечен юношескими иллюзиями о романтической прелести и рыцарском благородстве военной жизни и поступил в гвардию. Но легкомысленный и рассеянный образ жизни товарищей не мог удовлетворить тонкую художественную натуру человека, созданного для иного. Вскоре военная служба надоела ему. «Искусство, – говорит он словами, которые до сих пор еще трогают нас своей страстной искренностью и необыкновенной горячностью, – искусство коснулось опять того, кто ему изменил; под его чистым и возвышенным влиянием рассеялись нездоровые туманы; мои застывшие, увядшие и помраченные чувства вновь ожили и расцвели, подобно свежему, юному цветку, простому и прекрасному для простых сердец». Впрочем, не одно искусство было причиной этой перемены. «Произведения Уордсворта, – продолжает он рассказывать, – много содействовали успокоению того душевного смятения, которое неизбежно при подобных внезапных переменах. Я плакал над ними слезами счастья и благодарности». И он бросил военную службу с ее безалаберной казарменной жизнью и грубой болтовней офицерских собраний и вернулся в Линден-Хауз, полный возродившегося энтузиазма к культуре. Тяжелая болезнь, которая, по его собственным словам, «разбила его, как глиняный сосуд», приковала его на некоторое время к постели. Несмотря на то, что он совершенно хладнокровно причинял страдания другим, сам он, благодаря своей изнеженной и хрупкой организации, был крайне чувствителен к страданиям. Он трепетал перед страданиями, как перед силой, омрачающей и калечащей человеческую жизнь, и, по-видимому, он прошел через страшную долину меланхолии, из которой так и не нашли выхода многие великие, быть может, величайшие умы. Но он был молод – ему было всего двадцать пять лет, – и вскоре он вынырнул из «черных мертвых вод», как он сам выразился, и вышел на широкий простор гуманистической культуры. Когда он оправился от болезни, которая чуть не привела его к воротам смерти, он принял решение посвятить себя литературе. «Я сказал вместе с Джоном Вудвиллем, – восклицает он, – вращаться в этой стихии было бы жизнью богов; видеть прекрасное, слышать и писать о прекрасном:

*Этой радости жизни, высокой и бурной,
Даже смерть не положит предела...»*

Так мог выражаться только человек, искренно и страстно увлеченный литературой. «Видеть прекрасное, слышать и писать о прекрасном» – вот его цель.

Скотт, издатель журнала «London Magazine», пораженный талантом молодого человека, а может быть, находясь под влиянием странного обаяния, которое тот производил на всякого, кто его знал, предложил ему написать ряд статей, касающихся искусства. И вот под целой серией причудливых псевдонимов Уэйнрайт начинает принимать участие в современной ему литературе. «Janus Weathercock», «Egomet Bonmot» и «Van Vinkvooms» – вот некоторые из тех шутовских масок, под которыми он скрывал свою серьезность или раскрывал свое легкомыслие. Маска же говорит нам больше, чем лицо. Под этими личинами еще ярче выступала его индивидуальность. В невероятно короткий промежуток времени он создал себе имя. Чарльз Лэмб говорит о «милом, веселом Уэйнрайте, проза которого великолепна». О нем уже слышно, что он приглашает к себе на petit-diner Макрэди, Джона Форстера, Мэгина, Тальфорда, сэра Уэнтворта Дилька, поэта Джона Клэра и других. Подобно Дизраэли, он решил паразитировать город своим щегольством, и его великолепные кольца, античная булавка с камеей

и перчатки бледно-лимонного цвета вскоре стали хорошо всем известны, а Хэзлитт видел даже в них признаки зарождения нового стиля в литературе. К этому надо еще прибавить, что его густые, кудрявые волосы, прекрасные глаза и белые, выхоленные руки давали ему опасное и приятное преимущество не походить на других. В нем было нечто, напоминавшее бальзаковского Люсьена де Рюампре. Порою же он напоминал Жюльена Сореля. Де Куинси⁵⁴ видел его однажды. Это было на обеде у Чарльза Лэмба. «Среди гостей – исключительно литераторов – находился убийца», – рассказывает он; и дальше он описывает, как ему в этот день было не по себе, и как ему противны были все лица мужеские и женские, и как он поймал себя на том, что с невольным, чисто духовным интересом смотрит через стол на молодого писателя, в аффектированных манерах которого, как ему показалось, много искреннего чувства; далее де Куинси размышляет относительно того, «насколько в нем возрос бы интерес», а также переменялось бы настроение, если бы он знал, в каком ужасном преступлении уже тогда был виновен этот гость, которому Лэмб оказывал столько внимания.

Деятельность Уэйнрайта естественно сводится к трем моментам, намеченным так удачно Свинберном, – к кисти, перу, отраве, – и нельзя отчасти не согласиться с тем, что, если отбросить его совершенство в искусстве отравления, то едва ли оставшиеся после него произведения пера и кисти оправдывают его известность.

Однако одни филистеры оценивают личность в зависимости от ее производительности. Этот же молодой денди гораздо более стремился к тому, чтобы *быть* чем-нибудь, нежели *делать* что-нибудь. Он признавал, что жизнь уже сама по себе искусство и что у нее есть свои формы стиля – совсем как в искусстве, которое стремится изобразить жизнь. Однако его творчество не лишено интереса. Говорят, будто Вильям Блэк остановился однажды перед одной из картин Уэйнрайта в Академии художеств и сказал, что она «очень хороша». В своих статьях Уэйнрайт предвосхищает многое, что позже было осуществлено. Он предусмотрел немало как бы побочных свойств современной культуры, которые, однако, многими признаются весьма существенными. Он пишет о Джоконде, о первых французских поэтах и об эпохе Возрождения в Италии. Он любит греческие геммы и персидские ковры, он любит переводы «Амура и Психеи» и «Нурнеротомачиа» времен королевы Елисаветы; он любит красивые переплеты, старинные издания и первые оттиски гравюр, с широкими полями. Он очень тонко понимает и любит красивую обстановку, и ему никогда не надоедает описывать нам комнаты, в которых он жил или хотел бы жить. Он имел странное пристрастие к зеленому цвету, что в отдельных личностях всегда является признаком тонкого художественного темперамента, тогда как в целых народностях это свойство служит доказательством распушенности, если не упадка нравов. Уэйнрайт очень любил кошек, как Бодлер, и, как Готье, находился под обаянием двуполого «прелестного мраморного чудовища», которое мы теперь можем видеть во Флоренции и в Лувре.

Конечно, в его описаниях и указаниях в области декоративного искусства есть многое, доказывающее, что он не вполне освободился от ложного вкуса своего времени. Но несомненно, что он один из первых признал то, что действительно является основным принципом эстетического эклектизма: истинную гармонию всех истинно прекрасных предметов, независимо от времени и места, школы и стиля. Он понимал, что для убранства комнаты, предназначенной для жилья, а не напоказ, мы никогда не должны стремиться к археологическому воспроизведению прошлого или затруднять себя химерической необходимостью исторической точности. В этом отношении его художественный взгляд был совершенно верен. Все прекрасное относится к одной-единственной эпохе.

Так, в его библиотеке, по его словам, мы видим хрупкую греческую вазу из глины, с изящно нарисованными на ней фигурами и тонко вычерченным на одной стороне, едва

⁵⁴ Томас де Куинси, автор замечательной книги «Исповедь опиофага».

заметным «КАЛОΣ»; а за ней висит гравюра «Дельфийской Сивиллы» Микеланджело или «Пастораль» Джорджоне. Тут – образчик флорентийской майолики, там – грубая лампада из какой-нибудь древней римской гробницы. На столе лежит часослов, «в массивном серебряном, позолоченном переплетении, испещренном тонко вырезанными изречениями и украшенном мелкими брильянтами и рубинами», а рядом с ним «сидит на корточках маленький уродец, может быть, Лар, выкопанный на залитых солнцем хлебородных нивах Сицилии». Темная античная бронза представляет резкий контраст «с бледным сиянием, как бы исходящим из двух изящных распятий, из которых одно вырезано из слоновой кости, а другое вылеплено из воска». У него есть целые подносы с драгоценностями Тасси, есть крошечная бонбоньерка времен Людовика XIV с миниатюрой работы Петито, необыкновенно ценные «филигранные чайники из коричневой глины», есть лимонного цвета сафьяновая шкатулка для писем и «яблочно-зеленое» кресло.

Так и представляешь себе этого истинного знатока и тонкого ценителя искусств отдыхающим среди своих книг, слепков и гравюр: он просматривает свою прекрасную коллекцию «Марков Антониев», или перелистывает «Liber Studiorum» Тёрнера, которым он горячо восхищался, или же он рассматривает в лупу какие-нибудь античные геммы или камеи, «голову Александра на двуслойном ониксе» или «великолепный altissimo rilievo на сердолике Юпитера Эпона». Он всегда был большим любителем гравюр и дал несколько полезных указаний относительно того, как лучше всего составлять коллекцию. И действительно, высоко ценя современное искусство, он не упускал из вида важности воспроизведения великих шедевров прошлого, и все, что он говорит о значении гипсовых слепков, превосходно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.