**Оскар Уайльд**

**Критик как художник**

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

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

Действующие лица: Джилберт, Эрнест.

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

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

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

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

Эрнест. Я полистал, пока вы играли, и кажется, в общем недурно, хотя современные мемуары мне обычно не нравятся. Их все больше пишут люди, у которых либо память слаба, либо ничего не было особенного, чтобы вспоминать, — впрочем, по этой-то причине они и пользуются популярностью, ведь английская публика чувствует себя всего свободнее, когда видит перед собою какую-нибудь безликость.

Джилберт. О да, снисходительность публики достойна удивления... Она все готова простить, кроме таланта. Признаюсь, однако, что люблю всякие мемуары. Меня в них привлекает форма точно так же, как и сам рассказ. В литературе неприкрытое себялюбие восхитительно. Оно нас зачаровывает в письмах людей столь разных, как Цицерон и Бальзак, Флобер и Берлиоз, Байрон и мадам де Севинье. Как ни странно, его встречаешь не столь уж часто, но, встретив, всегда ему радуешься и не скоро об этом забываешь. Руссо всегда будут почитать за то, что он признался в своих грехах не в исповедальне, а перед всем миром, да и Челлини доставляет нам наслаждение не только своими бронзовыми спящими нимфами в замке короля Франциска, даже не одним своим зелено-серым Персеем, демонстрирующим луне с флорентийской открытой галереи бездонный страх, который некогда обратил в камень живую жизнь. Мы точно так же наслаждаемся и автобиографией этого проходимца, равного которому не знал Ренессанс, и смакуем этот рассказ о его величии и его позоре. Не суть важны мнения пишущего, его нрав, его успехи. Он может оказаться скептиком наподобие господина де Монтеня или святым наподобие угрюмого сына Моники — главное, чтобы он поведал нам свои секреты, и мы будем им внимать с благоговением. Я убежден, что не может и не должен сохраниться воплотившийся в кардинале Ньюмене образ мыслей, если можно так назвать это отрицание высшего значения мысли как способ разрешить проблемы, волнующие мысль. Тем не менее нам никогда не прискучит наблюдать, как мечется эта беспокойная душа из одного тупика в другой. Никогда не утратит для нас своей притягательности пустая церковь в Литлморе, где «утро дышит парами тумана и прихожане редки», и всякий раз при виде зацветающего вокруг храма Троицы львиного зева вспоминается восторженный студент, которому это ежегодное цветение казалось пророческим знаком вечности его единства с Благостной Матерью его юности — пророчества, осуществления которого Вера по мудрости своей или по прихоти не допустила. О да, очарованию автобиографии противиться невозможно. До чего глуп, ничтожен, полон тщеславия секретарь Пепис, а ведь и он проложил себе дорогу в стан Бессмертных, болтая в своей книге о том о сем и памятуя, что достоинства его мемуаров найдут тем несомненнее, чем меньше скромности и такта он проявит, — вот он и предстает перед нами в «просторном пурпурном халате с шитьем и золотыми пуговицами», который ему так нравится описывать, и, упиваясь сам, приводя и нас в восхищение, повествует ли он о голубой нижней юбке индийской работы, приобретенной им для супруги, о «славных свиных потрохах», о «превосходном телячьем фрикасе по-французски», которое он так обожает, и о том, как он играл в шары с Уиллом Джойсом, и как «любезничал с прелестными дамами», и как декламировал по воскресеньям «Гамлета», и как пиликал в будни на скрипке, и как еще, то гнусностью, то пошлостью, заполнял свои дни. Впрочем, и в обыденной жизни себялюбие не лишено привлекательности. Когда нам что-то рассказывают не о себе, а о других, обыкновенно испытываешь скуку. Но, рассказывая о себе, люди почти всегда становятся интересными и стали бы просто совершенством, будь у нас возможность захлопнуть их вроде надоевшей книги.

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

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

Эрнест. Помилуйте!

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

Эрнест. Простите, Джилберт, в кого вы метите?

Джилберт. Ах, конечно же во всех наших третьеразрядных литераторов. Куда нам деваться от всех этих господ, спешащих к дому почившего поэта или живописца наперегонки с посыльным из похоронной конторы и забывающих, что их единственная обязанность — хранить торжественное молчание? Да что о них толковать! Это же просто гробокопатели от литературы. Один присваивает себе прах, а другой тлен, душа же им неподвластна. Давайте я вам лучше поиграю Шопена или, может быть, Дворжака? «Фантазию» Дворжака хотите? Такая страстная музыка, и такая своеобразная.

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

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

Эрнест. Я только не уверен, что это хоть чуточку занимательно. Мне показалось: вот просто превосходный пример истинной значимости той художественной критики, к которой мы приучены. Слушайте же, некая дама вполне серьезно спросила однажды этого, как вы выразились, кающегося академика, действительно ли он собственной рукой написал свой знаменитый «Весенний день в Уайтли» или «В ожидании последнего омнибуса» — ну, что-то в таком духе.

Джилберт. А он и впрямь писал сам?

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

Джилберт. А если созданное им непонятно, объяснения преступны.

Эрнест. Я этого не говорил.

Джилберт. Но должны были сказать. В наши дни осталось мало вещей таинственных, и нельзя позволить, чтобы отбирали еще одну. Члены браунинговского общества, подобно теологам из числа приверженцев широкой церкви или авторам, печатающимся в вальтерскоттовской библиотеке великих писателей, как мне кажется, все свое время тратят на то, чтобы внушить публике мысль о своем избранничестве, пока в него никто не перестанет верить. Мы полагали, что Браунинг был мистик, а нам втолковывают, что он попросту не умел связно объясниться. Мы воображали себе, что он стремился нечто скрыть от чужих глаз, а нас уверяют, что ему почти не с чем было предстать перед публикой. Я говорю только о его сбивчивых произведениях. А в общем и целом он был великий человек. К сонму олимпийцев он не принадлежал, но, как настоящий титан, во всем был недовершен и несовершенен. Наблюдательностью он не отличался, а поэтическое вдохновение посещало его лишь изредка. В его поэзии чувствуется борьба с самим собой, усилие и добровольно наложенная узда, и идет он не от переживания к художественной форме, а от более или менее определившейся мысли к полному хаосу. И все равно остается великим. Его называют мыслителем — он и впрямь все время мыслил, причем все время вслух; впрочем, его влекла не самая мысль, а ее ход. Ему нравился механизм мышления сам по себе, а не то, что изготовляется с помощью этого механизма. Каким образом дурак доходит до своей глупости — это для него было так же интересно, как обретение высокого ума. И этот вот замысловатый механизм мысли так его зачаровывал, что к языку он относился презрительно, в лучшем случае считал его несовершенным средством выражения. Рифма, это причудливое эхо, разносящееся по склонам холма муз, когда поэт говорит и слышит в ответ свой же голос; рифма, у настоящего художника делающаяся более чем просто вещественным добавлением к метрической красоте стиха, становящаяся духовным элементом мысли и страсти, так что с нею возникнет, быть может, новое настроение, или забьет новый источник идей, или — благодаря самой ее очаровательности и схваченному в ней звуковому созвучию — откроется златая дверь, в которую тщетно стучалось Воображение; эта рифма, способная превратить наш простой язык в речь богов, эта единственная струна, которую мы добавили греческой лире, у Роберта Браунинга оказывалась странным, плохо работающим инструментом, порою заставляя его, поэта, рядиться в костюм низкопробного комедианта и слишком часто побуждая взнуздывать Пегаса с цинической усмешкой того, кто не верит в собственное дело. Случаются минуты, когда он глубоко нас трогает своей скрежещущей музыкой. Если он способен извлечь музыку, только порвав струны своей лютни, он их рвет не колеблясь, и они издают резкие, диссонирующие звуки, так что никакая афинская цикада, чьи трепетные крылья одним своим движением рождают мелодию, не вспорхнет на инкрустированную деку, чтобы придать плавность движению такой музыки и упорядочить интервалы. Все так, но Браунинг был велик, и пусть под его руками слова превращались в самую обыкновенную глину — он умел из нее вылепить мужчин и женщин, которые и по сегодня живы. После Шекспира не было столь шекспировской личности. Шекспир умел петь миллионами голосов, Браунинг — заикаться на тысячи ладов. Вот и сейчас, когда я говорю о нем — и не в упрек ему, а в похвалу, — по этой комнате бродит целый сонм теней, вызванных в памяти его стихами. Смотрите, вон Фра Липпо Липли, и его щека все еще горит от страстного девичьего поцелуя. А вон страшный Саул, и в его тюрбане сверкают царские сапфиры, достойные его величия. И Милдред Грешем здесь, и испанский монах, испепеляемый бушующей в нем ненавистью, и Боутрэм, и Бен Эзра, и епископ Св. Праксида. Отродье Сетебоса что-то бормочет в углу, и Сибальд, заслышав шаги Пиппы, смотрит прямо в измученные глаза Отгамы, питая отвращение к ней, и к собственному греху, и к самому себе. Бледный, словно бесцветный шелк его камзола, король с грустью наблюдает хитрым взглядом двурушника, как слишком ему преданный Стрэф-форд идет навстречу неотвратимой своей судьбе, а Андреа вздрагивает, заслышав донесшийся из сада сигнал, который подали его двоюродные братья, и приказывает своей беспорочной жене спуститься к ним. Да, Браунинг велик. Его будут вспоминать, но как? Как поэта? Увы, нет. О нем вспомнят как о творце сюжетов, быть может, самом непревзойденном из всех рассказчиков, какие у нас были. Никто другой не обладал таким чувством драматической ситуации, и пусть даже он не умел разрешать возникавших перед ним самим вопросов — он умел ставить вопросы, а нужно ли требовать чего-нибудь еще от художника? Как создатель характеров он рядом с тем, кто создал Гамлета. И, преуспей он больше в красноречии, стал бы с ним вровень. Единственный, кто достоин коснуться края его мантии, — это Джордж Мередит. Он Браунинг прозы и, значит, сродни настоящему Браунингу, который писал стихами то, что должно было быть выражено прозой.

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

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

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

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

Эрнест. Тем не менее оно справедливо. Да-да, и напрасно вы с укоризною покачиваете головой. Оно полностью справедливо. В лучшие дни искусства не было никаких художественных критиков. Из куска мрамора скульптор высекает величественного белоснежного Гермеса, который таился в этой глыбе. Подмастерья покрыли статую воском и позолотой, придав ей тон и завершенность, и, увидев эту работу, пораженный мир немеет от восхищения. Льется в песчаную форму расплавленная медь, и красная река металла, остыв, облекает благородные очертания божественного тела. Невидящие его глаза обретают зрение, когда на статуе появятся финифть или граненые бриллианты. Локоны, похожие на гроздья гиацинта, приобретают упругость под ножом резчика. И когда дитя Лето устанавливали на пьедестал где-нибудь в темном, расписанном фресками храме или среди колонн залитого солнцем портика, прохожие, διά λαμποοτάτου Βάιυουτεζ διά αΐθεοοζ[1], осознавали, что их жизнь чем-то вроде бы стала легче, — в них пробуждалась мечта, а может быть, странная и захватывающая радость, и с нею шли они дальше в свои дома, к своим будням, или же, наоборот, через ворота города уходили к тем излюбленным нимфами лугам, где юный Федр окунает ступни в свежий ручей и где они сами, устроившись на мягкой траве под высокими, шепчущимися под ветром деревьями и цветущими agnus cactus, задумывались о чуде красоты и испытывали непривычное им благоговение, которое сковывает уста. В те дни художник был свободен. Собственными руками набрав глины по речным берегам и вооружившись простым инструментом из дерева или кости, он создавал формы столь прекрасные, что их потом отдавали мертвым в качестве утешения на долгую дорогу, и мы их по сей день находим в старых гробницах по желтым склонам Танагры среди поблекшего золота и выцветшей парчи, среди остатков волос и костей. На свежештукатуреной стене, где пятнами пылает толченый оранжевый камень, порой смешанный с молоком и сушеным шафраном, художник изображал путника, устало шагающего среди пурпурных полей, усеянных белыми головками асфодели, — того, «в чьих веках тяжесть войн троянских», Поликсену, дочь Приама, или умудренного и хитроумного

Одиссея, накрепко привязанного веревками к мачте своего корабля, чтобы пение сирен не пропало для него, но и не сбило с пути, и того же Одиссея на берегах прозрачного Ахерона, где по выложенному камешками дну мелькают тени рыб, и бегущих от греков при Марафоне персидских солдат в их хитонах и тюрбанах, и галеры в крохотном Саламинском заливе, столкнувшиеся в разгар боя своими обитыми медью носами. Он писал заостренной серебряной палочкой и углем на пергаменте, на специально обработанных кипарисовых досках. На слоновой кости, на розовой терракоте он писал воском, разводя его соком олив, а потом погружая в раствор раскаленное железо, чтобы смесь застыла. Филенка, и мрамор, и льняной холст становились чудесным материалом, когда к ним прикасалась его кисть, а жизнь, видя, как возникает собственный ее образ, утихомиривалась и замолкала. Она вся принадлежала художнику — от рассевшихся кружком на рыночной площади торговцев до пастуха, завернувшегося в плащ, перед тем как улечься спать на холме, от нимфы, прячущейся средь листьев лаврового дерева, и высматривающего ее в полдень фавна до царя, которого слуги несли в длинных, затененных зеленью носилках, установив их на своих натертых маслом плечах, и обмахивали веерами из павлиньих перьев. Перед ним проходили мужчины и женщины, чьи лица выражали то довольство, то печаль. Он вглядывался в них, их тайны становились его достоянием. Формой и цветом он наново создавал мир.

Все изящные искусства тоже были подвластны ему. Он подносил камень к вращающемуся кругу — и являлось фиолетово-аметистовое ложе Адониса, а через складки сардоникса мчалась со своими псами Артемида. Брусок золота он превращал в розы для ожерелья или браслета. Из золота выковывал он гирлянду на шлем победителя, или застежки для финикийской туники, или маску почившей царственной особы. На оборотной стороне зеркала из серебра он изображал Фетиду, которую несут наяды, или томящуюся любовью Федру с ее нянюшкой, или уставшую от воспоминаний Персефону, которая прикалывает маки к локонам. Горшечник сидел в своей лачуге, и из бесшумно двигающегося круга поднималась под его руками, словно цветок розы, прекрасная ваза. Ее основание, стенки и горлышко он украшал, нанося тонкий абрис листа оливы, или веточку аканта, или растущую и пенящуюся волну. А потом красными или черными красками изображал игры и состязания юношей, изображал солдат в полном боевом облачении с необычными геральдическими знаками на щитах и особым образом устроенными защитными козырьками на шлеме — этих воинов, вознесшихся в своих раковинообразных колесницах над рвущимися вперед конями, изображал пиры богов и творимые ими чудеса, изображал героев в минуты их торжества и минуты испытаний. Подчас он тонкими кровавыми линиями по белому фону изображал томную фигуру жениха и его невесту, а над ними — парящего Эрота, который напоминает одного из ангелов Донателло, того, что смеется, покачивая своими крыльями, где позолота смешана с лазурью. На закруглении вазы он писал имя своего друга KAΛOΣ ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ или KAΛOΣ XAPMIΔHΣ[2] — они поведают нам о тех временах. А по краю простой белой чашки рисовал оленя, тянущегося к свежей листве дерева, или отдыхающего льва — что подскажет фантазия. На крохотной бутылочке для благовоний смеялась причесывающаяся Афродита, и Дионис с перепачканными суслом ногами плясал по стенкам кувшина для вина, а вслед ему выстраивались обнаженные торсы менад, и старик Силен растягивался на пропахших Дымом шкурах или потрясал своим волшебным копьем, увенчанным заточенной еловой шишкой или увитым темным плющом. И никто не докучал художнику, пока он работал. Никто не отрывал его от дела нудными разглагольствованиями. Никто не лез к нему со своими мнениями. Арнолд где-то замечает, что на берегах Ил-лиса не нашлось места для Хиггинботема. На этих берегах, дорогой мой Джилберт, не собирались кретины от искусства, обучающие провинцию, как ей стать еще провинциальнее, а всякую серость натаскивающие в умении судить и рядить о живописи. На этих берегах не находилось прилежных болтунов, которые в наших тоскливых художественных журналах делятся мнениями о том, чего решительно понимают. По заросшим камышом берегам этого маленького Ручья вы нигде бы не нашли наших до смешного ничтожных газетчиков, вздумавших монополизировать право суждения, когда им самое бы время оправдываться на скамье подсудимых. У греков не было художественных критиков.

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

Эрнест. Но в чем разница между литературой и журналами?

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

Эрнест. Вы шутите?

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

Эрнест. Вы все гнете свое. Но я настаиваю на том, чтобы мы вернулись к нашей теме. Вы утверждаете, что все греки были художественными критиками. Так какие образцы этой критики они нам оставили?

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

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

Джилберт. Жизнь и Литература, жизнь и самое совершенное средство изображения жизни. Что касается первого, принципы, которыми руководствовались греки, невозможно осуществить в эпоху, столь изуродованную ложными идеалами, как наша. Что касается второго, часто их принципы изложены столь тонко, что мы их едва способны уразуметь. Признавая самым совершенным из искусств то, которое наиболее полно изображает человека во всей его бесконечной изменчивости, они довели умение критически воспринимать язык, рассматриваемый только как материал такого искусства, до того совершенства, которого мы с нашими градациями рационального и эмоционального едва ли сможем когда-нибудь достичь, — скажем, ритмику прозы они постигали столь же точно, как в наши дни постигает музыкант законы гармонии и контрапункта (надо ли добавлять, что их художественное чутье оказалось куда более верным). И в этом они были правы, как правы были всегда и во всем. С тех пор как появилось книгопечатание и фатальным образом развилось пристрастие к чтению у наших средних и низших сословий, литература все больше и больше старалась подчиниться потребностям зрения, а потребностям слуха все меньше и меньше, хотя, если уж говорить о действительном искусстве, наслаждение оно должно было доставлять именно слуху и всегда руководствоваться его потребностями. Даже сочинения Пейтера, в общем-то самого совершенного из ныне живущих мастеров английской прозы, часто напоминают кусок мозаики куда больше, чем музыкальный пассаж, то и дело лишаясь истинной и живой ритмики слова, а с нею и той свободы, того богатства воздействий, которые она создает. Мы и впрямь превратили литературу в известного рода композицию и относимся к ней как к форме, обладающей некоторыми неочевидными законами. Греки же рассматривали литературу просто как способ запечатлеть события. Для них точкой отсчета всегда было произносимое слово с его музыкой и ритмикой. Средством выражения был голос, а критиком — слух.

Мне иногда кажется, что слепота Гомера на самом деле — художественный миф, созданный во времена истинной критики для того, чтобы напоминать нам не о том лишь, что великий поэт — это всегда провидец, постигающий мир не физическим, а духовным зрением, а еще и о том, что он настоящий певец, чья песня рождается из музыки, когда, вновь и вновь про себя повторяя каждую свою строку, он схватывает тайну ее мелодии и во тьме находит слова, окруженные светом. Так или иначе, но ведь и великий английский поэт главным образом слепоте — как счастливому случаю или как важнейшей причине — обязан торжественностью движения и роскошеством звучания поздних своих стихов. Когда незрячий Мильтон не смог больше писать, он принялся петь. И кто сравнит ритмы «Комуса» с ритмами «Самсона-Борца» или «Потерянного и Обретенного Рая»! Ослепнув, Мильтон, как и всякий, кто оказался бы на его месте, создавал стихи исключительно на слух, и поэтому в них зазвучала уже не волынка, не свирель, а могучий многоярусный орган, чьи перекликающиеся звуки полны гомеровской величавости, хотя наш поэт и не добивался живой естественности Гомера, — и мильтоновская поэзия осталась в английской литературе единственным, что не подвластно времени, ибо она выше времени, она с нами навеки, она бессмертна самой своей формой. Да, как много потеряли писатели, оттого что принялись писать. Нужно, чтобы они вновь начали говорить. Это должно стать нашей задачей, и тогда, возможно, мы сумеем хоть отчасти оценить проникновенность художественной критики греков.

Пока что нам это недоступно. Иногда, написав страницу прозы, которую по скромности своей считаю абсолютно безупречной, я вдруг со страхом думаю: а не повинен ли я в этом безнравственном сюсюканье, появляющемся вместе с трохеями и трибрахиями, в этом преступлении, за которое просвещенный критик эпохи Августа безжалостно и справедливо карал блистательного, хотя и несколько парадоксального Эгезия. Когда промелькнет такая мысль, я весь холодею и задаюсь вопросом, не будет ли со временем полностью предан забвению наш превосходный автор, как-то в безудержном порыве щедрости пожелавший разъяснить малообразованной части общества свою ужасную идею, будто жизнь на три четверти состоит из правил поведения, — и только оттого, что выяснилось неверное расположение пеонов в его повествовательных строфах.

Эрнест. А вы, однако, злы.

Джилберт. Как не разозлиться, когда меня с серьезным видом уверяют, что у греков не было художественной критики! Я мог бы понять утверждения вроде того, что творческий гений греков весь ушел в критику, но если мне говорят, что народ, которому мы обязаны духом критики, сам был к критике неспособен, — это уж слишком. Вы ведь не потребуете от меня, чтобы я прочел вам лекцию о греческой художественной критике от Платона до Плотина. Ночь эта слишком прекрасна для таких занятий, и, если бы нас сейчас слышала луна, лик ее покрылся бы от слез новыми пятнами, хотя довольно и тех, что есть. Вспомните всего лишь об одном эстетическом трактате, небольшом, но совершенном, — об Аристотелевой «Поэтике». Он несовершенен по форме, потому что скверно написан да, видимо, и представляет собой только заметки к лекции об искусстве или разрозненные записи к какой-то большой книге; но высказанные в нем мысли, как и общий тон рассуждений, — это совершенство. Платон раз и навсегда определил нравственное воздействие искусства, его значение для культуры в целом и для воспитания человеческой личности, а у Аристотеля искусство рассматривается не с моральной, а с чистЧ? художественной точки зрения. Конечно, и Платон коснулся многих собственно художественных категорий, как-то: важность единства в произведении искусства, необходимость определенной тональности и гармонии, эстетическое значение внешних форм, отношение зрительных искусств к сущему миру и вымысла — к действительности. Он, быть может, первым пробудил в душе человеческой стремление, которое и мы ощущаем неутоленным, — стремление познать связь между Красотой и Истиной и место Красоты в Космосе нравственной и интеллектуальной жизни. Идеальное и действительное, как он их характеризует, многим могут показаться до некоторой степени абстракциями, если ограничиваться тем метафизическим бытием, в границах которого у него заключены эти категории, но перенесите их в сферу искусства, и сразу же откроется, что они по-прежнему полны живого содержания. И быть может, Платону суждено жить и дальше именно как критику Красоты, а мы найдем для себя новую философию, дав иное обозначение всей той области, которая была предметом его размышлений. Аристотель же, как и Гете, рассматривает искусство по преимуществу в его конкретных проявлениях, обращаясь, например, к трагедии и анализируя материал, из которого она строится, — ее язык, ее предмет, каким является жизнь, ее метод, каким оказывается драматическое действие, условия ее осуществления, каковые создает представление на театре, ее логику, проступающую в сюжете, и ее конечное эстетическое значение, заключающееся в чувстве красоты, запечатленном в ощущениях сострадания и смирения. То очищение, одухотворение природы, которое он именует катарсисом, по сути своей является художественным, как это понимал и Гете, а не этическим, как полагал Лессинг. Задавшись целью подвергнуть анализу прежде всего впечатление, оставляемое художественным произведением, Аристотель исследует это впечатление вплоть до его первоистоков. Как физиолог и психолог, он знает, что нормальное осуществление каждой функции определяется энергией. Быть способным к какой-то страсти и отказаться от нее — значит добровольно ограничить и обузить самого себя. Миметическое воспроизведение жизни в трагедии освобождает душу от «многих опасностей», способствуя очищению и одухотворению человека, создавая достойный, высокий повод для того, чтобы пришли в действие его эмоции, — происходит не только одухотворение, но еще и прикосновение к области тех благородных переживаний, о которых человек мог бы и вовсе не знать, и, таким образом, катарсис, как мне порой представляется, непосредственно подразумевает обряд посвящения, если не обозначает именно и только этот обряд, что мне иногда тоже приходило в голову. Я, разумеется, касаюсь «Поэтики» лишь в самом общем виде. Но вы могли убедиться, какой это превосходный образец эстетической критики. Подумайте, кто, кроме философа-грека, мог бы столь глубоко анализировать искусство? Познакомившись с Аристотелем, уже не удивляешься тому, что александрийцы уделяли художественной критике такое огромное внимание, и каждый из них, кто питал склонность к творчеству, задумывался над вопросами стиля и манеры, размышляя о больших академических школах живописи, — к примеру, о школе в Сикионе, стремившейся сохранить строгие традиции древности, и о школах реалистического или импрессионистского толка, старавшихся воспроизводить действительную жизнь, да и о многом другом: о допустимой степени идеализации в портрете, о художественной ценности эпических форм в столь позднюю эпоху, как та, в какую они жили, о том, каков должен быть предмет искусства. Да, похоже, и тех, кто лишен художественных наклонностей, тоже влекло в ту пору к вопросам, сопряженным с литературой, с искусством, — вспомните только, как часты тогда были обвинения в плагиате, так и сыпавшиеся либо из уст бездарностей с их злобой и немочью, либо из уст тех, кто не мог создать ничего своего и поэтому всего громче кричал о грабеже в надежде, что такие вопли создадут впечатление, будто у них и впрямь было что украсть. Уверяю вас, Эрнест, о художниках греки судачили ничуть не меньше, чем судачат в наше время, и у них тоже были свои пристрастия, свои грошовые выставки, свои гильдии художников и подмастерьев, свои прерафаэлиты и свои реалисты, как и лекции об искусстве, трактаты об искусстве, историки искусств, археологи и все прочее. Что говорить, ведь даже руководители странствующих театральных трупп брали с собой в дорогу драматического критика и оплачивали его хвалебные отзывы очень щедро. Все то, что мы считаем современным в современной жизни, идет от греков. А все, что почитается анахронизмом, идет от Средневековья. Не кто иной, как греки, создали для нас всю систему художественной критики, а насколько у них было развито критическое чутье, можно судить уже по тому факту, что с наибольшей тщательностью они критически осмысляли, как я уже сказал, сам язык. Ведь материал, с которым имеет дело живописец или ваятель, по сравнению со словом скуден. Потому что слово обладает музыкой столь же пленительной, как та, что возникает при игре на скрипке или на лютне, и красками столь же живыми и богатыми, как те, что предстают перед нами на полотне венецианской или испанской работы, и пластикой, не менее завершенной и выверенной, как та, какой мы любуемся, разглядывая работу в мраморе или бронзе, но еще оно обладает мыслью, и страстью, и духовностью, которые принадлежат ему, и только ему. Если бы художественная критика греков ограничилась исключительно языком, они все равно были бы величайшими критиками в мире. Постичь принципы самого высокого из искусств — значит постичь принципы всех искусств.

Однако! Луна уже прячется за этими облаками фосфорного цвета. Из рыжеватой этой гривы или кучи осенних листьев она смотрит, словно глаз скрывающегося в засаде льва. Она опасается, что я сейчас заговорю о Лукиане и Лонгине, о Квинтилиане и Дионисе, о Плинии, Фронтоне и Павсании — всех тех, кто во времена античности писал или высказывался об искусстве. Но ей незачем этого бояться. Меня утомила прогулка по мрачной, мрачной и безликой, пещере, где свалены факты. И теперь мне ничего не остается, как прибегнуть к божественному μουόχρουζ ήδουή[3] еще одной сигареты. У сигарет есть хоть то достоинство, что они никогда не дают чувства полного удовлетворения.

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

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

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

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

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

Джилберт. Только до той черты, пока эти поэмы не становятся истинной поэзией. Пока они не приобретают прекрасной формы. Потому что искусства нет там, где нет стиля, а стиля нет, если нет единства, единство же создает личность. Конечно, у Гомера были под рукой старые сказания и сюжеты, как и у Шекспира были исторические хроники, пьесы и новеллы, из которых он мог черпать, но ведь это всего лишь грубый материал. Их брали и создавали форму, чтобы они стали песней. Они становились достоянием того, кто их сделал прекрасными. Они являлись из духа музыки,

И потому являлись ниоткуда, И потому являлись навсегда.

Чем глубже погружаешься в изучение жизни и поэзии, тем отчетливее сознаешь, что за всем достойным восхищения стоит творческая индивидуальность и не время создает человека, а человек создает свое время. Я даже склонен полагать, что любой миф или легенда, в которых нам видятся недоумения, страхи и фантазии племени или страны, в истоке своем являются творением какой-то определенной личности. Мне кажется, к такому заключению приводит удивительно небольшое число известных нам мифов. Но не следует нам погружаться в область сравнительной мифологии. Будем и дальше говорить о критике. Вот о чем я хочу сказать. Эпоха, лишенная критики, — это либо эпоха, в которую искусство не развивается, становясь неприкосновенным и ограничиваясь копированием тех или иных форм, либо та, что вообще лишена искусства. Были и эпохи, оказавшиеся нетворческими в обыкновенном значении слова, такие эпохи, когда человек прилагал свои усилия к тому, чтобы навести порядок в собственной сокровищнице, отделив золото от серебра, а серебро от свинца, пересчитав бриллианты и дав имена жемчужинам. Но не было творческой эпохи, которая вместе с тем не стала бы и эпохой критики. Ибо не что иное, как критическая способность, создает свежие формы. Критическому инстинкту обязаны мы каждой возникающей новой школой и каждым новым участком, предоставляемым искусству, чтобы оно его взрыхляло. По сути, среди ныне используемых искусством форм нет ни одной, которая не досталась бы нам как наследие критического сознания Александрии, где эти формы сложились как определенные типы, или были придуманы, или доведены до совершенства. Говорю об Александрии не оттого лишь, что здесь греческая духовная традиция в наибольшей степени обрела свое самосознание, в конечном счете переходя в скептицизм и в теологию, а еще и потому, что не к Афинам, а к Александрии обращался за примерами Рим; а культура и вообще-то сохранилась лишь благодаря тому, что в известной степени сохранилась латынь. Когда во времена Ренессанса Европу одухотворили произведения греков, для этого почва была уже отчасти готова. Впрочем, копаться в истории — дело утомительное и обычно чреватое ошибками, так что скажем просто: искусство своими формами обязано критическому сознанию греков. Ему мы обязаны и эпосом, и лирикой, и — целиком — драмой во всех ее воплощениях, включая и бурлеск, а также идиллией, романтическим романом, романом приключений, эссе, диалогом, ораторским жанром, лекциями (за которые греков, наверно, надо бы предать суду) и эпиграммой во всем широком значении этого слова. В общем, мы их должники во всем, за исключением сонета, — хотя, любопытным образом, в антологии обнаруживается нечто сходное, если иметь в виду характер развития мысли, — и еще американской журналистики, ибо с нею не сравнится ничто на свете, а также баллад на шотландском просторечье, относительно которых один из наших самых прилежных писателей недавно высказался в том духе, что вот жанр, где второстепенные поэты должны дружными усилиями добиться по-настоящему романтического звучания своих виршей. Любая новая школа, едва возникнув, принимается поносить критику, а меж тем она и не возникла бы, не будь человек наделен критической способностью. Один творческий импульс создает не новаторство, а подражание.

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

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

Эрнест. В самом деле?

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

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

Джилберт. Создать труднее, чем говорить о созданном? Ничего подобного. Это обычное и глубокое заблуждение. Говорить о чем-то гораздо труднее, чем это «что-то» создать. В обыденной жизни мы это видим совершенно ясно. Каждый может создавать историю. Лишь великие люди способны ее писать. Нет ни поступков, ни переживаний, которые не роднили бы нас с низшими животными. Возвышает нас над ними, как и друг над другом, только язык — язык, являющийся родителем, а не детищем мысли. Право же, деяние всегда незамысловато, и когда оно перед нами является в своем наиболее тягостном, иначе сказать, наиболее последовательном виде, каковым, на мой взгляд, нужно признать деловую жизнь, мы видим, что это всего лишь прибежище для людей, которым больше решительно некуда себя деть. Увольте, Эрнест, не говорите мне о деянии. Это занятие слепое, подвластное внешним воздействиям и двигаемое побуждениями, природа которых неясна. Занятие неполноценное по самой своей сущности, поскольку оно во власти случая, и не ведающее собственного смысла, ибо оно всегда не в ладу со своей же целью. В основе его нехватка воображения. Оно вроде соломинки для тех, кто не умеет мечтать.

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

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

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

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

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

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

И это все фантомы? Бесплотные фигуры, исчезающие, словно туман в горах? Тени, что живут лишь в песне? О нет, это люди во плоти. А вы толкуете о деяниях. Да много ли они значат? Они исчезают, едва иссякнет энергия, которая для них потребна. Они лишь недостойная уступка прозе жизни. Мир создают певцы, и создают его для мечтателей.

Эрнест. В ваших устах все это звучит так убедительно.

Джилберт. Потому что это правда. На разрушенных стенах Трои возлежит ныне ящерица, словно статуэтка из зеленоватой бронзы. Сова свила себе гнездо во дворце Приама. По опустевшей равнине гонят пастухи своих овец и коз, а там, где под солнцем поблескивали на темном, как вино, спокойном, точно бы на него вылили масло, море, на οιυοψ πόυτοζ[4], как говорит Гомер, обшитые с носа медью, выкрашенные в огненный цвет громадные галеры данайцев, теперь качается в своей утлой лодке одинокий рыбак и посматривает за поплавками заброшенной сети. Но все так же каждое утро открываются врата твердыни, и пешими или в колесницах, влекомых конями, выступают на битву бойцы, из-под железных своих масок бросая гордый вызов врагам. И весь день кипит яростный бой, а когда падает ночь, зажигаются у палаток огни и факел полыхает при входе. Живущим в мраморе или на фреске дано испытать из всей жизни лишь один высокий миг, и в своей красоте он вечен, но все же сказалось в нем всего одно-единственное переживание или единственный раз постигнутое чувство покоя. Тем же, кому дал жизнь поэт, доступны бесконечные переживания радости и страха, мужества и отчаяния, наслаждения и страдания. Искрометным или печальным карнавалом проходят весны и осени, годы летят перед ними, как на крыльях, или плетутся, точно с кандалами на ногах. Им знакома и юность, и взрослость, они были когда-то детьми, и вот они уже старики. Для святой Елены, какой увидел ее у окна Веронезе, всегда будет стоять рассвет. Всегда будут нести ей ангелы в этом спокойствии утра знак божьего страдания. Прохладный утренний ветерок век за веком будет развевать златотканый платок, укрывший ее лицо. А для любовников Джорджоне, лежащих на невысоком холме вблизи города Флоренции, вечным останется жгучее солнце полудня и то оцепенение пылающего лета, когда грациозная обнаженная девушка едва соберется с силами, чтобы поднести к мраморной чаше свой закругленный сосуд чистейшего стекла, и длинные пальцы музыканта так и будут неподвижно покоиться на лютне. Вечны ранние сумерки, в которых танцуют у Коро нимфы вокруг серебряных французских тополей. Они всегда будут кружиться в сумерках, эти хрупкие, прозрачные фигурки, чьи трепетные ножки словно бы и не касаются намокших от росы трав, по которым они ступают. Но те, кому судьба ступать по жизни в эпической поэме, драме или романе, увидят, как месяц за месяцем сначала круглится, а затем меркнет луна, и как первую вечернюю звезду сменяет последняя, предутренняя, и как от восхода до заката переливается красками день со всеми его ослепительными бликами и всеми тенями. Для них, как и для нас, распускаются и вянут цветы, а земля, эта зелено-косая богиня Кол-риджа, для их наслаждения меняет свои уборы. Скульптора влечет к концентрированности, чтобы достичь мига совершенства. Образ, схваченный живописцем, лишен начал духовного роста и перемены. Если этим образам неведома смерть, то оттого лишь, что им слишком мало ведома жизнь, ибо тайны жизни и смерти доступны тем, и только тем, кто подвластен движению времени и располагает не одним настоящим, но и будущим и способен встать над прошлым, обретая величие, так же как низринуться в прошлое, в котором невзгоды и горе. Движение, эта главная проблема для зрительных искусств, в сущности, может быть передано одной Литературой. Она одна показывает нам тело в его стремительности и душу в ее беспокойстве.

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

Джилберт. Отчего так?

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

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

Эрнест. Независимой?

Джилберт. Да, независимой. Требовать от Критики какого-то низменного подражания или сходства справедливо ничуть не больше, чем требовать этого от поэзии или ваяния. По отношению к рассматриваемому им произведению искусства критик оказывается в той же ситуации, что и художник по отношению к зримому миру форм и красок или незримому миру страстей и мыслей. Для того чтобы сделать свое искусство совершенным, критику даже нет нужды отыскивать наиболее плодотворный материал. Все сгодится для его целей. И подобно тому, как из чувственности и нечистоплотности любовных увлечений неумной жены провинциального аптекаря, обитающего в скверном городишке Йонвиль-л’Аббэй под Руаном, Гюстав Флобер оказался способен создать классический роман, ставший шедевром стиля, так и настоящий критик, полагающий удовольствие в том, чтобы растрачивать свой дар наблюдательности на темы столь малозначительные, да и просто ничтожные, как отчетная выставка в Королевской академии за этот год и за любой другой или же стихи Льюиса Морриса, романы Онэ, пьесы Генри Артура Джонса, сможет создать произведение, безупречное по своей красоте, проницательности и тонкости ума. А почему бы и нет? Ничтожество неодолимо притягивает к себе всех, кто наделен блестящим интеллектом, а глупость — тот вид Bestia Triumphans[5], который всегда способен привлечь внимание мудрых, заставляя их покинуть свое обиталище. И много ли значит тема для художника столь творческого, каким является критик? Не меньше, но и не больше, чем она значит для романиста или для живописца. Он схож с ними в том, что умеет находить свои мотивы повсюду. Меру его сил покажет истолкование темы, потому что нет таких тем, которые Не таили бы в себе возможностей блеснуть проникновенностью и смелостью.

Эрнест. Так Критика — это и вправду творческий акт?

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

Эрнест. Из души?

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

Эрнест. Мне приходилось встречать и другое понимание Критики.

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

Эрнест. Ну, этого не может быть.

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

Так полотно становится для нас удивительнее, чем оно есть, и раскрывает нам тайну, которой в действительности не ведает, и музыка этой мистической прозы звучит в наших ушах столь же пленительно, как звучала Джоконде флейта, вызвавшая эту тонкую, коварную ее улыбку. Вы спросите, как отозвался бы Леонардо, услышь он от кого-нибудь о своей картине, что «в ней воплотились все думы и весь опыт мира, отдавшие себя без остатка, чтобы довести до предела выразительности эту художественную форму, вобравшую в себя и естественность греков, и греховный гедонизм Рима, и мечтательность Средневековья с его духовными амбициями и бесплотными страстями, и вновь пробудившееся язычество, и аморальность, явленную семейством Борджиа». Возможно, он сказал бы, что ни о чем этом не думал, добиваясь только определенного сочетания линии и цветовых бликов, а также новизны и необычности комбинаций голубых и зеленых тонов. Так вот по этой самой причине критика, о которой я веду речь, и есть критика наивысшего порядка. Произведение искусства она воспринимает просто как исходную точку для нового творчества. Она не ограничивается — будем хоть это считать несомненным — тем, чтобы выяснить истинные побуждения художника и принять их как конечную истину. И в этом она права, потому что значение всего прекрасного открывается душой воспринимающего по меньшей мере точно так же, как и душой создающего. Да нет же, именно душа воспринимающего находит в прекрасном мириады новых значений, и делает прекрасное прекрасным для всех нас, и постигает особое отношение этого прекрасного к нашему веку, так что оно становится необходимой частью нашей жизни и символом того, за что мы молимся, а может быть, вознося за него молитвы, и опасаемся как реальности. Чем больше я изучаю этот предмет, тем чаще, Эрнест, убеждаюсь в том, что красота изобразительных искусств, подобно музыкальной красоте, по преимуществу импрессивна и она может быть нарушена — часто и впрямь нарушается — избытком интеллектуальных усилий, приложенных художником. Ведь завершенное произведение обретает собственную жизнь и может сказать нам нечто очень далекое от того, что было вложено в это произведение его творцом. Слушая увертюру к «Тангейзеру», я иногда воочию вижу перед собой этого пригожего рыцаря, неслышно ступающего по россыпи цветов на лугу, и слышу голос Венеры, обращающейся к нему из пещеры на горном склоне. Но случается, что передо мной тогда проходят тысячи других образов — и мой собственный образ, и образы моей жизни или жизни тех, кого любил и к кому охладел, и давно испытанных страстей, и тех, которые так и не были испытаны, как их ни жаждал. Сегодня эта музыка, может пробудить ту ΕΡΩΣ ΤΩΝ ΑΔΥΝΑΤΩΝ[6], которая ударом молнии поражает многих, кто убежден, что живет спокойно и бестревожно, и заставляет их полной чашей испить яд безграничного желания и ослабеть, выдохнуться, пасть без сил в нескончаемой погоне за тем, что недостижимо. А завтра наподобие той музыки, о которой рассказывают Аристотель и Платон, — высокой дорической музыки греков, — та же увертюра оказывается способной исцелять, как лекарь, становясь чем-то вроде обезболивающего препарата и проливая бальзам на душевные раны, так что «дух обретает гармонию со всем сущим». Но ведь это можно сказать не об одной музыке, а обо всех искусствах. У красоты смыслов столько же, сколько у человека настроений. Красота — это символ символов. Красота открывает нам все, поскольку не выражает ничего. Являя нам себя, она являет весь огненно яркий мир.

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

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

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

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

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

И потому, мой милый Эрнест, такого рода картины неспособны увлечь критика. Он обращается к произведениям, побуждающим его размышлять, воображать, грезить, к тем, которые обладают высоким свойством недоговоренности и как бы навевают мысль, что даже из их мира есть тропа в другой, более широкий мир. Говорят, что трагедия художника — это его неспособность осуществить свой идеал. Но истинная трагедия, которая все время подкарауливает художника, в том, что он осуществляет свой идеал слишком полно. Ведь осуществленный идеал лишается своего чуда и тайны, становясь всего только отправной точкой для другого, отличного от него идеала. Оттого музыка является совершенным типом искусства. Она никогда не открывает своего высшего секрета. И это же, кстати, объясняет, почему так важно в искусстве умение ограничивать себя. Ваятель без сожаления отказывается от достоверности цвета, живописец — от жизненного соответствия пропорций создаваемых им фигур, и такой отказ позволяет им избежать чрезмерно выраженного уподобления Реальности, которое вело бы к плоскому копированию, как и чрезмерно полного осуществления Идеала, которое означало бы чистый интеллектуализм. Самой своей незавершенностью Искусство обретает завершенность в красоте, тем самым апеллируя не к способности узнавания и не к рациональному суждению, а только к художественному чувству, которое, включая в себя узнавание и суждение в качестве предпосылок понимания, подчиняет их чистому синтетическому впечатлению от работы художника, постигнутой в целом, и, вобрав в себя все чужеродные эмоциональные элементы, возможные в данном произведении, саму эту чуже-родность опознает как сложность и как средство построения более высокой гармонии, обогащающей конечное восприятие. Теперь вам ясно, почему критик-художник не признает тех упрощенных художественных явлений, в которых смысл сводится к какой-то одной идее и которые оказываются выпотрошенными и ненужными, едва эта идея высказана, — такой критик ценит в искусстве все, что обладает богатством фантазии и настроения, блеском воображения и красотой, делающей небезосновательной любую интерпретацию, а вместе с тем ни одну интерпретацию, не признаваемую, как окончательная. Бесспорно, между творчеством этого критика и произведением, побудившим его к творчеству, окажется нечто общее, однако это будет не то сходство с Природой, которое обнаруживается в создании пейзажиста или портретиста, как бы подносящего к ней зеркало, а скорее то, что существует между Природой и искусством художника-декоратора. Так, на персидских коврах не вытканы цветы, но все равно пышно цветут тюльпан и роза, и мы наслаждаемся ими, пусть и не находя их зримых форм и очертаний; так, жемчужный и пурпурный переливы морских раковин откликаются в венецианском соборе Св. Марка; так, своды поразительной часовни в Равенне полыхают золотыми, зелеными, сапфировыми красками павлиньего хвоста, хотя птицы Юноны и не парят под этим расписным куполом; и точно так же критик воспроизводит в своем произведении то, о котором он пишет, но никогда не имитирует его впрямую, а отчасти даже достигает своего эффекта отказом от наглядного сходства, ибо таким способом он доносит не только смысл, но и тайну Красоты и, преображая все искусства в искусство слова, раз и навсегда решает вопрос о целостности Искусства.

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

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

Джилберт. Не сказал бы. Впрочем, быть может, допущу, когда поужинаем. Ужин обладает способностью менять мнения.

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

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

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

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

Эрнест. Нет-нет, я хочу продолжить о критике и критиках. Вы сказали, что высшая Критика имеет дело с искусством не как средством выражения, а как чистой импрессией и оттого является и творческой, и независимой, по сути, сама становясь искусством и занимая по отношению к художественному творчеству то же место, что занимает творчество по отношению к зримому миру форм и красок или же незримому миру чувств и мыслей. Так скажите теперь, может ли критик иногда стать подлинным интерпретатором произведения?

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

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

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

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

Эрнест. И каков же будет результат?

Джилберт. Это я вам сейчас покажу, и всего лучше — на конкретном примере. Полагаю, что над всеми возвышается литературный критик, поскольку его поле шире, видение пространнее, а материал ценнее, но вместе с тем каждое из искусств как бы требует своего критика. Актер — вот критик драмы. Он являет нам создание поэта в новых условиях, прибегая к методу, специфичному для его ремесла. Он имеет дело с письменным словом, и средством постижения у него становится действие на сцене, жесты, голос. Музыкальный критик — это певец, или скрипач, или флейтист. Гравер лишает работу живописца ее прекрасных красок, зато в новом материале выявляет для нас истинное качество ее цветовой гаммы, тонов и оттенков, композиционных центров, таким образом делаясь ее критиком, поскольку критик тот, кто представляет нам художественное произведение в форме, отличной от той, что ему была изначально присуща, а использование нового материала — это акт и творческий, и критический. У скульптора тоже есть свой критик, которым может оказаться резчик, как было у греков, или художник наподобие Мантеньи, который пытался передать на полотне красоту пластических линий и симфоническое величие многофигурных барельефов. И кого бы из критиков-художников в любом искусстве мы ни взяли, очевидно, что для подлинной интерпретации абсолютно необходима собственная личность. Исполняя «Аппассионату», Рубинштейн доносит до нас не только Бетховена, но и самого себя, и поэтому Бетховен доходит абсолютным — тот Бетховен, который переосмыслен щедро одаренной художественной натурой и становится для нас живым и поразительным благодаря присутствию еще одной яркой индивидуальности. То же самое происходит, когда талантливый актер играет Шекспира. Собственная его индивидуальность оказывается необходимым элементом интерпретации. Иногда говорят, что актеры нам показывают своих Гамлетов вместо шекспировского; и этот вздор — несомненный вздор, — к сожалению, повторяет очаровательный, изящный писатель, недавно покинувший суетный мир литературы ради сонного покоя палаты общин, я подразумеваю автора «Obiter Dicta»[7]. А на самом деле нет никакого шекспировского Гамлета. Если в Гамлете есть определенность как в творении искусства, в нем так же есть и неясность, как в любом явлении жизни. Гамлетов столько же, сколько видов меланхолии.

Эрнест. Так много Гамлетов?

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

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

Джилберт. Он всегда показывает произведение в каких-то новых отношениях с нашим веком. Он всегда напоминает, что великие произведения полны жизни, — в сущности, полны жизни они одни. Он это чувствует настолько глубоко, что, по моему убеждению, с прогрессом цивилизации, по мере того как мы станем существами более высокой организации, избранные души — те, что прикосновенны к критике и к культуре, — с каждой новой эпохой будут питать все меньший и меньший интерес к действительной жизни и все свои впечатления постараются извлекать исключительно из тех предметов, которые осенило своим присутствием Искусство. Потому что жизнь удручающе бесформенна. Она подстраивает свои катастрофы не тем людям и не теми способами. Ее комедиям присущ гротескный ужас, а ее трагедии разрешаются фарсом. Стоит к ней приблизиться — и последует жестокий удар. Все в ней либо тянется слишком долго, либо слишком быстро обрывается.

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

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

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

Джилберт. На взгляд художника — несомненно. И главное, что на этот взгляд делает ее неудачей как раз то, что придает жизни ее отвратительное спокойствие, самый факт, что пережитое невозможно испытать еще раз в точности так же. Насколько все по-иному в мире Искусства! На полке прямо за вами стоит «Божественная комедия», и я знаю, что, вновь ее раскрыв на известном мне месте, я еще раз почувствую испепеляющую ненависть к лицу, не причинившему лично мне никакого вреда, или буду растроган безмерной любовью к той, кого никогда не увижу. Нет такой страсти и такого чувства, которыми не было бы способно одарить нас Искусство, и тот, кто проник в его тайну, может наперед узнать, какой его ждет жизненный опыт. Мы можем теперь выбирать свой день и час. Можем сказать себе: «Завтра на рассвете отправляемся со стариком Вергилием в долину теней», — и смотрите-ка, рассвет застает нас в потустороннем мире, а сын Мантуи уже рядом с нами. Мы проходим через врата, фатальные для надежды, и с состраданием или со злорадством взираем на ужасы иного мира. Проходит перед нами повапленный народ лицемеров в давящих одеждах из позолоченного свинца. Гонимые вечным ветром, исхлестанные ледяным дождем, смотрят на нас с мольбою обжоры, и теоретик руками рвет собственную плоть. Мы вступаем в одичалый лес Гарпий, где при надломе кричит от боли и темнеет кровью каждый сук. Из стонущей пламенем восьмой глуби обращается к нам Улисс, а когда вслед за ним из огненного жара возникает великий гибеллин, мы на миг испытаем с ним вместе гордость победы над мукой такого ложа. Парят в пурпурном мареве те, кто осквернил мир красотою своего греха, а мастер Адамо из Брешии, чеканивший фальшивую монету, корчится от расширяющих его телесных соков, — водянка, породив в нем застой, обратила тело его в подобие какой-то чудовищной лютни. Он молит нас склонить к нему взоры, мы останавливаемся с ним рядом и слышим из его распаленных, иссохших губ рассказ о том, как день и ночь мечтает он о казентинских ручьях, по мягким руслам свергающих с зеленых гор свежие струи. А рядом посмеивается над его бедой троянский грек и лжец Синон. Он кулаком бьет Адамо в тугой живот и получает пощечину в ответ — они сцепились, и мы не в силах оторваться от зрелища их позора и их каждодневной муки. Но Вергилий уже зовет нас дальше к вознесенному строю башен, к этому строю гигантов, среди которых царь Немврод, звенящий в свой рог. Нас ждут ужасные картины, и, почувствовав на своих плечах одеяние Данте, а в груди — биение его сердца, мы неустрашимо движемся им навстречу. Мы обходим кругом Стигийское болото, и к челну посланного нам навстречу Флегия бросается Ардженти. Через невылазную топь он тянет к нам руки, но мы плывем мимо. Слыша, как он заходится в агонии, мы исполняемся радости, и Вергилий нас ободряет в твердости этого презрения. А теперь мы скользим по холодным кристальным водам Коцита, и из этой ледяной глади, как травинки из земли, высовываются головы осужденных. Вот мы чуть не споткнулись о такую голову, это Бокка. Он не хочет открыть своего имени, и мы прядь за прядью выдираем его волосы, не обращая внимания на вопли. Альбериго умоляет снять ледяной гнет с его взора, чтобы скорбь излилась слезою. Мы даем ему это обещание, а потом, выслушав его жестокий рассказ, забираем свое слово назад и уходим прочь — и это не варварство, но снисхождение, ибо кто же пал ниже, чем осыпавший благодеяниями гонимых Богом и при этом точивший нож? Мы видим, как корчится в зубах Люцифера Иуда Искариот и как корчатся в этих же зубах убийцы Цезаря. Мы потрясены. Мы выходим вновь узреть светила.

В стране Чистилища дышится свободнее, священная гора ведет вверх, к чистому свету дня. Нас ждет здесь покой, который отчасти изведают и те, кому суждено на время здесь задержаться, — но вот, бледнея от яда, выпитого в Маремме, проходит мимо нас мадонна Пия, и тут же Йемена, все так же глубоко погруженная в печаль. Новые и новые души предстают нам, и мы переживаем то раскаяние, то счастье. Тот, кого горе его вдовы сделало привычным к сладостной полынной горечи боли, рассказывает нам о Нелле, которая молится на своем одиноком ложе, а из уст Буонконте мы узнаем, что одной вдовьей слезинки достало бы, чтобы оградить умирающего грешника от кары ангела адских врат. Сорделло, этот гордый и бесстрастный ломбардский дух, рассматривает нас издалека, точно спящий лев. Узнав, что Вергилий тоже мантуанец, он бросается ему на шею и падает перед ним на колени, узнав, что он поэт Рима. В этой долине, где сияние трав и цветов берет верх над блеском серебра и ограненного изумруда, лазури и дуба-светляка, певцами становятся те, кто в земной жизни были властителями, — но не раскроет губ для пенья тот, кто был Рудольфом Габсбургским, и бьет себя в грудь кулаком французский король Филипп Смелый, и сидит одиноко английский Генрих. А мы взбираемся все выше по чудесным ступеням, и ярче обычного разгораются звезды, а песнь былых королей уж еле слышна — вот, наконец, мы и достигли семи златых дерев и входа в Земной Рай. В колеснице, влекомой впряженным Грифоном, является в венке олив, под белым покрывалом Та, что облачена в зеленый плащ и огненное платье. Пламя былой любви вспыхивает в нас. Сердце бьется чаще. Это Беатриче, это она, кого мы чтим. Тает лед, который сжимал нам сердце. Безудержные слезы хлынут в этот миг из наших глаз, и мы смиренно склонимся до самой земли, зная, что есть на нас грех. А после покаяния и очищения, после того, как мы испьем Леты и окунемся в воды Эвнои, возлюбленная души нашей вознесет нас в Рай Небесный. Из вечной небесной жемчужины склоняется к нам лицо Пиккарды Донати. Красота ее завораживает нас на минуту в нашем странствовании по Луне, и, когда, словно камень, стремительно идущий ко дну, лик ее исчезает, мы охвачены печалью. Нежную Венеру населяют любвеобильные. Здесь мы встретим сестру Эдзелино Куниззу, возлюбленную души Сорделло, и Фолько, вдохновенного певца Прованса, в скорби об умершей Азале принявшего монашество, и ханаанскую блудницу, чью душу — первой среди всех — исцелил Иисус. На Солнце увидим мы Иоахима Флорского и там же услышим, как Фома Аквинский рассказывает о св. Франциске Ассизском, а Бонавентура — о св. Доминике. По сверкающим рубинам Марса приблизится к нам Каччагвида. Он нам поведает о том, как ранит стрела, пущенная из лука изгнанья, как горестен устам чужой ломоть и как трудно сходить и восходить по ступеням на чужбине. На Сатурне умолкает душа, и даже Та, кто ведет нас, не смеет улыбнуться. Взмывают и падают пламена в пролетах златой лестницы. И наконец, нам предстает празднество под сенью Таинственной Розы. Беатриче обращает взгляд к сиянью Вечного Истока и уже не оторвется от него. Великое видение открылось нам, и мы постигли, что Любовь движет солнцем и всеми звездами.

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

Que m’importe que tu sois sage? Sois belle! Et sois triste![8] —

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

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

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

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

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

Джилберт. Все искусство аморально.

Эрнест. Все искусство?

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

Эрнест. Созерцание?

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

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

Джилберт. Избранные существуют, чтобы не делать ничего. Действие и ограниченно, и относительно. Безграничны и абсолютны видения того, кто бездеятелен и наблюдателен, кто мечтателен и одинок. Но мы, явившиеся к концу нашего удивительного века, слишком просвещены и привержены к критике, интеллектуально слишком утонченны и слишком жадны до изощренных наслаждений, чтобы променять жизнь как таковую на какие угодно размышления о жизни. Для нас citta divina уж больно скучен, a fruition Dei[9] лишено смысла. Метафизика не в ладу с нашим темпераментом, а религиозная одержимость вышла из моды. Тот мир, в котором философ академической складки становится «свидетелем всех времен и соучастником всякого опыта», на деле вовсе не идеальный мир, а только мир абстрактных идей. Вступая в него, мы не находим для себя пищи в этой холодной математике мысли. Врата Града Божия для нас теперь закрыты. Их охраняет Невежество, и, чтобы за них проникнуть, нам надо отречься от всего того, что мы в себе считаем высшим. Довольно, что верили наши отцы. Отпущенную нашему роду способность верить они исчерпали до конца. Нашим законным наследством стал так их страшивший скептицизм. Вырази они его в слове, он мог бы и не сделаться нашей неизбывной мыслью. Нет, Эрнест, нам не вернуться к тому, чем жили святые. От грешников мы узнали для себя куда больше. Мы неспособны сделаться философами, а мистики лишь сбивают нас с пути. Пейтер где-то пишет: покажите мне человека, который про-менял бы чудо линий одного-единственного розового лепестка на все это бесформенное, неощутимое Бытие, которое так высоко ставит Платон. Что нам Озарение Филона, Бездна Экхарта, Видения Бёме, сам чудовищный Рай, представший перед ослепленным своей мечтой Сведенборгом? Все это ничтожно перед желтой чашей одинокого нарцисса посреди поля, перед самым примитивным из зрительных искусств; ведь если Природа — это материя, стремящаяся стать душой, то Искусство — это душа, выражающая себя в материальном, а значит, и в самых грубых своих проявлениях оно адресуется в равной мере и к чувственному, и к духовному. Для художественной натуры все смутное отталкивающе. Греки были народом художников, поскольку были избавлены от ощущения бесконечности. Как Аристотель, как Гете после чтения Канта, мы жаждем конкретного, и ничто, кроме конкретного, не может нас удовлетворить.

Эрнест. И к чему же вы ведете?

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

Но пусть в практической, внешней жизни она лишила энергию ее свободы, а деятельность присущего ей права выбора, в сфере субъективной, где всевластна душа, эта богиня, эта пугающая тень приходит к нам, неся в руках бесчисленные дары — дар необычности духовной организации и особой подверженности внешним впечатлениям, дар несдержанной страсти и холодного безразличия, дар сложности, многоликости мысли, таящей в себе непримиримые начала, дар таких страстей, которые восстают друг против друга. И поэтому мы живем не собственной своей жизнью, но жизнями ушедших, а наша душа не изолированная духовная субстанция, делающая нас личностями, служащая нашим целям и данная нам для нашей радости. Нет, это субстанция, уже себя проявлявшая в страшных местах и находившая себе приют в древних гробницах. Она поражена многими хворями и помнит о жестоких грехах. Она мудрее нас самих, и мудрость ее горька. Она внушает нам неосуществимые стремления и заставляет гнаться за тем, что — мы знаем — не может быть обретено. И все же, Эрнест, одно ее благодеяние несомненно. Она способна унести нас далеко от окружения, чья красота слишком привычна, чтобы открыться в полной мере, и чье ужасное уродство, чьи отвратительные посягновения мешают совершенству наших порывов. Она помогает нам оставить век, в который мы родились, и перенестись в другие времена, где мы не чувствуем себя чужими. Она способна нас научить тому, как бежать от собственного нашего опыта, постигая опыт тех, кто более велик, чем мы. Отчаяние Леопарди, проклинающего жизнь, делается нашим отчаянием. Играет на своей свирели Феокрит, и мы смеемся, точно бы став нимфами и пастухами. Завернувшись в волчью шкуру, вместе с Пьером Видалем убегаем мы от своры псов, а облачившись в латы Ланселота, вместе с ним бежим из дворца королевы. Абеляр осенил нас епитрахилью, когда мы ему исповедовались в нашей любви, а Вийон отдал свои перепачканные лохмотья, чтобы и мы превратили невзгоды в песню. Рассвет мы видим глазами Шелли, а когда скитаемся вместе с Эндимионом, луна влюбляется в нашу юность. Нам принадлежит ужас гибнущего Атиса, и нам же — бессильная ярость и благородная печаль датчанина. Вам кажется, что это воображение позволяет нам прожить столько жизней? Да, конечно, воображение, а воображение — продукт наследования. Оно лишь сконцентрированный опыт человечества.

Эрнест. Но при чем тут дух критики?

Джилберт. Культура, которую делает для нас доступной это усвоение опыта человечества, совершенствуется только духом критики и, можно сказать, едина с ним. Кто же истинный критик, если не тот, в ком живут мечты, и идеи, и чувства бесчисленных поколений и кому не чужда никакая форма мысли, кому ни один эмоциональный порыв не покажется непостижимым? И кто носитель истинной культуры, как не тот, кому огромные познания и твердость принципов отбора послужили основой для того, чтобы превратить инстинктивное чувство в обдуманный критерий, помогающий безошибочно отделять в искусстве выдающееся от мелочного, так что сопоставлением он уясняет себе тайны любой школы и любого стиля, проникая в их смысл и звучание всех этих голосов, и вырабатывает в себе тот дух чуждой всему внешнему любознательности, который знаменует собою цветение интеллекта, ибо является и его жизненной почвой, и позволяет достичь интеллектуальной ясности, сравняться — я вовсе не преувеличиваю — с Бессмертными, как называют постигших «все лучшее, что постиг и что передумал мир».

Да, Эрнест, созерцательная жизнь, та жизнь, что видит свою цель не в деянии, а в бытии, и не просто в бытии, а в становлении, — вот чем может нас одарить дух критики. Так живут боги: либо размышляя о собственном своем величии, как говорит Аристотель, либо, как казалось Эпикуру, невозмутимым взглядом посторонних наблюдая трагикомедию ими же созданного мира, И мы можем жить, как они, посвятив себя наблюдению разного рода сцен, разыгрываемых перед нами человеком и природой, и чувствуя в себе соответствующее переживание. Мы можем стать носителями духа, отгородившись от всякого деяния, и сделаться совершенством, если полностью откажемся от присущей нам энергии. Мне часто кажется, что нечто подобное чувствовал Браунинг. Шекспир погрузил Гамлета в стремительный поток жизни, заставив в муках осознать свое назначение. А Браунинг мог бы показать Гамлета, познающего свое призвание усилиями мысли. События, игра жизненных сил — для него все это либо нереально, либо лишено смысла. Протагонистом трагедии жизни он сделал душу, а действие считал единственным элементом драматургии, который чужд драматическому. Ну а для нас ΒΙΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΣ[10], во всяком случае, единственный истинный идеал. На мир мы будем смотреть с высокой башни Мысли. Сосредоточенный, самоуглубленный, обладающий завершенностью — вот каким должен быть художественный критик, который созерцает жизнь, и ни одна наудачу пущенная стрела не пробьет его боевого облачения. Ему не о чем тревожиться. Он постиг, как надо жить.

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

Эрнест. Замечательная мысль, Джилберт.

Джилберт. Я в этом не уверен, но у нее есть хотя бы то небольшое достоинство, что она верна. Что побуждения творить добро для других производят на свет великое множество ханжей и лицемеров, это еще меньшее из зол. Ханжа — преинтересный предмет для психологов, и хотя из всех видов позерства моральное всего отвратительнее, умение встать в позу уже чего-то стоит. Оно говорит о том, что человек понимает, как важно воспринимать жизнь с определенной и обоснованной точки зрения. Самый факт, что Гуманные Наклонности не в ладу с Природой, поскольку они помогают выживанию никчемностей, должен бы заставить людей науки с презрением отнестись к такого рода дешевым добродетелям. Экономисту следовало бы восстать против этих устремлений, так как они уравнивают транжир с накопителями, а значит, препятствуют самым действенным — в силу того, что они самые низменные, — стимулам к развитию производства. На взгляд же мыслителя, ис тинный вред, причиняемый этой чувствительностью, в том, что она встает препятствием на пути знания и поэтому мешает нам справиться со всеми общественными вопросами. Мы теперь тщимся в колыбели уморить грядущий кризис, грядущую революцию, как это называют мои друзья-фабианцы, и с этой целью направо и налево раздаем мелкие подачки. Так вот, когда кризис, или же революция, разразится, мы окажемся бессильны, ибо не обладаем никакими знаниями. Поэтому не будем обманывать себя, Эрнест. Англия не станет цивилизованной до той поры, пока список ее колоний не пополнится Утопией. Обменять кое-какие из подвластных ей территорий на эту страну было бы куда как выгодно. Нам нужны непрактичные люди, умеющие заглянуть за пределы наличествующего и поразмыслить над тем, что не ограничено сегодняшним днем. Притязающие на власть над народом способны ее завоевать, лишь рабски следуя за толпой. А пути богам проторяет лишь тот, чьи суждения звучат гласом паломника в пустыне.

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

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

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

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

Эрнест. Вы не перестаете удивлять меня, Джилберт. То вы объявляете, что всякое искусство по своей сути аморально. А то, кажется, хотите объявить по сути своей рискованной всякую мысль.

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

Эрнест. В область интеллекта?

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

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

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

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

Джилберт. Вовсе не обязательно и даже совсем напротив, если только он признает, что критика в любой ее форме является на высшей своей ступени не более как настроением и что мы всего правдивее перед самими собой, когда мы непоследовательны. Критик-художник, последовательный лишь в признании красоты всех вещей, всегда ищет свежих впечатлений, дознаваясь, в чем тайна обаяния любой школы, и, может быть, преклоняя колена перед чужими алтарями или же, если так велит его фантазия, осмеивая странных новых богов. То, что другие именуют прошлым, вне всяких сомнений, скажет что-то о них самих, но о конкретном человеке не скажет ничего. Если человек вглядывается в свое прошлое, он не заслуживает никакого будущего. Сумев выразить какое-то настроение, незачем к нему возвращаться. Вы напрасно смеетесь, это так. Еще вчера нас зачаровывал реализм. Он создавал nouveau frisson[11], к чему и стремился. Но мы разобрались в его природе, и он нам прискучил. И еще не успел кончиться отпущенный ему день, как в живописи заявила о себе школа света, а в поэзии школа символов, и в истерзанной России неожиданно возродился дух средневековья, захватив нас на минуту своим бескомпромиссным восприятием жизни как боли, — я разумею не исторические Средние века, но определенный душевный настрой. Сегодня же мы жаждем романтического, и вот уже его ветер всколыхнул листву растущих в долине рощ, а на залитой солнцем вершине холма явилась Красота, неслышно по ним ступая в своем роскбщном одеянии. Конечно, еще дотлевают старые формы творчества. С тоскливым однообразием художники еще стараются правдиво изобразить самих себя или друг друга. Но Критика всегда в движении, и критики всегда стремятся идти дальше.

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

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

Джилберт. Ах, обращать на свою сторону так несложно! Зато как трудно обратить самого себя. Чтобы достичь того, во что действительно веришь, приходится говорить устами человека, вовсе не похожего на тебя самого. Познание истины требует, чтобы познающий вообразил себе мириады заблуждений. Ибо что есть Истина? Если дело идет о религии, это не более чем известное мнение, которое сумело продержаться века. Если иметь в виду науку, истина в ней — последняя и самая громкая сенсация. Ну а в искусстве это последнее из пережитых нами настроений. Теперь, Эрнест, вы убедились, что критик располагает столь же многочисленными объективными формами выражения, как и художник. Рескин облекает свои критические опыты в формы прозы, полной воображения, и он восхитителен в своих непоследовательностях и противоречиях; Браунинг предпочитал белый стих, заставляя поэтов и живописцев делиться с ним своими тайнами; Ренан пользуется диалогом, Пей-тер — художественной прозой, а Россетти обогатил музыку сонета красками Джорджоне и энгровской точностью композиции, не говоря уже о его собственных красках и композиционных приемах, и, владея столь разнообразными формами выражения, особенно глубоко чувствовал, что высшим из искусств остается литература, а первым, самым богатым из изобразительных средств всегда было и будет слово.

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

Джилберт. А как вы считаете?

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

Джилберт. Нет-нет, только не по справедливости. Критик просто не может быть справедлив в обычном значении слова. Действительно беспристрастное мнение мы высказываем лишь о том, что не представляет для нас никакого интереса, и именно поэтому беспристрастное мнение, в свою очередь, не представляет решительно никакой ценности. Способные увидеть обе стороны предмета абсолютно неспособны увидеть предмет в его истинности. Искусство — это страсть, и в вопросах искусства Мысль неизбежно окрашивается переживанием, а оттого она скорее текуча, нежели определенна, и ее невозможно сузить так, чтобы она превратилась в научную формулу либо богословскую догму, ибо она всегда сопряжена с неуловимо меняющимся — мгновение от мгновения — настроением. И обращается Искусство к душе, а душа может стать пленником разума, как и пленником тела. Понятно, предвзятости следует избегать; но, как заметил еще столетие назад великий француз, в таких вещах у каждого должны быть свои предпочтения, а если есть предпочтения, невозможна справедливость. Один только торговец на аукционе способен бесстрастно восторгаться всеми школами поровну. О нет, справедливость не является свойством истинного критика. И даже необходимым условием критики. Каждая форма искусства, которая нам открывается, на время захватывает нас, тесня все прочие. Мы должны без остатка отдаться всякому произведению, о котором судим, и лишь тогда нам откроется его тайна. И при этом мы не должны, да мы просто не можем думать ни о чем другом.

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

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

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

Джилберт. В скромных пределах искренность опасна, в беспредельности же своей просто губительна. Истинный критик, разумеется, полностью искренен в приверженности принципу красоты, однако он ищет красоту во всех веках и в творчестве всех школ, и он не примирится со стремлением связать его по рукам той или иной общепринятой системой мышления или же стереотипным восприятием вещей. Он выразит себя во многих формах, тысячами различных способов, и ему всегда интересны необычные ощущения и небанальные взгляды. Свое подлинное единство он обретает в постоянной изменчивости, и только в ней. Он не сделается рабом собственных мнений. Ведь в интеллектуальной жизни разум — это развитие, разве не так? Суть мысли, как и суть жизни, — это ее постоянное движение вперед. Не пугайтесь слов, Эрнест. То, что называют неискренностью, на деле лишь способ, посредством которого мы обогащаем свою личность.

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

Джилберт. Из тех качеств критика, которые вы назвали, два — искренность и справедливость, — если и не полностью принадлежат морали, то граничат с нею, меж тем как первым условием критики является умение видеть, что область Искусства и область Этики абсолютно самостоятельны и отделены друг от друга. Когда их смешивают, возвращается Хаос. В Англии их теперь очень часто смешивают, и, хотя наши новоявленные пуритане не в силах уничтожить прекрасное, им почти удается, пусть только на миг, извратить прекрасное, прибегая к своей похотливой ригористичности. Свои мнения они, как ни жаль, излагают главным образом в журналах. В самом деле жаль, потому что о современных журналах можно сказать много хорошего. Доводя до нашего сведения мнения ничего не понимающих в искусстве, они дают нам ощутить степень невежества толпы. Старательно информируя о событиях текущей жизни, они нас лучше всего убеждают в том, насколько эти события незначительны. Год за годом дискутируя лишь о том, что не обладает ни малейшей важностью, они позволяют понять, что действительно необходимо культуре и без чего она вполне обойдется. Но не следовало бы поручать статьи о современном искусстве жалким Тартюфам. Тем самым они сводят на нет свои же достоинства. Но есть свое оправдание и для статей тартюфов, для заметок чэд-бендов. Они выявляют всю узость тех пределов, в которых этика и нравственные соображения способны оказывать какое бы то ни было воздействие. Наука остается вне сферы действия морали, поскольку она имеет дело с истинами внешнего порядка. Искусство остается вне сферы действия морали, поскольку имеет дело с прекрасным, бессмертным и вечно изменчивым. Морали принадлежат области низшие и менее интеллектуальные. Впрочем, оставим в покое этих громогласных пуритан, в них есть нечто забавное. Кого не насмешат пресерьезные уверения заурядного журналиста, что необходимо ограничить тематику Искусства! Ограничить надо бы — и я надеюсь, что ограничат, — круг тем некоторых наших газет и тех, кто для них пишет. Они только тем и занимаются, что откапывают грубые, грязные, отвратительные факты жизни. С недостойной жадностью набрасываются они на разные прегрешения, совершаемые второсортной публикой, и с рвением безграмотных щелкоперов со множеством достоверных и унылых подробностей описывают поступки никому не интересных людей. Но кто же возьмет на себя смелость ограничивать тематику художника, который свидетельствует о фактах жизни, вместе с тем преображая их по законам красоты, так что они становятся способны пробуждать сострадание и благоговение, и выявляет все богатство их оттенков, и то чудесное, что в них заключено, и их подлинное этическое значение, — ведь художник творит из них мир более истинный, чем сама реальность, и обладающий более высоким, более благородным смыслом. Уж пусть и не пытаются ограничить его апостолы этой новомодной газетной правдивости, представляющей собой всего только вековечную вульгарность, выступившую словно под увеличительным стеклом. Как и апостолы этого новомодного пуританства, на поверку оказывающегося лишь воплем лицемерия, неспособного придать себе сносного выражения ни в устной речи, ни на бумаге. Да смешно и предположить, что эти ограничения подействовали бы. Бог с ними, с этими ничтожными людишками, вернемся к тем творческим качествам, которые потребны истинному критику.

Эрнест. Так что же это за качества? Назовите их, пожалуйста.

Джилберт. Первое, чем должен обладать критик, — это особого рода душевный склад, наиболее восприимчивый к красоте и к различным впечатлениям, которые в нас возбуждает красота. При каких условиях и каким образом возникает в народе ли, в личности такого рода душевный склад — этого мы сейчас касаться не будем. Заметим только, что он существует и что есть в нас чувство красоты, отличное от всех других чувств и стоящее выше их, отличное от разума, от благородных устремлений, от свойств души и по значимости своей не уступающее всему, что я назвал, — то чувство, которое одних побуждает творить, а других, кто, как мне представляется, наделен еще более утонченным духом, склоняет просто созерцать. Чтобы это чувство обрело свою чистоту и совершенство, ему необходима особая, изящная среда. Иначе оно притупляется, а то и вовсе чахнет. Помните то замечательное место у Платона, где он говорит, как следует воспитывать юношество, с особой настоятельностью выделяя важность окружения и подчеркивая, что человек должен расти среди прекрасных внешних картин и звуков, чтобы эта материальная красота подготовила его к восприятию красоты высшей, духовной? Сам того не сознавая и не ища рациональных обоснований, он должен проникнуться истинной любовью к красоте, которая — о чем без устали нам напоминает Платон — является высшей целью воспитания. В нем мало-помалу должен выработаться такой склад характера, который заставит его просто и естественно отдать предпочтение добру перед злом и, отворачиваясь от всего вульгарного и дисгармоничного, побуждением отточенного инстинктивного вкуса стремиться ко всему, что отмечено изяществом, прелестью и очарованием. В свое время такой вкус приведет как к высшей ступени к появлению самосознания и критического чутья, но для начала пусть он существует в чистом своем виде, в качестве воспитанного инстинкта, и «тот, кто приобрел эту истинную культуру внутреннего человека, уверенным и незамутненным взором подметит упущения и недостатки в искусстве и природе, а вкус, который не может ошибиться, побудит его воздать хвалу должному, и принять это должное в свою душу, и оттого сделаться выше и достойнее, и верно распознать зло, отвергнув и осудив его, — и все это придет еще в младые лета, когда человек не может знать, для чего это необходимо»; и он «поймет, что это, и встретит приветствием, как друга, с которым давно его сблизило полученное им воспитание». Надо ли говорить, Эрнест, как далеко отошли англичане от такого идеала; да и вы без труда представите себе насмешливую улыбку на лоснящемся лице обывателя, которому вам вздумалось бы объяснять, что истинная цель воспитания — привить любовь к красоте, а методы такого воспитания — это выработка определенного душевного склада, совершенствование вкуса и пробуждение духа критики.

Да, даже и для нас отчасти сохранилась живописность окружающей среды, и нудные речи наших наставников и профессоров значат очень мало, когда можно побродить под серыми аркадами Модлин-колледжа или послушать, как флейтой звучит голос певца в часовне Уэйнфлит, и растянуться на зеленой лужайке среди причудливых, пятнистых, точно змеи, лилий, и смотреть, как сожженный солнцем полдень заставляет чистым золотом гореть металлические флюгеры на башенках, или постоять в Крайстчерче на внутренней лестнице под сумрачными сводами, где гнездятся тени прошлого, или задержаться на минуту в резных дверях дома Лода в колледже Св. Иоанна. И не только в Оксфорде или Кембридже способно пробудиться, окрепнуть, дойти до совершенства чувство красоты. Повсюду в Англии видны следы Ренессанса декоративных искусств. Уродство отжило свой век. Даже в жилищах богачей есть приметы вкуса, а те, кто небогаты, сумели придать своим обиталищам грациозность, завершенность и гармоничность. Калибан, этот вечно шумящий, жалкий Калибан, полагает, будто все на свете живет лишь до той поры, пока он в раздражении корчит свои гримасы. Но если он больше не насмешничает, то лишь оттого, что сам встретил насмешку более едкую и разящую, чем его собственная, — вот ему и пришлось теперь изведать горечь того молчания, которое вечной печатью сковало его чудовищные, раздутые уста. Все поныне сделанное главным образом представляет собой расчистку дороги. Разрушать неизменно труднее, чем создавать, а когда разрушать приходится глупость и вульгарность, задача эта требует не только мужества, но и презрения. Но, мне кажется, она в известной мере уже решена. Мы избавились от безобразного. Теперь нужно создавать прекрасное. И хотя миссия эстетического движения в том, чтобы привить дух созерцания, а не дух творчества, все же, поскольку творческий инстинкт ярко выражен в кельтах — а главная роль в искусстве принадлежит именно кельтам, — я не вижу причин, по которым в будущем мы не могли бы пережить по-своему столь же великого и необычного Ренессанса, как тот, что много столетий тому назад ознаменовал собой в итальянских городах новое рождение Искусства.

Вне сомнения, чтобы воспитывать необходимый душевный склад, мы должны обратиться к декоративным искусствам, к тем, которые способны нас трогать, а не к тем, что нас поучают. Современная живопись дарит нам минуты восторга. Хотя бы отдельные ее явления. Но этими картинами невозможно жить, они слишком умны, слишком утверждающи, слишком интеллектуальны. Их смысл чрезмерно ясен, а метод чрезмерно определен. То, что они хотят нам сказать, постигается очень быстро, а тогда они становятся докучливы, словно родственники. Мне чрезвычайно нравятся многие парижские и лондонские художники-импрессионисты. Этой школе пока все еще присущи тонкость и достоинство. Порой ее композиции и цветовые сочетания приводят на память недостижимую красоту бессмертного творения Готье, его «Мажорной симфонии в белом» — этого безукоризненного шедевра красочности и музыкальности, быть может, навеявшего и стиль, и названия некоторых лучших импрессионистских полотен. На том фоне, когда общим правилом стало горячо приветствовать всякое невежество, смешивая причудливое с прекрасным и вульгарное с истинным, эти художники кажутся достигшими исключительно многого. В их набросках есть блеск и законченность эпиграммы, их пастели очаровательны, как парадоксы, а что до их портретов, то при всех обвинениях, обрушиваемых на них заурядностью, невозможно отрицать того присутствующего в них неповторимого и поразительного очарования, которое отличает лишь творения чистой фантазии. Но не могут удовлетворить даже импрессионисты, как они ни серьезны и как ни значительны. Мне они нравятся. Основной для них белый тон с многообразными сиреневыми оттенками составил в искусстве цветовой гаммы целую эпоху. Мгновение не создает личность, но импрессиониста оно создает, а как бесконечно много можно сказать о мгновении, запечатленном в искусстве, этом, по слову Россетти, «памятнике мгновению». И кроме того, они пробуждают ассоциации. Прозреть слепых они не заставили, но хотя бы заметно выправили зрение близоруких, и если их вождей в полной мере отличает подлинное незнание жизни, свойственное прежнему времени, то молодые уже слишком умны, чтобы впадать в какую бы то ни было чувствительность. Но при всем том и они упрямо видят в живописи что-то вроде автобиографии, написанной для безграмотных, и на своих грубых, намалеванных холстах вечно стараются поведать о собственных, никому не нужных характерах и мнениях, такого толка вульгарными акцентами портя искушенное презрение к природе, которое в них составляет особенность самую замечательную и оказывается единственным проявлением их скромности. В конце концов устаешь от творений индивидов, чья индивидуальность так навязчива и, как правило, неинтересна. В пользу новой парижской школы, чьи приверженцы называют себя архаистами, можно сказать немного больше, ибо она не желает, чтобы художник полностью зависел от капризов погоды, ищет идеал искусства не просто в атмосферных эффектах, а скорее в рождаемых воображением красоте композиции и яркости цветовой гаммы и, не довольствуясь плоским реализмом изображающих то, что они перед собой видят, пытается найти нечто достойное видения — не одного лишь физического, непосредственного видения, но прежде всего возвышенного видения души, несопоставимо более широкого по духовному охвату, как и несопоставимо более значительного по художественной задаче. Во всяком случае, эти живописцы соблюдают требования декоративности, необходимой каждому взыскующему совершенства искусству, и у них достает художественного чутья, чтобы не ставить перед собой глупой, ничтожной цели добиться абсолютной новизны формы, к чему стремились, губя свое творчество, многие импрессионисты. Откровенно декоративное искусство в итоге и предстает тем, которое необходимо для жизни. Из всех зрительных искусств оно одно способно и пробудить настроение, и помочь формированию Нужного душевного склада. Чистый цвет, не испорченный смыслом и не подкрепленный избранной формой, подсказывает душе тысячи вещей. Гармония, таящаяся в тонком соотношении линий и цветовых блоков, находит в нашем сознании зеркальное отражение. Повторяемость узора дарует нам чувство успокоения. Изобретательность композиции будоражит воображение. В самой привлекательности для нас использованного художником материала таятся ростки культуры. И это еще не все. Сознательно отказываясь видеть в Природе идеал красоты, как и отвергая подражание Природе, которым вдохновляется заурядный художник, декоративное искусство подготавливает к восприятию произведений, созданных полетом воображения, и, помимо этого, помогает развиваться чувству формы, являющемуся фундаментом и для творчества, и для критики. Истинный художник тот, кто идет не от переживаний к форме, а от формы к мысли и страсти. Неверно полагать, что вначале он обдумывает идею и потом говорит себе: «Я выражу эту идею в четырнадцати стихах, написанных таким-то размером», — нет, вначале он должен постичь красоту сонета как формы, постичь его особую музыку и особую рифму, и сама форма подскажет, чем она должна быть заполнена, чтобы обрести интеллектуальное и эмоциональное значение. Случается, что превосходного поэта, истинного художника начинают поносить по той причине, что ему, пользуясь этой затасканной, глупой фразой, «нечего сказать». Однако же, имей он что сказать, так и сказал бы, и вышла бы еще одна банальность. Как раз оттого, что у него нет никакого нового откровения, он способен создавать прекрасное. Свое вдохновение он черпает в форме, в чистой форме, как и подобает художнику. Переживай он страсть впрямую, это его погубило бы. Все, что происходит на самом деле, уже испорчено для искусства. Вся скверная поэзия порождена искренним чувством. Быть естественным — значит быть очевидным, а быть очевидным — значит быть нехудожественным.

Эрнест. Неужели вы и вправду так считаете?

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

Эрнест. Ваши мысли о воспитании великолепны. Только сумеет ли ваш критик, сформировавшийся в самой изысканной среде, хоть отчасти влиять на искусство? Вы в самом деле думаете, что был хоть один художник, всерьез прислушивавшийся к критике?

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

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

Джилберт. Всякое искусство ориентируется лишь на художественный душевный склад. Оно не обращено к собственным профессионалам. Само себя оно считает универсальным, и во всех своих проявлениях оно едино. Художник не только не может быть в искусстве лучшим из судей, — если он истинно велик, он и вообще не может судить о произведениях, созданных другими, да навряд ли способен судить и о собственных работах. Та сосредоточенность видения, которая и обращает простого смертного в художника, самой своей предельностью подавляет способность тонкого восприятия и оценки. Энергия, пробуждаемая творчеством, устремляет творца прямо к его цели, не допуская, чтобы он отвлекался хоть на миг. Он словно несется на колеснице, а колеса вздымают вокруг него плотные облака пыли. Боги спрятаны за ними друг от друга. Они способны замечать лишь поклоняющихся им. Но и только.

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

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

Эрнест. Вы действительно так думаете?

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

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

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

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

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

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

Джилберт. Будущее принадлежит именно критике. Темы для творчества с каждым днем становятся все беднее и по глубине, и по многообразию. Провидение вкупе с мистером Уолтером Безантом исчерпали область очевидного. Если творчество вообще будет продолжаться, то лишь при непременном условии, что оно проникнется духом критики больше, чем в настоящее время. Старые тропы и пыльные столбовые дороги изъезжены вдоль и поперек. Слишком уж много ног по ним прошло, чтобы сохранилась их притягательность, да и не осталось той новизны и неожиданности, которая могла бы привлечь к ним романтиков. Человек, который сегодня пожелает заинтересовать нас своей фантазией, должен либо предложить совершенно новый фон, либо приоткрыть самые сокровенные уголки человеческой души. Первое решение избрал для себя Редьярд Киплинг. Перелистывая его «Простые сказки с гор», чувствуешь себя словно бы расположившимся в тени пальм и читающим книгу жизни при ослепительных вспышках вульгарности. Яркие краски восточных базаров утомляют глаз. Все эти измученные делами, живущие второсортной жизнью индийские англичане выглядят до невероятности нелепо среди окружающей их пышной природы. Рассказчик понятия не имеет о стиле, и как раз поэтому его рассказам присущ своеобразный газетный реализм. Если судить о нем по критериям литературы, Киплинг — это большой талант, который глотает свои придыхательные. Если же руководствоваться критериями жизни — это репортер, знакомый со всем вульгарным лучше, чем кто угодно другой до него. Диккенс знал внешний облик вульгарности и ее комедийную сторону. Киплинг знает ее душу и ее серьезный аспект. Он первый наш знаток второсортности, в узкую щелку он сумел разглядеть вещи поразительные, а созданный в его рассказах фон — это настоящее искусство. Что же касается другого решения, его предпочли Браунинг и Мередит. Но на ниве душевной интроспекции дела еще непочатый край. Иногда слышишь, что литература становится уж слишком мрачной. В том, что относится к области психологии, она никогда не была достаточно мрачной. Мы здесь коснулись лишь самого верхнего слоя. В каждой белоснежной клеточке мозга хранится куда больше чудесного и ужасного, чем предполагали даже те, кто, подобно автору «Красного и черного», пытались застать душу в ее самых интимных состояниях и вырвать у жизни самые заповедные ее тайны. Впрочем, не вечно же удастся открывать никем прежде не описанные ландшафты и нравы, да и дальнейшее углубление интроспекции как бы не оказалось фатальным для творческой способности, которую с помощью такого способа хотят обогатить свежим материалом. Лично я склонен думать, что творчество ожидает печальная судьба. Побуждения, его вызывающие, слишком примитивны, слишком естественны. Не знаю, так или нет, но уж во всяком случае несомненно, что темы для критики численно растут день ото дня. Сознание наше все время оказывается в новых отношениях с миром, мы то и дело находим новые точки зрения. С развитием жизни не иссякает потребность в обуздании хаоса формой. Не было эпохи, когда в Критике так нуждались бы, как в наш век. Лишь с ее помощью Человечество может осознать, какой фазы оно теперь достигло. В начале нашей беседы, Эрнест, вы спросили меня, для чего нужна Критика. Это все равно что спрашивать, для чего нужна мысль. Именно Критика, как пояснял Арнолд, создает интеллектуальную атмосферу времени. Именно Критика, как я сам надеюсь как-нибудь пояснить, делает разум совершенным инструментом. Нашей системе образования мы обязаны тем, что захламили свою память грудами бессвязных фактов, а затем прилежно стараемся нагрузить других нашими прилежно скопленными знаниями. Мы учим, как запоминать, и никогда не учим, как расти. Нам и в голову не приходило попытаться обрести более развитую способность восприятия и классификации фактов. Ее умели воспитывать в себе греки, и, соприкасаясь с их критическим интеллектом, мы не можем не признать, что доступные нам темы во всех отношениях шире и разнообразнее, чем у них, однако лишь их метод дает возможность совладать с этими темами. Одна заслуга по праву останется за Англией — она изобрела и утвердила институт Общественного Мнения, являвшийся попыткой придать организованность невежеству массы и сообщить ему столь высокое значение, что оно становится прямо физической силой. Но эта сила никогда не могла притязать на союз с Мудростью. Если рассматривать английский душевный склад в качестве орудия мысли, его надо признать грубым и недейственным. Усовершенствовать его может только одно — рост критического инстинкта.

Опять же Критика, развиваясь и накапливая опыт, создает необходимые предпосылки культуры. Из массы созданного художниками и как попало сваленного в груду она умеет выделить существенное и ценное. Покажите мне человека, который желает сохранить свой вкус и чутье формы, но при этом отважился бы подступиться к чудовищным нагромождениям скопившихся за историю мира книг, где спотыкается мысль и пиршествует безграмотность! Нить, которая позволит нам выбраться из этого тоскливого лабиринта, в руках Критики. А если о той или иной эпохе не осталось никаких свидетельств и ее история для нас погибла или вовсе и не была написана, Критике по силам воссоздать это прошлое по самому скромному реликту языка тогдашнего искусства, как человек науки по крохотной косточке и даже по отпечатку лапы на камне может воссоздать летающего дракона или ящерицу-титана, некогда заставлявших почву проседать под своей тяжестью, и вытащить на свет божий чудище, тысячелетия назад скрывшееся в пещере, и заставить левиафана вновь всплыть на поверхность кипящего от возмущения моря. Доисторическая история — это царство критика — филолога и археолога. Ему открывается происхождение вещей. Самоочевидные свидетельства ушедших времен обычно обманчивы. Лишь филологическая критика позволит узнать о тех веках, которые не оставили по себе наглядной памяти, больше, чем мы знаем о столетиях, от которых дошли летописи и хроники. Такая критика может то, чего не могут ни физика, ни метафизика. Она может в точных научных понятиях охарактеризовать весь ход становления человеческого разума. Она может то, что не по силам Истории. Она может узнать, что думал человек до того, как он выучился письму. Вы спрашивали, какое влияние способна оказывать Критика. Думаю, я уже ответил на этот вопрос, но можно добавить еще вот что. Ведь это Критика роднит нас со всем человечеством. Манчестерская школа пыталась научить людей пониманию их братства, показывая, как для всех них в коммерческом смысле выгодно состояние мира, а не войны. Чудесный мир эта школа хотела изобразить жалкой рыночной площадью, где встречаются покупатель и продавец. Она апеллировала к самым низким инстинктам и потерпела провал. Война следовала за войной, и интересы торговцев не удержали Францию и Германию от кровавой схватки. В наше время есть другие школы, старающиеся воздействовать на элементарные эмоции или пускающие в ход мелочные догмы, подкрепленные туманными кодексами абстрактной этики. Учреждают столь любезные чувствительным сердцам общества мира, носятся с мыслью о международном арбитраже без применения оружия, такой увлекательной для тех, кто никогда не заглядывал в книги по истории. Но элементарных эмоций мало. Они чересчур уж непостоянны, чересчур тесно связаны с темпераментом; да немного пользы принесет и арбитражный совет, для всеобщего блага заранее лишенный силы приводить свои решения в действие. Хуже Несправедливости лишь одно — Справедливость, из чьих рук вынули меч. Когда Правда не есть к тому же и Сила, она есть Зло.

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

И это еще не все. Критика, никакое суждение не считая окончательным и не связывая себя ничтожными поверьями какой угодно секты или школы, создает тот чистый философский строй мысли, для которого истина важна сама по себе и ничуть не утрачивает важности, если она заведомо недостижима. Как редко встречается такой строй мысли в Англии и как он нам необходим! Английский разум вечно мечется от одного к другому. Интеллектуальные силы нашей нации попусту растрачиваются в глупых, гнусных препирательствах второразрядных политиков или третьеразрядных теологов. И высокий пример той «прекрасной разумности», о которой так проницательно говорил Арнолд, — увы, так плохо понятый, вынужден был нам явить человек науки. Автору «Происхождения видов» уж никто не откажет в философской ясности ума. Посетите обычные для Англии проповеди, послушайте ораторов на обычных для нас собраниях, и вы исполнитесь либо презрения, как Юлиан, либо равнодушия, как Монтень. Мы во власти фанатиков, чья самая худшая особенность заключается в искренности. Собственно, мы понятия не имеем ни о чем, хоть отдаленно напоминающем свободное движение мысли. Возмущаются согрешившими, но не грешник, а глупец — вот наибольшее из наших зол. Нет греха, кроме глупости.

Эрнест. Однако хороши же ваши антиномии!

Джилберт. Критик-художник всегда мыслит антиномиями и схож в этом с мистиком. Сделаться образцом добродетели проще простого, если принять вульгарное представление о том, что есть Добро. Всего-то и нужно проникнуться жалким страхом, позабыть о воображении и о мысли да усвоить мещанскую жажду респектабельности. Эстетика выше этики. Она принадлежит сфере более высокой духовности. Научиться видеть красоту вещей — это предел того, чего мы способны достичь. В становлении личности даже обретенное ею чувство цвета важнее обретенного понимания добра и зла. По сути, в границах цивилизации сознания эстетика занимает по отношению к этике примерно то же место, что половой отбор по отношению к естественному в границах физического мира. Этика, подобно естественному отбору, делает возможным сам факт существования. Эстетика, подобно половому отбору, делает жизнь привлекательной и чудесной, дополняя ее новыми формами и создавая прогресс, многообразие и изменчивость. Достигая истинной культуры, что является нашей целью, мы достигаем совершенства, о котором мечтали святые, совершенства тех, для кого грех невозможен, и не оттого, что они аскетически сдерживают себя, а потому, что в своих полностью свободных поступках не могут нанести урона душе, они не могут возжелать ничего, что причинило бы ей вред, — а душа есть сущность столь священная, что она способна претворять в подлинное богатство опыта, в подлинную тонкость восприятия мира, в подлинную новизну мысли все поступки и страсти, которые для пошлой публики были бы пошлостью, для безграмотных — позором, для живущих постыдной жизнью — гадостью. Что же здесь опасного? Впрочем, опасность есть — ее, как я уже говорил, заключает в себе всякий идеал. Смотрите-ка, ночь уже кончается, лампа чуть светит. Не могу не сказать вам еще об одном. Вы отрицаете Критику как бесплодное занятие. Девятнадцатый век — это поворотный пункт в истории, и таким его сделали два человека: Дарвин и Ренан, критик Книги Природы и критик Писаний Творца. Не понимать этого — значит не понять смысла одной из самых важных эпох, которые выпало пережить миру. Творчество всегда тащится за своим веком. А направляет этот век Критика. Дух Критики и Всемирный Дух суть единство.

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

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

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

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

Эрнест. Наказание?

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

**Примечания**

**1**

Неспешно двигаясь в струях прозрачного воздуха (грен.).

(обратно)

**2**

Благородный Алкивиад... Благородный Хармид (грен.).

(обратно)

**3**

Исключительному наслаждению (греч.).

(обратно)

**4**

Винного цвета море (греч.).

(обратно)

**5**

Торжествующих животных (лат.).

(обратно)

**6**

Любовь к невозможному (греч.).

(обратно)

**7**

«Замечания мимоходом» (лат.).

(обратно)

**8**

Что мне за дело до того, что ты умна?

Довольно быть прекрасной и печальной! (франц.).

(обратно)

**9**

Град Божий... общение с Богом (ит.).

(обратно)

**10**

Жизнь в созерцании (греч.).

(обратно)

**11**

Притягательное ощущение новизны (франц.).