

*Искусство
и действительность*

ОСКАР УАЙЛЬД
КРИТИК КАК ХУДОЖНИК



РИПОЛ КЛАССИК

Искусство и действительность

Оскар Уайльд

Критик как художник (сборник)

«РИПОЛ Классик»

2017

УДК 821.0
ББК 83.3

Уайльд О.

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

ISBN 978-5-386-09886-5

В серии «Искусство и действительность» мы представляем вниманию читателя сборник блестящих эссе великого денди и эстета Оскара Уайльда. В состав издания также входит теоретико-художественный очерк историка философии Дмитрия Хаустова «Уайльд, или Пустота взгляда», публикуемый впервые. В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

УДК 821.0
ББК 83.3

ISBN 978-5-386-09886-5

© Уайльд О., 2017
© РИПОЛ Классик, 2017

Содержание

Дмитрий Хаустов	6
Оскар Уайльд	18
Упадок лжи	18
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Оскар Уайльд Критик как художник



© Хаустов Д. С., вступительная статья, 2017

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

Дмитрий Хаустов Уайльд, или Пустота взгляда

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

Оскар Уайльд

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А что если однажды взгляд не вернется?

*

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

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

Таинственный взгляд трансцендентной субъективности, с невидимой властью проникающий все сотворенные вещи, рухнул на землю и в миг обернулся взглядом от вещи к

вещи, совсем без изнанки, без тайны и ужаса. В тот самый миг этот мир как будто утратил одно измерение и стал бесконечно беднее – т. е. беднее на целую бесконечность.

*

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

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

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

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

Романтик сказал бы: жизнь ему именно что не дана, ибо жизнь, взятая в одной своей внешне-механической, визуально-сценической стороне, есть разве что часть жизни, следовательно, и не жизнь, потому что не жизнь в целом. Целое жизни по определению нуждается в своем достраивании до цели, и кто же будет достраивать, во-первых, если не Я, и что же это будет за цель, во-вторых, если не это же самое Я, достраивающее неполноценную жизнь до

искомого целого?.. Тот факт, что мир без Я и вне Я невозможен, оборачивается для Я фантастическими предпочтениями и бенефициями: ничто не истина, не добро, не красота – без санкции на то самостийного демиургического Я, по праву творящего мир наряду с его первым и главным Творцом, с той только разницей, что не *ex nihilo*, но, скорее, *ex datis* – из той самой данности, что уже предоставлена Творцом в последующее распоряжение творящего Я.

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

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

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

*

Денди-эстет в одном историческом шаге от поэта-романтика, но это шаг через пропасть. Там, на той стороне, уже нет никаких личностных глубин или, напротив, едва выносимых высот творчества; мир там уже не охоч до объема, его вполне устраивает быть плоским и маломер-

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

³ Там же.

⁴ Там же. С. 95.

⁵ Там же.

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

ным, лишь бы быть пестрым и выщеченным, как броская картинка-раскраска. При этом спрашивать о причинах этого перехода, как оказывается, не совсем корректно, почти что бестактно и точно совсем не пронизательно – а всё дело в том, что никакого перехода и не было, был разве что удивительный рецидив архаики по имени «эпоха романтизма», как будто бы странное препятствие на ровном пути современного духа. Дендизм же, напротив, есть закономерность, есть эта самая современность, взятая в непрерывной (и досадный казус романтики так и не сделался в ней разрывом) линии от неожиданного отрезвления позднего Средневековья у номиналистов, у Коперника, у Галилея и далее – до торжествующего материализма, где мысль экстатически признается самой себе в том, что сама она – будто бы желчь, выделяемая из мозга. Так вот, весь дендизм есть поздний экстаз самолюбования этого самого материализма.

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

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

Денди-эстет – это человек внешнего. Не чуждый остаточному пафосу романтического жизнотворчества, он, как и в случае с индивидуальностью, меняет точку приложения сил: если романтик осмеливался творить себя как сокровенный дух, денди за полным отсутствием интереса к последнему предпочитает творить себя как... красивую вещь, опять же, среди других вещей мира. Но это ведь и обостряет игру: если быть вещью, то быть ею до самого конца, и быть не какой-нибудь, но самой изящной, самой прекрасной вещью. Не надо создавать произведения искусства, надо самому быть им. Меняется вектор творческого акта: не изнутри – вовне, но извне – к самому же извне. Чтобы оценить сокровенное в этом обезумевшем материализме

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

чувство юмора, довольно представить себе, скажем, фарфоровую вазу, раскрашивающую саму себя. Вот так, целиком по-мюнхгаузеновски, протекает и жизнь денди, полная забот эстетического самосовершенствования, где, правда, приставка «само» отныне лишена всякого смысла.

*

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

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

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

*

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

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

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

¹⁰ Там же. С. 343.

¹¹ Там же. С. 344.

героики на фоне всеобщего упадка»;¹² «Дендизм подобен закату солнца: как и гаснущее светило, он великолепен, лишен тепла и исполнен меланхолии»...¹³

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

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

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

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

Диагноз Бодлера: эстетизм и декаданс есть в своей сущности одно и то же, взятое в разных ракурсах. И те вчерашние денди, сегодня – жалкие, опустившиеся беглецы, должники и

¹² Там же. С. 345.

¹³ Там же.

каторжники, – лучшее тому подтверждение. Так, не единожды проникновенная литература проговаривала дьявольскую двойственность данного исторического момента.

*

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

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

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

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

*

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

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

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

утомила противным однообразием своих пейзажей и небес внимательное терпение утонченных людей». ¹⁵ Утонченному скучно живое, слишком живое.

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

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

*

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

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

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

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

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

Весь мир вокруг него, конечно, покорно потворствуя серьезному ребячеству гения, двинулся и сам перед его лицом. Наиболее ярким здесь в собственном смысле онтологический конфликт Джона Рескина и Уолтера Пейтера, двух ранних – и самых главных – наставников Оскара. Первый с поистине миссионерским, если не сказать иезуитским, темпераментом утверждал служебность искусства при полном патронаже со стороны этики, нравственности, благопристойности – высший извод строго викторианского стиля в подходе к эстетике. Второй же, напротив, с поистине античным прямодушием заявлял о самодостаточности искусства, скорее, о том, что всё прочее, включая сюда и этику, служит ему материалом, если не глиной или даже навозом, тогда как искусство, в реминисценции к Аристотелю, служит целью самому себе, поэтому отличается подлинным совершенством. «Высшее, что может сделать искусство, – это представить истинный образ благородного человеческого существа. Оно никогда не делало больше этого; но оно не должно делать меньше этого»,¹⁸ – утверждает Рескин. «Больше всего житейской мудрости именно в поэтической страсти, в стремлении к красоте, в любви к искусству ради искусства. Ибо искусство приходит к нам с простодушным намерением наполнить совершенством мгновения нашей жизни и просто ради самих этих мгновений»,¹⁹ – утверждает, напротив, Пейтер. Сюда – комментарии Элмана: «Если Рескин был человеком разграничения, то Пейтер был человеком смешения»;²⁰ «Один был пост-христианином, другой пост-язычником»²¹ – и т. д.

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

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

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

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

²⁰ *Элман Р.* Оскар Уайльд. С. 74–75.

²¹ Там же. С. 75.

жении и упадке. Так, это и была воплощенная в декадансе эстетская чрезмерность, которая вошла во Франции в моду и являла в своем роде крайний образчик того, о чем предупреждал Уайльда мудрый блюститель здоровой меры Уитмен.

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

*

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

Уайльд с беспримерной тщательностью овеществил душу на практике, и сделал это с такой душой, что многие романтики могли бы стенать от зависти, – ведя ночную гомо-эротическую жизнь, в которой мужчина из субъекта превращался в зримое тело как источник удовольствия, при дневной живой жене и двух детях;²² он овеществлял ее в первых же изданных (1888 г.) сказках, к примеру, в «Соловье и розе», где столь схематично, притом не менее прекрасно, явлена диалектика выражения и выраженного; он овеществлял ее, конечно же, в «Портрете Дориана Грея», своем игривом *opus magnum*, наследующем гюисмановскому «Наоборот», в романе, который один достоин всей описанной выше динамики Вырождения.

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

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

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

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

в вещественную выраженность. Маятник, кажется, с силой качнулся обратно. Значит ли это, что Уайльд признал свои ошибки и раскаялся?

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

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

Именно поэтому главный эстет Оскар Уайльд был куда больше, чем просто эстет: всю жизнь посартровски прикидываясь вещами, он знал глубину и торжество священного дыхания самой этой жизни, к которым он и вернулся, пройдя через ад, чтоб из той глубины воззвать к убиенному Богу. Другими словами, эстет в своем сердце вернулся к романтику, переоткрыв, таким образом, это самое сердце. Всё потому, что романтический взгляд, идущий *de profundis*, возвращается (в отличие от декадентского, который остается в своем роде пустым), он наполнен.

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

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

Москва, 2017

Оскар Уайльд Критик как художник (сборник)

Упадок лжи Диалог

Перевод С. Займовского

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Кирилл и **Вивиан**

Сцена: библиотека в деревенском доме в Ноттингемшире

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кирилл. О чем же вы пишете?

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

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

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

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

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

Кирилл. Кого вы разумеете под «избранными»?

²⁷ *Reductio ad absurdum* – «доведете до абсурда».

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

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

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

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

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

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

Кирилл. Я весь превратился в слух.

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

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

Кирилл. Голубчик...

Вивиан. Пожалуйста, не прерывайте меня на полуслове. «Либо он впадает в пагубную привычку к точности, либо же начинает вращаться в обществе пожилых, хорошо осведомленных людей. И то и другое одинаково губительно для его воображения, как было бы губительно для воображения всякого человека; в короткий срок в нем развивается вредная и нездоровая

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

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

способность говорить правду. Он начинает проверять все утверждения, высказываемые в его присутствии, не задумывается противоречить людям гораздо моложе себя и часто кончает тем, что пишет романы, настолько похожие на жизнь, что нет возможности поверить в их правдоподобие. Это не единственный пример. Это просто пример из многих; и, если нельзя ничего сделать для обуздания или, по крайней мере, смягчения нашего чудовищного культа фактов, то искусство зачахнет, и красота исчезнет на земле.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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