

АКАДЕМИИ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

Г. В. АНИКИН

Эстетика
Джона
РЁСКИНА
И
английская
литература
XIX
века

Ответственный редактор
И. П. МИХАЛЬСКАЯ



МОСКВА · «НАУКА» · 1986

В монографии рассматриваются узловые проблемы литературного процесса в Англии XIX в. в связи с творчеством Джона Рёскина, который находился в центре духовной жизни своей страны. Исследование эстетических и литературно-критических идей Рёскина, оригинально истолковавшего ведущие тенденции литературы и искусства своего времени, дает основание для нового осмысления важнейших аспектов литературного развития: диалектики перехода от романтизма к реализму, связи реалистического творчества с культурологическими и социологическими идеями, взаимосвязи литературы и живописи и др.

Для литературоведов, философов, эстетиков.

Рецензенты:

М. В. УРНОВ, А. П. САРУХАНИЯ

Геннадий Викторович Аникин (1928—1982)

Над книгой о Рёскине Геннадий Викторович Аникин работал последние пять лет своей жизни. Он успел завершить работу, которой был увлечен и которой дорожил.

Сейчас, имея перед глазами все то, что было сделано Геннадием Викторовичем за годы его преподавательской и научно-исследовательской деятельности, особенно ясно понимаешь, насколько разнообразны и богаты были его интересы. Именно интересы, ибо для Г. В. Аникина не существовало случайных тем. Чем бы ему ни приходилось заниматься, даже если речь шла о небольшой статье, рецензии или обзоре, он считал для себя обязательным ознакомиться с предметом досконально. Для него это было вопросом профессионального достоинства — как же можно писать, не зная во всей полноте, что сделано до тебя, как возникло исследуемое явление, как и на каком фоне оно развивалось, какие имело последствия.

И по этой же причине ученый никогда не оставлял интересующего его предмета, возвращаясь к нему по мере накопления новых данных, по мере того как появлялась возможность расширить контекст исследования, выявить новые связи. Так было, например, с Л. Н. Толстым, творчеством которого Г. В. Аникин начал заниматься еще будучи студентом Уральского университета. Он написал о Толстом кандидатскую диссертацию «Сатира в художественной прозе Л. Н. Толстого 80—90-х годов», а затем цикл статей: о сатирической типизации в романе «Воскресение», о проблеме национального характера юмора и иронии в «Войне и мире», об иронии и ее отношении к трагическому в «Анне Карениной». В последние годы в его трудах вновь возникает имя Л. Н. Толстого — теперь в связи с зарубежной литературой: Толстой и Торо, Толстой и Гаррисон. Интерес Толстого к Рёскину был одной из побудительных причин все углубляющегося интереса Г. В. Аникина к этому английскому писателю, искусствоведа и критику.

Преподавание русской литературы за рубежом в первой половине 60-х годов повернуло Г. В. Аникина к англоязычной культуре. От русской классической прозы он делает шаг

к английскому роману XX в. Появляются статьи и книги, посвященные этой теме, от которой ученый уже не отойдет, чем бы в дальнейшем он ни занимался. А круг исследовательской работы продолжает расширяться. Защитив в 1972 г. докторскую диссертацию («Проблемы современного английского романа»), в ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР, где он работал в течение десяти лет, Г. В. Аникин обращается к изучению литературы США. И снова не отдельный эпизод, которым ученый согласился бы ограничиться, а вся национальная традиция оказывается в поле его зрения: от философской проблематики американского романтизма до современной литературы протеста, связанной с самыми острыми социальными и идеологическими явлениями.

Овладение этим новым материалом помогло выработать свое понимание литературы как средоточия идей, возникающих в обществе, воплощенных в исторической деятельности и через посредство литературы не только распространяемых, но и проходящих проверку на истинность, на жизнеспособность. Понять закономерности и условия возникновения новых идей, проследить за их судьбой в сфере общественной мысли и художественного творчества — задача, требующая широты знания и точности мышления. Вот почему, следуя логике своего исследовательского пути и характеру научных интересов, Г. В. Аникин в последние годы вновь возвращается к Англии, в литературной истории которой он ориентировался необычайно свободно на всем ее протяжении. Так возникает фигура Джона Рёскина.

Рёскин как воплощение, как синтез английской и, шире, европейской культурной традиции нового времени. Рёскин, к которому сходятся многие линии духовного развития эпохи и творчество которого, в свою очередь, оказывает могучее, далеко ощущаемое влияние.

Создана книга «Рёскин и английская литература XIX века». Было задумано ее продолжение — «Рёскин в России». Сделан важный шаг для того, чтобы реализация этого замысла была осуществлена другими. В самой возможности такого движения — смысл труда исследователя.

Н. Михальская

Введение



Писатель и теоретик искусства Джон Рёскин (1819—1900) — центральная фигура в истории английской эстетики и литературной критики XIX в. Его труды составляют существенную часть литературного процесса XIX столетия. Демократические убеждения, тонкость художественного чутья, философская глубина анализа явлений культуры обусловили оригинальную систему взглядов Джона Рёскина на искусство, явившихся вершиной теоретической мысли Англии XIX в. в области эстетики. Литературно-критическая деятельность Рёскина непосредственно и сильно воздействовала на формирование творческих программ целых течений и на развитие отдельных крупных писательских индивидуальностей; она служила стимулом для художественных исканий и определила многие идеи и мотивы литературных произведений. Основные проблемы и аспекты искусствоведческих работ Рёскина связаны с его неприятием машинной буржуазной цивилизации, отрицанием викторианского прогресса, напряженными гуманистическими исканиями. Впервые в истории английской эстетической мысли Рёскин столь остро подчеркнул несовершенство буржуазной пошлости, утилитаризма с миром подлинного искусства. Постановка Рёскином эстетических проблем и анализ категорий художественности неотделимы от его социальной позиции, которая состояла в резко критическом отношении к капиталистическому обществу.

В эстетике Рёскина синтезированы искусствоведческие идеи античности, просветительства и романтизма. На основе этого синтеза Рёскин пытался осмыслить современное искусство. Он дал эстетическое обоснование многим художественным тенденциям в английской литературе XIX в. Полнее всего он сумел усвоить и сформулировать принципы романтической эстетики и вплотную подошел к определению некоторых сторон реалистического творчества. С этим связан переходный характер эстетических взглядов Рёскина, состоящий в эволюции от романтизма к реализму. Не случайно больше всех из писателей XIX в. он ценил Вальтера Скотта, в творчестве которого на основе романтического ме-

тогда развивались принципы реалистического искусства. Творчество Скотта явилось своеобразным аналогом эстетики Рёскина, хотя во взглядах последнего намечалось уже и то, что будет характерно для критического реализма, а также для прерафаэлитов середины XIX в. и для неоромантизма конца XIX — начала XX в.

Эстетические трактаты Рёскина носили полемический характер.

Опровергая идеи консервативных критиков, он развивал теории, основанные на современном и демократическом понимании культуры. Так, 5-томный трактат «Современные художники» (*Modern Painters, 1843—1860*) был задуман как слово в защиту художника Джозефа Мэллорда Терпера, искусство которого не было понято критиками того времени, но в процессе написания эта книга выросла в систематическое изложение эстетических идей Рёскина и явилась выдающимся произведением художественной критики в Англии XIX в. Значение Рёскина в истории эстетической мысли в полной мере еще не осознано; не осмыслен и тот факт, что в его трудах выдвинуты идеи, получившие развитие в искусстве и эстетике XX в.

Очень высоко ценил Рёскина Л. Н. Толстой, которому особенно близки были такие черты его эстетики, как поэтизация творческого ручного труда — труда ремесленника, создающего материальные и художественные ценности, проблема народного идеала, идея нравственной силы искусства, а также идея «христианского искусства». По мнению великого русского писателя, Рёскин — «образованнейший и утонченнейший человек своего времени»¹, «один из замечательнейших людей не только Англии и нашего времени, но и всех стран и времен. Он один из тех редких людей, который думает сердцем... и потому думает и говорит то, что сам видит и чувствует и что будут думать и говорить все в будущем... сила мысли и ее выражение у Рёскина таковы, что, несмотря на всю дружную оппозицию, которую он встретил и встречает... слава его начинает устанавливаться и мысли проникать в большую публику. Поразительные по силе эпитафии из Рёскина все чаще и чаще встречаются в английских книгах»².

Джек Линдсей писал о трактате «Современные художники»: «Это один из двух-трех красугольных камней, на ко-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. (Юбилейное). М.; Л., т. 31, с. 70.

² Там же, с. 96.

торых зиждется художественная критика, анализирующая современное искусство»³.

Сам Рёскин настаивал на том, что он не философ и не искусствовед, а писатель, один из литераторов Англии, и о нем следует судить именно как о писателе, а его трактаты, статьи, эссе и лекции рассматривать как литературные произведения. Действительно, искусствоведческие и эстетические проблемы он всегда анализировал в связи с особенностями художественной литературы. Его работам в области искусствоведения свойственна публицистичность, а по стилю они приближаются к литературно-критическим эссе.

Искусство разных эпох Рёскин изучал преимущественно как писатель. В трактате «Камни Венеции» (*Stones of Venice*, 1853) он призывал читать скульптуру так же, как книгу: «*Читайте* скульптуру... художественная критика архитектуры здания должна исходить точно из тех же принципов, что и критическое рассмотрение литературного произведения»⁴. Но Рёскин писал о литературе не во имя литературно-критического анализа, не с целью дать информацию, поэтому у него почти нет отдельных книг, статей, рецензий о литературных произведениях, о писательском творчестве; он писал о литературе в том случае, если творчество писателей свидетельствовало о коренных тенденциях в развитии культуры, если оно могло своими образами служить идеалом для людей, если идеи писателей стали частью мировоззрения современного человека. Рёскину как критику свойственна увлеченность, энтузиазм, пылкое восхищение прекрасным. Его искусствоведческие труды обладали высоким художественными достоинствами. Он был великим мастером английской прозы. Литературный дар Рёскина высоко ценили Ш. Бронте, А. Теннисон, Р. Браунинг, Э. Баррет-Браунинг, У. Моррис.

Оригинальность литературно-критической позиции Рёскина особенно отчетливо видна в сравнении с взглядами его предшественников, представителей романтической литературной критики, — Кольриджа, Хэзлита, Ли Ханта, Лэма, Де Квинси, Карлейля. Чтобы уяснить своеобразие творческого метода Рёскина, следует сопоставить его с Ли Хантом, который был во многом близок ему — своими интернациональными интересами, вниманием к искусству не только Англии,

³ *Lindsay J. J. M. W. Turner. His Life and Work: A Critical Biography.* N. Y., 1966, p. 193.

⁴ *Ruskin J. Stones of Venice.* — In: *Ruskin J. Works.* N. Y., 1887, vol. 6, p. 230. В дальнейшем цитируется это издание таким образом: в скобках указывается буква S, том и страница.

но и Италии, интересом к творчеству Дапте, сближением живописи и литературы, публицистическим характером своих выступлений, оптимистическим отношением к жизни. Оба они упрекали английских романтиков в сумрачности и пессимизме, оба живо откликались на новые явления в литературе и искусстве, открывали новые таланты и представляли их публике. Ли Хант «открыл» Теннисона, Рёскин — Тернера.

Но при всех этих общих чертах Ли Хант и Рёскин отличались друг от друга масштабом искусствоведческой и литературно-критической мысли. Ли Хант предпочитал тревожащим душу гениям более скромные таланты, приносящие читателю своего рода «успокоение», поддерживающее в нем все благородное и надежное. Рёскин, напротив, обращался к творчеству великих писателей и художников прошлого и настоящего с целью раскрыть высокие идеалы красоты, свободы, мира, понять смысл бытия и закономерности социального и культурного развития общества. Ли Хант был сторонником эмпирической традиции в английской критике и не стремился к рационалистической формулировке принципов, он полагался на эстетический вкус, возникающий в результате ощущений и восприятий, свойственных большому количеству людей. Рёскин же создал свою систему принципов, перекликающуюся по своему значению, может быть, только с системой Кольриджа, изложенной в «*Biographia Literaria*» (1817).

Размышления Рёскина над природой искусства приводят его к попыткам определить существо художественной правды. Понятие «художественная правда» он ограничивает от традиционного понятия «подражание». Если «подражание» предполагает похожесть в воспроизведении материального объекта, то «художественная правда» состоит в концептуальном осмыслении объекта. «Слово „правда“, примененное к искусству, означает верное представление в уме и чувствах каких-либо природных фактов»⁵. Рёскин делит произведения искусства на «идеальные» и «неидеальные» в зависимости от того, насколько велика активность воображения в представлении реальных фактов. «Идеальное» произведение искусства воспроизводит материальный объект через сложившуюся «умственную концепцию», относящуюся к его сущности; «идеальное» произведение искусства является результатом деятельности воображения художника. «Неиде-

⁵ *Ruskin J. Modern Painters. L., 1897, vol. 1, p. 24.* В дальнейшем цитируется это издание трактата «Современные художники». В скобках указывается буква М, том и страница.

альное» произведение искусства отображает объект непосредственно и может считаться хорошим или плохим в зависимости от совершенства изображения.

По мнению Рёскина, великое произведение искусства служит выражением духа великих людей. Специфика искусства, таким образом, состоит в обращении его к человеку. В трактате «Камни Венеции» Рёскин проводит различие между наукой и искусством в их познании жизни: наука изучает отношение вещей друг к другу, а искусство изучает их отношение к человеку, иными словами, то, что они значат для человека. Таким образом, искусство отражает интересы людей, их жизнь в обществе, социальные, политические, этические аспекты их бытия. В «Лекциях об искусстве» (*Lectures on Art*, 1870) Рёскин говорил: «Искусство любой страны является представителем ее социальных и политических свойств»⁶ и «точно выражает ее нравственную жизнь»⁷.

Хотя Рёскин отрицательно относился к техническому прогрессу, он тем не менее высоко оценивал роль науки в жизни человечества, считая, что презрение к науке опасно для существования общества. Сам он великолепно знал такие науки, как геология, минералогия, ботаника. Он был уверен, что для постижения правды в искусстве необходимо понимать законы природы. Искусство и наука взаимно дополняют друг друга и дают человечеству истинное знание законов бытия. Для художника важно быть верным как научной истине, так и творческому воображению, но самое главное для него — это наблюдение за природой, общение с ней, любовь и доверие к ней. «Истина и красота, знание и воображение неизменно сочетаются в искусстве» (М, 1, 441).

«Натуральное» искусство представляет жизнь такой, какая она есть, со всем свойственным ей добром и злом. Художнику-реалисту присуще верное изображение жизни. Оригинальность произведения искусства Рёскин видел не в новизне художественных приемов, а в глубоком постижении правды, в подлинности изображения жизни.

Ведущую роль в эстетике Рёскина играет категория прекрасного. В ее трактовке он высказал новые идеи по сравнению с Эдмундом Бёрком и Сэмюэлем Тэйлором Кольриджем. Английский критик А. Х. Р. Болл, сопоставляя концепцию прекрасного у Рёскина с теориями красоты у его предшественников, установил следующую закономер-

⁶ *Ruskin J. Lectures on Art. L., 1894, p. 33.*

⁷ *Ibid., p. 34.*

пость. Если Бёрк рассматривал красоту с точки зрения чувственного восприятия, считая, что чувства удовольствия, томления и покоя вызываются воздействием на ощущение человека таких свойств предметов, как миниатюрность размеров, хрупкость, гладкость поверхности, разнообразие линий и изгибов, яркость или приглушенность света, а Кольридж видел красоту в соотношении частей предмета и их связи с целым, то Рёскин выступил против чисто чувственного или чисто интеллектуального подхода к красоте и вслед за Платоном увидел в ней проявление бесконечного, «божественного начала»⁸. Однако А. Х. Р. Болл не выделил самого главного в концепции прекрасного у Рёскина — того, что Рёскин объективно находил красоту в природе и людях. Признание того, что в подлинном искусстве отражается прекрасное, существующее в самой жизни, свидетельствует о том, что в конкретном анализе красоты в жизни и искусстве Рёскин стихийно приближался к материалистическому представлению о мире. Идею красоты, дающей ощущение счастья, Рёскин противопоставил безобразию буржуазной действительности, где он видел уродливые контрасты — богатства и бедности, индустриального города и заброшенной деревни, машинной техники и гибнущей природы.

В ранний период творчества понятия и категории в эстетике Рёскина были связаны с теистическими представлениями. Однако в период с 1858 по 1875 г., отвергая свои прежние пуританские убеждения, он говорил о своей приверженности к атеистической позиции. В эти годы философской основой его эстетики стал всепоглощающий интерес к человеку и его морали. Позднее религиозные суждения вновь проникают в его эстетику, но дают о себе знать уже не так сильно, как в ранний период.

Прекрасное в трактовке Рёскина означает преимущественно нравственную силу и правду человека, стремящегося к совершенствованию и счастью, а также гармонию природных форм. С этой точки зрения осуществлялась Рёскиным критика натурализма и «искусства для искусства». Он отстаивал духовные ценности романтического и реалистического искусства, а в его рассуждениях о психологии художественного творчества важное место занимали мысли о сущности воображения и фантазии.

⁸ Ball A. H. R. Introduction.— In: Ruskin as Literary Critic: Selections / Ed. A. H. R. Ball. Cambridge University Press, 1928.

Рёскин выступал против натурализма в искусстве, против копирования фактов и подчеркивания биологического начала в человеке. Вслед за Вордсвортом и Кольриджем он отводил воображению огромную роль в творческом процессе. Искусство, по его мнению, — это воспроизведение фактов, преобразованных воображением, и вместе с тем — это выражение личности художника. «Искусство, — писал Рёскин в трактате «Камни Венеции», — представляет цепность именно потому, что оно выражает человеческую личность, активность и живое мироощущение доброй и великой человеческой души... силу, понимание и изобретательность мощного человеческого духа...» (S, 3, 170—171).

В эстетических трактатах Рёскина красота природы нередко характеризуется в связи с экологической проблемой; он стремился защитить и отстоять природу как среду, вне которой человек не может жить, без единения с которой он не может быть прекрасным. Творчество многих английских поэтов Рёскин рассматривал в свете проблемы «одухотворения природы» («патетическая иллюзия»). Высоким достижением современного искусства — живописи и литературы — Рёскин считал пейзаж. Художники не могут найти красоту в заурядной жизни буржуазного общества и поэтому обращаются к природе, которая всегда прекрасна. Изображение природы, по мнению Рёскина, становится подлинно значительным и художественным, если оно проникнуто человеческими чувствами: «Вся мощь в изображении природы зависит от ее подчиненности человеческой душе. Человек — солнце мира; он больше, чем реальное солнце. Пламя его чудесного сердца — это единственный свет и тепло, которые достойны внимания. Там, где человек, находятся тропинки; там, где его нет, — ледяная пустыня» (M, 5, 224).

Рёскин воспринял и развил положение о связи искусства с нравственностью, высказанное до него такими, например, английскими мыслителями, как Юм, Берк, Карлейль, художником Рейнольдсом. Эту мысль он сделал основополагающей и всеобъемлющей в своей эстетике: связь эстетического и этического для него органична и неперемenna. Новым моментом в освещении этого единства было его постоянное внимание к нравственному содержанию любой сферы художественной деятельности, любого этапа творческого труда, каждого проявления психологии творческой личности. Эстетическая теория Рёскина включала гуманистическую, непреходящую по своему значению формулу: связь красоты и правды, красоты и добра, правды и справедливости. Искусство, считал Рёскин, должно служить благородным целям,

оно должно быть возвышенным; идеал красоты — не предмет для поклонения, а вдохновенная сила, необходимая для героического участия в жизненных конфликтах.

«Школа эстетизма», представленная в английской критике А. Саймонзом, У. Пейтером, заявляя о своей приверженности идеям Рёскина, извратила, однако, суть его эстетики. «Эстетизм» поднял на щит идею красоты, но оторвал ее от нравственных идей, провозгласив принцип независимости красоты от морали. Рёскин же считал, что искусство обладает огромной моральной силой и поэтому художнику прежде всего должно быть присуще чувство нравственной ответственности. Настоящее искусство способно пробуждать нравственную энергию пацци, воспитывая у людей чувство долга, проявление здоровых и благородных эмоций. В искусстве раскрываются сердца людей, их любовь к жизни и труду, способному доставить радость. «Развитию искусства надо посвящать целые жизни, а восприятию его — отдавать человеческие сердца» (М, 2, 2).

Эстетические принципы формулировались Рёскиным на основе проникновенного и блистательного анализа выдающихся произведений живописи, архитектуры, литературы прошлых веков и современности. Искусство рассматривалось им в исторической обусловленности и при этом отмечалось непреходящее значение истинно эстетических ценностей. Рёскин придерживался идеи органической взаимосвязи искусства и жизни. Симптомы упадка он объяснял кризисом культуры и моральной деградацией капиталистического общества. Сам он мечтал о таком обществе, в котором были бы созданы условия для развития настоящего искусства. По его убеждению, для того, чтобы искусство могло существовать, нужно добиться надлежащего уровня нравственности. Искусство, согласно Рёскину, это не привилегия художника, а достояние всего общества, и оно должно стать существенной частью жизни каждого человека. Разделение труда в капиталистическом обществе враждебно искусству и творчеству. Однако преодоление пагубных последствий этого зла Рёскин представлял себе утопически — как возрождение ремесел и творческого ручного труда мастеровых средневековья. Обращаясь к искусству прошлого, он стремился внести в современную культурную жизнь представления о прекрасном, утраченные буржуазной цивилизацией.

Взгляды Рёскина на искусство противоречивы, и в этом отразился, с одной стороны, уровень развития эстетической мысли Англии определенного исторического периода, с другой — социальная суть «феодалного социализма». Перечис-

лим основные противоречия в эстетике Рёскина: между идеей божественной красоты и созерцанием прекрасного в реальной природе и людях; между риторичностью некоторых дефиниций и постановкой истинных проблем художественного творчества; между острой критикой современной буржуазной цивилизации и ретроспективностью идеала. Последовательны также его суждения о связи объективного и субъективного.

Пристальное исследование законов искусства привело Рёскина к более глубокому познанию социального бытия, которое отображается в художественных произведениях. Объяснение особенностей искусства все больше становилось для него объяснением самой социальной действительности. Эту связь между искусством и реальностью он называл «политической экономией искусства». Искусство для него имело смысл тогда, когда оно было свидетельством творческого труда человека и когда оно способствовало развитию творческого начала в труде рабочего. Рёскин был первым в истории английской эстетической мысли, кто поставил судьбы искусства во взаимосвязь с особенностями труда. Для него создание произведения искусства было определенным видом труда среди других видов трудовой деятельности, а труд рабочего, по его мнению, был ценен настолько, насколько в нем можно было проявить творческие устремления личности. Искусство, по мнению Рёскина, укрепляет и возвышает человеческую душу в том случае, когда оно неотделимо от здорового благородного труда, ибо творческий труд — это основа нравственности. В публицистической книге «Последнему, что и первому» (Unto this Last) он подверг беспощадной критике социально-экономические основы английского капиталистического общества и поставил вопрос о положении рабочих. Идеи книги «Fors Clavigera» (1871—1884) явились ценным вкладом в развитие социальной темы в английской литературе, и прежде всего темы рабочего класса.

Для Рёскина важно было сохранение в искусстве народного начала, способного противостоять буржуазной действительности. В трактовке народности искусства он исходил из убеждения, что подлинное искусство несовместимо с извращенностью и уродством машинной цивилизации. Истоки народности, истинного творчества он видел в искусстве средневековья. Надежды на воссоздание народного искусства Рёскин возлагал на грядущие поколения. Эти идеи нашли продолжение в эстетике и творчестве Уильяма Морриса.

Эстетические идеи Рёскина оказывали прямое воздействие на культурную жизнь Англии. Они повлияли на воз-

рождение интереса к готике в архитектуре, на движение прерафаэлитов, способствовали популярности итальянских художников Тициана и Тинторетто и прочно установили место и значение Тернера в истории английской живописи. Творчество Рёскина во многом проясняет специфику художественной жизни его времен.

В культурологических, искусствоведческих работах Рёскина, как правило, анализ проблем искусства непосредственно связан с рассмотрением проблем литературного творчества. Чаще всего он освещал вопросы искусства параллельно с вопросами литературы, находя аналогии между воображением архитектора и воображением писателя, между произведениями архитектуры, живописи и поэзии. Эстетические идеи Рёскина основываются на синтетическом подходе к культуре эпохи: живопись, скульптура, архитектура рассматриваются им во взаимосвязи с литературой. Постановка проблем литературы зиждется в трудах Рёскина на изучении европейской культуры XII—XIX вв.

Как литературный критик Рёскин писал о Данте и Шекспире, о романтиках Вордсворте, Кольридже, Китсе, о реализме Скотта-романиста, о творчестве Диккенса. В своих публицистических книгах, обличающих капиталистическое общество («Последнему, что и первому», «Fors Clavigera» и др.), он выступил как представитель критического реализма. Поэтому их следует рассматривать в одном ряду с романами Диккенса и Теккерея, с произведениями чартистской литературы, с творчеством писателей-социалистов, писавших о рабочем классе. Первостепенное значение в трудах Рёскина имеет проблема гуманизма, тема красоты и морали.

Анализируя литературные явления, Рёскин рассматривал их в связи с социально-политическими, культурологическими и эстетическими проблемами. Это позволило ему развить их и соотнести с реалистическими принципами развития искусства. В анализе литературных произведений Рёскин имел в виду и их функциональное значение. Для него важно было выяснить, какова роль литературы в воспитании человеческой личности, в противостоянии аморализму буржуазного общества, в создании справедливого общества будущего, каково значение гуманистических ценностей для эстетического воспитания человечества.

Многое в эстетическом и литературно-критическом наследии Рёскина приобретает актуальное значение в свете теоретических и методологических проблем литературоведения XX в.

Концепция романтизма



Выдвинутый романтиками принцип историзма литературы и искусства был глубоко воспринят Рёскином и стал в его трудах основой для анализа творчества самих романтиков. Рёскин писал об истоках романтизма, причинах его возникновения, о его сути, развитии и роли в культуре эпохи. Историзм был критерием правдивого изображения жизни. По убеждению Рёскина, то произведение более правдиво, в котором больше «исторического», которое может сказать больше всего о прошлом и будущем. Он хотел, чтобы в произведении искусства присутствовало серьезное историческое и человеческое содержание. В третьем томе трактата «Камни Венеции» он писал: «Я все больше и больше убеждаюсь в том, что исторические полотна и картины, изображающие человека, не должны становиться поводом для световых эффектов» (S, 6, 244).

Как и Карлейль, Рёскин всегда связывал прошлое и будущее с современными вопросами. Карлейль писал Эмерсону 19 июля 1842 г.: «Бесполезно говорить о явлениях прошлого, если их нельзя сделать явлениями настоящего; и не вчерашнего дня, а именно сегодняшнего, и все, что есть важного и обещающего в этом, принадлежит нам...»¹. Столь же страстно и убежденно говорил о значении современных проблем и Рёскин; по его мнению, художник и писатель могут изображать прошлое или будущее, но их всегда должны волновать проблемы настоящего. В трактате «Камни Венеции» есть такие слова: «В лучших произведениях искусства изображаются факты современной жизни; если же в них представлены факты прошлого, то в них непременно воспроизводятся и признаки того времени, в котором создается произведение искусства. Поэтому подлинное искусство, представляющее события прошлого, всегда отличается откровенным анахронизмом и всегда должно быть таким. Художник ничего общего не имеет с антиква-

¹ The Correspondence of Emerson and Carlyle / Ed. J. Slater. N. Y., 1964, p. 325.

рнем. Нам не нужны его соображения о прошлом, нам нужны его ясные суждения, касающиеся современности» (S, 6, 199).

Конечно, Рёскин был далек от понимания искусства как формы общественного сознания, обусловленной социально-экономическим развитием общества. Такой закономерности он не мог видеть, но его представления о развитии искусства в разные эпохи тем не менее включали идею детерминизма. Он несомненно признавал зависимость духовной жизни людей разных эпох от состояния их общественного бытия. А истоки возникновения романтического искусства в конце XVIII — начале XIX в. он связывал с критической реакцией на «недостатки в социальной экономике» (M, 3, 297), т. е. на пороки буржуазного общества.

Для Рёскина характерно преимущественное внимание к состоянию духа и уровню сознания общества, к его культуре, но со временем он все более интересовался социально-экономическими условиями общественной жизни, от которых зависели особенности культуры. Безусловно, в понимании социально-экономических законов развития общества он оставался на идеалистических позициях, хотя и видел эксплуатацию человека, порабощение трудового люда, социальное неравенство, разрыв между бедностью и богатством и т. п. Но при этом он выдвигал утопические проекты опрощения — занятия только физическим трудом, сельскохозяйственным делом, выступая против технического прогресса, против железных дорог, паровых машин и т. д. Он был одержим утопическими планами создать «Гильдию св. Георгия», в которой люди жили бы трудами рук своих, отказались бы от использования машин. В этом со всей очевидностью сказалась ограниченность историзма Рёскина.

Вместе с тем несомненна также и острота его социального видения. Он в полной мере сознавал то, что индустриализм буржуазного общества разрушает единство человека и природы. По его мнению, «разрушительное действие машин является причиной значительного ухудшения национального духа» (M, 5, 162). В своем отношении к индустриализму Рёскин следовал за большинством английских романтиков. Так, Вордсворт и Саути выступали против тех ужасных последствий, которые были вызваны промышленной революцией; Байрон произнес в парламенте гневную речь, направленную против жестокости по отношению к рабочим, разрушающим машины, а Вордсворт считал, что человек не должен быть простым орудием производства, а поскольку верх общества пренебрегали этой истиной, постольку положение

ние огромного мпожества людей в обществе было печальным.

Рёскин считал, что машинная цивилизация закабляет людей. Рабство в капиталистической Англии, по его мнению, ужаснее, чем рабство прежних эпох — рабовладельческой и феодальной, так как капитализм лишает человека творческого начала, делает его лишь приводным ремнем машины, рассеивает его душу по ветру вместе с фабричным дымом. Об этом Рёскин со всей силой негодования и возмущения писал в книге «Кампи Венеции». Резкое разделение населения на бедных и богатых в капиталистическом обществе ведет к нравственной деградации тех и других из-за полного отсутствия взаимопонимания. Этим капиталистическим порядкам Рёскин противопоставлял патриархальные отношения прошлого, когда люди с уважением относились друг к другу. По его мнению, современный труженик утрачивает способность к творчеству, ибо становится жертвой разделения труда; он делает булавочные головки, и эта «операция» уничтожает его душу и его жизнь. Эти мысли Рёскина привлекли внимание Л. Н. Толстого, который привел их в качестве эпиграфа к своему трактату «Рабство нашего времени» (1900).

Идеалом труженика Рёскин считал средневекового мастера, способного свободно выражать свои творческие устремления. Главное в деятельности человека-труженика — это творческое начало. Рёскин выступал против разделения труда на физический и умственный, людей — на творцов и простых исполнителей; все должны участвовать в творческом труде, а разделение на тех, кто творит, и тех, кто слепо исполняет их плацы, не может пройти безнаказанно, без дурных последствий для тех и других.

Рёскин развивал романтическую идею свободной души человека, если даже он скован внешними узами. «Людей могли избивать, заковывать в цепи, мучить, спутывать, как скот, убивать, как мух, однако они остаются в одном смысле, и в лучшем смысле, свободными — нельзя уничтожить их души» (S, 6, 162). Такая «свобода души» была, например, у средневековых мастеров, но она уничтожалась современной машинной цивилизацией. Индустриальному рабству Рёскин противопоставлял романтическое представление о небуржуазной личности, в которой есть нечто от гения, ибо она отлична от заурядных буржуа. В письме к своему отцу Джону Джеймсу Рёскипу 2 июня 1852 г. Рёскин писал: «Мисс Эджворт может порицать слово „гений“, но такая вещь, как гений, существует, и она состоит главным обра-

зом в том, что человек должен делать определенные вещи, потому что он не может их не делать... Я не считаю себя гением, но надеюсь, что во мне есть нечто от гения; нечто отличное от обыкновенного ума, ибо я *не* умен в том смысле, как миллионы людей — адвокатов, врачей и др.»².

Человека, в душе которого живет стремление к свободе и есть «нечто от гения», привлекает очарование мечты; его гнетет проза настоящего, и, чтобы утвердить себя в жизни, человек обращается в своих мечтах к прошлому или будущему. Обращение романтиков к прошлому, представлявшему им достойным поэтического изображения, Рёскин объясняет именно неприятием буржуазной действительности XIX в. Если бы действительность стала другой, то и художники прежде всего изображали бы современную жизнь. В третьем томе трактата «Современные художники» Рёскин высказывает такой прогноз: если современное общество сделает жизнь здоровой и прекрасной, обретет в ней идеал красоты, то «внешнее очарование исторического прошлого в сильной степени потускнеет» (М, 3, 274); тогда романтический интерес к прошлому потускнеет по сравнению с «яркостью современной жизни» (М, 3, 274), не будет столь абсолютным, как в начале XIX в., и, являясь формой познания неизвестного, отразит лишь наше почтение к предкам и внимание ко дням детства своего народа. Но пока, вынужден признать Рёскин, современное общество кажется слишком заурядным и вульгарным, а прошлое привлекает романтическими бычаями предков. Недостаток красоты в жизни XIX в. заставляет нас обращать взоры к рыцарским временам. Так, по мнению Рёскина, в художественном сознании современников возникает «романтическая ассоциация»: «Очарование романтической ассоциацией... возникает главным образом из контраста между прекрасным прошлым и ужасным монотонным настоящим, и его сила зависит от существования развалин и традиций, от остатков архитектуры, от следов битв, от того, что исторические события превосхищают последующие события» (М, 3, 310).

Рёскин сознает, что появлению такой «романтической ассоциации» способствуют исторические обстоятельства и местные английские условия. Он не склонен абсолютизировать роль «романтической ассоциации» в художественном мышлении, ибо это лишь один из этапов в развитии культуры, историческая и национальная особенность ее в определенный период, на смену которому неизбежно придут новые

² Цит. по: *Ruskin T. Chosen by Kenneth Clark. N. Y., 1964, p. 49.*

формы культуры и новые формы искусства. Рёскин смотрел на некоторые черты английского романтизма уже с высоты следующей стадии в развитии национальной культуры, когда была преодолена ее романтическая односторонность конца XVIII — начала XIX в. Этим и объясняется осуждающая нота, ощущаемая в его отношении к тем романтикам, которые обращались к прошлому. Он мог понять, что эта ретроспективность взгляда вызывалась определенными условиями, но не считал нужным идеализировать эту черту романтиков и даже проищески высказывался о ней. Он довольно трезво оценивал ситуацию: «Мы считаем наших предков глупыми и дикими, но находим большое удовольствие в описаниях их образа жизни» (М, 3, 272), полагая, что привычка обращать свои взоры в прошлое свидетельствует о слабости и бездействии. Советский искусствовед Е. А. Некрасова высказала очень верную мысль: «...общепринятое представление, что Рёскин просто призывал назад к средневековью, в корне неверно и слишком упрощено»³.

Рёскин понимал, что при других социально-исторических обстоятельствах такой тяги к прошлому, как у английских романтиков, может и не быть. Так, он считал, что в Америке ее нет, поскольку там не существовало средневековых традиций. Пристрастие к далекому средневековью, по его мнению, со временем исчезнет и в европейских литературах по мере того, как будут возникать современные художественные ценности.

Хотя постоянное обращение к прошлому, к средневековью Рёскин считал нежелательным для современного художника, тем не менее само средневековье представлялось ему действительно яркой эпохой в истории мировой культуры. Рёскин, безусловно, сказал новое слово об искусстве Средних Веков. Обычно средневековье рассматривалось как эпоха смутная, безрадостная, тираппическая. Такое понимание переносилось и на интерпретацию искусства того времени. Даже идеализация прошлого у некоторых романтиков не могла сгладить этого представления. Рёскин опроверг такой взгляд, увидев за темными сторонами средневековья положительные начала, проявившиеся в народной культуре и искусстве того времени.

Интересно, что ранний этап и расцвет Ренессанса хронологически включались Рёскиным в Средние Века. К собственно Ренессансу он относил в основном его поздний

³ Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975, с. 171.

этап и, не признавая его значения, отсчитывал от него упадок веры и искусства. При этом, однако, он отнюдь не приписывал титанов Возрождения — Данте, Шекспира, Микель-анджело, Тициана, Тинторетто, они были для него всегда величайшими художниками человечества.

В трактате «Современные художники» Рёскин не соглашался с обычным названием средневековья — «темный век». «Темным веком» для него оказался век XIX. «В Средние Века были свои войны, свои агонии, но были и интенсивные радости. Их золото было обрызгано кровью, но в нашем веке все посыпано пылью» (М, 3, 268). И печаль в XIX в. иная — не благородная и глубокая, как раньше, а усталая и тусклая, это печаль, возникшая в век скуки, измученного сознания, неблагополучия души и тела. В Средние Века (и в эпоху Ренессанса!) «жизнь была соткана из белых и пурпурных нитей; наша представляет собою сплошную, без швов, коричневую ткань» (М, 3, 268). Не случайно в живописи XIX в. преобладали темно-коричневые тона. И в XIX в. есть минуты веселья, но это веселье главным образом вымученное, неуместное, горькое и неполное — не от сердца идущее. Заостряя проблему, Рёскин одновременно и явно преувеличивал. Ведь и в XIX в. был веселый смех в литературе — смех Диккенса, о чем сам Рёскин писал в своих трудах, но он, по-видимому, прав был в своем утверждении, что такого смеха и такого остроумия, как у Шекспира, в XIX в. уже нет.

По мнению Рёскипа, верное изображение Средних Веков и Ренессанса присуще поэзии Роберта Браунинга. Характеризуя эпоху Ренессанса в трактате «Камни Венеции», Рёскин заявил, что его точка зрения почти полностью совпадает с представлениями Браунинга, выраженными в стихотворении «Епископ приказывает похоронить его в церкви Сент-Праксед» (1845). Рёскин утверждал, что он не знает ни одного другого произведения в прозе и поэзии, которое бы столь верно передавало дух Ренессанса — его светскость, непоследовательность, гордыню, лицемерие, самообман, любовь к искусству, роскошь, хорошую латынь» (М, 4, 392). Хотя Рёскин верно почувствовал, что Браунинг коснулся готического духа прошлых веков как «мира мечты»⁴, он безусловно субъективно представлял себе характер Ренессанса.

Романтическое искусство начала XIX в. Рёскин считал родственным готическому искусству средневековья. Принци-

⁴ *Browning R. Selections from the Poetical Works. L., 1916, p. 39.*

ны готического искусства он расценивал как своего рода образец для современного романтического творчества. Поскольку для Рёскина всегда важна была мысль и забота о современности, настолько он воспринимал готическое как аналог современному романтизму.

Достоинство романтического направления Рёскин противопоставлял «академическому», «классическому», вернее, ложноклассическому направлению в искусстве XIX в., т. е. энигонскому классицизму в литературе, живописи и архитектуре. Академизм, по его мнению, — своего рода антипод готической культуры. Борясь против академического классицизма, Рёскин с особой силой подчеркивал общечеловеческую ценность готического искусства XII—XIII вв., видел в нем истоки современного романтизма и залог возрождения подлинного искусства вообще. Поэтому в книге «Камни Венеции», призывая к возрождению готического стиля в современной архитектуре, он обратился к тщательному описанию итальянского, в частности венецианского, готического искусства XIII в., а также к анализу поэмы английского поэта Эдмунда Спенсера «Королева фэй», как феномену, близкому готике.

В трактате «Камни Венеции», таким образом, Рёскином были изложены принципы готического искусства. Если отвлечься от специфически архитектурных требований, выдвинутых им, то общие положения готического искусства формулировались им как щедрое и изобильное воспроизведение природных форм, внешняя первозданная грубоватость образов, свободная фантазия искреннего и увлеченного творца, создание гротескных образов, передающих противоречивость бытия в его смешных и страшных проявлениях, устремленность к возвышенному идеалу, к мечте, внимание к человеческому портрету. Все эти принципы готического искусства Рёскин считал предпосылкой возникновения современного романтизма и основой создания народного искусства будущего.

Образцом готического стиля является, по мнению Рёскина, архитектура Венеции и Вестминстерского аббатства в Лондоне. В готическом искусстве каждое из произведений очень своеобразно, но вместе с тем в этом многообразии форм есть стилевое единство. По одной какой-то черте нельзя судить о характере готики, ибо отдельные черты могут встречаться и в других стилях, — только в единстве черт проявляется специфика готического. В готической архитектуре внешние формы надо видеть в единстве с внутренними особенностями. Внешние формы — это острые шпили, за-

остреные арки, куполообразные крыши, выступающие башенки, гротескные скульптуры. Внутренние особенности, обусловленные творческим сознанием строителей, — это игра фантазии, любовь к многообразию, стремление к щедрому орнаменту. Готический стиль представляет собой единство жизненной силы, сознания творца и материальной формы. Рёскин обозначил характерные «моральные особенности» готического стиля, называя их в порядке их важности: 1) первозданность, 2) изменчивость, 3) следование природным формам, 4) гротескность, 5) суровость, 6) изобилие форм. Эти черты характеризуют само произведение готического искусства. Но Рёскин называет и соответствующие им качества, присущие творцам готического искусства: 1) грубоватость, 2) любовь к перемене, 3) любовь к природе, 4) тревожное воображение, 5) упорство, 6) щедрость. Если нет большей части этих качеств, то нарушается специфика готического стиля. В произведениях готического искусства находила свободное выражение душа мастера; из несовершенных элементов он создавал произведения, отличающиеся художественным единством и цельностью. «Несовершенство» форм готического искусства Рёскин считал его достоинством, его благом и преимуществом, ибо «требование совершенства всегда является признаком непонимания целей искусства» (S, 6, 170). Несовершенство — характерная черта самой жизни, и в «несовершенстве» форм искусства сказывается верность природе, многообразию жизни. Упадок искусства, павшийся, по мнению Рёскина, в эпоху Ренессанса, связывался им с возникновением требования совершенства форм. Рёскин заострял внимание на ценности «несовершенства» форм явно в противовес стремлению эллигонского классицизма к внешней их отшлифованности. По мнению Рёскина, грубоватость и первозданность готического искусства являются условиями его жизненности и настоящей красоты. В его суровых образах нашли выражение свободомыслие и творческое воображение средневековых мастеров, которые «были способны на вечную новизну» (S, 6, 175). Свобода художника сказывалась в создании многообразных композиций, оригинального «дизайна». В готическом стиле природные факты объединены общей композицией. И в этом Рёскин видел его преимущество, например, перед натуралистическим стилем, возникшим в XIX в. Натурализм воспроизводит анатомию природы, поверхностные факты, не видя их сути, не охватывая их композицией, которая создается благодаря творческому воображению.

Готический стиль Рёскин считал формой выражения

христианского искусства, которое, по его мнению, развивалось в архитектуре I—XV вв. Тем не менее возникновение готического стиля он связывал с открытием красоты естественных природных форм, со стремлением изобразить природные явления. В орнаменте и декоративных элементах готического искусства был «великолепный энтузиазм» по отношению к природе: «Скульптор искал модель в листьях лесных деревьев» (S, 6, 207). Эта особенность готического искусства несомненно близка романтизму XIX в. И вообще Рёскин отмечал в готическом искусстве прежде всего те черты, которые были характерны также и для романтизма. «Жизненный принцип — не в любви к Знанию, а в любви к Переменам. Величие готического духа — в этом его странном беспокойстве, беспокойстве мечтателя...» (S, 6, 181). Мастер готического искусства воспроизводил природные формы, не считаясь с правилами и регламентациями, для него первоочередное значение имело творческое воображение, а не приверженность к известным нормативным требованиям. Художник, по мысли Рёскина, должен изображать человека в его целостном облике — в его духовном и плотском началах, во всех проявлениях страстей, — находя именно в этом великую гармонию бытия. Готическое искусство создает портреты людей и воспроизводит обычаи народа.

Родственна романтизму и такая черта готики, как гротескность. «Более значительным художником является тот, кто способен улавливать переходы от ужасного к красоте, от красоты к ужасному» (S, 6, 190). «Особенность готического воображения — это не только интерес к возвышенному, но и тенденция к фантастическому и смешному...» (S, 6, 202).

Относя понятие «романтическое» не только к искусству XIX в., но и к средневековому «готамсе» и к готическому искусству, сопоставляя готику и романтизм, Рёскин стремился выделить в истории культуры определенные способы художественного мышления, характерные для разных эпох.

Рёскин различал два способа художественного мышления, которыми обладает человечество, — «классический» и «романтический». В работе «Долина Арно» (Val D'Arno, 1874) он предложил это разделение и определил суть «классического» направления как следование правде, точное отражение ее в совершенном стиле, который становится каноническим и единственно авторитетным. В свою очередь писатели и художники «романтического» направления «выражают себя под импульсивным воздействием страсти,

и это может привести их к открытию новых истин или к более прекрасному оформлению уже известного; но их произведения, какими бы они ни были блестящими и прекрасными, остаются в чем-то несовершенными и не являются авторитетной нормой»⁵. Между этими двумя способами художественного мышления нет непреходимой границы: писатель-классик может иногда отступить от авторитетной нормы, а романтик может достичь совершенства благодаря своему вдохновению и творческому воображению. Тем не менее для удобства изучения основных тенденций в искусстве следует, по мнению Рёскина, разделять эти два способа художественного мышления.

Признавая правомерность как «романтического», так и «классического» направления в развитии искусства, Рёскин вместе с тем настаивал на несовместимости «романтического» и «псевдоклассического». Рёскин также противопоставлял романтизм проявлениям буржуазности в современной культуре. В книге «Искусство Англии» (*The Art of England*, 1884) он говорил: «Я не считал короля Артура антагонистом Тезея или Валерия, но противником олдермена сэра Роберта и мистера Джона Смита»⁶. Достоинства романтического искусства Рёскин противопоставлял «неромантическому началу» — «власти Абсолютной Вульгарности и Эгоизма» (А, 208). Еще ранее в книге «Камни Венеции» он вполне определенно высказал свою точку зрения, осудив свойственный современному искусству разрыв между классическими, античными традициями и готическими, романтическими принципами. Там же он выдвинул требование воссоединения лучших традиций классического, античного, «языческого» искусства и готического, романтического, «христианского» искусства, указывая на то, что в лучших творениях прошлого классическое и готическое, языческое и христианское начала соединялись, как, например, в произведениях Данте и Шекспира.

Концепция романтизма XIX в. более четко и развернуто изложена Рёскиным в книге «Искусство Англии». Романтизм XIX в. в его понимании — это искусство, перекликающееся в своей возвышенности и поэтичности с искусством Средних Веков, нередко обращенное в прошлое, но всегда взволнованное судьбой современного человека и освещаю-

⁵ *Ruskin J. Val D'Arno.* — In: *Ruskin as Literary Critic* / Ed. A. H. R. Ball. Cambridge University Press, 1928, p. 229.

⁶ *Ruskin J. The Art of England.* L., 1893, p. 207. В дальнейшем цитируется это издание книги «Искусство Англии». В скобках указывается буква А и страница.

шее современные проблемы. Романтизм искренне и правдиво рассказывает о природе и человеке; в нем выражены личные чувства творца, поэта, воспевающего прежде всего героическое бытие и героическую веру. Это — искусство печальное, сознающее глубину страданий человечества, но передающее радость жизни в этом мире, во вселенной; искусство, ищущее в истории надежду на счастье и чудо. Романтизм отличается величием помыслов, благородным видением торжества человеческого духа над смертью, победы творческого воображения над злом. Для романтизма характерно внимание к жизни естественного человека — бедного труженника-крестьянина, пастуха; к легендам, которые утверждают идею святости жизни и бессмертия человеческого духа; романтизм — это искусство больших человеческих страстей. В книге «Искусство Англии» Рёскин писал: «Я использую слово „романтизм“ всегда в благородном смысле, имея в виду тот взгляд на внешний реальный мир, который был свойствен авторам романтических историй, певцам, творившим в Средние Века, и тот взгляд, который в наше время выразили Скотт, Бернс, Байрон и Теннисон... Наша современная высокая романтическая литература во всех случаях с большой силой отображала современные явления» (А, 5—6).

Определяя романтическую природу тех или иных произведений искусства, Рёскин направлял свое внимание не на внешние приемы, не на стилистические средства, а на внутреннюю суть. Поэтому и в «реалистических» по форме произведениях он мог видеть «общее проявление романтического начала» (А, 47). «Романтическое начало состоит не в манере изображения или рассказывания, а в природе тех страстей, к которым взывает автор своим повествованием» (А, 47). Рёскин писал о том, что для романтизма характерно живое, искреннее отношение авторов к темам своих произведений, простой энтузиазм, напоминающий «чистые чувства девушки» (А, 207). Рёскина интересует «романтическая страсть, проявившаяся во всем настоящем искусстве Англии» (А, 207). В работе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» (Fiction: Fair and Foul, 1880) Рёскин писал об английском романтизме и страстях, выраженных в романтических произведениях: «Самые нежные голоса произносят самые ярые слова; Китс рассуждает об Эндимионе, неистовый Шелли — о Демогрге...»¹.

¹ Rusk J. Fiction: Fair and Foul.— In: The Literary Criticism of John Ruskin/Ed. H. Bloom. Gloucester (Mass.), 1969, p. 368.

Рёскин сознавал огромное значение романтизма в развитии реалистического искусства: романтизм обратился к изображению личности с ее сложным внутренним миром и преодолел абстрактную и схематическую персонализацию человеческих страстей, в полной мере раскрыл их противоречивую природу.

С точки зрения Рёскина, в романтическом искусстве по-новому проявилось мифологическое начало; оно выступило уже не в абстрактной форме, а в богатстве жизненного содержания. Символ в романтизме — уже не обозначение самых общих идей, а образ, вызывающий ассоциации с многообразными жизненными явлениями. Например, образ Фортуны — не предрассудок и не зловеющая угроза человеку, внушающая недоверие и неприязнь, а содержательный символ представлений человека о законах бытия, о постоянных переменных в жизни, о взлетах и падениях, о расцвете и катастрофе, о связи судьбы отдельного человека с судьбами общества и всего мира. Мифологический образ-символ в романтическом искусстве избавляется от однозначной прямолинейности, обретает многогранность жизненной картины и личностное содержание, насыщается драматизмом и богатым духовным смыслом.

Высоко оценивая трактовку мифа в романтическом искусстве XIX в., его новые формы образного выражения, его новаторские черты, Рёскин вместе с тем сознает, что это не просто преодоление односторонности и схематичности мифа предшествующих эпох, но это и развитие потенций, заложенных в мифе как проявлении пародного художественного сознания. Рёскин выступил против современной позитивистской науки, которая подвергла миф дискредитации как безумную фантазию. Рёскин видел в мифе иносказательный смысл, выражающий сознание человека прошлых эпох, рассматривал миф как источник поэтического творчества писателей и художников. Рёскин писал: «Мысли всех самых великих и самых мудрых людей с тех пор, как создан мир, и до сего времени, передаются через мифологию» (А, 53). Миф, таким образом, становится формой выражения чувства прекрасного, преодоления тривиального в жизни. Благодаря мифу односторонность абстрактно-логически построений сменялась игрой воображения; миф способствовал проникновению во внутренний смысл бытия, в его нравственную природу. Ведь глубинная суть моральной философии прошлого, по мнению Рёскина, выражена не столько в сентенциях философов, сколько в мифологических образах Пиндара и Аристофана.

В английском романтизме Рёскин выделил основной символический образ корабля, определяющий во многом национальное своеобразие произведений писателей и художников Англии. Образ корабля, составляющий суть творчества маринистов, вызывает восхищение Рёскина. Он писал об этом ярком символическом образе в книге «Гавани Англии» (*The Harbours of England*, 1856), посвященной анализу картин Дж. М. У. Тернера на тему моря. В корабле для Рёскина заключена суть мореплавания: простое судно смело встречает смертельную опасность в открытом море. В этом душа корабля. В нем все связано с судьбой человека, все определяет его судьбу, его жизнь или смерть. Корабль ведет героическое сражение с враждебным океаном, но это только подчеркивает его величие. Океанские волны, как бесконечные войска, падают на корабль, но он победно идет им навстречу. Проходя через эти испытания и одерживая победы над морем, корабль со временем становится мощным и прекрасным, самым великолепным творением в мире. Он несет любовь людям всей планеты. Есть в корабле нечто величественное и печальное. Радость от созерцания красоты корабля смешивается с чувством опасности и сознанием величия человеческих усилий победить смерть. По мнению Рёскина, XIX век отличается не своей политикой, не искусством, не разумом, не верой, а строительством прекрасных кораблей. В это вложены лучшие качества человека, все его знания. Ничего более совершенного, чем корабль, не создала рука человека. Корабль прекрасен, его контуры отвечают законам красоты: это многообразные извилистые линии — он похож на морскую раковину, его форма как бы отразила следы океанских приливов и отливов. Сам корабль — произведение искусства, и потому рисовать его трудно. Рисовать с него картину — значит повторять, имитировать другое произведение искусства, а это ведет к неудаче. Поэтому, как считал Рёскин, рисовать корабль в его совершенном оснащении и виде — не тема для искусства. Благородной темой живописи корабль становится тогда, когда он терпит крушение или разрушается, т. е. когда он становится символом судьбы человека.

В книге «Гавани Англии» Рёскин охарактеризовал искусство Тернера-мариниста в целом, дал анализ «общей системы в изображении кораблей»⁸.

⁸ *Ruskin J. The Harbours of England. L., 1907, p. XX.*

В английской поэзии одним из самых ярких примеров романтического осмысления образа корабля как символа человеческой судьбы является, по его мнению, стихотворение Томаса Мура «Лети, корабль»:

Вперед, корабль, сквозь свет, сквозь тьму,
Лети — ни мига промедленья!
Что грозный ураган тому,
Кто испытал хулу, глумленья?
Быть может, в утреннюю рань
Ты встретишь берег безымянный,
Тогда прерви свой бег, пристань.
Наш дом — лишь там, где нет обмана⁹.

(Перевод А. Абрагимова)

Согласно Рёскину, романтизм, представляющий искусство большой правды, отличается «великим стилем», т. е. «широкими интересами и глубокими страстями» (М., 3, 30). «Великий стиль» возникает в состоянии энтузиазма: у автора должны быть сильные и благородные чувства. Человеческий характер должен быть раскрыт «в его наивысших проявлениях — в героизме, силе, красоте» (М., 3, 15). Изображая героическое и невероятное, не должно пренебрегать штрихами и деталями. Настоящее искусство возникает тогда, когда есть «благородство цели», есть «серьезная цель» (М., 3, 24).

Рёскин обратил внимание и на стихотворный размер в поэзии английских романтиков. В работе «Элементы английской просодии» (*Elements of English Prosody*, 1880) он связывал наиболее характерные тенденции в развитии стиха в романтической поэзии с национальной традицией использования пятистопного размера в творчестве Милтона, Поупа, Джонсона, Голдсмита, Грея. Одной из черт национального своеобразия английской поэзии Рёскин считал тот факт, что в силу особенностей английского языка пентаметр неизменно оказывался пятистопным ямбом. Такова, к примеру, поэма Вордсворта «Прогулка» (1814), которую он называл нравоучительной эпической поэмой, отличающейся тем, что ее пятистопный ямб не столько создавал образ рассказчика, сколько своей разговорной интонацией оттенял характер сюжета и философские размышления. В поэме Байрона «Корсар» (1814) Рёскин видел иную функцию пятистопного ямба, называя его эмоциональным. В стихах Байрона «чувство всегда направляет и углубляет мелодию,

⁹ Поэзия английского романтизма. М., 1975, с. 318.

а лирическая напевность сообщает стихам плавность, непрерывность течения»; «здесь всегда предполагается серьезная и любящая личность автора», «в этом стихе недопустимы никакие искусственные шиверши»¹⁰.

В анализе художественных произведений романтиков Рёскин подчеркивал значимость образов, воспроизводящих исторические реалии и жизнь людей прошлого, их нравственные отношения. Одновременно он уделял много внимания интерпретации смысла отдельных выражений и слов, давая обстоятельный лингвистический комментарий.

В истории английского романтизма Рёскину очень важно было определить взаимоотношения романтиков с современным обществом, систему их этических идей, их отношения с религией, характер выражения в их творчестве «серьезной цели». В книге «Кампи Венеции» Рёскин твердо заявил о том, что общество всегда оказывает разрушительное влияние на художника...» (S, 6, 41). Рёскин с большим сожалением отмечал, что Англия XIX в. обрекала своих великих поэтов на гибель. Он говорил о том, что без надежды на что-то лучшее умерли В. Скотт, Китс, Байрон, Шелли, Тернер. По словам Рёскина, «у великой Англии уже не Львиное, а Железное сердце» (M, 5, 383). Каждый из этих детей Англии «шел тропой пустыни и падал среди извергов... умирал истерзанный и голодный; а осторожная Англия, в ее чистом, священном одеянии, проходила стороной» (M, 5, 384).

В творчестве романтиков Рёскин ценил общечеловеческие нравственные идеи и использовал их для утверждения гуманистической морали. В третьем томе «Современных художников» (1856), написанном в тот период, когда сам Рёскин начал сомневаться в религии, он особо отметил и оценил атеизм ряда романтиков: «религия в искусстве обернулась лицемерием и аффектацией» (M, 3, 269); «в наше время искренним и простым является только светское искусство» (M, 3, 270); «в наше время почти все наши талантливые люди неверующие» (M, 3, 270): кто с сомнением, кто с вызовом относится к религии, кто колеблется. У Байрона было «смелое богохульство, печальное и насмешливое» (M, 3, 269), поэт Теннисон и мыслитель Карлейль «полны сомнения и педовования» (M, 3, 269); и даже религиозные поэты Вордсворт и Элизабет Баррет-Браунинг полны тревоги и печали; религиозный Вордсворт не очень

¹⁰ *Ruskin J. Elements of English Prosody.*— In: *The Literary Criticism of John Ruskin*, p. 352—353.

верит в то, что религия — якорь спасения, и время от времени во всеуслышание изливает свое горе. Утрату веры у современного человека Рёскин объяснял последствиями раскола в самой христианской церкви — разделении христиан на католиков и протестантов. Пессимизм романтиков, по мнению Рёскина, также был обусловлен утратой религиозной веры. Эти аргументы говорят о том, что Рёскин и в пору начавшихся сомнений в религии все еще думал, что религия играла решающую роль в мироощущении людей.

Рёскин указывал на общие черты в творчестве романтиков, но видел различия в их отношении к «серьезной цели» в жизни; он отмечал, например, пассивность чувств в поэзии Вордсворта и активность их у Байрона. В сонете № 34 из цикла сонетов Вордсворта «Река Даддон» (1806—1820) Рёскин слышит «печальное пение псалмов», «ритмически сладостную» медитацию, а по поводу строк из этого же сонета:

Как сладостен досуг! Не даст ли он
Средь кладбища прилечь
И из пастушеских могил
Божественную мысль извлечь¹¹ —

в статье «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» замечает: «Неужели божественность мыслей, извлеченных из пастушеских могил, божественность, заверенная тем, что эти мысли появились во время досуга и возлежания, может сравниться с раздумьями активных людей, и активных по-иному: они не возлежат, а стоят прямо? Или, быть может, многие из нас все еще придерживаются ошибочных представлений о божестве и гуманности, о поэтическом смысле и моральной позиции?»¹²

Размышления Рёскина о пассивном и активном отношении к жизни у романтиков связаны с его твердым стремлением сохранить лучшее в этической системе романтизма, отстоять гуманистическую цепность их нравственных идей в условиях, когда буржуазный утилитаризм и прозаический «здравый смысл» извращали основы человечности. Рёскин использовал эти нравственные идеи романтиков в своей деятельности в защиту социальной справедливости, в борьбе против буржуазного аморализма. Английские романтики стали для него духовными соратниками. В иную эпоху он придал новый смысл и значение их лучшим идеям. В книге

¹¹ Wordsworth W. The Poetical Works. L., 1916, p. 384. Перевод мой.—
P. A.

¹² The Literary Criticism of John Ruskin, p. 377.

«Fors Clavigera» он впервые в истории английской критики дал образец историко-функционального использования и истолкования идей романтизма.

Рёскин и сам был поэтом, испытавшим влияние В. Скотта, Вордсворта, Байрона, поэтому идейно-эстетическое наследие романтиков было особенно понятно, близко и дорого ему. Именно отсюда возникает такое большое внимание его как эстетика и литературного критика к поэзии английского романтизма.

Романтическая образность оказала воздействие и на литературные опыты Рёскина в жанре эссе. Так, в мифологизме и аллегоризме эссе «Королева воздуха» (1869) явственно ощутимы отзвуки поэзии Уильяма Блейка, о котором Рёскин говорил: «Блейк был искренним, хотя у него были дикие верования и несколько большое сознание» (М, 3, 270).

Рассматривая творчество Уильяма Блейка, Рёскин имел в виду его деятельность и как художника, и как поэта. В работе «Орлиное гнездо» (The Eagle's Nest, 1872) он назвал его картины «необычными» и «страшными»: «Впечатление от этих рисунков, однако, скоро проходит, хотя они не лишены благородных достоинств». Рёскин предпочитал все-таки поэзию Блейка. «Его поэмы написаны с абсолютной искренностью, с бесконечной добротой, и, хотя в их стиле есть нечто болезненное и дикое, это — поэмы, отличающиеся правдивостью слов великого и мудрого духа, взволнованного своей тоской, но не заблуждающегося, напротив, отчасти этим вдохновенного и иногда высказывающего пламенные афоризмы, которые являются самыми драгоценными словами в существующей литературе»¹³. И далее Рёскин в подтверждение этой похвалы приводит цитату из «Книги Таль» (1789) об орле и кроте:

Кто лучше знает, Орел или Крот,
Что мир подземный таит?
Вместил ли Мудрость серебряный бич
И Любовь — золотой сосуд?¹⁴

(Перевод А. Сергеева)

«Пламенные афоризмы» из «Книги Таль» Блейка были особенно дороги Рёскину. Например, слова: «Узнай, что все живое // живет не только для себя»¹⁵ — отвечали заветному убеждению Рёскина: человек должен быть бескорыстен, думать не о себе, а о других.

¹³ Ruskin J. Eagle's Nest. — In: Ruskin as Literary Critic, p. 264.

¹⁴ Поэзия английского романтизма, с. 27.

¹⁵ Там же, с. 29.

В поэзии Вордсворта он ценил те строки, в которых поэт восхищался стойкостью человека и способностью его к борьбе. Это дало ему повод для сопоставления Вордсворта с Данте; в третьем томе «Современных художников» он писал: «Вордсворт независимо от Данте, словно по особому вдохновению, описал в условиях современной жизни как раз то успокаивающее и приносящее счастье, что сродни... активным духам Данте...» (М, 3, 233). Рёскин имел в виду стихи из поэмы Вордсворта «Прогулка». В пятой книге поэмы Вордсворт славит «смелую и непрестанную борьбу» «сельских жителей, в шестой книге — человека, который «после страшного потрясения устоял и снова обрел спокойную непоколебимость духа...»¹⁷.

Рёскин видел и сильные и слабые стороны таланта Вордсворта — его «интенсивную проникновенную глубину» (М, 3, 276), а также и то, что «простота Вордсворта была часто аффектированной» (М, 3, 277). В таком подходе к Вордсворту Рёскин был близок Ли Ханту и Карлейлю. При своем противоречивом отношении к Вордсворту Ли Хант тем не менее определил его высокое место как главы целого течения в английской поэзии — течения романтической пейзажной лирики — и как выдающегося мастера сонета. Об этом Ли Хант писал в «Эссе о сонете», которое было опубликовано как вступление к составленной им антологии «Книга сонетов» (1859). Карлейль в письме к Эмерсону от 13 мая 1835 г. писал о Вордсворте: «Он — естественный человек (это значит, что все в нем сразу же кажется безмерным); он — как естественный источник, дающий здоровье, хотя, как мне показалось, в *небольшом* количестве и до удивления *разбавленное*...»¹⁸. Рёскин, однако, не был столь ироничен, хотя и видел некоторые слабые моменты в поэзии Вордсворта.

Лучшие стороны творчества Вордсворта вдохновляли Рёскипа в течение всей его жизни. В связи с выходом в свет третьего и четвертого томов «Современных художников» Джордж Элиот справедливо сказала о Рёскине: «Он в сильной степени близок самой возвышенной части творчества Вордсворта...»¹⁹. Критик Гарольд Блум в какой-то мере был прав, когда утверждал, что нравственное чувство Рёскипа, как и у Вордсворта, зиждется не на религиозных идеях, а на моральной сущности эстетического созерцания, как в «Тинтерском аббатстве» (1798) Вордсворта. Однако

¹⁶ Wordsworth W. Op. cit., p. 831.

¹⁷ Ibid., p. 840.

¹⁸ The Correspondence of Emerson and Carlyle, p. 132—133.

¹⁹ The Literary Criticism of John Ruskin, p. XIV.

нельзя забывать и о существенном различии между ними: если Вордсворту была свойственна гражданская пассивность, то Рёскин занимал активную социально-эстетическую позицию. Гарольд Блум назвал его творчество «радикальной разновидностью романтизма»²⁰, хотя и рассматривал автобиографическую книгу Рёскина «Praeterita» (1885—1889) как «возвращение к непосредственности детства в духе Вордсворта»²¹. Как и Вордсворт, Рёскин считал, что гений сохраняет детскую непосредственность и чистоту, ощущение счастья и чуда жизни, великую простоту и яркое воображение; гений смотрит на мир словно глазами ребенка, удивляясь его красоте и восхищаясь ею.

Рёскину была близка «философия Вордсворта» (М, 3, 316). В третьем томе «Современных художников» он говорил о нем: «Вордсворта принято считать зачинателем школы простоты, возникшей в горах Уэстморленда» (М, 3, 315). О таланте Вордсворта как о «пасторальной флейте» Рёскин писал в работе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное»: «Вордсворт — просто крестьянин из Уэстморленда по духу своей поэзии, но ум его не отличается той остротой, которая свойственна большинству жителей границы — англичанам и шотландцам; и у него нет чувства юмора; но он необычайно одарен живым чувством красоты природы, и его приятная склонность к размышлениям, хотя и не очень пронизательным, но все-таки производящим сильное впечатление, оказывает целительное действие на тех, кто подвержен лихорадке смятенной и развращенной жизни их времени»²². Рёскин высоко ценил талант Вордсворта и считал, что благодаря ему «английская литература обогатилась новым и своеобразным достоинством — *воздушной* чистотой и здоровым чувством его спокойных песен — *воздушной*, но не эфирной чистотой, ибо тайна его света непритязательна»²³. Поэзии Вордсворта, по его мнению, свойственна умеренность и спокойствие, пассивность и доброта, дающие надежду людям и помогающие им жить. «Довольный знаками бессмертия, которые могли проявиться в резвости ягнят и смехе детей», Вордсворт был «милосерден и постоянен в своих чувствах, как чистое благоухание трав, растущих в родных горах»²⁴. У Вордсворта — честное, доброе сердце и «такая непринужденность и свобода, которые поз-

²⁰ Ibid., p. XVIII.

²¹ Ibid., p. XVI.

²² Ruskin as Literary Critic, p. 265.

²³ Ibid., p. 266.

²⁴ Ibid., p. 267.

воляют ему посвящать значительную часть своего времени раздумьям о том, что „маргаритки могли видеть красоту собственной тепл“»²⁵.

В книгах «Искусство Англии» и «Fors Clavigera» Рёскин формулирует свое этическое кредо, основываясь на стихе Вордсворта: «Мы живем Восхищением, Надеждой и Любовью»²⁶, — взятом из четвертой книги поэмы «Прогулка». Рёскин считал эти «три нематериальные полезные вещи»²⁷, эти «романтические страсти» сутью человеческой жизни и детально разъяснял смысл этих нравственных понятий. «Восхищение» означало «все виды почитания героического» (А, 48) и способность к восприятию прекрасной природы. «Восхищение — это способность распознавать красоту видимой Формы и наслаждаться прекрасным в Человеческом Характере; это необходимое стремление воссоздать то, что есть прекрасного в форме, и обрести прекрасные черты характера» (FC, 1, 97). «Восхищение — способность оказывать уважение к людям. Это лучшее слово для обозначения разнообразных чувств — удивления, почтения, преклонения, скромности, — которые необходимы для прекрасного труда и которые составляют суть характера всех благородных и разумных людей, в противовес бесстыдству низких и ограниченных людей» (FC, 1, 174). Человек испытывает счастье, если способен восхищаться другими больше, чем самим собой. «Это восхищение другими — совершенный человеческий дар... Воспитайте в человеческих существах это почтение и восхищение, и вы дадите им большое каждодневное счастье, мир и достоинство; устраните чувство восхищения, и вы сделаете их несчастными и порочными» (FC, 1, 169).

«Надежда» означала мысль о том, что страдания человека не напрасны, что счастье ждет его в будущем. «Надежда — истинное видение и узнавание лучшего, чего можно достичь в будущем нами и другими; и надо стараться по мере своих сил достигать этого» (FC, 1, 97).

«Любовь» означала все самые счастливые и благородные отношения в семье и обществе.

Эти «нематериальные вещи», составляющие «духовное богатство жизни» (FC, 1, 174), извращаются, однако, в буржуазном обществе. И Рёскин с сожалением констатирует,

²⁵ Ibid., p. 265.

²⁶ Wordsworth W. Op. cit., p. 812.

²⁷ Ruskin J. Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain. L., 1906, vol. 1, p. 99. В дальнейшем цитируется это издание таким образом: в скобках указываются буквы FC, том и страница.

что «вместо восхищения люди испытывают презрение и самодовольство» (ФС, 1); стирается грань между добром и злом, и люди начинают предпочитать зло и несправедливое добро. Вместо надежды появляется торжество бесперспективности, отсутствие предвещения о том, какой должна быть жизнь, неверие в дальние планы и цели. Вместо любви — обман и враждебность между людьми.

Аморализму буржуазного общества Рёскин упорно противопоставлял нравственный идеал восхищения, надежды и любви. Он считал, что эти нравственные идеи должны быть основой воспитания молодого поколения: нужно научить человека с детства, «чему восхищаться, на что надеяться и что любить» (ФС, 3, 21). «Эти идеалы могут быть усвоены благодаря общению с прекрасной природой, встречам с хорошими людьми и чтению книг по истории, повествующих о таких людях; благодаря осознанию серьезных целей, ради которых нужно действовать» (ФС, 3, 375). Эти три принципа Рёскин считал необходимым основанием для жизни в создаваемой им «Гильдии св. Георгия», в которой люди должны были разводить сады, выращивать хлеб, косить траву в полях, наслаждаться музыкой, поэзией, живописью.

Так, Рёскин включил стихотворный афоризм Вордсворта, как самую значительную в морально-философском смысле максиму, выдвинутую английским романтизмом, и в свою эстетическую систему, и в круг рассматриваемых им важнейших проблем социологии. Тем самым он подчеркнул великое значение Вордсворта в истории английской литературы, глубокий гуманизм его поэзии и непреходящий характер нравственно-эстетических ценностей, выдвинутых английским романтизмом. Тот контекст, в котором осмысливается поэзия Вордсворта в эстетических и социологических трудах Рёскина, помогает понять, что приписываемый значению этого поэта взгляд на него как на реакционного романтика совершенно несостоятелен. В действительности поэзия Вордсворта во многом определяла развитие нравственно-эстетических идеалов прогрессивной английской литературы и, шире, английской культуры XIX в. и способствовала созданию выдающихся произведений романтического и реалистического искусства. Проницательная мысль Рёскина улавливала определяющие тенденции в развитии искусства и в становлении философско-эстетических основ английской литературы. Рёскин великолепно чувствовал своеобразие творчества каждого из романтиков и в сопоставительном анализе устанавливал их индивидуальные особенности. В письме к Уолтеру Брауну в 1843 г. он сравнивает Вордсворта с Кольридом

жем и формулирует отличительные черты их таланта, хотя, быть может, и допускает подчас субъективность оценок: «Я люблю Кольриджа, и я знаю почти каждую строчку из его „Сказания о Старом Мореходе“ и „Кристабели“, не говоря уж о таких стихотворениях, как „Три могилы“, „Гимн перед восходом солнца в долине Шамони“, „Уныние“, и я склонен считать, что у него было больше воображения, чем у Вордсворта, а также больше настоящего поэтического дара. Но в конце концов Кольридж остался только интеллектуальным курильщиком опиума, человеком, высказавшим много грубоватых, хотя и прекрасных мыслей, человеком смятенного, хотя и блестящего воображения; склонного ко многим ошибкам, даже к ошибкам сердца; человеком чувственным, с широкими представлениями об удовольствии; человеком до некоторой степени вялым и всегда, очевидно, думающим произвольно; он позволял своему прекрасному уму, данному ему богом, работать беспорядочно, без определенной цели, как придется. У Вордсворта же был большой, последовательный, превосходно дисциплинированный, всеохватывающий интеллект, для которого ничего не было слишком малого, ничего слишком великого; он все видел в должных соотношениях. Вордсворт божественно чист в своих представлениях об удовольствии, благороден в спокойном сознании блага, интеллигентен, как белое пламя, в своих строгих чувствах. Кольридж, быть может, и великий поэт, но о нем нельзя сказать, что он великий человек. Вордсворту часто, по-видимому, не хватало энергии, ибо у него было слишком много рассудительности, и поскольку он никогда не высказывал истину, пока не учитывал все стороны предмета, постольку и уменьшалась эффективность ее применения, тогда как Кольридж и другие более смело высказывали свои более субъективные мнения. Я думаю, что Кольридж оказал очень незначительное моральное влияние на мир; его произведения созданы благожелательным человеком, но страдающим лихорадкой. Вордсворту можно доверять во всем и следовать его указаниям, он чувствует как раз то, что мы все должны чувствовать, что любая душа, отличающаяся чистотой морального здоровья, должна чувствовать; он говорит только то, чему всем нам следует доверять, во что все сильные умы должны верить. Он писал иногда и незначительные произведения и создал несколько таких стихов, которые можно было бы и опустить, но он не написал ничего такого, что могло бы вызвать сожаление»²⁸.

²⁸ The Literary Criticism of John Ruskin, p. 1.

Хотя Рёскин ценил и того и другого поэта, все-таки он предпочитал поэзию Вордсворта, именно потому, что в ней были представлены более полно и последовательно нравственные идеалы.

Не все в идеях романтиков Рёскин считал абсолютно несомненным. Он основывался на их идеях, но вместе с тем развивал их, исходя уже из требований своего времени. Так, в книге «Искусство Англии» он переосмыслил идею Китса о том, что «предмет красоты — это радость навеки»²⁹. Китс выразил свой идеал красоты в начальных 24 строках поэмы «Эндимон» (1817). Красота — это вечная радость, несущая людям покой, здоровье, мечты; она торжествует, несмотря на отчаяние. Красота так же важна для человека, как солнце, луна, деревья, цветы, чистый ручей. Красота — и в величественной гибели прекрасного, и в чудесных рассказах о жизни.

Разумеется, Рёскин соглашался с этим, но поэтическая формула «предмет красоты — это радость навеки» в конкретной литературной ситуации Англии последующего времени, в середине века и позднее, приобретала несколько иной оттенок. В 50-е годы в Англии появилась идея «искусства для искусства», к которой Рёскин относился резко отрицательно. Адепты «чистого искусства» по-своему истолковывали идею красоты, выдвигаемую Китсом, придавали ей иной смысл, не свойственный эстетическим принципам Китса. Поэтому Рёскин выступил против ложного осмысления знаменитого стихотворного афоризма Китса, сохраняя в перспективе подлинный его смысл. Чтобы торжествовала подлинная радость, нужно отвергнуть то толкование стиха Китса, которое придали ему сторонники «чистого искусства». Рёскин утверждал: чтобы люди всегда могли радоваться красоте, для этого важно, чтобы они относились к красоте не как к *радости*, а как к *закону* бытия. «Добиться радости для себя и для ваших детей — в полях, домах и церквях Англии — вы можете только в том случае, если по-иному прочтете эту обманчивую стихотворную строчку. Прекрасная вещь как данность существует лишь одно мгновение, но как свидетельство она существует вечно. В своей вечной жизни народы должны уповать на закон красоты и на свидетельства его; именно в самих делах и самой правде предмет красоты — это *закон* навеки. В этом истинный смысл классического искусства и классической литературы — не в свободе удовольствий, а в законе доброты... Смысл бытия не столько в красоте,

²⁹ Keats J. Poetical Works. M., 1966, p. 28.

сколько в доброте. Этот закон красоты — единственный, и, насколько мы можем судить, будет реализовать себя более совершенно с течением времени, но крайней мере это единственный закон, в котором ничто никогда не устареет» (А, 105—106).

И все же, по-видимому, Рёскину ближе было понимание красоты в той форме, как оно воплотилось в творчестве Шелли. В первом томе «Современных художников» Рёскин использовал понятие «интеллектуальная красота» (М, 1, 30) из стихотворения Шелли «Гимн интеллектуальной красоте» (1816), в котором поэт выражает свой идеал прекрасного и обращается с клятвой верности к духу интеллектуальной красоты, являющемуся для него смыслом бытия. Рёскина привлекал трогательный интерес Шелли «к бумажным корабликам, плывущим по Серкио» (М, 3, 314). Очевидно, это напоминало ему детскую непосредственность многих стихов Вордсворта. Отношение Рёскина к Шелли в целом довольно противоречиво: он явно осуждал туманность, замысловатость, выспренность ряда его стихов, но высоко ценил его лучшие произведения. Во всяком случае в своем отношении к Шелли он ближе к Ли Ханту, чем к Хэзлиту, который недоброжелательно отзывался о Шелли. Ли Хант восхищался им как поэтом, мечтавшим о решительной борьбе во имя интересов человечества, о вдохновляющей силе любви, об активном делании добра. Свое мнение о Шелли Рёскин высказал в автобиографической книге «Praeterita»: «В 1836 г. я стал читать Шелли и потратил много времени на „Чувствительное растение“ и „Эпипсихидион“; от него я набрался довольно вредных вещей, как, например, писание стихов, вроде „prickly and pulpous and blistered and blue“ или „it was a little lawny islet by anemone and vi'let,— like mosaic raven“ и т. д.; но я был в состоянии такого лихорадочного волнения, что выбраться из всего этого я не мог. Я упорно старался прорваться сквозь поэму „Восстание Ислама“ и понять (я так и не понял и до сих пор не знаю), кто против кого восстал или что было достойно моего внимания, но чтение поэмы „Освобожденный Прометей“ действительно помогло мне понять кое-что в Эсхиле»³⁰.

Непонимание поэмы «Восстание Ислама» (1818), вероятно, было обусловлено сложной фантастической формой видения и чересчур обобщенной трактовкой восстания против тирании. В философской поэме «Освобожденный Прометей»

³⁰ Ruskin J. Praeterita. L., 1899, vol. 1, p. 281. В дальнейшем цитируется это издание таким образом: в скобках указывается буква Р, том и страница.

(1820) Шелли продолжил сюжет греческого мифа и эсхиловской трагедии, показав дальнейшую судьбу Прометея и сосредоточив внимание не столько на героическом мужестве прикованного титана, сколько на его борьбе против зла, на освобождении и торжестве победителя.

Имена Шелли и Байрона Рёскин нередко объединял — «Шелли и Байрон при виде мук и несправедливости испытывали чувство горечи и негодования» (М, 3, 315), — но предпочтение он отдавал Байрону, считая его лучшим романтическим поэтом Англии XIX в. Любовь к поэзии Байрона, возникшая в детстве, оставалась неизменной в течение всей жизни Рёскина. С пятнадцатилетнего возраста он ощущал сильное влияние поэзии Байрона, которая способствовала становлению и развитию его собственного творчества. В книге «Praeterita» Рёскин писал: «Он, конечно, не мог научить меня тому, как любить горы и море, ибо я уже эту любовь испытывал в детстве, но он был первым, кто одушевил их для меня своим чувством реального человеческого благородства и страдания. Он научил меня понимать значение Шильона... и побудил меня искать в Венеции прежде всего дома исчезнувших родов Фоскари и Фальеро» (Р, 1, 226).

В семнадцать лет Рёскин писал стихи в стиле «Часов досуга» (1807) и «Гяура» (1813) и считал роль Байрона в своем литературном образовании благотворной: «Я лучше узнал английский язык благодаря подражанию „Гяуру“ и „Абидосской невесте“» (Р, 1, 281). Рёскину была близка байроновская независимость духа. Чтение Байрона явно вдохновляло его на смелые выступления против капиталистического общества. Критик Р. У. Чэмберс не без оснований сравнивал некоторые произведения Байрона и Рёскина, отмечая их программный и пророческий характер: «„Дон Жуан“ Байрона и „Fors Clavigera“ Рёскина имеют между собой и нечто общее — это периодические обращения к нации на темы, подсказанные жизнью человеческого духа...»³¹. Как и Байрона, Рёскина также преследовало официальное буржуазное мнение. Произведения Рёскина, такие, как «Последнему, что и первому», «Munera Pulveris» (1862—1863), вызвали резкую неприязнь реакционных кругов.

Байрон отчасти оказал влияние и на восприятие Рёскином некоторых памятников европейской архитектуры. Очевидно, под воздействием поэзии Байрона Рёскин воспринимает и истолковывает скульптуру на Руанском соборе:

³¹ Chambers R. W. Ruskin (and others) on Byron. The English Association.— Pamphlet N 62. November, 1925, p. 20.

«Восхитительное скульптурное изображение дуба заполняет центр, под ним изображена смерть Авеля; Абель лежит мертвый, одной стороной лица касающийся земли; напротив Каин, в ужасе глядящий в небо...» (S, 6, 224). Вспоминаются слова из лирической драмы Байрона «Каин» (1824):

Каин.

И это я, который ненавижу
Так страстно смерть, что даже мысль о смерти
Всю жизнь мне отравила,— это я
Смерть в мир призвал, чтоб собственного брата
Толкнуть в ее холодные объятия!
Я наконец проснулся — обезумил
Меня мой сон,— а он уж не проснется! ³²

(Перевод И. Бунина)

В трактате «Камни Венеции» Рёскин упоминает картину Тинторетто «Смерть Авеля» (S, 6, 289).

Наиболее полную характеристику творчества Байрона Рёскин дал в своих работах «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» и «Praeterita», с сожалением отмечая в 80-е годы, что творчество Байрона все еще не понято и не оценено по-настоящему. Рёскин писал: «Современные читатели и, конечно, современные ученые обычно очень невежественны в своих представлениях о существенных чертах творчества Байрона, и поэтому я не могу рассказывать дальше историю своего увлечения Байроном без хотя бы краткого сообщения о том, что я считал в его творчестве непревзойденным» (P, 1, 216).

На протяжении XIX в. критики и писатели, как правило, относились к Байрому двойственно — они то хвалили, то порицали его. Таково было отношение Томаса Карлейля, Роберта Браунинга, Алджернона Чарльза Суинберна, Мэттью Арнольда, Джона Морли. И лишь немногие осмеливались воздать хвалу Байрому как смелому обличителю лицемерия общества и замечательному поэту. Среди них были Ли Хант, Чарльз Кингсли, Джон Рёскин.

В «Очерках о живых поэтах. № 2. Лорд Байрон» (1824) Ли Хант выступил в защиту Байрона, которого обвиняли в яростном цинизме и мрачном индивидуализме. Такое представление о Байроне он считал ошибочным. Байрон добр, и если он в «Дон Жуане» смеется над своими соотечественниками, то они этого заслужили. Недоверие к человеческой натуре, свойственное Байрому, имело основания в самой

³² Байрон Дж. Г. Пьесы. М., 1959, с. 356.

жизни того времени. Ли Хант отмечал правдивость произведений Байрона, писавшего только о том, что было ему хорошо известно и что затронуло его чувства. Поэму «Дон Жуан» Ли Хант считал лучшим произведением поэта и отказывался видеть в поэме то оскорбление морали и добра, которое приписывалось ей многими современниками. Ли Хант заявлял: если и есть недостатки в поэме «Дон Жуан», «то они состоят в крайнем смещении жалостного и смешного»³³, в сочетании юмора с отчаянием и чрезмерной горечью чувства.

Рёскин вслед за Ли Хантом высоко оценил Байрона как поэта и мыслителя. Рёскин едва ли не один среди литературных критиков своего времени восхищался мужеством Байрона, отстаивавшего свою независимость и право говорить правду в атмосфере травли и вражды. В то время когда значение творчества Байрона снижалось, истолковывалось неверно, а Байрона объявляли безнравственным, дичинным, сатирическим поэтом, Рёскин горячо выступил в его защиту и раскрыл гуманистическую суть его творчества. Рёскин утверждал, что после чтения Байрона «человек, если его душа не мертва, становится лучше как личность, его мысли возвышеннее, сердце чище, чувства благороднее...»³⁴. Рёскин назвал Байрона самым универсальным из всех поэтов, хотя и уступающим в эпической широте Милтону и Гомеру.

Рёскин отмечал высокое нравственное начало в поэзии Байрона. В книге «Praeterita» он говорил: «Ни малейшего вредного влияния Байрон никогда не оказывал на меня...» (Р, 1, 213). В ранних публикациях «Предисловия ко второму изданию» первого тома «Современных художников»³⁵ Рёскин приводил характерную цитату из трагедии Байрона «Марко Фальеро, дож Венецианский» (1820):

Разнообразья ждет порок, но солнцем
Стоит невинность, жизнь, и свет, и славу
Даруя всем, кто на нее глядит³⁶.

(Перевод Г. Шенгели)

Рёскина постоянно интересовала этическая проблематика в произведениях Байрона. Так, в 1880 г. он заявил о том, что хотел бы специально написать об эпизоде из поэмы Байрона «Видение суда» (1821) — о встрече архангела Михаила

³³ Leigh Hunt's Literary Criticism. N. Y., 1956, p. 158.

³⁴ Цит. по кн.: Chambers R. W. Op. cit., p. 49.

³⁵ Ruskin J. Works. N. Y., 1889, vol. 1, p. XIX.

³⁶ Байрон Дж. Г. Пьесы, с. 406.

и Сатаны у врат неба, т. е. о той сцене, где изображена борьба между силами добра и зла.

О том, что им навски суждена
В пространстве сфер упорная война³⁷.

(Перевод Т. Гнедич)

Рёскин решительно отвергал мнения тех критиков, которые писали о безнравственности Байрона. В работе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» он пишет о человечности Байрона, осуждавшего войну, и приводит стихи из поэмы «Дон Жуан» (1823):

«Господней дочерью» Вордсворт умиленный
Назвал войну; коль так, она сестрой
Доводится Христу — и уж наверно
С неверными обходится прескверно³⁸.

(Перевод Т. Гнедич)

Комментируя эти стихи, Рёскин отмечал, что в них чувствуется человеческая глубина и дано далекое от общепринятого толкование христианства. Рёскин писал: «Несмотря ни на что, смерть не является детищем бога; и смерть невиновных во время сражения не является непорочным намерением и орудием бога, хотя Вордсворт и утверждает, что это так; смерть есть орудие человека, преследующего нечестивые цели. Об этом как раз и говорит Байрон. Эта теология, быть может, не очень ортодоксальна, но она, безусловно, более гуманна». «Вместо того чтобы обвинять Байрона в богохульстве, надо постараться понять то, чему же можно научиться у Байрона...»³⁹. А Байрон учит ненавидеть войну, призывает не полагаться на волю бога, а понять, почему люди убивают друг друга. Рёскин стремится «отметить то главное, что свойственно личности Байрона, его характеру. Он был первым великим англичанином, который почувствовал жестокость войны и постыдность этой жестокости. Пагубность войны была известна Джорджу Фоксу, ее глубина была показана Пенном. Но *сострадание* благочестивого мира все еще большей частью обнаруживалось только в стремлении, если возможно, спасти таких, как Варавва, от повешения; и до того, как появился Байрон, ни Кунерсдорф, ни Эйлау, ни Ватерлоо не научили людей ни сочувствию, ни гордости»⁴⁰.

³⁷ Байрон Дж. Г. Соч.: В 3-х т. М., 1974, т. 2, с. 484.

³⁸ Там же, т. 3, с. 282.

³⁹ The Literary Criticism of John Ruskin, p. 372—373.

⁴⁰ Ibid., p. 373.

Не научили той истине, что

Одну слезу почетней осушить,
Чем кровью поле боя затопить⁴¹.

(«Дон Жуана»)

И далее: «Эти миролюбивые стихи, конечно, были бы неприемлемы для эдинбургских волонтеров... Но Байрон мог написать также и воинственную песню, когда наступал его черед сражаться»⁴². Рёскин, безусловно, имел в виду стихи из «Дон Жуана», посвященные борьбе за свободу Греции:

И снится мне прекрасный сон —
Свобода Греции родной.
Могила персов. Здесь врагу
Я поклониться не могу!

Но на останках славных дел
Я услышал священный зов,
Я песню вольности запел
В толпе закованных рабов.

Лишь меч родной в руках родных
Отчизну может защитить!⁴³

(Перевод Т. Гнедич)

В работе «Грозные облака XIX столетия» (The Storm-Cloud of the Nineteenth Century, 1884) Рёскин писал: «Байрон до конца своей жизни любил Грецию, ведущую смертельно опасную борьбу»⁴⁴.

Рёскин ценил стихи Байрона за их пророческую силу и насыщенность мыслью. В строфах 85 и 86 песни третьей «Дон Жуана» Байрон, по мнению Рёскина, предвидел упадок величия Англии и Франции; он высказал и другие проныцательные суждения: так, он предугадал расширение возможностей поэзии — от высокого лиризма до рационалистичности; предполагал, что художники будут подражать итальянскому искусству XIII в. (треченто) — и это свершилось в прерафаэлитизме.

Поэзия Байрона удивляет Рёскина щедростью и глубиной страстей. Он слышит громовой голос поэта, видит ясность его души, сострадание, негодование, любовь к красоте мира,

⁴¹ Байрон Дж. Г. Соч.: В 3-х т., т. 3, с. 281. Перевод Т. Гнедич.

⁴² The Literary Criticism of John Ruskin, p. 373.

⁴³ Байрон Дж. Г. Соч.: В 3-х т., т. 3, с. 145, 147.

⁴⁴ Ruskin J. The Storm-Cloud of the Nineteenth Century.— In: Works of John Ruskin. N. Y., 1890, vol. 20, p. 50.

а главное, чувствует биение сердца поэта в ритмах его стихов.

Рёскин отмечал не только великий талант Байрона-поэта, но и его удивительную образованность, широту его познаний. «Рано проявившиеся способности Байрона были основаны на постоянном чтении великих мастеров во всех областях литературы, и я думаю, что такое образование в раннем возрасте не имело себе равного ни у кого другого» (Р, 1, 210). Далее Рёскин цитирует рассуждения Байрона о поэзии из его писем к Джону Меррею от 15 сентября 1817 г.⁴⁵ и 12 апреля 1818 г. Чтобы понять силу процитированных слов, нужно, по мнению Рёскина, сравнить их с ответом Байрона «Блэквуду» в 1820 г. Байрон дал «ясное и исчерпывающее перечисление качеств великой поэзии» (Р, 1, 221). Рёскин обращал внимание читателя на последовательность перечисления этих качеств в письме Байрона к Джону Меррею от 15 сентября 1817 г.: 1) «разумность» — поэт должен быть мудр; 2) «знание» творчества великих поэтов; 3) «выразительность» — воздействие на читателей; 4) «воображение» — нужно уметь управлять воображением и подчинять его цели — созданию постоянного произведения искусства; 5) «страсть» — добрые страсти, как у всех хороших людей; 6) «вымысел» — качество, необязательное для поэта; «у Байрона эта способность едва ли проявилась, у Скотта она оказалась в сильной степени...» (Р, 1, 222).

Рёскин восхищался искренностью Байрона: ему можно доверять, хотя поначалу он несколько задевает вас; все, что он говорит, — правда. «В его точных наблюдениях была самая большая правда, а выбранные им слова были самыми содержательными и емкими из всех, что я прочел в литературе» (Р, 1, 215). Концентрация мысли свойственна и Ливию, и Горацию, и Тациту, но какая-то старательная, тяжеловатая и смутная, считал Рёскин. «А Байрон писал так же легко, как орел летает в небе, так же ясно, как прозрачны воды озера; в немногих словах у него ясно и точно выражена правда; и не только правда фактическая, но и правда самая важная и самая нужная» (Р, 1, 216). Талант Байрона Рёскин видел не только в точности и выразительности языка и ритма, не только в величавой простоте слов, не только в их логической силе — все это можно было найти и у Александра Поупа: совершенно новым и драгоценным в творчестве Байрона была обдуманная и живая правда. По сравнению с живой правдой Байрона вся предшествующая

⁴⁵ См.: *Байрон. Дневники. Письма*. М., 1963, с. 150—151.

поэзия казалась Рёскину в чем-то неправдоподобной и невызывающей полного доверия, даже поэзия Гомера и Александра Поупа, ибо ее мир представлялся Рёскину каким-то смутным и маловероятным.

В сравнении с живыми образами Байрона создания его предшественников кажутся Рёскину переальными — даже образы комедий Шекспира и поэм В. Скотта. В Байроне он наконец увидел «человека, который говорил только о том, что он видел и знал; и говорил без преувеличений, без таинственности, без враждебности и без милосердия: „Это было так — и делайте, что хотите!“» (Р, 1, 223—224). «Байрон, сказавший о том, что „холодная и беспокойная масса ледника день за днем продвигалась вперед“, утверждал ясно и определенно то, что он видел и знал — не более того... Байрон рассказывал о разбойниках, с которыми он вместе пореправлялся через горы, и о тех прекрасных персах и греках, которые действительно жили и действительно умирали...» (Р. 1, 224).

Рёскин считал Байрона великим мастером стиха, так же как Тернера — великим мастером живописи. Они стали для него любимыми художниками на всю жизнь. «Оба они верно осмысливали вещи, и их правда совпадала с моими представлениями о ней» (Р, 1, 216). По словам Рёскина, Байрон «чувствовал суть всех фактов, которые способна охватить человеческая мысль, и он с точностью и справедливостью различал человеческие натуры» (Р, 1, 225). «Байрон испытывал благоговейную любовь к красоте и с негодованием отстранялся от безобразного» (Р, 1, 225). И далее: «Мне больше нравился морской властелин Конрад, чем высокий, худой, мрачный старый Мореход Кольриджа; и то, о чем Поуп так изящно говорил, глубоко чувствуя красоту Виндзорских лесов и рек, было лишь бречаньем цимбал по сравнению с глубокой любовью Байрона к Лакин-и-Гару» (Р, 1, 225).

По мнению Рёскина, удивительная сила стихов Байрона определяется тем, что в них правдиво выражена яркая личность и ее высокие принципы. Поэтическая страсть Байрона основана на глубоком нравственном чувстве. И это обуславливает величие его стиля, непривычного для британских философов-либералов и для британской публики. Рёскин настаивает на мысли о том, что критерием качества стиля является нравственное чувство, выраженное в художественном произведении.

Рёскин прекрасно чувствовал поэтическую атмосферу и своеобразный колорит стихов Байрона. Выявляя настроение

и тональность стиха, он прибегал, например, к сопоставительному анализу стихотворных текстов Вордсворта и Байрона — так, как он это сделал в работе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное». В «Сопете, написанном на Вестминстерском мосту 3 сентября 1802 года» (1807), по мнению Рёскина, Вордсворт передал свое ощущение от красоты утра, которое набрасывает на Лондон великолепное «одеяние»:

Нет зрелища пленительней! И в ком
Не дрогнет дух бесчувственно-упрямый
При виде величавой панорамы,
Где утро — будто в ризы — все кругом
Одело в Красоту. И каждый дом,
Суда в порту, театры, башни, храмы,
Реска в сверканье этой мирпой рамы,
Все утопает в блеске голубом⁴⁶.

Если Вордсворт в религиозном экстазе призывал бога стать свидетелем того, как спит город, то Байрон, «этот хромой бес, носится в дыму над городом и срывает крыши с домов одним своим взглядом...»⁴⁷. Рёскин имел в виду описание Лондона в десятой песне «Дон Жуана», и особенно такую строфу:

Туман и грязь на много миль вокруг,
Обилье труб, кирпичные строения,
Скопление мачт, как лес поднятых рук,
Мелькнувший белый парус в отдаленье,
На небе — дым и копоть, как педуг,
И купол, что повис огромной тенью
Дурацкой шапкой на челе шута,—
Вот Лондон! Вот родимые места!⁴⁸

(Перевод В. Левика)

По словам Рёскина, в стихах Байрона чувствуется дух современного города, правдиво показаны язвы буржуазной цивилизации. Для подтверждения своей мысли он приводит строки из поэмы «Остров» (1823);

Низость цивилизации, смешанная
Со всем диким, что есть в человеке
Со времем грехопаденья⁴⁹.

Рёскин любил Венецию. Оказавшись в этом городе, он посетил все те места, которые как-то ассоциировались с

⁴⁶ Поэзия английского романтизма, с. 249.

⁴⁷ Ruskin as Literary Critic, p. 272.

⁴⁸ Байрон Дж. Г. Соч.: В 3-х т., т. 3, с. 358.

⁴⁹ Byron, The Poetical Works, L., 1907, p. 343. Подстрочник.— Г. А.

произведениями Байрона «Марино Фальеро, дож Венецианский» (1820) и «Двое Фоскари» (1821). В книге «Камни Венеции» Рёскин вспоминает о том, как он в Венеции увидел «остатки дворца, когда-то принадлежавшего несчастному дожу Марино Фальеро» (S, 6, 254), осужденному Советом Десяти на казнь за участие в заговоре против тирании. Но ведь это как раз сюжет трагедии Байрона. Рёскин смотрел на город глазами любимого поэта и был уверен, что, если бы Байрон оказался вместе с ним в Венеции, они нашли бы общий язык. Описание Венеции в трактате «Камни Венеции» проникнуто тем же духом, что и стихи Байрона из четвертой песни поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809—1817):

Я вызываю теши прошлых лет,
Я узнаю, Венеция, твой геней,
Я нахожу во всем живою предмет
Для новых чувств и новых размышлений,
Я словно жил в твоей поре весенней,
И эти дни вошли в тот светлый ряд
Ничем не истребимых впечатлений,
Чей каждый звук, и цвет, и аромат
Поддерживает жизнь в душе, прошедшей ад⁵⁰.

(Перевод В. Левика)

Рёскин высоко ценил дар Байрона-сатирика. Он наслаждался сарказмом «Дон Жуана» и сатирическими выпадами против Роберта Саути и лорда Элгина и утверждал, что сам испытывал воздействие сатирического стиля Байрона в своих обличительных произведениях. Однако Рёскин отмечал, что шутки Байрона носят мрачный и печальный характер, в них есть что-то угрюмое и отчаянное, а это уже казалось Рёскину «дефектом стиля». По его мнению, у Байрона был мрачный взгляд на жизнь, он сам презирал свои попытки делать добро и смеялся не только над обществом, но и над самим собой.

В поэзии Байрона Рёскин предпочитал благородство страстей и человеческое сострадание и любил стихи, в которых чувствуется сердце поэта, например такую строчку из поэмы «Остров»:

Кто же думает о себе, когда смотрит пристально в небо?⁵¹

Рёскина привлекало в поэзии Байрона мастерское использование в художественных целях библейских цитат, мифо-

⁵⁰ Байрон Дж. Г. Соч.: В 3-х т., т. 1, с. 250.

⁵¹ Byron. The Poetical Works, p. 346. Подстрочник.— Г. А.

логических элементов. И неудивительно: ведь Рёскин сам был воспитан на знании Библии и ценил в английской литературе давнюю традицию переосмысления библейских легенд.

Большое внимание уделил Рёскин изображению природы у Байрона и его мастерству поэтической детали. В третьем томе «Современных художников» Рёскин писал о том, как он вспомнил поэму Байрона «Шильонский узник» (1816), когда сам созерцал озеро Леман в Швейцарии. В шестой строфе поэмы Байрон описывал это озеро, на берегу которого находился Шильонский замок, и отмечал страшную глубину озера, равно как и страшную высоту крепостных стен; все это говорило о том, что побег из замка был невозможен и только «смерть может дать здесь свободу»⁵². Рёскин указал на то, что слова Байрона о глубине озера в действительности являются поэтическим преувеличением и это соответствует тому первому требованию, которое предъявлял к поэзии Джозуа Рейнольдс: она не должна следовать скрупулезно буквальной правде и мелочной точности в деталях. Байрон обратился и к таким деталям, которые подчеркивали исключительность и необычность ситуации. И в этом также заключалась поэтическая сила стихов Байрона. Дело не в том, чтобы использовать какие-то природные штрихи и детали, а в том, чтобы раскрывать то, что есть «значительного в этих природных деталях или в самом способе их использования, сообщающем им поэтическую силу и историческую точность» (М, 3, 10).

О стихотворном ритме в произведениях Байрона Рёскин писал: «Естественное течение его стихов напоминает простоту и спокойствие прозы, и это меня привлекало чрезвычайно, как противоядие симметричным фразам логического метра в поэзии Поупа...» (Р, 1, 226—227).

Рёскин дал также анализ эпистолярного стиля Байрона. Так, он цитирует слова Байрона о Шеридане в письме Томасу Муру от 1—2 июня 1818 г. В этом пассаже Рёскин увидел концентрированное выражение «абсолютно справедливых, мудрых и добрых мыслей. Но это более чем благоприятно, это *совершенно*, поскольку сосредоточенность не искусственная и не специально придуманная; она напоминает спокойные и быстрые удары кузнеца по горячему металлу; благодаря выбору слов и их сочетанию, подразумевается большее, чем заключено в каждом из слов» (Р, 1, 218). Рёскин анализирует язык Байрона, отмечает удачный выбор слов.

⁵² Ibid., p. 328.

Меланхолическую тайну и нежпость видит Рёскин в соединении присущей Байрону постоянной горечи и мрачного уныния с чувством красоты мира, природы, людей. Эта черта, по мнению Рёскина, свойственна также творчеству Руссо, Шелли, Тернера. Те же настроения находил Рёскин и в своем собственном искусстве. У Чосера и Шекспира он отмечал совсем другое настроение — ликующую радость.

В работе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» Рёскин писал о том, что таким поэтам, писателям и художникам, как Руссо, Байрон, Шелли, Тернер и др., присуща «вулканическая страсть борцов за справедливость, убежденных в том, что девяносто девять сотых того, что ныне происходит, несправедливо; это убеждение повелевает четверем из нас, в меру наших различных индивидуальностей, стать лидерами революции, которая ведется во имя бедных, и высказать такие политические идеи, которые кажутся чудовищными торгашеской, продажной части человечества, и заставляет пятого, менее темпераментного, средствами живописи выразить жалобную мелодию по поводу зыбкости надежды и неумолимости судьбы. У Байрона негодовавшие, печаль и действие передают ощущение смертельной опасности; они являются частью его натуры (так же, как и моей, но в более слабой форме); о них эгонитически благополучная публика не имеет буквально никакого представления; и от них благочестивая, чувствительная публика, совершающая каждодневно обряд омовения во имя божественного покоя, отшатывается со словами анафемы, вызванной тревогой»⁵³.

В поэзии английских романтиков Рёскин ощущал настроение печали и грусти: «Даже Байрон скорее сумрачен и полон отчаяния, чем меланхоличен; Китс печален вследствие своей болезненности; Шелли печален вследствие своего безбожия. А В. Скотт постоянно находится в состоянии глубокой печали» (М, 3, 283).

О В. Скотте, с юности задумывавшемся над печалью мира, Рёскин писал: «Во всей поэзии я не знаю иной, более печальной поэзии, чем у В. Скотта. Другие великие художники безутешно грустят, когда им этого хочется, но в своем сознании они, очевидно, серьезны, полны надежд, спокойны и никогда по-настоящему не печалются» (М, 3, 283). А в произведениях Скотта, по словам Рёскина, «все время слышен похоронный звон; его приветливость и насмешливость омыты слезами» (М, 3, 283). Рёскин слышит

⁵³ Ruskin as Literary Critic, p. 273—274.

печальную ноту именно в романтических произведениях Скотта, например в поэме «Мармион» (1808), в стихах, говорящих о тишине в горах, где тихо плачут тысячи ручьев, стекающих с гор в озеро; эта земля была истерзана феодальными распрями, но крестьянин любит ее и хочет, чтобы его похоронили здесь, в родных краях. Похоронный звон в стихах Скотта возникает как бы независимо от воли автора. Тема, сходная с этой, привлекает внимание Рёскина и в других произведениях Скотта. Так, в трактате «Камни Венеции» он ссылается на предисловие к роману Скотта «Пертская красавица» (1828), где говорится «о слуге, жителе гор, который двести лет тому назад в Инверкиттинге отдал свою жизнь и жизнь своих семи сыновей за жизнь своего вождя» (S, 6, 164).

Рёскин считал, что Скотт наиболее полно представляет тенденцию к возрождению интереса к готике в литературе; в архитектуре оно произошло под влиянием идей Уолпола, Гёте, Рёскина, впервые заговоривших о достоинствах средневекового искусства. Рёскину казалось, что в восприятии готической архитектуры Скотт не обнаружил хорошего вкуса, зато в литературе, в своих исторических романах, сумел передать суровость готического искусства и показать проявления пуританского духа, упорства в достижении цели, например в романе «Эдинбургская темница» (1818).

Интересно, что о романтическом начале в творчестве Скотта Рёскин судит уже с позиций реалистической эстетики, имея также в виду и реализм самого Скотта, которого называл «величайшим писателем века» (M, 3, 284). Уже в середине 50-х годов, работая над третьим томом «Современных художников», Рёскин не приписывает постоянного меланхолического настроения, свойственного романтикам, выступая с требованием изображения многообразных проявлений эмоциональной жизни. Еще Ли Хант почувствовал преобладающую в английской романтической поэзии интонацию печали и грусти и высказал мысль, что пора преодолеть меланхолию и обратиться к более светлым эмоциям. Вслед за Ли Хантом и Рёскин воспринимал настроение печали у романтиков как крайность и односторонность.

Обращение романтиков к прошлому, к готическим временам хотя и вызывало сочувствие со стороны Рёскина, но в общем оценивалось им как ограниченность английского романтизма. Рёскин выдвигал требование изображать современную реальность. Уход в средневековье он нередко воспринимал как аффектацию, парочитость, манерность, причем находил проявления аффектации даже в творчестве

своих самых любимых художников — писателя Скотта и живописца Тернера. И вообще он считал аффектацию признаком романтической культуры начала XIX в. В третьем томе «Современных художников» Рёскин писал: «Стихи Скотта манерны; то же можно сказать о картинах Тернера, нарисованных маслом; но эта стилизованность вызвана их чувствами, естественными для них, а не желанием преувеличить ради эффекта. Едва ли я могу назвать какое-либо литературное или живописное произведение этого времени, которое не было бы до некоторой степени аффектированным. Думаю, что простота Вордсворта была часто аффектированной... Аффектирована сдержанность многих прекрасных французских писателей, их фразы построены так, что напоминают театральные трюки. Хорошо, если и у немецких писателей мы смогли бы найти хоть одну фразу, свободную от аффектации» (М, 3, 277—278). «Поскольку другая заметная слабость века состоит в привычке оглядываться назад, в романтическом и страстном бездействии обращаться к прошлым векам, совсем не понимая их и по-настоящему не желая их понять, постольку Скотт посвящает почти половину своей интеллектуальной деятельности приятному, но бесцельному мечтанью о прошлом и тратит половину своего литературного труда на попытки возродить его, не в реальности, а на подмостках литературы; эти усилия были лучшими из тех, что были предприняты современниками, но все же они успешны только потому, что Скотт изобразил под старинными доспехами вечную человеческую натуру, которую он знал; и совершенно безуспешно он рисовал доспехи, о которых ничего не знал. Превосходные достоинства творчества Скотта находятся в прямой зависимости от его обращения к современной жизни. Сцены семейной жизни в его произведениях неподражаемы; спокойные вступительные сцены с диалогами, подобные тем, что есть в „Роб Рое“ и „Редгонтлете“, и все его живые характеры шотландцев, низкие и благородные, от Эндрю Фэрсервиса до Джини Дипс, просто прекрасны — лучше не напишешь. Но его романтические истории и антикварные темы, его рыцари и монахи — все фальшивы, и он знает, что фальшивы; и не заботится о серьезном их изображении; наслаждается их странностью, по смеется над своими собственными антикварными интересами в своем третьем романе...» (М, 3, 281—282).

Все, что высказал Рёскин по поводу романтизма, с достаточной полнотой свидетельствует о диалектике развития эстетической мысли в Англии XIX в. и характере перехода

от романтизма к реализму, о том, как переосмысливались постепенно категории романтической эстетики и «в недрах романтизма складывались сменявшие его реалистические направления»⁵⁴. Рёскин с большим воодушевлением относился к романтизму, восхищался его непреходящими художественными ценностями, сам был еще во многом романтиком по основному духу своей культурной деятельности, но он уже относился к романтизму с позиций новой художественной системы — реалистической — и начинал трактовать близкие ему романтические категории по-иному. Движение его мысли отразило объективный характер перехода от романтической эстетики к эстетике реалистической.

Если для романтиков реальный факт существовал только в той мере, в какой он связан был с человеческим чувством, то Рёскин, признававший художественную ценность романтического одушевления природы, вместе с тем уже высказывал реалистическое требование всестороннего познания объективных явлений действительности. В идее Рёскина — «наука о многосторонности предмета» — сказывается влияние успешно развивавшихся в то время наук — ботаники, геологии, минералогии, химии. Рёскин избежал позитивистского отождествления научного интереса к фактам и натуралистического описания в искусстве. Признавая необходимость точного научного знания признаков объекта, он в то же время был вдохновенным сторонником творческого воображения.

В литературной теории Рёскина утверждался принцип верности природе, связи науки и искусства, единения аналитичности и эмоциональности, соотношения внешнего вида и внутренней структуры объекта, достижения гармонического единства художественного произведения, единства, которое он называл «организацией», «системой», «структурой».

В работе «Сезам и лилии» (*Sesame and Lilies*, 1865), признавая историко-литературное значение романтизма в английской литературе начала XIX в. и значение его эстетических ценностей для последующего развития искусства, Рёскин тем не менее считал, что в истории литературы XIX в. он уступил дорогу «более широкому взгляду на условия и формы обыкновенного сознания в современном обществе»⁵⁵. И далее: «Хотя ранняя романтическая поэзия была прекрасна, ее свидетельства уже не имеют такого

⁵⁴ От романтизма к реализму. Л., 1978, с. 302.

⁵⁵ *Ruskin J. Sesame and Lilies.* — In: *Works of John Ruskin*. N. Y., 1889, vol. 11, p. 91.

веса, как прежде; она сохраняет значение в качестве юношеского идеала»⁵⁶.

Рёскин уже не удовлетворяли некоторые крайности романтического искусства, к тому же он заметил появление энигонского романтизма. Вначале, как и романтики, Рёскин восхищался средневековыми руинами, но потом он стал осуждать пристрастие к развалинам. Со временем он стал острее ставить проблему идеала, противопоставляя «истинный идеал» «ложному идеалу»: «Немезида неизбежно преследует фальшивый идеализм» (М, 4, 326); «Великая истина состоит в том, что невозможное в реальной действительности смешно в произведении, созданном фантазией» (М, 4, 342). Художник, пишущий о сильных страстях, сам должен владеть своими чувствами, не поддаваться субъективизму», — считал Рёскин.

Он выступал против смакования ужасов, объявляя эту тенденцию неестественной и видя в ней признак слабого интеллекта: автор как бы не чувствует ужаса и, подверженный злым влияниям, предпочитает страшные образы прекрасным. Рёскин осудил также увлечение низменным и безобразным у ряда авторов, говоря, что они «питаются гнилью и валяются в грязи без очевидного удовольствия, под страшными чарами злого духа» (М, 4, 349), в чем сказала, по его мнению, «болезнь сердца», нравственное падение. Рёскин был против «вечного заигрывания со смертью» (М, 4, 349), этого символа разложения, против наслаждения кровью и убийствами. Он указывал на смертоносность такого сознания: ведь человеческому сердцу естественнее всего здоровая радость.

Как и лучшие романтики, Рёскин был сторонником героического искусства, но он считал, что внимание к человеческой личности в искусстве не должно устранять интерес к окружающему миру. Как уже было отмечено, Рёскин преодолел субъективность романтиков, он уже отказывался признавать самоценность индивидуализма — личность, по его мнению, должна утверждать себя лишь в ряду познанных явлений объективного мира, осознавая красоту природы. Человек велик тем, что он связан со всей природой, со всей вселенной: «Все болезни духа, ведущие к фатальному краху, происходят прежде всего от изоляции человека. Они являются следствием сосредоточенности человека на самом себе, и тут уж не имеет значения, какими интересами он поглощен — небесными или земными; они смертельны именно

⁵⁶ Ibid.

потому, что они только *его собственные* интересы. Любая вид аскетизма, с одной стороны, и любая форма чувственности — с другой, являются изоляцией души или тела. концентрацией внимания только на своей душе и своем теле, в то время, как здоровое состояние наций и сознания индивидов состоит в бескорыстном присутствии человеческого духа во всем, активизации его в процессе общения со всем окружающим; это дух живет и выражает себя благодаря связи со всем, что есть в мире» (М, 5, 225—226).

В третьем томе «Современных художников» Рёскин в негативном плане писал о некоторых субъективных сторонах романтизма, утрачивавшего свой вес в литературном процессе. Острие его критики направлено было прежде всего против эпигонского романтизма: «Тщеславные и высокомерные мечтания юности о будущей жизни, головокружительные мечты, в которых выражается ненасытное самовосхваление; мечты, полные недовольства, мечты о том, что могло бы быть и что должно быть, вместо благодарного понимания того, что есть; метание в поисках источников бездумного вымысла вместо реальных человеческих историй о людях, окружающих нас; распространение на все века романтического исторического обмана вместо тщательного анализа истины; удовольствие от нереального романтического изображения сельской жизни в поэзии и на сцене, без малейшей попытки к спасению реально живущего в мире сельского населения от невежества и нищеты; возбуждение чувств с помощью взвинченного воображения, создающего духов, фей, чудовищ и демонов, но при этом слепота и глухота по отношению к действительно существовавшим благотворных или разрушительных духовных сил, окружающих нас; словом, постоянный отказ от прямого пути разума и долга, боязнь потерять что-либо из удовольствий, доставляемых призрачными радостями... все эти различные формы фальшивого идеализма так запутали современное сознание, часто называемое практическим (полагаю, что это ирония), что поистине приходится считать, что никогда не существовало еще такого идолопоклонства перед бесчувственными предметами, столь лишенными святости, как это наше обожание теней» (М, 3, 74—75).

Рёскин ратовал за всестороннее изображение человека, отдавая предпочтение более объективным формам в искусстве — эпическим и драматическим жанрам. Одним из критериев наиболее правдивого изображения жизни он считает объективное соотношение общего и частного, крупного плана и индивидуальных штрихов.

Рёскин выдвигал реалистическое требование: видеть не-
что и рассказывать о том, что видел, самым простым обра-
зом. Поэтому значительной части романтической литературы,
озабоченной изображением чувств по преимуществу, он пред-
почитал литературу, в которой жизнь просто изображается
такой, какой она видится автору. Писатель, который изобра-
жает то, что он видел, чувствует не менее интесивно, чем
автор-романтик, но не распространяется о своих чувствах;
оттого его произведение отличается большей глубиной и
правдивостью, утверждал Рёскин: «Вообще говоря, чувст-
вительное писание и тщательное объяснение страсти куда
легче, чем просто повествовать о том, что люди говорили и
что они делали, что они могли бы сказать и сделать. Что-
бы правильно вообразить сюжет и основательно, с большой
силой передать даже часть этого сюжета, необходимо понять
суть каждого персонажа и охватить его в целом, знать точ-
но, как эти персонажи будут реагировать на происходящее
и на то, что касается их самих. Чтобы уметь делать это,
надо быть человеком огромного ума, а чтобы изобразить
тонко чувство, автор сам должен испытать его. Тысячи лю-
дей способны на то или иное благородное чувство, но толь-
ко один из тысячи может перевоплотиться во все чувства
некоего человека, сидящего за столом напротив него».
(М, 3, 280). Поэтому, по мнению Рёскина, даже первоклас-
сная романтическая литература, как, например, поэзия Бай-
рона, Китса, Теннисона, не может быть поставлена столь
высоко, как литература, воссоздающая жизнь в ее полноте.
К такой литературе Рёскин относил романы В. Скотта, на-
пример роман «Гай Мэннеринг» (1815): «Я без колебаний
отдаю предпочтение великому проявлению истинного талап-
та в нескольких фразах, сказанных Плейделлом и Мэнне-
рингом за ужином; эти несколько фраз сильнее самых неж-
ных, страстных, мелодичных стихов, в которых поэты
пристально рассматривают свои собственные чувства» (М,
3, 280).

Во втором томе трактата «Камни Венеции» Рёскин де-
лит художников на «пуристов», «сенсуалистов» и «натура-
листов». «Пуристы» видят в природе добро; «сенсуалисты» —
только зло; «натуралисты» воспринимают природу в ее
целостности. В этом сказывается движение от романтиче-
ского понимания природы к реалистическому. По мнению
Рёскина, романтизм, сосредоточивший внимание на субъек-
тивном мире личности, отошел от изображения жизни в ее
многообразии и полноте, в ее внешних и внутренних прояв-
лениях, в сложном переплетении прекрасного и ужасного.

Рёскин же считал, что объективное, всестороннее, полное изображение человека и мира по-настоящему возможно только в «натуралистическом идеализме». Под этим термином он имел в виду реализм. Писатель и художник объективно изображают природу на основе ее изучения и осмысления в духе идеала прекрасного. Приверженность Рёскина реалистическому творчеству признало и современное англо-американское литературоведение. По словам критика Генри Ладда, идея «натуралистического идеализма», высказанная Рёскином, «обнаруживает в самом широком понимании термина реалистические тенденции его творческого сознания»⁵⁷.

Рёскин считал бесспорным то, что «человек, который вообще способен видеть правду, видит ее в целом и не желает и не смеет исказить ее» (М, 3, 85). Он настаивал на мысли, что видение художника направляется объектом изображения. Логика самой действительности определяет воображение художника, заставляя его изображать предмет, каков он есть, а не таким, каким он хотел бы его представить. Рёскин таким образом коснулся вопроса, составляющего суть реалистического художественного мышления. «Все великие люди *видят* предмет своей картины еще до того, как начинают работу, видят его совершенно пассивно, не могут не видеть его... В этом видении — целая сцена, событие, характер. Все это заставляет художников, хотя они или не хотят этого, рисовать именно так, как они видят это. И они не смеют, находясь во власти предмета, изменить хоть что-нибудь в нем...» (М, 3, 86—87). Однако мысль о «пассивности» художника свидетельствует о том, что Рёскин не до конца сознавал диалектику объективного и субъективного в творческом процессе.

Рёскин выступал за «совершенную, полную правду» в искусстве, предпочитая ее «частичной правде» (М, 3, 79): «Никогда не бывает вульгарности во *всей* правде, какой бы она ни была обыкновенной... Вульгарность заключается только в сокрытии правды или в аффектации» (М, 3, 90). Категорическим императивом в эстетике Рёскина стало «дыхание правды, сила правды, единство правды и смелое утверждение правды» (М, 3, 41).

Зная реальное положение простого люда в условиях капиталистического общества, Рёскин не признавал идеализации в изображении крестьян, считая, что смешно представлять их сентиментально-нежными и умильно-счастливыми:

⁵⁷ Ladd H. The Victorian Morality of Art: An Analysis of Ruskin's Esthetic. N. Y., 1968, p. 230.

«Реальные пастихи всегда грубоваты, а реальные крестьяне несчастны...» (М, 4, 341).

Рёскин был убежден, что художник, воспроизводящий всю правду, может обратиться к любой теме, если он ставит своей целью постижение жизни реальных людей, природы и общества: «Автор может избрать темой своего произведения жизнь крестьян или дворян, героическое или простое, жизнь двора или работу в полях. Важно, чтобы в трактовке любой темы сказывалась его страсть к красоте, его ненависть к низости и пороку» (М, 3, 24). Художник не следует каким-либо правилам, он выражает «свое непосредственное сочувствие к бесчисленным побуждениям и переменчивым усилиям человеческой природы...» (М, 3, 25). Обязательное следование правилам мешает новаторству и художественному вымыслу вообще, но в искусстве, по мнению Рёскина, тем не менее необходимо соблюдать общие принципы.

Позиция раннего Рёскина состояла в тщательном изучении природы, в отстаивании развития пейзажной живописи. В этом он видел путь к нравственному исправлению общества. Но впоследствии его позиция стала более основательной и аналитической, он понял, что нужно начинать свою деятельность с четкого определения отношения к социальным проблемам, ибо только изменение в общественных устоях могут привести к созданию подлинного искусства и настоящей человеческой морали. Эта идейная эволюция нашла отражение прежде всего в трактате «Современные художники» — замечательном памятнике духовной культуры Англии XIX в. Критик Фрэнсис Г. Таунсенд не без оснований замечает, что трактат Рёскина «Современные художники» — «это труд, который положил начало отхода Рёскина от романтических позиций и перехода к реалистической, или социологической, точке зрения...»⁵⁸.

Эволюция эстетических идей в творчестве Рёскина проливает свет на процессы развития художественного сознания в XIX в. — от романтической концепции «человек и природа» к реалистической концепции «человек и общество». Эстетическая система Рёскина моделирует закономерности развития английской художественной культуры XIX в. Своей эстетикой Рёскин способствовал как утверждению реализма, так и дальнейшему развитию романтической традиции в живописи и поэзии. Концепция реализма («натура-

⁵⁸ Townsend F. G. Ruskin and the Landscape Feeling. Urbana, 1951, p. 4—5.

листического идеализма») у Рёскина основывалась прежде всего на точном зрительном восприятии объективного мира. И это соответствовало принципу конкретного жизнеподобия в изображении действительности у ведущих английских реалистов XIX в. — Диккенса, Теккерея, Джордж Элиот, Треллопа. Но идею реалистической точности изображения объективного мира он соединил с романтическим принципом воображения. Таким образом Рёскин высказал верную и передовую для своего времени концепцию реализма в английской эстетике и критике XIX в. Со временем он обогатил свое представление о реализме анализом социальных отношений и экономического состояния капиталистического общества. Благодаря провозглашенному им единству объективной жизненной правды и творческого воображения Рёскин преодолел субъективизм романтиков и не впал в объективизм натуралистов. Он внес в представление о реализме гуманистическую идею благородства человека и его духа. Тем самым он избежал влияния позитивизма и декадентства. Но у Рёскина была идея, которая вносила непоследовательность в его теорию «натуралистического идеализма», — это идея о связи прекрасного с бесконечным и божественным. Такое понимание категории прекрасного вносило тенденцию абсолютизации красоты, ее абстрагированного толкования, и за это впоследствии ухватились представители «эстетизма». Хотя, надо сказать, что сам Рёскин всегда решительно выступал против идеи «искусство для искусства». Сильные стороны его эстетики отразились в творчестве ряда английских писателей-реалистов.

Фантазия и воображение



В эстетике английского романтизма категория воображения занимает ведущее место. Вслед за романтиками Джон Рёскин развивал теорию воображения, ему принадлежит наиболее детальная ее разработка. В третьем томе трактата «Камни Венеции» он писал: «Чувство и воображение необходимы для того, чтобы полностью войти в сферу романтических форм искусства» (S, 6, 193). Но заслуга Рёскина в истории английской эстетической мысли заключается в том, что он рассматривал категорию воображения не только как особенность романтизма, но и как достоинство реалистического искусства. Для него воображение было неотъемлемым свойством творческого процесса и настоящего искусства вообще. Воображение — это то, что отличает искусство от науки. В четвертом томе трактата «Современные художники» он утверждал: «Когда мы хотим знать главные факты какого-либо дела, нам лучше пойти не к политэкономистам, не к математикам, а к великим поэтам, ибо, я считаю, они всегда видят в вещах больше, чем кто-либо другой...» (M, 4, 32). Рёскин полагал, что по сравнению с истиной воображения научная истина не столь глубока. В пятом томе трактата «Современные художники» (1860) он указывал на предпосылки возникновения воображения: «Просто ум и одаренность никогда не создают художника. Только совершенство духа, единство, глубина, точность, высшие качества интеллекта формируют воображение» (M, 5, 214). Творческое воображение обнаруживается не тогда, когда автор просто соединяет отдельные части в нечто единое, а тогда, когда в произведение вносится «гармония, или взаимопомощь, как закон жизни». Создание художественного произведения — это не работа часового мастера, а достижение «гармонии страстной взаимопомощи, гармонии хора» (M, 5, 182).

Цель любого вида искусства, по мнению Рёскина, — не в информации, не в сообщении новых знаний, а в проникновении с помощью воображения в величайшее множество душевных тайн человека, в осознании подразумеваемого, в пробуждении чувств и мыслей читателя (или зрителя)

с тем, чтобы он смог задуматься над своей жизнью. Искусство поднимает человека на высоту реальности, приобретает к ее благородным и счастливым моментам, дает возможность общения с мудрейшими людьми любой эпохи, любой страны, способствуя обмену чистыми мыслями и благородными идеалами между разными народами.

Теория воображения в английской эстетической мысли имеет свою давнюю и примечательную историю. Еще крупнейший философ английского Возрождения, родоначальник материализма и всей опытной науки нового времени Франсис Бэкон в трактате «О достоинстве и приумножении наук» (*De Dignitate et Augmentis Scientiarum*, 1623) утверждал, что воображение, как одна из способностей разумной души, лежит в основе поэзии. При этом он предупреждал и о том, что «довольно часто возможны преувеличение и произвольное изображение того, что никогда бы не могло произойти в действительности. Точно так же обстоит дело и в живописи. Ибо все это дело воображения». Воображение, «приобретая неодолимую силу, не только нападает на разум, но и совершает насилие над ним, и ослепляет его, и в то же время возбуждая»¹. В этих высказываниях ощущимо несколько пастороженное отношение к воображению, характерное для Бэкона-мыслителя, стремившегося создать философию экспериментального естествознания.

Воображением как психологической категорией интересовался Томас Гоббс, в трактате которого «Левиафан» (*Leviathan*, 1651) есть глава «О воображении». Предыдущей для возникновения последующих теорий о воображении явился эмпирический сенсуализм Джона Локка, развитый им в труде «Опыт о человеческом разуме» (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690).

Английский философ-идеалист Джордж Беркли с большим недоверием относился к воображению, всецело полагаясь на субъективные ощущения. В «Трактате о принципах человеческого знания» (*A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, 1710) он писал: «Идеи ощущения определеннее, живее и отчетливее, чем идеи воображения...». А в «Опыте новой теории зрения» (*An Essay Towards a New Theory of Vision*, 1709) он высказал такую мысль: «Но хотя мы имеем весьма большую склонность думать, что идеи внеположности и пространства суть непосредственный объект зрения, однако... доказано, что это — чистая иллюзия, возникающая благодаря быстрому и мгновенному вву-

¹ Бэкон Ф. Соч.: В 2-х т. М., 1977, т. 1, с. 149, 278.

шению воображения, которое столь тесно соединяет идею расстояния с идеями зрения, что мы склонны думать, будто она сама по себе есть соответствующий объект этого чувства, пока разум не исправит нашей ошибки»².

Писатели-классицисты также с недоверием относились к воображению, считая, что оно служит только удовольствию, развлекательности и приводит к нравственному смятению. Джозеф Аддисон, автор эссе «Удовольствия воображения» (*The Pleasures of the Imagination*, 1712), опубликованного в журнале «Спектейтор», приписывал моральную и духовную ценность того, что создано воображением. По Аддисону, с воображением связано только визуальное восприятие объектов, оно не имеет отношения к интересам и способностям человека, не содействует открытию истины, ибо только придает вещам несуществующие качества. «Вещи представляли бы перед нашим взором в их бедном виде, если бы мы воспринимали их только в присущих им формах и движениях: не в этом ли смысл того, что мы можем приписать вещам волнующие нас идеи, которых нет в самих предметах (например, свет и цвет), разве украсив мир мы не сделаем его более приятным для воображения?.. Свет и цвет, постигнутые воображением,— это только идеи в нашем сознании, а не свойства существующей материи»³. Удовольствия воображения возникают только от созерцания тех идей, которые являются украшениями здравого смысла. С помощью воображения и фантазии (эти понятия синонимичны, согласно зрению Аддисона) невозможно постигнуть действительных свойств предметов или составить истинного представления о них. Воображение и фантазия способствуют возникновению иллюзорных представлений о предметах реального мира.

В просветительском рационализме Сэмюэля Джонсона преодолевается эта ограниченность Аддисона. В философской повести «Расселас, принц Абиссинский» (*Rasselas, the Prince of Abyssinia*, 1759) Джонсон рассматривал воображение уже в плане моральном и психологическом, как проявление неудовлетворенности обычной реальностью.

Сентименталист Марк Эйкенсайд в поэме «Удовольствия воображения» (*The Pleasures of the Imagination*, 1744) говорил о том, что наслаждение воображением возникает при созерцании природы и произведений искусства, которые вы-

² Беркли Дж. Соч. М., 1978, с. 184, 110.

³ Цит. по: Piper H. W. *The Active Universe: Pantheism and the Concept of Imagination in the English Romantic Poets*. University of London, 1962, p. 12—13.

зывают чувства величия и красоты. Отчасти Эйкенсайд уже увидел ассоциативный принцип воображения — соотношение явлений, новое единство, рожденное памятью. Эйкенсайд особо отмечал реакцию воображения на перемены в природе, связывая с воображением жизненную энергию человека, поиски истины, стремление к гармонии. С помощью воображения художник постигает гармонию человека и природы в их движении, нарушаемую, однако, вследствие какого-то прежнего изъяна или ошибки. Однако ассоциативное воображение, как его представлял себе Эйкенсайд, еще не могло создать полного ощущения правды и нравственной истины.

Ассоциативный принцип был развит шотландским философом Дьюгалдом Стюартом в труде «Элементы философии человеческого духа» (*Elements of the Philosophy of the Human Mind*, 1792). Под «фантазией» Д. Стюарт понимал ассоциацию идей, а под «воображением» — представление о целом, основанное на абстрактном выборе, моральной оценке, вкусе, эмоциональном состоянии. Во втором томе трактата «Современные художники» (1846) Рёскин подверг критике идеи Д. Стюарта, считая, что в его определении воображения отмечена только «комбинация» идей и образов, но не указано самое необходимое — цель работы воображения, пророческое начало. По Рёскину, воображение не сводится к комбинации образов, оно является «способом отношения к объекту» (М, 2, 155) и проникновением в его суть. «Настойчивое следование единой концепции является свидетельством самого мощного творческого воображения»⁴.

Создавая свою теорию воображения, Рёскин опирался, конечно, и на лучшие достижения европейской эстетической мысли, и в первую очередь на идеи Иоганна Иоахима Винкельмана, изложенные в его труде «История искусства древности» (1763), а также на «Письма об эстетическом воспитании человека» (1793—1795) Фридриха Шиллера.

Напомним, что шиллеровская концепция воображения в «Письмах об эстетическом воспитании человека» связана с теорией эстетической игры. Освобождение человека от дикости, от чувственного рабства и «вступление его в человечество» сопровождается, по мнению Шиллера, склонностью к играм. Когда возникает наслаждение красотой бытия, развивается и побуждение к игре. За наслаждением видимостью следует побуждение к воссозданию, а затем появляется способность к воспроизводящему искусству, ко-

⁴ *Ruskin J. The Harbours of England. L., 1907, p. 70.*

торая неотделима от формальной способности. Поднимаясь над оковами физических потребностей и над властью материальных целей в сферу высокой и свободной красоты, человек переходит от физической игры к игре эстетической: «Подобно орудиям тела, и воображение имеет в человеке свободное движение и материальную игру, в которой оно, без всякого отношения к образу, наслаждается лишь своим своеволием и отсутствием оков... От этой игры *свободного течения идей*, которая еще совершенно материальна и всецело объяснима из законов природы, воображение наконец в попытке *свободной формы* делает скачок к эстетической игре... Не довольствуясь тем, что в необходимое внесет излишек эстетического, свободное побуждение к игре наконец совершенно порывает с оковами пужды, и красота сама по себе становится объектом стремлений человека. Он *украшает* себя. Свободное наслаждение записывается в его потребности, и бесполезное вскоре становится лучшей долей его радостей... В *эстетическом* государстве человек может явиться лишь как форма, может противостоять только как объект свободной игры. *Свободою давать свободу* — вот основной закон этого государства»⁵. Шиллер признает за воображением его собственное безусловное «законодательство», творческую деятельность по собственным законам, его свободную силу, способность приобщиться к беспечному.

Рёскин высоко ценил трактат Шиллера «Письма об эстетическом воспитании человека», особенно рассуждения о красоте и воображении, которые безусловно произвели на него сильное впечатление. Но в основном Рёскин все-таки ориентировался в своих теориях на английскую эстетическую мысль. Так, концептуальные построения теоретика немецкого романтического искусства Шеллинга были непримлемы для него, ибо Шеллинг связывал воображение с бессознательным началом, а вопрос о соотношении фантазии и воображения получил у него совершенно иное истолкование, чем у английских романтиков, которые проявляли особый интерес к этому вопросу. Например, в трактате «Система трансцендентального идеализма» (1800) Шеллинг утверждал: «...подведение под рефлексию абсолютно неосознанного и необъективного возможно лишь путем *эстетического акта* воображения»⁶, а в «Философии искусства» проводил такую мысль: «Способность воображения в ее от-

⁵ Шиллер И. Х. Ф. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1950, т. 6, с. 381, 382, 385.

⁶ Шеллинг Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936, с. 25.

поисении к фантазии я определяю как то, в чем продукты искусства зачинаются и формируются, а фантазию — как то, что созерцает их извне, что их как бы извлекает из себя, а тем самым и изображает»⁷.

Представления Гегеля о воображении также были чужды концепциям английских романтиков. Гегель подчеркивал преимущественно формальную сторону воображения, формальный характер «воспроизводящей» и «ассоциирующей» силы воображения: «Воображение как воспроизведение представления вообще вызывает образы и представления, когда уже нет соответствующего им созерцания, и дает им самим по себе входить в сознание... Высшая способность воображения, поэтическая фантазия, состоит на службе не случайных состояний и определений души, а на службе идей и истины духа вообще... Фантазия есть то средоточие, в котором всеобщее и бытие, собственное и найденное, внутреннее и внешнее всецело претворены в одно... В качестве деятельности этого объединения фантазия есть разум, но только формальный разум, поскольку содержание фантазии как таковое является безразличным; напротив, разум как таковой и свое содержание определяет до истины»⁸.

Непосредственным источником представлений Рёскина о фантазии и воображении явились эстетические эссе и художественные произведения Вордсворта, Кольриджа и Ли Ханта. До Рёскина «осмысливающая» функция воображения в словесном искусстве была определена Вордсвортом в его «Предисловии к „Лирическим балладам“» (1800, 1815), привлекая особое внимание Рёскипа. Ему, вероятно, импонировало то, что Вордсворт высказал мысль о возможности «логического обоснования теории, лежащей в основе стихотворений»⁹. Трактат самого Рёскина «Современные художники» и явился такой систематической защитой эстетических основ творчества английских художников и поэтов.

Вордсворт понимал воображение как способность человека к активному общению с жизнью природных явлений. С точки зрения романтиков, величие и красота природного мира, «активность вселенной» («active universe» — слова из поэмы Вордсворта «Прелюдия») познаются непосредственно через воображение. Такое понимание воображения было высказано Вордсвортом также и в его стихотворных произ-

⁷ Шеллинг Ф. В. И. Философия искусства. М., 1966, с. 95.

⁸ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. М., 1973, т. 4, с. 409, 154, 156, 412—413.

⁹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 261.

ведениях: стихотворении «Строки, начертанные в беседке возле тисового дерева» (*Lines Left upon a Seat in a Yew-Tree*, 1795), поэме «Прогулка» (*The Excursion*, 1814, кн. IV), поэме «Прелюдия» (*The Prelude*, 1798–1805, опубл. 1850, кн. XII, XIII) — и Джоном Китсом в его письмах, посвященных идее воображения.

Для романтиков воображение — это и есть правда, оно выше разума, вернее, оно является высшим выражением и высочайшей формой разума. Воображение приобщает человека к универсальному духу природы, открывает весь мир человеческих чувств, безмерно обогащая жизненный опыт человека новым пониманием вещей, новым смыслом жизни. Воображение постигает бесконечность бытия, изгоняя печаль и отчаяние из души человека, превращая чувства в страсти. Результатом взаимодействия воображения и природы является «активный принцип» («an active principle» — слова из «Прогулки» Вордсворта, кн. IX) как свойство любой формы бытия.

Вордсворт считал, что «с помощью воображения обычные вещи должны быть представлены в необычном виде»¹⁰. Посредством воображения поэт достигает ассоциации идей, находясь в состоянии эмоционального волнения. Воображение находит в потоке сильных чувств «сходство в несходном» и «несходство в сходном» (*similitude in dissimilitude, dissimilitude in similitude*)¹¹. В «Предисловии к изданию 1815 года» (*Preface to the Edition of 1815*) Вордсворт заявляет, что никакое литературно-критическое понятие не заслуживает такого внимания, как понятия «фантазия» (*Fancy*) и «воображение» (*Imagination*). Посредством воображения осуществляется творческая деятельность, пересоздаются реальные явления, факты предстают в необычном сочетании. Вордсворт полемизирует с У. Тейлором, автором «Словаря британских синонимов» (*English Synonyms. Discriminated by W. Taylor*, 1813), который свел толкование этих понятий только к этимологии слов. В таком случае фантазия и воображение ничем не отличаются от памяти: воображение — от воспоминания о каких-либо образах, а фантазия — от быстрого и живого воспроизведения их. С точки зрения Вордсворта, воображение — не просто воспоминание о каких-то вещах, а творческое воспроизведение и композиция образов, их метафорическое восприятие, доставляющее особое удовольствие. В воображении сказывается воз-

¹⁰ *The Poetical Works of William Wordsworth*. L., 1916, p. 935.

¹¹ *Ibid.*, p. 940.

вышенный настрой души художника; оно управляет чувствами и мыслями, созданием характеров. Вордсворт различает «поэтическое воображение» (poetical Imagination) и «драматическое воображение» (dramatic Imagination)¹². И фантазия и воображение обладают способностью к ассоциативному принципу соединения образов. Фантазия не пересоздает объекты, она совершает лишь незначительные, ограниченные и беглые изменения. Воображение имеет дело с пластическим, глубоким и неопределенным материалом; оно прибегает к правдивым и глубоким сравнениям не столько внешних, случайных черт, сколько внутренних, глубинных свойств. Фантазия пользуется случайными явлениями, она производит эффект удивления, игры, эффект смешного, забавного, патетического; она быстро и щедро разбрасывает мысли и образы, не сознавая их индивидуального своеобразия; она гордится своей странной изысканностью и успешным представлением образов, не заботясь, однако, о постоянстве и основательности производимого впечатления. Фантазия дает живое изображение преходящих вещей. Воображение воспроизводит и поддерживает вечное в природе, свидетельствуя о величии души человека. Фантазия и воображение не только соперничают, но и взаимодействуют.

В соответствии со своей эстетической теорией фантазии и воображения Вордсворт создал два цикла стихов под названием «Стихи, основанные на фантазии» (Poems of the Fancy, 1798—1845) и «Стихи, основанные на воображении» (Poems of the Imagination, 1798—1832). В сонете «Бессилен человек и близорук» (Weak is the Wull of Man, His Judgment Blind, 1815) Вордсворт воздает хвалу воображению — возвышенной, благородной и священной силе, которая приносит благо людям.

Воображение властью пеземпой
Страдающих спасет от горьких мук;
Оно вернет заблудшему покой,
Врачуя амантами недуг;
С цветами веры в час печали злой
Оно для всех — незаменимый друг¹³.

(Перевод Э. Шустера)

Не случайно Рёскин назвал «строфу Вордсворта» (М, 3, 44) искусством воображения.

В интерпретации Вордсворта воображение — это героическое и божественное, возвышенное и духовное начало.

¹² Ibid., p. 957.

¹³ Поэзия английского романтизма XIX века. М., 1975, с. 253.

оно способно видеть истину, отбросив пристрастные стремления. Воображение обладает неограниченной силой, которая заключается в свободном потоке ассоциаций, в способности прощипования в суть вещей. По любопытному и меткому утверждению американского критика М. Сэйбин, «Вордсворт облагораживает английскую эмпирическую традицию, включив в сферу ощущений также и способность сознания к духовному видению и духовной любви», «воображение — это не враг разума, но высшая форма этого традиционного идеала умственной силы»¹⁴.

Определение фантазии и воображения, данное Вордсвортом, послужило исходным пунктом для более основательной дифференциации этих понятий в «*Biographia Literaria*» (1817) Кольриджа. Хотя некоторые эстетические представления Кольриджа сложились раньше, чем у Вордсворта, но он изложил их в печатном виде позднее, с учетом того, что уже было высказано Вордсвортом. В подходе к определению категорий фантазии и воображения у Вордсворта и Кольриджа есть различия, на которые особо обращено внимание в «*Biographia Literaria*». Если цель Вордсворта состояла в том, чтобы рассмотреть влияние фантазии и воображения в области поэзии и по различию результатов сделать заключение об их принципиальной разнице, то Кольридж видел свою цель в том, чтобы исследовать изначальный принцип их различия.

Согласно Кольриджу, фантазия и воображение — две отличные друг от друга и очень разные способности человека, они не являются, как принято считать, выражением низшей или высшей степени одной и той же способности.

«Воображение, — пишет Кольридж, — является животворной силой и важнейшим органом человеческого Восприятия... Разлагая, распыляя, рассеивая, оно пересоздает мир; даже в том случае, когда это кажется невозможным, оно до конца стремится к обобщению и совершенству. Воображение прежде всего *жизнедеятельно*, тогда как все предметы (будучи всего-навсего предметами) прежде всего неподвижны и мертвы.

В распоряжении Фантазии, напротив, только и остаются что заданные и очерченные границы. Фантазия есть, в сущности, функция Памяти, правда не подчиняющаяся законам времени и пространства, а связанная и управляемая волей, ее эмпирическим механизмом, который мы именуем Выбо-

¹⁴ Sabin M. English Romanticism and the French Tradition. Harvard University Press, 1976, p. 60, 53.

ром. Питаться же Фантазии приходится, как и обычной памяти, тем, что вырабатывается в готовом виде ассоциациями...»¹⁵; «...здравый смысл — плоть поэтического гения. Фантазия — его одежда, движение — способ его существования, а Воображение — его душа, которая присутствует везде и во всем и творит из всего многообразия одно прекрасное и исполненное смысла целое»¹⁶.

Кольридж разделяет воображение на первичное и вторичное. Первичное воображение является живой силой всех человеческих восприятий; оно повторяет в конечном сознании бесконечный акт творения. Вторичное воображение отличается от первичного только по степени и способу действия, но оно уже сосуществует с сознательной волей; оно растворяет, смешивает, рассеивает для того, чтобы создавать; оно оживляет все, даже застойные и мертвые объекты, и стремится к достижению художественного единства.

Изложенная Кольриджем теория воображения диалектична, хотя безусловно неотделима от его идеалистических философских представлений. Диалектический подход у Кольриджа оформился во многом в результате воздействия немецкой идеалистической философии, главным образом Канта и Шеллинга. Однако сама теория воображения, выдвигнутая Кольриджем, отличалась оригинальностью. Кольридж не принял ассоциативного принципа воображения, считая его пассивным. С законом ассоциации он связывал только фантазию. Воображение истолковывалось им как активная творческая сила. В «Записных книжках» он писал: «Воображение — истинный духовный творец, мгновенно соединяющий элементы Хаоса или фрагменты Памяти и превращающий их в определенные формы»¹⁷.

Представлениям Кольриджа о поэтическом воображении вполне отвечала его знаменитая поэма «Сказание о Старом Мореходе» (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798), изображающая удивительное путешествие, таинственное приключение и содержащая универсальные обобщения.

Воображение Кольриджа допускало не только это «призрачное путешествие», но и возможное в будущем путешествие на Луну. Кольридж писал: «В настоящее время Луна необитаема, потому что на ней мало или вообще нет атмосферы, но может прийти время — и о Луне будет создава

¹⁵ Литературные манифесты западноевропейских романтиков, с. 279.

¹⁶ Там же, с. 285.

¹⁷ *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge* / Ed. Kathleen Coburn. 1957, vol. 3, p. 4046.

атеистическая романтическая поэма, равно как и теистическая, — надо помнить об этом!»¹⁸.

О значении теории воображения, выдвинутой Кольридом, очень верно сказано Н. Я. Дьяконовой: «Ученые о воображении, хотя и построено на идеалистической и интуитивистской основе, важно прежде всего потому, что подчеркивает познавательную функцию искусства (возможную именно благодаря воображению) и ставит вопрос о его природе. Оно важно также и потому, что влечет за собой еще две значительные проблемы: единство, или, по Кольриду, органическое единство как условие художественности, и борьбу противоположностей как условие этого единства. Так возникает понятие органической формы...»¹⁹.

Концепция воображения, представленная в «*Biographia Literaria*» Кольрида, оказала сильное влияние на английскую эстетическую мысль XIX в. Понимание воображения как диалектической силы, объединяющей противоположности, способствующей достижению единства частного и целого, многообразия в единстве, сохранило свое значение и для передовой английской эстетики XX в. Не случайно Джек Линдсей использовал понятия Кольрида для характеристики творческой деятельности Тернера. Линдсей писал: «Мы можем перефразировать утверждения Кольрида о различии между фантазией и воображением и сказать, что на более поверхностном уровне своего сознания Тернер прибегал к аллегории, а когда были задеты глубины его духа, он сочетал символ и реальность»²⁰.

В XX в. эстетические идеи Кольрида по-своему истолковывались «новой критикой». Один из основателей «новой критики» — А. А. Ричардс в книге «Кольридж о воображении» (1934) старался представить мысли Кольрида о воображении как автономные, совершенно изолированные от исторических влияний, от реальной жизни. По утверждению А. А. Ричардса, понятия «фантазия» и «воображение» статичны и ограничены своим непосредственным смыслом. А. А. Ричардс, по существу, приписывает Кольриду такой подход, который стал характерен для «семасологии» XX в. Он прямо называет Кольрида «семасологом», который

¹⁸ Цит. по: *Loves J. L. The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination.* N. Y., 1959, p. 32.

¹⁹ Дьяконова Н. Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. М., 1978, с. 17.

²⁰ *Lindsay J. J. M. W. Turner. His Life and Work: A Critical Biography.* N. Y., 1966, p. 140.

будто бы имел в виду только «структуру словесных значений»²¹.

В действительности же дифференциация понятий у Кольриджа имела широкий эстетический смысл, объясняла философско-эстетические основы художественного творчества писателей-романтиков, дала коренные постулаты романтической культуры в целом. Точка зрения Кольриджа, даже при очевидном идеализме философского понимания проблемы, привлекает стремлением к строгой дифференциации категорий и к более четким, чем у предшественников, дефинициям. Он отличал символ от аллегории, воображение от фантазии, прекрасное от приятного, разум от понимания.

В создании своей теории воображения Рёскин следовал традиции Кольриджа, однако он внес и нечто новое, а именно веру в самостоятельную нравственную ценность воображения, способного противостоять общеприпятой в данном обществе морали и официально признаваемой религии.

Американские критики в XX в. нередко преувеличивают роль религиозных идей в эстетике Рёскина, усматривая религиозное начало даже в его теории воображения²², тогда как Рёскин излагал ее, почти полностью отвлекшись от религиозных рассуждений. И хотя Генри Лэдд утверждает, что воображение представлялось Рёскину чем-то интуитивным, инстинктивным: «Отличие Рёскина от Кольриджа заключалось в основном в том, что Рёскин считал воображение в конечном счете необъяснимым; таинственность воображения обуславливалась его инстинктивным характером»²³, — эта точка зрения безусловно ошибочна. Ведь Рёскин считал воображение «высшей интеллектуальной силой». Возвеличивая интуитивную силу воображения, он вместе с тем не абсолютизировал ее, полагая, что поэтическое воображение корректируется логическим мышлением, способным прояснить все, что остается скрытым, неясным, загадочным в искусстве. В связи с этим Рёскин обращался к Платону, который не склонен был высоко оценивать чисто поэтическую силу воображения в искусстве и старался ограничить ее пределы логическим мышлением, считая его более правдивым и справедливым. «Его собственные мифы были лишь символическим выражением рациональной на-

²¹ Richards I. A. Coleridge on Imagination. N. Y., 1950, p. 37.

²² O'Brien M. C. The Personalist Element in the Sociological Ideas of John Ruskin. Wash., 1939; Goetz M. D. A Study of Ruskin's Concept of Imagination. Wash., 1947.

²³ Ladd H. The Victorian Morality of Art: An Analysis of Ruskin's Esthetic. N. Y., 1968, p. 206.

дежды»²⁴, — писал Рёскин о Платоне в трактате «Munera Pulveris».

Кольридж испытал сильное влияние Платона и неоплатоника Плотина²⁵, их идеи были хорошо известны в Англии того времени и излагались, например, в трактате Томаса Тейлора «О прекрасном» (Concerning the Beautiful, 1787). Если романтики, следуя идеям диалога Платона «Ион», восприняли их субъективно, как апофеоз божественного вдохновения, поэтической одержимости, творческого восторга, то Рёскин подошел к ним объективно, верно уловив стремление Платона ограничить иррациональное начало искусства логическим подходом. Именно в таком плане истолковывается платоновский диалог «Ион» и в советской эстетике. А. Ф. Лосев пишет: «В „Ионе“ проведено характерное для античности отождествление искусства с наукой и знанием. Но главное заключается тут пока не в этом. Главное в том, что искусство, имея под собою некое „божественное“, совершенно иррациональное вдохновение, само ни в каком случае на него не сводится... идея не есть и нечто иррациональное, алогическое, не есть, например, чистое вдохновение»²⁶.

Рёскин развил и более детально и систематически разработал теорию воображения, изложенную в «Biographia Literaria» Кольриджа. Обосновывая свой тезис о том, что воображение распознает свойства прекрасного и запечатлевает их в модифицированном виде в художественном произведении, Рёскин использует идею Кольриджа о том, что воображение содействует достижению художественной целостности. Принцип Кольриджа — «бесконечное многообразие в тождестве», «многообразное одно» (endless variety in identity, manifold one) — находит дальнейшее развитие у Рёскина в его мысли: красота и гармония в природе и искусстве состоят в том, что разнообразие индивидуальных черт охватывается определенным единством — симметрией, целостностью, взаимосвязанностью частей.

Кольридж смешивает, соединяет объект и субъект. Объект, по его мнению, мертв, и его оживляет только воображение субъекта. Кольридж перепосит человеческие эмоции на внешнюю природу, и главное для него субъективный мир души, а не точное восприятие реального явления.

²⁴ Цит. по: Ruskin as Literary Critic / Ed. A. H. R. Ball. Cambridge University Press, 1928, p. 237.

²⁵ См.: Beer J. Coleridge's Poetic Intelligence. L., 1977.

²⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969, с. 178.

В природе он стремится уловить органическое единство. Жизнь природы уподобляется жизни человеческого духа. Для Кольриджа объективный факт не имел значения, ибо для него интересно было его восприятие субъектом. Он замечал не факты, а символы, пробуждающие его художественную интуицию. В отличие от Кольриджа Рёскин стремился к точному отражению реальных фактов, призывал ценить богатство объективного мира.

Трудами, обозначившими этапы в развитии эстетической мысли в Англии, были «*Biographia Literaria*» Кольриджа и «*Современные художники*» Рёскина. Трактат Кольриджа выразил суть романтической эстетики; в трактате Рёскина романтические идеи соединились с просветительскими, в чем отразился переход от романтизма к реализму. Кольридж строил свою концепцию в основном на анализе поэзии Вордсворта, Рёскин — на анализе творчества английских поэтов и живописи Тернера. По справедливому словам критика А. Х. Р. Болла, «второй том трактата „Современные художники“ знаменует собой кульминацию в истории развития того направления в английской эстетике, начало которому было положено Кольриджем и продолжено Уильямом Моррисом и его школой»²⁷.

Соотношение понятий «фантазия» и «воображение» устанавливается в эстетических трудах Рёскина также и на основе использования идей эссе Ли Ханта «Воображение и фантазия» (*Imagination and Fancy*, 1844). Рёскин так отзывался об этой работе Ли Ханта: «Восхитительное произведение литературной критики» (М., 2, 179). Согласно Ли Ханту, фантазия имеет дело с внешними явлениями, видимым сходством, остроумными наблюдениями; воображение проникает в глубь вещей, в их суть, в их духовный смысл. Воображение трансформирует различные образы в единое целое и создает художественное единство; эмоциональная сила воображения объединяет мысль и чувства. Примерно о том же говорил и Кольридж, но у Ли Ханта, по справедливому замечанию критика К. Д. Торна, нет свойственного Кольриджу «психологического и метафизического анализа» проблемы²⁸. Различая фантазию и воображение, Ли Хант высказал оригинальную мысль: «Воображение относится к области трагедии, или к серьезной музыке; фантазия — к комическому»²⁹. Он считал также, что воображе-

²⁷ Ruskin as Literary Critic, p. 21.

²⁸ Thorpe C. D. Leigh Hunt as Man of Letters.— In: Leigh Hunt's Literary Criticism. N. Y., 1956, p. 53.

²⁹ Ibid., p. 25.

ние создает великую поэзию, концентрируя большое содержание в одной поэтической фразе. Воображение, проникнутое глубоким чувством, является условием «экономного» использования художественных средств, условием гармонического единства произведения. Особенностью понимания Ли Хантом фантазии и воображения является выдвинутый им «принцип экономии» (unsuperfluousness), не допускающий никаких излишних украшательств в произведении. Ли Хант осуждал «излишества» в поэзии Китса и Шелли, например в поэме Шелли «Восстание Ислама» (The Revolt of Islam, 1918), в которой, по его мнению, «излишества» образов затемняют перспективу общего замысла.

В ряде своих статей Ли Хант развивал идею Кольриджа об «органической форме», «единстве» художественного произведения, идею неразрывного единения внутреннего и внешнего, духа и формы, темы и ее поэтического восприятия. «Органическая форма» развивается изнутри, складывается при этом как совершенная форма идеи. Под «единством» Ли Хант понимал цельность идейного замысла, моральную силу общего впечатления, последовательность стилового выражения темы (например, выбор стихотворного размера, который необходим в поэзии как форма, слитая с совершенным поэтическим духом, как естественный способ выражения поэтического восторга, чувства красоты и человеческой энергии). Стихотворная форма — признак полного и мастерского владения темой. Стих неизбежно возникает из цельности замысла. Стихотворная форма органически присуща поэтическому произведению, она отнюдь не является лишь украшательством и внешним одеянием.

Ли Хант воспринял идею Кольриджа о музыкальности совершенного поэтического произведения и в эссе «Воображение и фантазия» писал о музыкальной стихии поэзии. Воображение неотделимо от музыкального чувства, от сознания человечности музыки. Воображение художника соединяется с ощущением музыкального звучания рождающегося художественного единства. Принципом музыкальной композиции Ли Хант считал «разнообразие в единстве» (variety in uniformity). Ли Хант сам был музыкантом. И принцип музыкальности поэзии был ему особенно дорог. По верному наблюдению К. Д. Торпа, Ли Хант уделял музыкальности поэзии и проблеме стихотворной формы большее внимание, чем Кольридж.

Рёскин изложил свою теорию воображения во втором томе трактата «Современные художники» (1846), в книге «Два пути» (The Two Paths, 1859, глава «Роль воображения

в архитектуре»), а также в книге «Искусство Англии». Здесь он полемизирует с позитивистской эстетикой, с натуралистическим принципом механического копирования жизни и объективистского отображения реальности; резко выступает против позитивистского приращения роли творческого вымысла и поэтического воображения, против натуралистической дискредитации легендарных образов и воспроизведения скуки и прозаичности будней. Так, в книге «Искусство Англии» он осуждает произведения французских натуралистов, поскольку они противоречат истинному воображению: их «научность» — лишь в механически точной передаче проявлений страшного и ужасного, дурных сторон машинной цивилизации. Отвергая такой «демонический» натурализм, Рёскин ратует за искусство светлое, правдивое, гуманное. Кроме того, по мнению Рёскина, позитивистское искусство несостоятельно и в педагогическом смысле. Цель эстетического воспитания состоит, по его мнению, не в унылом знакомстве с тривиальным, утилитарным бытием, а в пробуждении способности к воображению, к творческому пересозданию бытия.

Рёскин видел в искусстве прежде всего его творческую суть. Ведь красота жизни не просто переносится из действительности в произведение искусства, считал он, — она осмысливается интеллектом художника, проходит через его душу. Изображенная картина жизни заключает в себе отблеск души художника. Такое пересоздание реальности осуществляется в первую очередь благодаря работе воображения.

Приступая к характеристике функций воображения, Рёскин останавливается на вопросе, столь интересовавшем английских романтиков, — о различии между фантазией и воображением. По его мнению, философы так и не смогли выяснить сущность воображения, поскольку постоянно смешивали его с фантазией, не раз подводя именно эту категорию под определение воображения. Вслед за Вордсвортом, Кольриджем, Ли Хантом Рёскин четко разграничивает понятия «фантазия» и «воображение». Фантазия — подсобное средство воображения, она только соотносит взятые из природы явления, но не сливает их в единое целое, что доступно только воображению. Фантазия декоративна и развлекательна, в ней нет глубокой страсти самого творца, его духовного начала. Фантазия, имея дело с внешними явлениями реальности, передает их внешнее подобие, внешний блеск, но у нее нет глубины чувства, нет эмоционального единства.

Воображение — это чрезвычайно таинственная, трудно-объяснимая способность человеческого духа; обладая пророческим даром, оно проникает в суть вещей.

Фантазия и воображение не тождественны, но взаимосвязаны. Примером такой их взаимосвязи Рёскин считал стихотворение Вордсворта «Маргаритка» (*To the Same Flower*, 1802, опубликовано в 1807). В начальных строфах очевидна игра фантазии: она словно блуждает, лишь перебирая ряды образов, но не останавливается и не размышляет над их характером. И только в последней строфе «включается» воображение поэта, в котором сам цветок обретает глубокий символический смысл, а его созерцание рождает насыщенные эмоциональные переживания.

В книге «Два пути» Рёскин определяет воображение как «создание новых образов и картин в нашем сознании»³⁰. Воображение — самая возвышенная из человеческих способностей. По Рёскину, воображение — это «создание волшебной сказки в собственном сознании» (UTL, 144). Областью воображения является вся история и весь мир мечты. Воображение связано с художественным видением, оно пробуждает благороднейшие ассоциации.

Во втором томе трактата «Современные художники» Рёскин рассматривает три функции воображения: 1) соединяющую, или ассоциативную (*associative*); 2) аналитическую, или проникающую (*penetrative*); 3) осмысливающую, или созерцательную (*contemplative*).

«Ассоциативная» функция воображения проявляется в отборе отдельных образов и деталей и в организации всего произведения. Воображение соотносит сходное и различное на основе единой концепции, в которой сказывается глубокое знание реальности. Воображение художника сопряжено с постижением богатства поэтических образов, заложенных в самом существе природы. Произведение, возникшее при участии воображения, всегда естественно, как будто почерпнуто из самой природы. Воображение функционирует как познание органических форм природы, где частные несовершенства перекрываются совершенством целого, добиваясь такого соотношения образов внутри единого произведения, при котором они обретают самобытную художественную значимость. Художник следует законам реальности, но они не сковывают его воображения; он идет непроторенным

³⁰ Ruskin J. «Unto This Last» and the Two Paths. L., S. a., p. 143. В дальнейшем цитируется это издание следующим образом: в скобках указываются буквы UTL и страница.

путем, но при этом не упускает из виду конечную цель. Гармония произведения создается благодаря художественному вымыслу. Организуется единство, в котором все компоненты подчиняются целому. Ассоциативное воображение проявляется только в естественной гармонической форме, способствуя воспроизведению правды жизни. Там, где есть фальшь, плохая композиция, монотонность, несовершенство формы, — там нет воображения. В ассоциативном воображении участвует и фантазия, создавая образы блестящие, интересные и увлекательные. Плодом деятельности ассоциативного воображения Рёскин считал картину Тернера «Cephalus and Procris».

«Проникающее» воображение проявляется не в соединении, а в восприятии вещей, в способе постижения сути явлений. В сфере действия проникающего воображения особенно очевидна разница между фантазией и воображением. Фантазия схватывает внешнюю сторону явления, она способна блестяще представить внешние детали, она рациональна, но не сердечна и не серьезна. Воображение проникает в суть вещей с помощью интуиции, интеллекта, понимания, но не рационализма; оно серьезно и охватывает предмет в целом.

Эффект проникающего воображения обуславливается интенсивностью чувств, жизнью сердца. Как и романтики, Рёскин отводит главную роль «проницательности сердца»: истинное, сердечное чувство служит критерием в различении добра и зла. Воображение имеет «некую серьезную цель и чувство» — «это видение сердца» (М, 3, 115, 114). Если нет сердца в том, что изображается, то все сравнения, преувеличения, страсти — пустое оригинальничанье, лишнее творческого огня. Каждая фраза в истинном художественном произведении проходит через сердце поэта. «Сердечное» проникающее воображение — это, по мнению Рёскина, «сезам», открывающий дверь в неистощимую сокровищницу духа.

Воображение пересоздает реальность, обнаруживая черты и детали не в том виде, в каком они предстают каждодневно, а в новой, творчески преобразованной композиции, сохраняя при этом естественность реальной жизни и ее смысл. «И волшебная страна, которую создает воображение, находится не в небесах и не в морских глубинах, а вблизи вас, даже у самого порога вашего дома. Воображение учит вас, как ее найти и как ее беречь». «Великий закон благородного воображения» состоит в следующем: «он не украшает, а обнаруживает сокровища, которыми обладает челове-

ский дух... чудо воображения заключается в правде» (А, 154, 155).

Образы демонов и духов, характерные для поэтического сознания народов, созданы воображением, точно так же как и образы, воспроизводящие предметы и явления действительности. Художественное произведение отличается глубоким смыслом и имеет символическое значение. Нельзя все высказать в произведении, надо оставить что-то и для работы воображения читателя или зрителя. Поэтому отшлифованная картина, где все ясно, определено и закончено, разочаровывает нас. Некоторые художники занимаются преимущественно внешней отделкой произведения, но настоящее мастерство состоит не в приглаживании и шлифовке формы, а в завершённом выражении идеи.

Благодаря воображению каждая деталь, каждый штрих в произведении имеют свой подтекст. «Долг художника не только в том, чтобы вызвать к воображению зрителей, пробуждать его, но и в том, чтобы *направлять* его» (М, 2, 196—197). Воображение наделяет реальные образы подразумеваемым смыслом. В качестве примера Рёскин упоминает рисунок Тернера «Медленно плыли облака по вечернему небу», относящийся к замыслу «Путешествие Колумба». Тернер воспроизвел натуральную форму облаков и вместе с тем придал им сходство с зубчатыми стенами и башнями крепости.

По мнению Рёскина, «выразительная сила каждой картины зиждется на проникновении воображения в *истинную* природу вещей... на свободе от оков и пут одних внешних фактов, которые могут мешать раскрытию подразумеваемого смысла» (М, 2, 196—197). Рёскин восхищается тем, что в картине «Избиение младенцев» Тинторетто избегал непосредственного показа резни и крови, давая вместе с тем представление о существе совершившейся трагедии. Во втором томе трактата «Современные художники» Рёскин постоянно говорит о художественной правде. «Подлинное воображение... воссоздаст правду, для правдивого произведения характерно то, что оно реально, ощутимо, различимо и ясно, а фальшивое произведение темно, бессвязно и беспорядочно». Настоящее искусство отличается «вечной жаждой правды и стремлением быть правдивым»; оно «всегда интересуется тем, что скрывается за маской». Искусство воображения не способно ко лжи, оно в своих «вымышленных созданиях» следует «законам правды и вероятности». Воображение должно питаться впечатлениями от природы, от внешней реальности, Для человека, обладающего поэти-

ческим воображением, необходимо глубокое знание жизни, ее новых тенденций. «Фантазия крутится как белка в колесе и при этом довольна собой, по воображение — это беспокойный стражник, шествующий по земле...» (М, 2, 200, 202, 203, 205).

Благодаря своей познавательной силе, воображение соединяет историческое и поэтическое. Если Джошуа Рейнольдс в своих знаменитых «Речах об искусстве» (*Discourses on Art, 1769—1790*) заявлял, что воображение постигает правду лишь в некоторых пределах и в определенном контексте, и разделял искусство художника на «историческую живопись» и «поэтическую живопись»³¹, то Рёскин утверждал единство исторического и поэтического, достигаемое посредством воображения. Он называл «великим стилем» в живописи то, что соответствовало «поэзии воображения в литературе». К «поэзии воображения в литературе» он прежде всего относил поэму Байрона «Шильонский узник» (*The Prisoner of Chillon, 1816*), в которой видел единство исторического и поэтического. В живописи это качество присуще, по его мнению, картинам Тернера. Так, в рисунке Тернера, сделанном на том месте, где когда-то была битва при Гастингсе, нарисовано расколотое дерево, ветви которого напоминают форму стрелы: здесь, по мысли Рёскина, фантазия превращается в воображение, ибо вызывает в зрителе глубокое чувство, связанное с историческим значением этого места.

Рёскин устанавливает взаимодействие воображения и нравственного чувства. Художник, обладающий состраданием к людям, глубже проникает в суть вещей, передает напряженную страсть и печаль. Мысль о нравственной стороне воображения выражена у Рёскипа сильнее, чем у его предшественников в истории английской эстетики. В книге «Два пути» Рёскин особо подчеркнул роль «моральной стороны воображения», которое прежде всего постигает нравственную основу характера человека и живет на симпатии ко всем живым существам, «но превыше всего и больше всего — на симпатии к простым людям, к их интересам и стремлениям» (УТЛ, 178, 180).

О «нравственной силе воображения» Рёскин говорил и в «Лекциях об искусстве». Бескорыстное воображение пробуждает истинные страсти в людях и заставляет их служить идеалам добра. Нужно, чтобы люди научились с помощью воображения представлять положение, интересы других лю-

³¹ Reynolds J. Discourses on Art. N. Y., 1961, p. 57—58.

дей точно так же, как свои собственные: «Люди будут тотчас же заботиться о других, как о себе, если они только смогут представить других, как самих себя, в своем воображении»³². Мысль о том, что воображение связано с глубоким нравственным чувством, развивается более детально в трактате «Современные художники». По глубокому убеждению Рёскина, эгоистические побуждения художника разрушают его воображение. Только самозабвение и бескорыстие являются условием истинного воображения.

Исходя из принципа нравственности искусства и из теории воображения, Рёскин в третьем томе «Современных художников» определял поэзию как «результат воображения, подразумевающего благородные условия для благородных чувств» (М, 3, 14). Это по сути своей романтическое определение поэзии. Под «благородными чувствами» Рёскин имел в виду четыре главные «священные страсти»: любовь, почтение, восхищение и радость. Их противоположные полюса — ненависть, возмущение (или презрение), ужас и горе. Все эти страсти, находясь в различных сочетаниях, обуславливают «поэтическое чувство», когда они раскрываются на благородной основе. Благородные и «поэтические чувства» должны иметь достойные мотивы. Никакого истинного восхищения, по мнению Рёскина, не может вызвать взрыв пороховой бочки или содержимое товарных складов. Восхищение становится поэтическим чувством, если оно вызвано, например, распускающимся цветком как символом духовной силы и красоты. Эти достойные чувства превращаются в поэзию благодаря воображению художника. Возвышенные эмоции сами по себе еще не являются поэтическими. Они свойственны человеческой натуре и проявляются в чистом виде у самых простых людей, но настоящей поэзией они становятся с помощью воображения, которое соединяет благородные образы воедино. Поэтическая сила определяется богатством воображения и эффективностью сочетания образов, соответствующих духу художественного произведения. Так, истинная поэзия в стихотворении Вордсворта «Бездетный отец» (The Childless Father, 1800) заключается в том, что «сочувствие к отцу, лишившемуся детей, передано с помощью яркого штриха: показано, каким образом старик закрывает дверь своего дома» (М, 3, 13).

Проявление «осмысливающего» воображения Рёскин видит в лучших поэтических произведениях английских романиков, которые и сложные, непонятные предметы представ-

³² Ruskin J. Lectures on Art. L., 1894, p. 110.

ляли в отчетливых формах, изображая их с большим мастерством. «Осмысливающее» воображение открывает глубины в даже кажущихся незначительными явлениях, непременно отмечая в них нечто важное. В качестве примера Рёскин приводит цитату из стихотворения Кольриджа «Полночный мороз» (Frost at Midnight, 1798):

...Спший огонек

Обвил в камине угли и не дышит;
Лишь пленочка из пепла на решетке
Все треплется, одна не успокоясь.
Ее движенья, в этом сне природы,
Как будто мне сочувствуют, живому.
И облакаются в понятный образ,
Чьи зыбкие порывы праздный ум
По-своему толкует, всюду эхо
И зеркало искать себе готовый,
И делает игрушкой мысль³³.

(Перевод М. Л. Лозинского)

Рёскин считал, что особенной способностью к осмысливающему воображению отличался Шелли, который мог писать об облаках и волнах, но при этом выражал искренние чувства и последовательно выдерживал торжественное настроение, ибо выявлял в картинах и явлениях природы сокровенный, глубокий смысл. В стихотворении «Эпипсихидион» (Eipsychidion, 1821), посвященном идеальной любви, основанной на взаимопонимании, интеллектуальном общении и родственности воображения, Шелли сравнивает воображение с истинной любовью. Оно столь же всемерно, так же способно побеждать зло, нравственно облагораживая людей. Любовь и воображение яркими лучами освещают вселенную и с силой молнии поражают ложь и низость:

Любовь как понимание: вбирает
Суть многолпких истин, отражая
Твой свет, Воображенье! Свет, рожденный
Землею, небом, духом; преломленный
Фантазией, как тысячью зеркал,
Победно во Вселенной засверкал
И мириадам соляноносных молний
Разит порок и ложь...³⁴

Свою концепцию воображения Шелли изложил в эссе «Защита поэзии» (A Defence of Poetry, 1821, опубл. 1840).

³³ Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974, с. 101.

³⁴ Перевод А. Михальской.

Воображение освещает мысли человека «своим собственным светом и составляет из них, как из элементов, новые мысли, из коих каждая является чем-то целостным». Воображение учитывает то, что есть общего между предметами, и дает им оценку. «Поэзия можно в общем определить как воплощение воображения...» «Воображение — лучшее орудие нравственного совершенствования, и поэзия способствует результату, воздействуя на причину. Поэзия расширяет сферу воображения, питая его все новыми и новыми радостями, имеющими силу привлекать к себе все другие мысли и образующими новые вместилища, которые жаждут, чтобы их наполнили все новой и новой духовной пищей»³⁵.

«Осмысливающее» воображение, с точки зрения Рёскина, допускает в определенных пределах преувеличение и условность. Рёскин отмечает две равноценных его разновидности: 1) воображение драматическое, 2) воображение символическое, аллегорическое. Драматическое воображение создает картину жизни в ее реальных формах. Символическое воображение отделяет эмблематическое значение предмета от его реального вида и создает формы, соответствующие свободно художественному вымыслу, однако такая условность возможна только в том случае, если она верна внутренней правде жизни.

Современник Рёскина Томас Бэбингтон Маколей к способности воображения относил в основном «подражание» всем «объектам» внешнего и внутреннего мира. Критик выступал против нормативных правил в искусстве, но вместе с тем для него «имитация» природы несовместима с условностью. Свой взгляд на «экстенсивное» «подражание» реальности он выразил в статье «Жизнь лорда Байрона, написанная Томасом Муром» (Moore's Life of Lord Byron, 1831): «Таким образом, предметами имитации в поэзии являются вся внешняя и внутренняя вселенная, обличье природы, превратности судьбы; человек, каков он есть; человек, каким он предстает в обществе; все, что существует... Сфера такого всеохватывающего искусства соизмерима со способностью воображения»³⁶.

В отличие от Маколей Рёскин считал, что невозможно нарисовать природу в целом, во всех ее бесконечных деталях и достичь ее зеркального отражения. Художник кое-что опускает и тем самым прибегает к эстетически оправданной условности.

³⁵ Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972, с. 411, 417.

³⁶ Macaulay T. B. Select Critical Essays. B., 1923, p. 81.

Символическое воображение Рёскин подразделяет на «фантастическое воображение» и «гротескное воображение» (М, 3, 105—107). Эти виды охватываются сферой аллегории. Кольридж считал, что аллегория — это перевод абстрактных понятий на язык картин, а символ — это просвечивание общего в особом, вечного во временном. Поэтому символ всегда имеет отношение к реальности, которую делает понятной. Рёскин в отличие от Кольриджа не противопоставлял аллегорию и символ. Если Томас Маколей и Мэттью Арнольд дискредитировали аллегорию, объявив ее пустой абстракцией, лишенной живого человеческого содержания, простой персонификацией идей, то Рёскин считал аллегорию проявлением «осмысливающего» воображения. Он придавал большое значение аллегории и ее роли в поэзии и живописи. Аллегория раскрывает поэтический смысл в одном ярком образе. Образ может быть по форме своей частично символическим, частично реальным. Рёскин считал миф многозначной аллегорией. По его мнению, в символах заключена «гигантская и неисчерпаемая сила» (М, 3, 104). Огромные возможности открываются для воображения в сфере фантастического, ибо это — «благородная вселенная мечты, страна чудес» (М, 3, 105). Большие потенции, с точки зрения Рёскина, скрыты также в гротеске, поскольку гротескное воображение охватывает разные сферы бытия и передает ужасное и возвышенное в мудрой форме. В создании гротескного образа воображение «моментально соединяет серию символов, представляет их в смелых и ярких сочетаниях, оставляя пропуски в объяснении соотносимых явлений, читатель сам должен понять смысл опущенного» (М, 3, 101—102). «...Кажется, лучше передавать гротескные образы простыми линиями, в светотени или в отвлеченном цвете, с тем, чтобы подчеркнуть прежде всего мысль, а не вещественный факт... Блейк, будучи совершенным художником в гротескных гравюрах «Книги Иова», вместе с тем всегда терпит поражение, как только он добавляет цвет» (М, 3, 106).

Рёскин определял воображение как удивительную способность создавать «волшебные сказки» подлинного искусства. Романтическое воображение с большей силой проявляется в легендарных образах. Именно легенды, «волшебные сказки» поэтического воображения особенно поражают воображение слушателей и читателей, преимущественно детей, ибо детское восприятие в чем-то главным созвучно художественному воображению. Волшебная сказка истинна в том смысле, что она пробуждает стремление к открытиям, вос-

пытывает в личности творческое начало, способность к мечте, к созданию того, чего еще нет в жизни, но что уже может быть представлено свободным и дерзким воображением человека, вызывая ощущение красоты и величия мироздания, сознание значительности природного бытия. Волшебная сказка дает человеку веру в свои силы и укрепляет его любовь к жизни. В творческом воображении проявляется полное ощущение свободы личности, считал Рёскин, даже если личность скована в своем физическом и общественном существовании. Воображаемое не надо принимать за конкретную истину, но это — путь к истине, эффективное средство воспитания чувств сильного человека, который будет стремиться к правде и добру. Здоровое воображение можно развивать, основываясь на спокойном осознании сути природных явлений и понимании мыслей великих людей прошлого и настоящего.

Возможности воображения гораздо значительней того, что может представить себе человек: «Вордсворт говорит о том, что воображение не может „увидеть только Протея, поднимающегося из моря“, потому что мир слишком велик, чтобы мы его могли охватить своим воображением сразу» (А, 125).

Говоря о роли воображения в жизни человека, Рёскин опирается на примеры из литературы и живописи: «Конечно, при изучении вопросов такого рода невозможно избежать смешения того, что свойственно литературе, и того, что свойственно искусству; ведущие принципы у них общие. Но, безусловно, многое может быть позволено повествователю из того, что не позволено рисовальщику. И я по необходимости беру примеры главным образом из литературы, потому что величайшие мастера повествования никогда не презирали игры сверхъестественных стихий волшебной сказки, тогда как очень редко можно найти хорошего художника, который бы спизонел до этого...» (А, 129).

В качестве примера проявления здорового поэтического воображения Рёскин приводит творчество романтика Уильяма Блейка, который был и художником и поэтом. Образы Блейка Рёскин считал зданием «осмысливающего» воображения. В цикле иллюстраций к ветхозаветной «Книге Иова» (Book of Job) Блейк стремился добиться «нравственного впечатления и целительного благоговения» от восприятия «естественного и возвышенного состояния» (А, 131), пережив ужасное, прийти к прозрению новых истин. Эту мысль Рёскина можно сопоставить с тем, что высказал по поводу изображения ужасного английский философ Давид Юм. В статье «О трагедии» (Of Tragedy, 1757) Давид Юм пи-

сал: «В живописи привлекают полотна, изображающие величайший ужас и горе, и они нравятся больше, чем произведения, изображающие прекраснейшие объекты, по спокойные и безразличные... Аффектация, волнующая дух, вызывает в нем бурный и страстный подъем, который под влиянием доминирующего импульса весь превращается в удовольствие. Таким образом, именно вымышленность трагедии смягчает аффект, вызывая новое чувство, а не только просто ослабляя или уменьшая скорбь»³⁷.

Именно такую трансформацию ужасного в трагическое с помощью воображения имел в виду Рёскин, когда писал об иллюстрациях Блейка к ветхозаветной «Книге Иова». По его мнению, они не имеют ничего общего с «грубым удовольствием от созерцания страданий и опасных кризисов» (А, 131), свойственным современному сенсационному натуралистическому искусству.

Плодом подлинного поэтического воображения считал Рёскин стихотворения романтиков, передающие непосредственность детского восприятия жизни. Ведь в детской психологии, по его мнению, особенно отчетливо проявляется связь с единой жизнью природы. «Люси Грей и Алиса Фелл» Вордсворта вернули нам краски Волшебной Страны», — писал он.

В книге «Два пути» Рёскин писал о том, что воображение способствует возникновению «нового стиля», отвечающего духу времени, уровню развития цивилизации и национальным особенностям культуры. Воображение проявляется и как «чувство творческого долга» (УТЛ, 145). Человек, обладающий творческим воображением, — это Колумб, открывающий Эльдorado. Но воображению художника опирается на один из известных стилей, и в рамках этого стиля художник создает свои оригинальные художественные ценности. Существующий стиль направляет работу воображения, но художник творит и новые художественные произведения, вносящие новые грани в существующий стиль. Талант художника как раз и проявляется в том, чтобы на основе существующего стиля создать нечто уникальное, неповторимое. Оригинальность художника состоит в его собственном «дизайне». В этот архитектурный термин Рёскин вкладывал общестетический смысл — самобытное пересоздание патуры, неповторимость композиции. Способность к новому «дизайну» характеризует талантливых поэтов, живописцев, архитекторов, композиторов.

Глубокую правду воображения находил Рёскин в произ-

³⁷ Юм Д. О трагедии. — *Вопр. лит.*, 1967, № 2, с. 164—165.

ведениях В. Скотта и Тернера, уловив тем самым реалистическое начало в их творчестве. При этом он касался также вопроса о психологических основах истинного воображения, о роли памяти, воспоминания: «действительная природа сознания, наделенного истинным воображением», заключается в том, что точно в нужный момент воображение вызывает из кладовой памяти, из блуждающих видений сознания «такие группы идей, которые могут подходить друг другу» (М. 4, 29). Поэт помнит тончайшие интонации, услышанные в прошлом, художник помнит складки ткани, формы листьев, камней и т. д. Высказывая верные мысли о психологических основах воображения, Рёскин вместе с тем исходит подчас из осмысления импрессионистических сторон творчества Тернера и делает выводы, характеризующие прежде всего импрессионизм, а не реализм. Так, Рёскин утверждает, что художественный вымысел зиждется на «впечатлении», которое припоминается художником: действительно, Тернер в ряде своих картин воспроизводил свое впечатление от увиденного, а его картины, написанные по воспоминаниям, похожи на сновидения.

Но в основном мысли Рёскина о поэтическом воображении пронизаны стремлением отстоять истинную правду искусства и реалистические принципы, справедливость которых представляется ему несомненной. Разрабатывая концепцию воображения, Рёскин развивал ряд идей романтиков, но при этом он уже связывал воображение с реалистическим искусством, так что подчас термин «воображение» у него выступал как синоним реализма. Реалистическое воображение, по Рёскину, состоит прежде всего в способности видеть то, что мы описываем, так, как будто это — действительное» (М. 2, 284).

Эта мысль Рёскина перекликается с теми идеями, которые высказывали Диккенс и Теккерей. В предисловиях к своим романам Диккенс говорил о том, что он стремился показать суровую правду жизни, изобразить реальных людей. В предисловии ко второму изданию романа «Торговый дом Домби и сын» (*Dealings with the Firm of Dombey and Son Wholesale, Retail and for Exportation, 1848*) Диккенс заявил: «... способность (или привычка) пристально и тщательно наблюдать человеческие характеры — редкая способность. Опыт убедил меня даже в том, что способность (или привычка) наблюдать хотя бы человеческие лица отнюдь не является всеобщей»³⁸. Эта «редкая способность» была

³⁸ Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1959, т. 13, с. 6.

способностью воображения писателя-реалиста. В предисловии к роману «Жизнь Дэвида Копперфильда» (*The Personal History of David Copperfield*, 1850) Диккенс отождествляет «работу воображения», «глубочайшие тайники сердца» писателя и правдивость рассказанной истории: «... грустно откладывать перо, когда двухлетняя работа воображения завершена... автору чудится, будто он отпускает в сумрачный мир частицу самого себя, когда толпа живых существ, созданных силою его ума, навеки уходит прочь... мне нечего к этому прибавить, разве только следовало бы еще признаться (хотя, пожалуй, это и не столь уж существенно), что ни один человек не способен, читая эту историю, верить в нее больше, чем верил я, когда писал ее»³⁹.

Теккерей в предисловии к своему роману «История Пенденниса» (*The History of Pendennis*, 1850) отверг то, что, казалось бы, сильнее всего способно поразить воображение читателя: «Захватывающий» сюжет, рассказ о самых живо-трепещущих ужасах — о сражениях, побегах и убийствах. Он настаивал на том, что воображение автора не должно выходить за пределы правдивого и честного повествования о человеческом характере, об общем направлении его поступков и речей, о всех недостатках его жизни и воспитания. Писатель ставил своей целью «в полную меру своих способностей изобразить Человека» без жеманного сюсюканья, без страха перед обществом, которое «не терпит в нашем искусстве ничего натурального». «Пусть правда не всегда приятна, но лучше правды нет ничего, откуда бы она ни звучала...»⁴⁰.

Такого рода «воображение» Рёскин называл «драматическим воображением», связанным с реальными жизненными формами. «Символическое воображение» в основном соотносилось Рёскином с романтизмом, в котором особую роль играли аллегория, фантастика, гротеск. Реалистическое, или «драматическое, воображение» объективно; оно следует жизненным законам, органическим формам природы, логике действительности; оно доверяет реальности, и в этом смысле по сравнению с субъективным «символическим воображением» оно «пассивно», оно полагается на то, что мудрость самой жизни подскажет ему самое существенное. Реалист «отрешается от своего личного интереса и как бы перевоплощается последовательно в разных персонажей, входит в их чувства и мысли, и при этом он пассивен;

³⁹ Там же, т. 15, с. 5—6.

⁴⁰ *Теккерей У. М.* Собр. соч.: В 12-ти т. М., 1976, т. 5, с. 7.

в отображении правды он пассивен, он не определяет сам, какой должна быть правда, и в мечтах своих он пассивен...». Так Рёскин заострил мысль о примате действительности, о всемогуществе правды, но при этом вступал в противоречие с самим собой: воображение всегда активно, но оно почему-то пассивно воспринимает веления действительности. Хотя Рёскин верно почувствовал и понял особенность творческого воображения и суть реалистического изображения действительности, он не смог до конца раскрыть диалектику субъективного и объективного в реалистическом искусстве.

С проблемой воображения Рёскин связывал и проблему идеала в искусстве. Идеал, по его мнению, находит выражение в самих исканиях «прекрасного и необычного в мыслях и явлениях, исключаящих болезненное и заурядное». Эти искания осуществляются с помощью воображения. «Верные поиски идеала — это честная работа воображения, дающая полную силу и присутствие возможному и истинному». Воображение, освещенное идеалом, пропикает в суть прошлого и способно на предвидение будущего. Благодаря такому воображению «история освещается поэзией». «Одной из первостепенных функций воображения является проникновение в картины истории и воспроизведение ее фактов». Однако, по мнению Рёскина, в литературе и искусстве XIX в. пока еще нет истинного осознания сути и значения идеала как понимания смысла истории и как эстетического образца. И Рёскин высказал такую пророческую мысль: «Истинный исторический идеал, основанный на сознании правильности фактов и полезности цели, пока не существует, выдвижение такого идеала является той задачей, которая может возникнуть в конце XIX столетия» (М, 3, 96, 48, 49, 43, 96—97).

По мере приобщения Рёскина к реалистическим принципам искусства переосмысливалось и переоценивалось им то, что в его эстетике находилось под сильным влиянием некоторых специфических идей романтического искусства. Так, в 1883 г. во «Вступительной заметке» к Секции II второго тома трактата «Современные художники» он отказался от абсолютизации различий между «фантазией» и «воображением» и заявил: «Прежде всего читателя следует предупредить о том, чтобы он не беспокоился о различиях, которые я пытался наметить между Фантазией и Воображением. Эта тема избита, а предмет несуществен, и решение этой проблемы практически невозможно не только потому, что у каждого есть своя собственная теория, но также потому, что никто никогда не излагает свою точку зрения на

основе понятий, с которыми другие люди согласны. Я сам теперь совершенно равнодушен к тому, какой термин я использую, и могу сказать о произведении искусства, что в нем сильна „фантазия“, „вымысел“ или „воображение“, и только иногда я различаю некоторые оттенки значений в применении этих терминов, и то скорее в зависимости от рассматриваемого вопроса, а не от интеллектуальных усилий, предпринятых при истолковании этого вопроса... Эти различия теперь определяются только уважением к разнообразию слов и к достоинству в их использовании». Теперь, по его мнению, «способность человеческого ума к созданию вымышленных обстоятельств, картин, форм, которые доставляют при этом удовольствие, может обычно называться достойным словом „воображение“, тогда как особая способность интеллекта, проявляющаяся в трактовке различных вымышленных мотивов, раскрывается в столь многообразных видах, что нет необходимости даже и искать слова для их определения». И хотя В. Скотт проводил «различие между способностью к орнаментальной композиции и способностью к созданию вымышленных обстоятельств», «великие художники, — считает Рёскин, — обычно обладают одновременно обеими этими способностями в определенном отношении, так что картины, интересные своим содержанием, обычно богаты и в своем орнаменте» (М, 2, XV—XVII).

Постепенно вносились коррективы и в трактовку понятия «воображение» в связи с тем, что в литературном процессе Англии и Европы Рёскин увидел теперь не только здоровые тенденции развития романтического и реалистического искусства, но и болезненные всплохи искусства декадентского. Если во втором и третьем томах трактата «Современные художники» Рёскин писал о здоровом воображении как о признаке великого духа человека, о том, что ложные образцы и воображение несовместимы, то в 1883 г. во «Вступительной заметке» к Секции II второго тома «Современных художников» он уже с тревогой пишет о том, что возможно и болезненное воображение «при отсутствии направленности и дисциплины, при лихорадочном использовании видений, вызванных чересчур нервной религиозной и поэтической фантазией».

Глубокие мысли Рёскина о роли воображения в искусстве вошли в сознание многих английских писателей, художников, критиков, по-своему развивающих и продолжающих развивать традиция романтической и реалистической эстетики XIX в. Так, об огромной роли воображения в творческом процессе с восторгом писал Дэвид Герберт Лоуренс

(хотя он несколько преувеличивал значение интуитивного начала). В статье «Введение в его живопись» (Introduction to His Paintings, 1929) Лоуренс утверждал: «...воображение — это воспламененное сознание, в котором преобладает интуитивное чувство... Художественные образы — это воплощение жизни воображения, а наша жизнь воображения — это для нас великая радость и великое достижение, ибо воображение — это такое движение нашего сознания, которое отличается от его обычного состояния тем, что оно обладает большей мощностью и большей всеохватностью. Истинное воображение дает нам более великое и возвышенное знание духовного и физического бытия»⁴¹.

Присутствие идей Рёскина ощутимо, например, в романах и эссе Айрис Мердок. Предпосылкой для общности некоторых эстетических воззрений было то, что Мердок, как и Рёскин, опиралась на платоновскую традицию и на романтическую тенденцию в литературе. В эссе «Превосходство идеи добра над другими понятиями» (The Sovereignty of Good over Other Concepts, 1967) Мердок писала: «... мы обращаемся к воображению не для того, чтобы бежать от мира, а для того чтобы приобщиться к нему, и это восхищает нас, так как возникает дистанция между нашим обычным, заурядным сознанием и пониманием реального»⁴². Устами героя своего романа «Черный принц» (1973) писателя Брэдли Пирсона Мердок высказывает такие мысли о воображении: «Для чего нагромождать детали? Когда начинает всерьез работать воображение, от подробностей все равно приходится отвлекаться, они мешают. Надерганные из жизни подробности — это не искусство... И зыбкий романтический миф — тоже еще не искусство. Искусство — это воображение! Воображение переосуществляет, плавит в своем горниле. Без воображения остаются, с одной стороны, идиотские детали, с другой — пустые сны»⁴³. По мнению Мердок, задача художника состоит в том, чтобы «видеть мир таким, каков он есть»⁴⁴.

⁴¹ Lawrence D. H. Selected Essays. Harmondsworth, 1960, p. 317.

⁴² Murdoch I. The Sovereignty of Good. L., 1970, p. 90.

⁴³ Мердок А. Черный принц. М., 1977, с. 50.

⁴⁴ Murdoch I. Op. cit., p. 91.

«Патетическая иллюзия».

Пейзаж в литературе



В литературе и искусстве XIX в., по мнению Рёскина, «осмысливающая» функция воображения особо ярко проявилась в пейзаже, ибо пейзаж в художественных произведениях того времени приобретает социальный смысл по контрасту с естественными условиями жизни в капиталистическом обществе. Пейзаж сопровождается историческими ассоциациями; изображение местности вызывает в памяти исторические события, связанные с нею. Пейзаж проникается гуманистическим содержанием, так как в искусстве XIX в. он становится проекцией человеческих чувств и переживаний.

Рёскин, как никто другой среди представителей эстетической мысли XIX в., глубоко и основательно осмыслил роль и функцию пейзажа в литературе и искусстве той эпохи — в творчестве романтиков и реалистов. Свои идеи по этому поводу он высказал в ряде работ — в таких книгах, как «Гавани Англии», «Искусство Англии», «Грозные облака XIX столетия», но наиболее полно — в третьем томе трактата «Современные художники». В этой работе Рёскин изложил свои представления о роли пейзажа в романтическом искусстве, дал его оценку, а также высказал ряд соображений о сути реалистического пейзажа. Теория пейзажа Рёскина, получившая название «патетической иллюзии» (The Pathetic Fallacy), строилась им на основе анализа творчества Вордсворта, Кольриджа, Китса, Байрона, Шелли, В. Скотта, Диккенса, а также живописи Ричарда Уилсона, Коупли Фидингга, Джорджа Робсона, Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера и других.

Советский искусствовед Е. А. Некрасова верно указывала на то, что «конец XVIII и первая треть XIX века знаменуют собой революцию в пейзаже. Это был самый большой вклад английского романтизма в изобразительное искусство, опередившего в этом отношении на несколько десятилетий остальную Европу»¹. Е. А. Некрасова справедливо заметила, что для становления искусства пейзажа очень

¹ Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975, с. 85.

важно было высказанное английскими поэтами понимание изменчивости природы и ее противоборствующих контрастов: «Природа перестает быть статическим узором, отдельные части которого описываются порознь, — все в ней взаимосвязано и находится в бесконечном движении, важнейшим фактором которого становится свет. От Томсона переход к поэзии Вордсворта, Байрона, Шелли и Китса был неизбежен»².

В трудах Рёскина дан детальный анализ причин обращения писателей и художников XIX в. к искусству пейзажа и определена его сущность. В главе «Моральный смысл пейзажа» (The Moral of Landscape) в третьем томе «Современных художников» Рёскин отметил социальные предпосылки возникновения интереса к пейзажу: «Наша любовь к природе отчасти побуждена ошибкой в нашей социальной экономике» (М, 3, 297).

Это чувствовали и многие поэты-романтики. Так, Вордсворт в сонете «Господень мир, его мы всюду зрим» (The World is Too Much with Us, 1807) писал:

А в нас так мало общего с природой,
В наш подлый век мы заняты иным³.

(Перевод В. Левика)

В стихотворении «Страхи в одиночестве» (Fears in Solitude, 1798) Кольридж противопоставлял жестоким порокам общества, жажде войны и крови, скверне вероломства любовь человека к природе родной страны, высокие нравственные чувства, ею вызываемые:

И он, исполнен чувств и дум, поймет
Отраду созерцанья и постигнет
Священный смысл в обличьях Природы!⁴

(Перевод М. Л. Лозинского)

Такое обращение к природе, поэтизация ее свойственны и Вальтеру Скотту, который, по словам Рёскина, был «первым представителем всех настроений современного общества» (М, 3, 296). Природа дорога В. Скотту, как память о прошлом, как олицетворение свободы и воплощение красоты, которой не стало в современных городах, охваченных промышленной революцией: «Эта чистая страсть В. Скотта к природе, к ее абстрактному бытию усиливается еще любовью к древности и любовью к цвету и красивой форме,

² Там же, с. 94—95.

³ Поэзия английского романтизма XIX века. М., 1975, с. 248.

⁴ Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974, с. 111.

которой уже нет на наших улицах и которую ищут в диких местах и в руинах...» (М, 3, 287).

По мнению Рёскина, для сознания человека XIX в. характерна «патетическая иллюзия»: писатели и художники обращаются к пейзажу в качестве «патетической» попытки создать «иллюзию» «живой жизни» в обществе, где господствует безжизненное. В трактате «Кампи Венеции» Рёскин писал: «Особая любовь к пейзажу — характерная черта этого века» (S, 6, 175), ибо машинная цивилизация, современные города не могут доставлять эстетического наслаждения, и люди отстраняются от города и обращаются к природе, к ландшафту. Аналогичные мысли были высказаны Мэттью Арнольдом в «Критических очерках» (1865, 1888)⁵ и Джоном Стюартом Миллем в «Автобиографии» (опубл. 1873–1874)⁶.

Рёскин считал, что XIX век создал подлинное искусство пейзажа. Прежде детали пейзажа использовались лишь как прием в общей картине, играли второстепенную роль в произведениях поэта и художника. Именно в период разрушительного буржуазного прогресса, когда индустриализм уничтожал естественные условия жизни, в искусстве возникает мощный интерес к изображению природы.

Суть исторических изменений, столь характерных для XIX в., по мнению Рёскина, была великолепно и точно запечатлена в картине Тернера «Военный корабль „Смелый“» (The Fighting Téméraire, Tugged to Her Last Berth to Be Broken Up, 1839), где коллизия между старым и новым, между жизнью и смертью подчеркивается контрастами — белый парусный корабль и черный буксирный пароход, тянущий его на слом, бледная луна и красное заходящее солнце. Новый машинный монстр идет на смену прекрасному парусному кораблю.

С точки зрения Рёскина, противопоставление машинного бытия города и прекрасной природы не единственная антиномия в искусстве XIX в., в нем не менее отчетливо выражена мысль о разрушении гармонии природы под влиянием индустриализма буржуазного общества. И Рёскин решительно протестовал против загрязнения природной среды промышленными отходами и уничтожения красоты природы.

Большая часть выступлений Рёскина по вопросам эстетики была посвящена возвеличению «красоты естественной природы, ценность которой все больше становится очевидной

⁵ Arnold M. Essays in Criticism. L., 1964.

⁶ Mill J. S. Autobiography. Oxford, S. a.

по мере увеличения опасности ее разрушения» (А, 202). В изображении природы, в искусстве пейзажа Рёскин видит воплощение идеала прекрасного, несовместимого с безобразным буржуазной цивилизации. И он стремился к тому, чтобы у читателей и зрителей возрастал интерес к природе, чтобы люди воспитывали в себе любовь к красоте и умели отстаивать прекрасное в естественной жизни.

Тяга к прекрасному по-прежнему свойственна человеку, считал Рёскин, а в условиях буржуазного прогресса и нравственного упадка, сложного переплетения добра и зла, непоследовательности социальных импульсов обостряется протест против безобразного в жизни и стремление обратиться к красоте природы: «Шустыця Безобразия распростерлась перед глазами человечества» (М, 3, 270). Люди стараются уйти в поля и горы, находя там «цвет, свободу, разнообразие и мощь, наслаждаются всем этим так, как никогда, радуются самым диким выступам горной гряды... Смотрят с восторгом на закаты и восходы солнца, видят в природе голубые, золотистые, пурпурные краски и заботливо собирают в полях цветы...» (М, 3, 271).

Однако, считая увлечение красотой природы результатом неизбежного отталкивания от безобразия социальной жизни, Рёскин вместе с тем полагал, что это новое чувство появилось в равной степени и как реакция на ложное понимание красоты, сложившееся под воздействием идей Ренессанса, которому он ошибочно приписывал как отделение красоты от правды, так и возвелчение ее за счет последней.

Одной из причин современного «наслаждения дикой природой» (М, 3, 270) Рёскин считал возникновение у современного человека особой чувствительности, а также появление многообразия характеров, среди которых далеко не все были всецело вульгарными и скучными; они-то, по его мнению, и «обнаруживают страстное восхищение неодушевленными предметами, наноминающее по своей возвышенности и нежности любовь, которую они испытывают к живым душам своих близких» (М, 3, 159). В результате развития чувствительности у человека усиливается эмоциональное восприятие мира, что вызывает повышение активности ума и сердца.

Наряду с чувствительностью современный человек, по мысли Рёскина, развил в себе и такое рациональное чувство, как наблюдательность. Он стал изучать природу. Получила развитие наука о природе, люди начали «обсуждать друг с другом открытие новых планет» (М, 3, 273). «Что

бы ни заставляло нас пристально изучать природные объекты, это внимание никогда не будет напрасным, оно вознаградится» (М, 3, 272). Рождаются новые представления о прекрасном в связи с развитием интереса к науке: «Несправедливо говорить о том, что любовь к красоте не имеет никакого отношения к науке, ибо есть наука о внешнем виде вещей, так же как и о их природе» (М, 3, 325).

Рёскин отмечал, что современная любовь к природе сочетается с безверием, но при этом он не считал, что «невере — обязательный признак любви к природе вообще» (М, 3, 317). В связи с упадком религиозности пропадает интерес к божественному, не боготворят героев и не обожествляют внешнюю красоту человека, перестают восхвалять святых и мучеников, изображать ангелов и демонов, вследствие чего усиливается чувство природы, возникают «особые формы современного искусства» (М, 3, 156), и среди них пейзаж.

Появляется интерес «к голубым горам, прозрачным озерам, разрушенным замкам и соборам» (М, 3, 154). Поскольку интерес к готической архитектуре, памятники которой стали уже разрушаться к XIX в., усиливался тем, что в сознании современного человека она как бы воспроизводила в структуре зданий комбинации природных форм (так, готический собор воспринимался как имитация высоких деревьев, устремивших свои вершины к небу), то одной из причин обостренного внимания к пейзажной живописи Рёскин считал реакцию на разрушение памятников готической архитектуры. В третьем томе трактата «Камни Венеции» он писал: «...английская школа пейзажной живописи во главе с Тернером в действительности не что иное, как здоровое стремление заполнить пустоту, образовавшуюся в результате разрушения готической архитектуры» (S, 3, 193).

Это новое чувство — «чувство природы» — Рёскин испытал сам в сильной мере и описал его в своих трудах «Современные художники» и «Praeterita». Чувство природы он подразделял на «юношеское» и «зрелое». Отправным пунктом для анализа «юношеского чувства природы» послужила ему ода Вордсворта «Доказательства бессмертия в воспоминаниях раннего детства» (*Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood, 1803—1806*). В книге «Praeterita» Рёскин сообщает о том, как он в возрасте восемнадцати лет ощутил прилив искреннего восторга от созерцания красот природы. Сравнивая свои чувства с переживаниями, описанными Вордсвортом, он замечает: «Я в последний раз почувствовал чистую детскую любовь к природе, которую

Вордсворт между прочим принял за доказательство бессмертия» (Р, 1, 334).

Знаменательна близость в трактовке юношеской любви к природе и мыслей о бессмертии у Вордсворта, Хэзлита и Рёскина. Уильям Хэзлит в статье «О юношеском чувстве бессмертия» (*On the Feeling of Immortality in Youth*, 1827) писал, что в юности человек не верит в то, что он смертен, он чувствует, что будет жить вечно, как бессмертный бог: «Простота и, так сказать, абстрактность наших чувств в юности создают веру в наше тождество с природой, и поскольку наш жизненный опыт невелик, а страсти наши сильны, то мы и приходим к убеждению, что мы также бессмертны, как природа... нас убаюкивает гул вселенной»; «Наши первые и самые сильные впечатления вызваны видом мощной природы, которая открывается перед нами, и мы совсем наивно переносим ее великолепию и вечность на самих себя». В минуте созерцания прекрасной природы как бы отражается жизнь вселенной. «Наши ранние впечатления — первое дыхание весны, гиацинт, омытый росой, мягкий свет вечерней звезды, радуга после грозы. Если мы вполне наслаждаемся этим, мы должны быть молоды. Что же нас сможет изменить?»⁷

Это ощущение вечности природного бытия, это юношеское чувство природы в английской поэзии XX в. великолепно передал Дилан Томас в стихотворении «Ферн Хилл» (*Fern Hill*):

Тогда я был юн и легок под яблоневыми ветвями
И счастлив так же естественно, как весной трава зелена...

В почете у лис и фазанов, возле радушного дома
Под повеявшими облачками я верил вечности сердца,

А солнце рождалось снова и снова

И жоланья бежали беспечно,

И следом за ними летела солома,

И ничто меня не заботило, ни дела голубого неба,

Ни повороты времени, звучащего утренней песней

Лишь золотым и зеленым детям,

Пока они любят время⁸

(Перевод А. Сергеева)

Эти стихи, песомненно, перекликаются с вышеупомяну-

⁷ Hazlitt W. *The Complete Works in Twenty-One Volumes*. L., 1933, vol. 17, p. 190, 192, 195.

⁸ Из современной английской поэзии: Роберт Грейвз, Дилан Томас, Тед Хьюз, Филип Ларкин. М., 1976, с. 224, 225.

той одой Вордсворта, хотя у Дилана Томаса воспоминания более реальны, а философский смысл прочнее укоренен в проблемах сегодняшнего дня.

Высоко оценивая оду Вордсворта за поэтизацию «чувства природы», Рёскин впоследствии, однако, не склонен был отыскивать в ней ощущение бессмертия и настаивать на обязательности связи восхищения прекрасной природой с мыслью о бессмертии. В работе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» он писал: «Вордсворт, конечно, и в самом деле видел, как облака окрасились в спокойные тона. Это было опытом его жизни. И если печаль бескорыстна и взоры направлены на созерцание смертного, это уже действительно много... Надо думать о том, что облака вспыхивают ярким светом благодаря бессмертию человека и тускнеют в результате его смерти. Глядя на небо, жди того дня, когда все смогут тоже видеть небо: воп там, в облаках, появился Оп. Но все это уже невозможно представить себе в христианской Англии...»⁹. Эту мысль Рёскин еще более заострил в эпилоге (1883) ко второму тому «Современных художников»: «Это касается происхождения и цели, но не бессмертия, ибо можно было бы доказать бессмертие и ягвенка и его убийцы. Что касается впечатлений, производимых природными явлениями на человеческую душу, то Вордсворт здесь в самом деле почти безукоризнен, чего никак нельзя сказать о логических заключениях, которые строятся на этом» (М, 2, 264).

Отталкиваясь от оды Вордсворта «Доказательства бессмертия...», Рёскин анализирует чувство природы, считая, что наиболее возвышенной и непосредственной любовью к природе у человека бывает в раннем возрасте. Он пытается объяснить суть этого юношеского чувства, в котором, по его мнению, не может быть того, что В. Скотт называл смешением «смирения и довольства» и наслаждением «гирляндой мыслей», ибо юноша еще не способен к столь сложным переживаниям, не склонен к самоанализу. Юношеское чувство природы — это общее наслаждение от общения с нею, это чувство радости и благоговения, чувствительность сердца и надежда влюбленного человека. «Главное здесь — чувство свободы, ощущение стихийной и незамутненной мощи природы» (Р, 1, 335). В юношеском чувстве природы нет страха смерти, нет и религиозного начала. Вспоминая о своей юности, Рёскин говорил: «Я всегда думал о природе

⁹ The Literary Criticism of John Ruskin / Ed. H. Bloom. Gloucester (Mass.), 1969, p. 370.

не как о создании бога, но как об отдельном от бога факте или существовании... Чувство природы не было связано у меня с определенным религиозным чувством, но было постоянное ощущение святости во всей природе, от самого малого до самого великого, инстинктивное благоговение, смешанное с удовольствием, непонятное волнение» (М, 3, 308—309). Это чувство было несовместимо со злыми намерениями и отвечало только благородным стремлениям.

Чувство природы, считал Рёскин, способно воздействовать на становление темперамента и характера человека, но не влияет на его убеждения. Рёскин писал: «Твердость и убежденность появились у меня вполне независимо от чувства природы» (М, 3, 309).

Знание литературы и истории обогащает «чувство природы». При созерцании долины и гор могут, например, возникнуть ассоциации с поэмами и романами В. Скотта, с историческими фактами и местами.

Ощущение красоты природы усиливается благодаря путешествиям и приключениям.

Любовь к природе Рёскин считал в высшей степени человеческим чувством. Он признавался, что любовь к природе была «определяющей страстью в жизни» (М, 3, 307), обусловившей выбор его занятий.

«Чувство природы» у зрелого человека в отличие от юношеского чувства проникается мыслью о сути человеческой жизни, о связи человека и природы. «Со временем,— говорил Рёскин,— аспекты природы, касающиеся человеческой жизни, становились с каждым часом более дорогими для меня» (М, 2, 263). Удовольствие вызывается тем объектом, вокруг которого в поэтическом произведении возникают «гирлянды мыслей» при условии, что отдельные мысли находятся в гармонии друг с другом: «Интенсивность наслаждения природой зависит от ее собственной красоты и от богатства этой гирлянды мыслей» (М, 3, 301—302).

По мнению Рёскина, истинная любовь к природе у человека XIX в. неотделима от его жизненного опыта, от перенесенных страданий, от сочувствия к людям, от «осмысливающего» воображения: «Чувство природы» в творчестве писателей значительно не само по себе, а в его связи с острыми проблемами, волнующими человечество. Лучшие произведения Вордсворта, считал Рёскин, «были направлены против помпезности и претенциозности, посвящены величию простых чувств и скромных сердец, высоким правдивым размышлениям, анализу политики и народных обычаев. Без этого его любовь к природе была бы относительно беспо-

лезной» (М, 3, 305). Истинной любовью к природе отличаются «души, возвышающиеся, как правило, над обычным уровнем и одаренные чувством великой любви к человечеству» (М, 3, 303).

По словам Рёскина, любовь к природе — «самое здоровое чувство, свойственное людям» (М, 3, 319), чувство, несовместимое со злыми страстями: «Отсутствие любви к природе не является несомненным недостатком, но наличие этого чувства — обязательный признак доброты сердца и справедливого нравственного *чувства*, хотя ни в коем случае не моральной *практики*; степень глубины этого чувства, *вероятно*, определяет и степень благородства и красоты характера» (М, 3, 316). Любовь к природе воспитывает серьезное отношение к жизни, чувство долга. Рёскин считал, что необходимо развивать в людях «чувство природы». Так, искусство рисования с натуры, по его мнению, должно стать неотъемлемой частью образования и воспитания молодежи. Рёскин создавал школы для художников, в которых проводилось специальное обучение, направленное на выработку умения видеть красоту природы, постигать законы этой красоты и воспроизводить ее в пейзажной живописи. Рёскин добивался при этом, чтобы интерес к природе соединялся со знанием истории и народного творчества.

Анализируя смысл и художественную функцию пейзажа (Landscape, scenery), Рёскин раскрывает содержание уже известного термина «живописное» (picturesque, pittoresco). До Рёскина этот термин употреблялся в XVIII и начале XIX в. в нескольких значениях:

1. Ландшафт «живописен» потому, что напоминает художественное полотно (таким считали английский ландшафт, который казался готовой, словно заключенной в рамку картиной).

2. «Живописна» нарочитая дикость и грубость ландшафта (свойственно английской парковой культуре, оказавшей сильное влияние на романтический пейзаж)¹⁰. Такое понимание «живописного» нашло отражение в книге Уильяма Шенстона «Разрозненные мысли о парковой культуре» (Unconnected Thoughts on Gardening, 1765) и в книге Уильяма Гиллина «Три эссе: о живописной красоте, о живописном путешествии, об изображении ландшафта» (Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, On Sketching Landscape, 1792).

¹⁰ См.: Malins E. English Landscaping and Literature, 1660—1840. L., 1966.

3. «Живописен» пейзаж, испытавший влияние театральных декораций (примером служит живопись Филиппа-Жака Лоутербурга, на картинах которого явления природы как бы помещены в сценическую рамку).

4. Пейзаж «живописен», если показано движение природных стихий — бурные проявления, контрасты, столкновения (такая динамика пейзажных картин передана в поэме Джеймса Томсона «Времена года» (The Seasons, 1726—1730)).

В XX в. Джек Линдсей считал, что искусство английско-романтического пейзажа складывалось под сильным влиянием поэмы Томсона «Времена года»¹¹. Романтики, продолжившие динамическое изображение природы, присущее Томсону, внесли, однако, и свой, новый аспект: сознание внутренних противоречий, лежащих в основе этих динамических изменений, понимание сложных, противоречивых отношений человека и природы. К тому же в романтизме утвердился принцип одушевления природы, перенесения на нее человеческих свойств. Этот принцип подспудно подготовлялся в сентиментальной, предромантической поэзии в просветительский период развития литературы. Однако в поэзии XVIII в. мир природы и мир человека существовали отдельно, соприкасаясь лишь по линии ассоциативного взаимодействия.

Имея в виду уже новый этап развития искусства пейзажа, а именно романтический, а затем и реалистический, Рёскин по-новому осмысливает эстетическую категорию «живописного», подразделяя ее — в четвертом томе «Современных художников» — на ряд уровней.

«Живописное пасторальное» (picturesque pastoral) было в прошлом, т. е. до XIX в. Поэты и художники воспроизводили топографические детали. В их изображении сельских видов и руин не было масштабности и величия.

«Живописное возвышенное» (picturesque sublime) появляется тогда, когда пробуждается интерес к изображению лесов, скал, гор.

«Живописное низшего свойства» (the lower picturesque) — вид покинутой деревни, разрушающихся домов, хижин, но все это пока лишено глубокого чувства и симпатии к простой жизни.

«Благородное живописное» (the noble picturesque) — картины бедности и упадка, проникнутые состраданием, но

¹¹ См.: Lindsay J. J. M. W. Turner. His Life and Work. N. Y., 1966, p. 58.

глубина сердечных чувств пока еще не осознана самим автором.

«Живописное высшего свойства» (the higher picturesque) — картины бедности и несчастий, вызывающие глубокое осознанное сочувствие со стороны автора и истинное стремление помочь страждущим.

«Тернеровское живописное» (Turnerian picturesque) — пейзажные картины, в которых обнаруживается многообразие чувств и глубокая симпатия к человечеству, интерес ко многим сторонам жизни и «осмысливающее» воображение, соединяющее историческое с поэтическим. Такое истинно современное искусство пейзажа, по мнению Рёскина, было свойственно прежде всего Тернеру.

Ли Хант и Рёскин по-разному осознавали то новое, что появилось в искусстве романтического пейзажа. Если Ли Хант находился еще под влиянием идеи «подражания» природе и говорил только о правдоподобии в изображении природы¹², то, с точки зрения Рёскина, непосредственная имитация самих природных явлений и топографических деталей уже не характерна для романтиков, ибо современная «мечтательная любовь к природной красоте» (М, 3, 302) выражается ими в форме «патетической иллюзии».

В зарубежной критике XX в. идея «патетической иллюзии», выдвинутая Рёскином, в общем получила положительную оценку, хотя понимание этой идеи и доказательства ее значения далеко не всегда безукоризненны. Так, американский критик Джозефина Майлз, признавая «патетическую иллюзию» как «способ видения мира и выражения взглядов автора»¹³, по существу, сводит ее к метафорическому приему одухотворения, т. е. к стилистическому приему. Но для Рёскина это была эстетическая категория, имевшая большое аксиологическое значение и применявшаяся им для характеристики художественного сознания целого поколения. В теории «патетической иллюзии» было заключено определение специфики романтического отношения к природе и выражена критическая оценка романтической трактовки природных явлений.

Джордж П. Лэндоу верно утверждает, что «патетическая иллюзия» эффективно передает правду внутреннего мира человека, но при этом приходит к выводу, что такое осо-

¹² Leigh Hunt's Literary Criticism. N. Y., 1956, p. 130.

¹³ Miles J. Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century: A Study of a Changing Relation Between Object and Emotion. University of California Press, Berkeley; Los Angeles, 1942, p. 183.

знание сути «патетической иллюзии» соответствует якобы пониманию Рёскином предназначения искусства — «представлять вещи не такими, какие они есть на самом деле... а такими, какими они представляются человечеству»¹⁴. Здесь явное искажение смысла теории «патетической иллюзии», ибо, констатируя факт субъективного восприятия природы романтиками и признавая антропоморфизацию природы особенностью современного романтического художественного сознания, сам Рёскин считал, что идеальное изображение природы есть раскрытие в ней объективной красоты и показ ее вне субъективного домысла.

Более достоверна точка зрения Патриции М. Болл, которая утверждает, что теория «патетической иллюзии», выдвинутая Рёскином, явилась осмыслением важнейших направлений в развитии английской поэзии XIX в. Патриция М. Болл справедливо заметила: «Следует считать, что теория „патетической иллюзии“ имеет большее позитивное значение, чем в настоящее время принято думать... Изучение теории „патетической иллюзии“ позволяет сделать вывод о том, что это — ключевая проблема творческих движений XIX столетия»¹⁵.

По мнению Рёскина, возникновение «патетической иллюзии» в искусстве объясняется развитием современных взглядов на природу. Античности свойственно сознание единства божества и природы: у Гомера эпитеты, использованные в описании природных явлений, указывают на их физические свойства, в них нет и намёка на одушевление природы; его отношение к природе чисто утилитарно и не сопровождается возвышенными эмоциями. Древние греки, продолжает Рёскин, поклонялись красоте человеческого тела, презирая грубость низкой природы — шероховатую кору лесного дерева, острые выступы горного хребта, беспорядочную стихию грозы. Отстраняясь от такой природы, как от враждебной силы, они находили удовольствие в природе, если она гармонизовалась с красотой человека либо представляла ему необходимое убежище.

В XIX в. сложился иной взгляд на природу, как считает Рёскин. Идея божества уже давно отделена от природы, считается, что все в природе существует по своим законам. Человек, общаясь с природой, видит ее вечно живое нача-

¹⁴ Landow G. P. The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin. Princeton (N. J.), 1971, p. 384.

¹⁵ Ball P. M. The Science of Aspects: The Changing Role of Fact in the Work of Coleridge, Ruskin and Hopkins. L., p. 2.

ло, ее красоту и, следовательно, не ограничивает свое представление о ней только физическими свойствами. В человеке появляется инстинктивное ощущение природной жизни, и вопреки знанию физических законов он начинает чувствовать, что ручьи поют, цветы радуются и т. п. Понятия о неживой природе и природе живой смешиваются в сознании человека: «Он готов согласиться с благотворным влиянием природы на него, не веря в это, он отдает ей свои симпатии, не рассчитывая, что она может принять их» (М, 3, 187). Таким образом, усиливается игра фантазии и воображения, что и является основой для появления «патетической иллюзии» в литературе и живописи. Таково, по мысли Рёскина, восприятие природы в начале XIX в.

Такой взгляд на природу отличается, в свою очередь, и от средневекового. В произведениях средневекового искусства (Рёскин нередко включает сюда и Ренессанс) природа наделяется постоянством, устойчивостью, ясностью. В средневековых пейзажах передан яркий свет и неподвижность атмосферы. А в пейзаже XIX в., по мнению Рёскина, все изменчиво, сумрачно, блекло, нависают тяжелые облака, дует ветер. Поскольку эстетический вкус изменился, удовольствие вызывает то, что мгновенно меняется, то, что увядает, что невозможно остановить и трудно понять до конца. У поэтов и художников возникает интерес к воспроизведению реальной формы облаков и к тщательной передаче световых эффектов, вызванных туманом; очертания предметов, в свою очередь, определяются тем, что мы их видим сквозь туман. Большое значение придается изображению неба. Утверждается принцип «воздушной перспективы» (aerial perspective). Тонкая наблюдательность сказывается в воспроизведении облаков и тумана в лучах восходящего и заходящего солнца.

Пейзаж проникается ощущением свободы. Взор художника выходит за пределы узкого пространства, ограниченного стенами жилища, замка, и обращается к широким природным просторам. Поэт и художник передают свое наслаждение от пребывания в открытом поле, в местах, поросших вереском, и рисуют не изгороди и рвы, а вольно растущие деревья, свободно текущие реки. Они изображают стихийное, свободное бытие природы, все, что «освобождает природные предметы от людского правления» (М, 3, 266). Любовь к свободе проявилась в упорном стремлении рисовать горы, дикие скалы и бескрайние дали в разных местах земного шара.

Таким образом Рёскин охарактеризовал основные этапы

в истории пейзажа в литературе. Американский литературовед Карл Кребер, принимающий выдвинутую Рёскином теорию «патетической иллюзии», верно заметил: «Лучшей обшей историей пейзажа в поэзии остается концепция, изложенная в трактате Джона Рёскина „Современные художники“»¹⁶.

Но экскурс в историю литературного пейзажа нужен был Рёскину прежде всего для того, чтобы показать то новое, что появилось в романтическом и реалистическом пейзаже XIX в. В центре внимания Рёскина находилась проблема «патетической иллюзии», которая несет добрые чувства, доставляет удовольствие, но при этом не совпадает с абсолютной правдой, ибо природа не может на самом деле испытывать человеческих чувств, хотя поэты и пытаются уверить нас в обратном. Возникает парадокс: смысл искусства, его нравственный пафос несовместимы с ложью, тем не менее произведения, основанные на «патетической иллюзии», прекрасны, вызывают восхищение читателя и облагораживают его душу. Рёскин разъясняет это кажущееся противоречие с коренным законом искусства — правдой. В действительности в произведении искусства передается определенное состояние души человека — его эмоции, страсти, переживания. Под влиянием таких аффектов человек видит природу не такой, какова она есть на самом деле, ибо окрашивает ее своим собственным чувством. Бывает «иллюзия», вызванная капризами произвольной фантазии, не способная эмоционально захватить читателя, но есть «патетическая иллюзия», которая обусловлена глубоким душевным волнением, она-то как раз и заставляет нас поверить ей вопреки доводам рассудка. В «патетической иллюзии» именно потому проявляется поэтическая сила, что в ней есть истинная человеческая страсть. Это ослепление сильной эмоцией — благородное состояние души: «Эмоции должны быть достаточно сильными, чтобы, хотя бы отчасти, победить интеллект и заставить его поверить в их истинность» (М, 3, 167). В этом состоит высшая способность таких поэтов, как Кольридж и Китс.

Однако даже в наслаждении «патетической иллюзией» человеком движет «дух правды». Поэт может неверно представлять себе реальные вещи, но он правдиво изображает чувство, например силу горя: «Человек... смотрит на вселенную сквозь слезы, и она представляется ему в новом

¹⁶ Kroeber K. Romantic Landscape Vision: Constable and Wordsworth. The University of Wisconsin Press, 1975, p. 78.

свете» (М, 3, 169). Прекрасные метафоры, вызванные к жизни «патетической иллюзией», не могут оставить нас равнодушными, ибо они проникнуты человеческим чувством. Литература как раз правдиво изображает эмоциональное состояние человека, субъективно воспринимающего природу. Таким образом, в «патетической иллюзии» заключена истинная правда чувства. У поэта и художника «патетическая иллюзия» становится вдохновенным способом поэтического изображения природы. Понятие «патетической иллюзии» было призвано обозначать ту особенность в искусстве пейзажа, которая впервые проявилась во всей полноте и блеске в поэзии английских романтиков, а именно перенесение человеческих эмоций на природу, изображение природных феноменов как живых существ, отождествление природных явлений с формами человеческого сознания и психологическим обликом человека.

В отличие от классицизма и просветительской литературы в целом, допускавших персонализацию абстрактных понятий, романтики открыли эстетический закон антропоморфизации природы, который приблизил природу к человеку, способствовал усилению экспрессивного эмоционального начала в искусстве, передавал тонкость и изящество человеческих чувств, углубившихся в связи с созерцанием и постижением красоты природы.

Романтики, таким образом, одухотворяли и одушевляли природу, содействовали осознанию великого значения единения человека с природой как одного из условий счастливого и гармоничного существования человека и общества. Одушевление природы словно изначально расширяло сферы действия человеческих способностей, усиливало сознание важности своего места в мироздании, вселяло веру в могущество человека. Эта вера в желаемое компенсировала ограниченные возможности человека, находящегося в реальных рамках сковывающего его социального бытия того времени. Антропоморфизация природы открыла новые грани прекрасного, обнаружила новые художественные возможности метафорического изображения.

Но Рёскин не считал этот способ изображения природы неотъемлемым свойством любого современного произведения. Он находил его преимущественно у поэтов-романтиков и отмечал его ограниченность, учитывая уже опыт писателей-реалистов, крайне осторожно применявших его на практике.

Рёскин утверждал, что художественная правда должна быть абсолютной и отступления от нее в любом виде,

даже в форме правдивого изображения самой иллюзии правды, не следует особенно приветствовать. Поэтому Рёскин и говорил о том, что «патетическая иллюзия» используется только поэтами «второго ряда», а великие художники прибегают к ней весьма редко.

Теория «патетической иллюзии» знаменовала собой осознание эстетической закономерности в развитии искусства целой эпохи, и в этом была заслуга Рёскина как теоретика литературы и искусства, но иногда все же он обнаруживал схоластическое толкование выдвинутой им идеи. Это сказалось, например, в его пристрастии к подразделению поэтов на определенные «ряды». Хотя, надо сказать, что в разделении художников слова на поэтов «величайших» и поэтов «второго ряда» у Рёскина была своя логика. Поэтов «второго ряда» он не считал «второстепенными», ибо «второстепенность» в настоящей поэзии недопустима. «Второй ряд» возникает лишь по отношению к великим поэтам «первого ряда». Рёскин дает и другое обозначение этим «двум рядам». Первый ряд — это «творческие поэты» (Creative): Гомер, Данте, Шекспир, второй ряд — «отражающие» (Reflective or Perceptive) поэты: Вордсворт, Китс, Теннисон. Каждый в своей сфере должен быть первоклассным творцом, ибо «второстепенность» противопоказана поэзии.

Рёскин поставил вопрос о национальной специфике английского искусства. К этому вопросу он подходил и через характеристику пейзажа, особенно там, где говорил о способности англичан увидеть великое в малом. В «Лекциях по искусству» Рёскин утверждал, что «инстинктивная любовь к пейзажу» у англичан «имеет глубокие корни» в развитии многовековой национальной культуры. Одной из наиболее важных черт национального английского искусства Рёскин считал мастерство пейзажа: «Интерес к пейзажу может возникнуть только у людей с культурными традициями. Этого уровня культурного развития можно достигнуть только занятиями музыкой, литературой и живописью»¹⁷. По мнению Рёскина, четыре элемента, составляющие суть пейзажа, — небо, земля, вода и растительность — по-своему предстают в произведениях английских художников и писателей: «Наш великий национальный дух получает удовольствие от созерцания всего самого миниатюрного», — писал Рёскин в книге «Гавани Англии» и продолжал: «У англичан особая любовь к опрятности и аккуратности»¹⁸. В чет-

¹⁷ Ruskin J. Lectures on Art. L., 1894, p. 29, 28.

¹⁸ Ruskin J. The Harbours of England. L., 1907, p. 123.

вертом томе «Современных художников» Рёскин заметил, что английский ландшафт с руинами выглядит «как экземпляр Средних Веков, положенный на бархатный ковер для обозрения...» (М, 4, 3). Рёскин был убежден: величие духа художника проявляется в том, чтобы, казалось бы, незначительные вещи становились великими благодаря его художническому воздействию: тот, кто не обращает внимания на малое, будет фальшив и в большом. Рёскин говорил: «...малейшая неверная деталь, нарушающая гармонию чувства и ассоциации в пейзаже, разрушает его вообще... и убивает способность созерцания» (М, 2 XIII). Природе свойственно многообразие в единстве, поэтому и в отражающем ее искусстве все это многообразие неизменно должно выстраиваться в целом по универсальным законам природы. Рёскин выступал против описательности пейзажа, ратуя за создание отражающих истину картин природы, впечатляющих правдивостью и силой мысли художника. Истинный пейзаж должен быть связан с образом человека и оказывать влияние на сердце читателя или зрителя.

Образцами подобного пейзажа Рёскин считал создания пейзажной лирики Вордсворта, в которой природа изображалась возвышенно, в связи с бытием человека, в соотношении с его чувствами и переживаниями, в ее благом влиянии на душу индивида. Идеи Вордсворта о постоянной и сложной взаимосвязи человека и природы в значительной степени повлияли на эстетику и литературную критику самого Рёскина.

Согласно Вордсворту, ощущение своей близости к природе и сознание ее неукротимой силы позволяют человеку чувствовать себя свободным, несмотря на то что в политических обстоятельствах, в обществе он живет под властью тирании. Современный критик М. Сэйбин верно замечает, что, «когда Вордсворт изображает природу, он не указывает прямо на ее духовный смысл, но его метафорический язык одушевляет и одухотворяет природу». Хотя описание чувства у Вордсворта детально и субъективно, он «использует метафоры и иллюзии для того, чтобы определить свое отношение к небу и земле, божеству и человечеству скорее в общем, чем в личном плане»¹⁹.

Как и живопись Тернера, поэзия Вордсворта стала для Рёскина образцом «патетической иллюзии».

¹⁹ Sabin M. English Romanticism and the French Tradition. Harvard University Press, 1976, p. 137, 46.

Рёскин сравнивал прекрасную природу с музыкой. В работе «Грозовые облака XIX столетия» он говорил о том, что легкий ветер и изящное движение чистых облаков напоминают ему «музыкальную напевность отдаленно звучащей песни»²⁰. В подтверждение своего сравнения природы с музыкой Рёскин приводил стихи Вордсворта.

В изображении природы Вордсворт идет от обыкновенного к возвышенному; в обычных и незначительных, казалось бы, явлениях он умеет раскрыть необыкновенное. Так, в образах цветов в поэзии Вордсворта раскрываются глубокие представления о жизни и любви — при этом Рёскин особо выделял стихотворение «Маргаритке» (*To the Daisy*, 1802).

Именно в связи со стихами о маргаритке современная английская писательница Маргарет Дрэббл вспоминает термин Рёскина «патетическая иллюзия». Признавая этот термин, Маргарет Дрэббл в своей книге «Вордсворт» (1966) обозначила им характерное для романтиков восприятие природы, когда каждое явление внешнего мира воспринимается как событие, полное внутренней жизни. Вордсворт считал, пишет исследовательница, что любой природный объект — цветок, плод, скала, камень — обладает чувствами и «моральной жизнью» (слова из поэмы Вордсворта «Прелюдия», 1798—1805, опублик. 1850). Границы между существованием живого физического мира и внутренним «я» человека неразличимы. Маргарет Дрэббл утверждает, что пейзаж у Вордсворта коренным образом отличается от вялых, статичных пейзажей в стихах поэтов XVIII в. Вордсворт, по мнению Маргарет Дрэббл, совершил «революцию» в поэзии. В его стихах о природе есть глубокое нравственное чувство, простота, динамичность и яркие описания цвета и звука. О стихотворении Вордсворта «Маргаритке» Маргарет Дрэббл пишет: «В общем, это стихотворение — прекрасный образец того, что подразумевается под „патетической иллюзией“, а именно перенесение человеческих чувств и побуждений на не относящиеся к человечеству объекты, такие, как цветы, реки, животные. Вордсворт очень широко пользуется этим характерным для него способом... Это стихотворение всецело является „патетической иллюзией“»²¹.

Говоря об изображении природных явлений в поэме Кольриджа «Кристабель» (*Cristabel*, 1797—1800, опублик. 1816), Рёскин прежде всего отмечает сильное эмоциональное начало, «патетическую иллюзию», а затем обобщает: «пате-

²⁰ *Ruskin J. Works*. N. Y., 1890, vol. 20, p. 85.

²¹ *Drabble M. Wordsworth*. L., 1966, p. 114.

тическая иллюзия» возникает тогда, когда есть истинная страсть, а не мимикрия страсти. В «патетической иллюзии» у Кольриджа нет никакого противоречия: дух правды проникает в само наслаждение природой.

Для Кольриджа, по мнению Рёскина, единство природы и человека есть наиболее полное выражение человеческого духа. В этом он видел надежду на будущее. «Нет ничего печального в природе», — говорит Кольридж в стихотворении «Соловей» (*The Nightingale*, 1798), не соглашаясь с теми, кто называет соловья печальнейшей птицей. Веселый соловей открывает людям мудрую истину:

...в голосах Природы
Для нас всегда звучит одна любовь
И радость! ²²

(Перевод М. Л. Лозинского)

В стихотворении «В беседке» (*This Lime-Tree Bower*, 1797) высказывается мысль о том, что природа вызывает лучшие чувства человека, дает ему нравственную силу:

...Отныне буду знать:
Природа никогда не покидает
Тех, кто разумен и душою чист;
Да, в каждом уголке царит Природа,
На каждом пустыре найдется пища
Для чувств! Повсюду сердце ощутит
Любовь и Красоту! ²³

(Перевод В. В. Рогова)

В любви к природе, в единении с нею Кольридж видел залог счастья человека в будущем.

Восприятие природы у Кольриджа живописное, визуальное — в цвете, в изменении цвета и света, в соотношениях природных явлений. Впечатления от природы наводят поэта на философские размышления, касающиеся нравственной сути эмоциональной жизни. Реальный факт природного бытия, сопровождаемый столь многозначными чувствами и размышлениями, приобретает символическое значение. Для Кольриджа, писал Рёскин, небо, река, цветок — это символы человеческой жизни; его сравнения — это не просто поэтические образы, а проявление определенного мироощущения, заключающегося в слиянии природного и человеческого бытия.

²² Кольридж С. Т. Стихи, с. 120.

²³ Там же. с. 96.

Рёскин приводит и другие характерные сравнения, встречающиеся в стихах английских романтических поэтов: сравнение шиповника со знаменем у Вальтера Скотта, человеческого чувства — с движением дымки от пламени у Кольриджа, голоса человека — с качанием веток сосны у Шелли.

Особенно понравились Рёскину стихи Вордсворта и Шелли о жаворонке, в которых стихи поэта сравниваются с прекрасным песней птицы. Так, в стихотворении Шелли «Жаворонку» (*To a Skylark*, 1820) истинное искусство сравнивается с песней жаворонка. Искусство должно быть столь же непосредственно, чисто и радостно, как пленительная песня вольной птицы. Искусству свойственно то же ощущение свободного полета, которое является родной стихией для жаворонка. Поэт учится у природы и обращается к жаворонку с просьбой научить его создавать песни, которые могли бы принести радость человеку.

Ты тонешь в поднебесье,
И с дивной высоты
Бесхитростные песни
Струишь на землю ты
И поверяешь нам души своей мечты.
.....
О, если б мне в бездумной
Беспечности твоей
Мелодией безумной
Пленять сердца людей,
Как ты пленял мое, крылатый чародей²⁴.

(Перевод К. Чемена)

Об этом Рёскин вспоминал, например, в «Лекциях об искусстве», говоря о психологии поэта и нравственных основах поэтического творчества. Утверждая мысль о том, что «справедливость дела» и «чистота эмоций» — необходимое условие для появления истинного произведения искусства, Рёскин пишет: «От жаворонка вы можете узнать, что значит „петь для радости“. Надо прежде всего самому достигнуть определенного нравственного состояния — чистой радости, затем с возможно большим изяществом выразить его; совершенный характер формы передаст эту радость другим живым существам, способным к такому же чувству»²⁵.

По словам Рёскина, любовь к природе, «может быть, лучшая, что есть у Байрона и Шелли, это их спасительная

²⁴ Шелли. Избранное. М., 1962. с. 71, 74.

²⁵ Ruskin J. Lectures on Art, p. 81.

стихия...» (М, 3, 305). Например, в песне третьей «Чайльд-Гарольда» (Childe Harold's Pilgrimage, 1809—1817) Байрон высказал свое чувство единения с природой:

Так что ж, не лучше ль край избрать пустынный
И для земли — земле всю жизнь отдать

.....
Блажен, чья жизнь с Природою едина,
Кто чужд ярму раба и трону властелина.
Я там в себе не замыкаюсь. Там
Я часть Природы, я — ее создание.
Мне неважны улиц шум и гам,
Но моря гул, по льдистых гор блистанье!
В кругу стихий мне тяжело лишь сознание,
Что я всего лишь плотское звено
Меж тварей, насливших мирозданье,
Хотя душе сливаться суждено
С горами, звездами или тучами в одно ²⁶.

(Перевод В. Лесика)

Байрон чувствовал свое единство с природой, но при этом ощущал особое достоинство, свойственное человеку — высшему созданию среди живых существ.

В песне четвертой «Чайльд-Гарольда» романтический герой стремится уйти в первозданную, дикую природу, чтобы слиться со вселенной:

Есть наслаждение в бездорожных чащах,
Отрада есть на горной крутизне,
Мелодия в прибое волн кипящих
И голоса в пустынной тишине.
Людей люблю, природа ближе мне,
И то, чем был, и то, к чему иду я,
Я забываю с ней наедине.
В себе одном весь мир огромный чувя,
Ня выразить, ни скрыть то чувство не могу я ²⁷.

Критик Джозеф Уоррен Бич справедливо утверждает, что в пейзаже у Байрона «дикое и возвышенное» взаимосвязаны, ибо пейзажная романтическая страсть чаще всего обращала взоры поэта к «диким началам в природе» ²⁸.

²⁶ Байрон Дж. Г. Соч.: В 3-х т. М., 1974, т. 1, с. 227.

²⁷ Там же, с. 295.

²⁸ Beach J. W. The Concept of Nature in Nineteenth-Century English Poetry. N. Y., 1966, p. 34.

У Байрона изображение связи человека и его душевного мира с природой дано вне религиозных и платонических идей, свойственных ряду других поэтов-романтиков.

Особо восхищался Рёскин теми стихами Байрона, в которых выражена любовь поэта к морю, и цитировал прекрасные стихи из песни третьей поэмы «Остров» (The Island, 1823):

Простерлася незыблемой пятой
Скала далече в море. Вал крутой
Но сей в час бури, предводя бойцов,
На приступ лезет и стремглав с зубцов
Вглубь падает, где полчища бушуют,
Под белым знаменем утес воюют ²⁹.

(Перевод Вяч. Иванова)

И делал вывод: «Эти стихи в первоклассном литературном произведении не просто замечательны, их можно считать непревзойденными по своим достоинствам» ³⁰.

Стихи о море были особенно дороги Рёскину — он, как и другие английские романтики, любил морские просторы, ему нравилось смотреть на море, любоваться его красотой и мощью, постоянному волнению, игре волн. Он испытывал «нечто близкое к байроновской страсти — любви к морю...» (Р, 1, 106).

В книге «Гавани Англии» Рёскин прослеживает развитие темы моря в английской литературе, считая ее одной из характерных тем, обусловивших национальное своеобразие английской литературы. В средние века море оставило поэтов равнодушными. Так, Чосер в «Рассказе юриста» (Man of Law's Tale) и в «Рассказе Франклина» (The Franklin's Tale) из «Кентерберийских рассказов» (Canterbury Tales, 1387—1400) выразил неприязнь к морской стихии: это «пропасть соленая», «обманчивый морской простор» ³¹. Герой Чосера ощущает себя человеком только на суше, и поэтому, говоря о чем-либо связанном с морем, например о корабле, он не находит нужных слов, лексикой его в этом случае необычайно беден. Талант поэта проявляется в описании «земных» явлений: запахов леса в теплый солнечный день и т. д.

²⁹ Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1981, т. 3, с. 291.

³⁰ Ruskin J. Fiction, Fair and Foul.— In: The Literary Criticism of John Ruskin, p. 378.

³¹ Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. М., 1973, с. 174, 418. Перевод О. Румера.

Интерес к морю, продолжает Рёскин, в английской литературе появился гораздо позже и со временем усиливался. Так, В. Скотт в поэме «Мармион» (*Marmion*, 1808) с наслаждением описывает морской ветер. В поэзии романтиков с образом моря непосредственно связан образ корабля, который стал символом стойкости и движения вперед (например, в стихах Шелли, Теннисона). «Очарование корабля обусловлено тем, что у него есть уверенная устойчивость, хотя он и находится над водной бездной; его движение вперед с помощью весла и паруса зависит от способности бросать смелый вызов коварному морю»³² и смело бороться со стихией, писал Рёскин. Замечательно то, что Вордсворт, обычно воспевавший любимую им сельскую природу, в прологе к поэме «Питер Белл» (*Peter Bell*, 1798, опубл. 1819) вообразил путешествие к звездам, сравнив его с плаванием на корабле в виде серпа Луны на небе.

Меня промчит сквозь облака
Моя ладья — мала, легка,
Как месяца корабль³³.

Если Ли Хант не ощутил красоту этого сравнения, назвав его «проявлением неуклюжего легкомыслия»³⁴, то Рёскин высоко оценил этот образ.

Наиболее яркий пример «патетической иллюзии» в пейзаже романтиков Рёскин видел в образе сосны³⁵. В поэме Шелли «Аластор, или Дух одиночества» (*Alastor, or The Spirit of Solitude*, 1815, опубл. 1816) выразителен символический образ сосны. Растущая на скалах сосна распростерла свои качающиеся ветви над пропастью, на каждый порыв непоющего ветра она откликается нехотя, с промедлением и только одним движением:

Сосна:

Над пропастью тугие ветви, корни в скалах,
Едва капризу ветра уступает
Одним упрямым гордым колыханьем...³⁶

³² *Ruskin J. The Harbours of England*, p. 5.

³³ Перевод А. Михальской.

³⁴ *Leigh Hunt's Literary Criticism*, p. 146.

³⁵ О популярности этого образа в романтической поэзии можно судить по известным стихам Гейне и Лермонтова.

³⁶ *Shelley's Poetical Works. L., 1839*, p. 560—561. Перевод А. Михальской.

Джон Китс в «Оде Психее» (Ode to Psyche, 1819) сравнивал душу человека с сосной:

Да, я пророком сделаюсь твоим —
И возведу уединенный храм
В лесу своей души, чтоб мысли-сосны,
Со сладкой болью прорастая там,
Тянулись ввысь, густы и мирносны.
С уступа на уступ, за стволом ствол,
Скалистые они покроют гряды;
И там под говор птиц, ручьев и пчел
Уснут в траве пугливые дриады³⁷.

(Перевод Г. Кружкова)

«Китс (как это свойственно ему) сконцентрировал все, что могло быть сказано о сосне, в один стих, хотя он и говорит о соснах только в поэтическом, гипсказательном плане. Теперь я стал восхищаться им настолько сильно, что не смею его перечитывать: чтение его стихов вызывает во мне недовольство своим трудом; но другие не должны оставаться в неведении. Учтывая, какое большое воздействие оказывает на души людей созерцание деревьев, следует познакомиться их с „Одой Психее“ Китса» (М, 5, 92).

Рёскин восхищался видом утеса и стройных, изящных сосен, растущих на нем; он воспринимал сосну как символ стойкости, спокойного сопротивления невзгодам. Указывая на поэтическое значение образа сосны как символа верности, мужества, строгости, Рёскин в лирическом пассаже из пятого тома «Современных художников» сам создает образ сосны, одиноко стоящей на скалах: «Сосны стоят в неуютном месте, между двумя вечностями — пустотой и скалами, но стоят с такой железной волей, что даже скала сама выглядит согбенной и разбитой рядом с ними, кажется хрупкой, слабой, непрочной по сравнению со скрытой энергией изящной жизни, постоянного очарования и гордости неисчислимых, непобедимых сосен» (М, 5, 90). Подобно романтикам, он одушевляет природу: сосны у Рёскина говорят от первого лица («We pines...»), они, как воины, сражаются во имя человека, защищают его, верно служат ему и готовы отдать за него жизнь.

Природное бытие в представлении Рёскина имеет нравственный смысл. Из созерцания природы он выводит моральные законы. В пятом томе «Современных художников» он писал о дереве как символе общества. Рёскин находит в

³⁷ Поэзия английского романтизма XIX века, с. 586—587.

деревьях даже признаки национального характера (сосна в Швейцарии, вяз и дуб в Англии, тополь во Франции, береза в Шотландии, олива в Италии и Испании). На основе наблюдения над жизнью дерева Рёскин формулирует «закон взаимопомощи» (the Law of Help), которому усиленно рекомендует следовать и в общественной жизни. Он пишет: «Естественная история деревьев — моральная история» (М, 5, 57), индивидуальное дерево в лесу — это человек в государстве, «история государства — это также история дерева» (М, 5, 58).

Подводя итоги своему анализу пейзажа в романтической поэзии, Рёскин приходит к такому выводу: «„Патетическая иллюзия“ сильна постольку, поскольку она патетична, и она слаба постольку, поскольку она иллюзорна. Область Правды суверенна, она возвышается и над „патетической иллюзией“, и над любым естественным и истинным состоянием человеческого духа» (М, 3, 177).

После того как Рёскин изложил теорию «патетической иллюзии» в третьем томе трактата «Современные художники», почти все значительные критические выступления английских писателей и критиков на темы развития лирической поэзии и пейзажа в литературе были в той или иной степени откликом на идеи Рёскина. Вопрос о соотношении субъекта и объекта в поэзии, о связи лирического начала с правдивым изображением природы волновал таких критиков, как Мэттью Арнольд, Энеас С. Даллас³⁸ и Фрэнсис Пэлгрейв³⁹, писателей Джорджа Мередита и Уильяма Морриса.

Идея «патетической иллюзии», сформулированная Рёскином, вошла в сознание многих западных критиков и писателей. Трудно назвать какую-либо современную работу о романтизме, вышедшую на Западе, где бы не было ссылки на авторитет Рёскина. На выдвинутую Рёскином теорию «патетической иллюзии» ссылаются Р. Уэллек и О. Уоррен в своем известном труде «Теория литературы» (Theory of Literature, 1956), ставя вопрос о типах изображения и имея в виду один из них, а именно изображение, «проецирующее личность на внешний мир», при котором происходит «анимизация, одушевление природы»⁴⁰.

Современный литературовед К. Хорват, рассматривая «субъективизацию» природы у романтиков, проявляющуюся в соотношении построения поэта с миром природы, также

³⁸ Dallas E. S. The Gay Science. L., 1866.

³⁹ Palgrave F. Landscape in Poetry from Homer to Tennyson. L., 1897.

⁴⁰ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978, с. 221.

ссылается⁴¹ на теорию «патетической иллюзии», изложенную Рёскином в трактате «Современные художники».

Рёскинская теория «патетической иллюзии» внесла значительный вклад в понимание специфики романтизма. Рёскин признавал огромное значение «патетической иллюзии» как эстетического открытия романтиков, но вместе с тем оценивал романтизм с точки зрения тех реалистических тенденций, которые появились к 50-м годам в его собственной эстетике и которые в литературном процессе Англии уже давно переросли в целое направление. Рёскин восхищался романтизмом, но уже критиковал его. Он, безусловно, ценил принцип поэтического одушевления природы, но при этом он выступал против сведения всего богатства природы и человеческого бытия к субъективному миру души. В своей теории «патетической иллюзии» Рёскин стремился преодолеть субъективность романтических представлений о природе и добиться признания эстетической ценности ее объективного изображения.

Образом объективного изображения природы для Рёскина было прежде всего творчество В. Скотта, который видел природу такой, какой она есть. При этом у В. Скотта было свое восприятие пейзажа, отличающееся и от взгляда Гомера, который относился к природе как к неживому материалу, и от взгляда Китса и Теннисона, которые одушевляли природу, падеяя ее своими чувствами. Рёскин таким образом передает суть отношения В. Скотта к природе: «У природы есть *свое* патетическое начало, свое одушевление, совершенно независимое от присутствия человека и его страстей, одушевление, которое нравилось В. Скотту и вызывало его симпатии; он относился к природе как к человеческому существу, забывая себя совсем и отдавая первенство тому, что казалось ему силой пейзажа» (М, 3, 284). В. Скотт не переносил своего настроения на природу. Он мог быть печален, но природа оставалась радостной и счастливой: «И это не *патетическая* иллюзия, ибо в *В. Скотте* нет того самозабвенного чувства, которое можно бы изменить представленье о природе» (М, 3, 285). И далее: «Чувствуя бесконечную любовь к природе и живую симпатию к ней, он преодолевает стремленье к патетической иллюзии, и вместо того, чтобы подчинять Природу самому себе, он себя заставляя подчиниться ей, следуя ей по всем, не смеет говорить о своих заботах и мыслях, созерцая ее чистое и спо-

⁴¹ Хорват К. Романтические воззрения на природу.— В кн.: Европейский романтизм. М., 1973, с. 212—213.

койное величие; рисует ее простой, правдивой, не добавляя от себя никаких страстей и фантазий; поэтому она кажется на первый взгляд менее значительной, чем у других поэтов, но на самом деле у В. Скотта она раскрывается во всей своей широте и мощи» (М, 3, 286). Рёскин формулирует разницу в отношении к природе у Вордсворта и Скотта: «Вордсворт похож на В. Скотта и знает, как быть счастливым, но при этом не может, однако, вовсе избавиться от сознания того, что он — философ и должен всегда говорить нечто мудрое. У него также есть смутное сознание того, что Природа не смогла бы спокойно существовать без него, Вордсворта, и он получает большую часть удовольствия именно от того, что созерцает и себя и ее. Но у В. Скотта любовь к природе всецело проста и бескорытна» (М, 3, 287).

Образцом простого, чистого, спокойного описания природы, без «патетической иллюзии», может служить пейзаж из поэмы Вальтера Скотта «Дева озера» (*The Lady of the Lake*, 1810):

По скалам на исходе дня
Струились отблески огня:
На горизонте он возник
И озарял кремнистый ник.

Но ни один пурпурный луч
Не доходил к подножью круч,
Где мрак в ущелье был сокрыт
Под сенью горных пирамид⁴².

(Перевод П. Карна)

Эстетическая позиция Рёскина по отношению к природе уже отличалась от романтической. Он признавался, что его «чувство природы» было сложным: оно включало «почтение Вордсворта, чувствительность Шелли, точность Тернера — и все в одном чувстве. Снежинка для меня была, как для Вордсворта, частичей нагорной проповеди, но я никогда бы не написал сопетов, посвященных чистотелу, так как у него несовершенная форма и неприятный желтый цвет. Как и Шелли, я любил голубое небо и голубые глаза, но никогда ни в малейшей степени не смешивал небес с моей собственной бедной маленькой душой. И почтение и страсть заняли подходящее им место благодаря конструктивному тернеровскому элементу, и я не докучал себе желанием того, чтобы маргаритка могла видеть красоту своей тени, но старался сам шарпсовать эту тень правильно» (Р, 1, 335—336).

Романтическое восприятие природы как чуда сменялось более земным отношением к ней как к факту; наступила новая пора в эстетическом мироощущении — реалистическая, но отход от романтического восхищения красотой природы

⁴² Скотт В. Собр. соч.: В 20-ти т. М.; Л., 1965, т. 19, с. 485—486.

Рёскин воспринимал трагическим чувством; ему казалось, что это — отход от полноты человеческих чувств.

В собственной поэзии Рёскина явно обнаруживается переход от романтизма к реализму. Уже в стихах начала 40-х годов — «Прогулка в Шамуни» (*A Walk in Chamouni, 1843*), «Арве около Клюза» (*The Arve at Cluse, 1845*), «Вновь Монблан» (*Mont Blanc Revisited, 1845*), — по словам критика Патриции М. Болл, появляется нечто отличное от романтической поэзии, Рёскин отходит, например, от свойственного Кольриджу полного слияния лирического героя и природы. Наблюдения Рёскина над природой уже более объективны и точны. Дневники Рёскина этого времени содержат заметки, касающиеся геологии, ботаники, метеорологии. Он восхищается красотой природы, но при этом видит структуру природных явлений, что не было свойственно поэтам-романтикам. Научная точность наблюдений над природой вступала в противоречие с романтическим одушевлением природы. У Рёскина конкретная природа и конкретное чувство объективированы.

В трактате «Современные художники» есть и художественные описания природы, в которых Рёскин выступает как реалист. Так, он различает чувство и предмет, точен в деталях и в воспроизведении цвета, избегает «патетической иллюзии» в своих ярких пейзажных зарисовках, хотя иногда лишет в романтическом стиле. Рёскин объективно изучал и верно видел прекрасное в самой природе и старался не переносить своих чувств на природу (исключением, вероятно, является только пассаж о соснах), но выражал те чувства, которые природа пробуждала в его душе. Его язык богат и живописен, он стремится передать объективную красоту природы во всей ее многогранности.

То же самое можно сказать и о пейзажах в трактате «Камни Венеции». Художественные описания в этой книге не остались незамеченными английскими писателями XX в. В романе современной писательницы Сьюзен Хилл «Ночная птица» (*The Bird of Night, 1972*) герой поэт Фрэнсис Крофт страстно захотел прочесть трактат Рёскина «Камни Венеции», «как будто вся его жизнь всецело зависела от этого». Фрэнсис задумал написать цикл поэм о Венеции. С этой целью он собирается поехать туда и читает книгу Рёскина «Камни Венеции», полагая, что «самым чудесным описанием этого места является первая глава книги «Камни Венеции». Далее Фрэнсис приводит цитату из трактата «Камни Венеции», где дан прекрасный словесный пейзаж Венеции, этого «призрака среди моря, призрака такого сла-

бого, такого тихого, лишённого всего, кроме своего одиночества, что мы, наблюдая за его смутным отражением в мираже лагуны, становимся в тупик: где же действительно город, а где его тень». Фрэнсис уверен, что именно так и надо изображать этот город.

Рёскин выступает сторонником объективного изображения природы. Художник сам не должен заявлять о себе, ибо его цель — отображение реальности: «Он становится великим, когда он невидим» (М, 1, 325). Примером объективного пейзажа в литературе были пейзажи в произведениях Диккенса. В третьем томе «Современных художников» Рёскин пишет о пейзажах у Диккенса: «...определённое почтение к прекрасному пейзажу есть у всех наших великих писателей без исключения — даже у того, который нас чаще всего заставлял смеяться, брал нас с собой в долину Шамуни и на морской берег, чтобы дарить мир после страдания и сменить мстительное чувство на сострадание» (М, 3, 275). Рёскин имел в виду описание морского берега в Ярмуте в главе LV романа «Дэвид Копперфильд» и главу LVIII «Путешествие» в том же романе — о пребывании героя в Швейцарии, в долине Шамуни. Рёскин указал и на то, что общение героя с природой помогло ему забыть свое несчастье.

В «Дополнительных заметках» к первому тому «Современных художников» Рёскин писал о морском пейзаже в романе «Дэвид Копперфильд»: «Нет другого такого, более детализированного, описания моря, как в сцене бури во время смерти Хэма в романе Диккенса „Дэвид Копперфильд“» (М, 1, 456).

В главе LV «Буря» романа «Дэвид Копперфильд» морская стихия представлена через восприятие главного героя и предвосхищает трагический эпизод гибели рыбака Хэма Пегготти. Таким образом, пишет Рёскин, пейзаж является компонентом органического единства повествования, но при этом он не становится лишь проекцией внутреннего мира героя, не отождествляется с его душой. Рассказчик даёт объективное описание шторма во всех подробностях. Вначале изображено «страшное небо», предвещающее наступление бури и беды на море. «Плывущие сумрачные облака, испещренные пятнами, похожими по цвету на дым от сырых дров, громоздились одно на другое, образуя гигантские кучи, и так высоко вздымались облака, что глубочайшие пропасти на земле не могли бы дать об этой высоте никакого представления... Весь день дул ветер; усиливаясь, он был все громче. Прошел час, он еще больше окреп, вой нарастал, а небо еще больше потемнело».

В описании сгущающихся облаков на потемневшем небе есть штрих, который как будто бы внешне напоминал романтический пейзаж: «...обезумевшая луна ныряла в них отчаянно и стремительно, словно потеряла направление от такого поворота законов природы и была охвачена ужасом». Однако это — обыкновенная метафора, свойственная реалистической литературе. «Одушевление» луны не является здесь характерным для романтизма слиянием души поэта и природного феномена. Таким образом, в данном случае это «одушевление» не есть «патетическая иллюзия».

Далее дано объективное описание самой бури. Море «бушевало, с громовыми раскатами вздымая тучи песка и камней. Катилась и катилась гигантские валы и, достигнув предельной высоты, рушились с такой силой, что казалось, прибой поглотит город. С чудовищным ревом отпирывали волны, вырывая в береге глубокие пещеры, словно для того, чтобы взорвать сушу. Когда увенчанный белым гребнем вал, не дойдя до берега, с грохотом рассыпался, каждая волна, обуянная той же яростью, рвалась вперед, чтобы слиться с другими в новом чудовищном валу...».

Конечно, делает вывод Рёскин, это объективное описание бури не замыкается в самом себе. Будучи описанием художественным, оно несет в себе в первую очередь обобщающий смысл, выявляет идею, связанную с сущностью бытия.

Рёскин считал, что в изображении природы первостепенное значение имеет наблюдательность, которая возможна лишь при постоянном общении с природой, и сам вел систематические наблюдения над жизнью природы, занимался ботаникой, мисералогией. В первом, четвертом и пятом томах «Современных художников» он дал пространные описания облаков, рек, скал, деревьев. Смысл этих описаний в том, чтобы показать красоту природы, ее органическое единство, а затем определить и основные особенности искусства пейзажа. Пейзажные описания у самого Рёскина вдохновлены его знанием природы и любовью к ней. Рёскин писал: «Населенность мира живыми существами... возвышающая сила воздуха, скал, вод, пребывание среди всего этого, возможность радоваться и удивляться этому и помогать этому по мере моих сил...— вот в чем состояла моя любовь к Природе, в этом причина того, чем я стал, и смысл всего, что я успал...» (Р, 1, 253).

Считая природу видимым проявлением божественного начала, Рёскин вместе с тем, по сути, забывал о нем, когда конкретно писал о прекрасном в природе или о его изображении в поэзии и живописи. Во втором томе «Современных

художников» Рёскин перечислил символы «божественных свойств» природы, но на деле ими оказались те свойства, которые видит в природе человек, общаясь с нею: таинственность, всеобъемлющий характер, постоянство, справедливость, энергия, самоуправляемость. Отсюда он вывел эстетические свойства природы: бесконечность, единство, покой, симметрия, чистота, умеренность. Вместе с тем сам Рёскин не склонен был абсолютизировать эту символику, полагая, что символизация опасна, ибо может затуманить ясность природы и помешать ее моральному воздействию на чувства человека. Рёскин был уверен в том, что необходимо выходить за пределы неоплатоновской символизации природы.

Хвалу просветляющей природе Рёскин находил в поэзии Вордсворта. Цитату из его поэмы «Прогулка» (1814) он поместил на титульном листе каждого из пяти томов трактата «Современные художники».

Со временем Рёскин стал говорить о том, что утрачивает «чувство пейзажа», хотя интерес к природе и пейзажу он пронес через всю жизнь. Эта «утрата» совпала с переломом во взглядах Рёскина, с его обращением к социальным проблемам в период подъема чартистского движения и революции 1848 г. в Европе.

Мировоззрение Рёскина эволюционировало, он обратился теперь к более радикальным и насущным проблемам социальной жизни и политики, но это не означало, что он вообще потерял интерес к теме природы. Проблема любви к природе, необходимость сохранения ее красоты в условиях разрушительного воздействия буржуазной цивилизации продолжали вызывать серьезные размышления Рёскина, связанные «с образованием, естественной историей, с будущей судьбой народов» (М, 3, 319). С особым негодованием Рёскин писал о загрязнении природной среды. Так, в работе «Грозные облака XIX столетия» он назвал уничтожение природы аморальным и опасным для общества. Безобразные, дымные, ядовитые облака над современной Англией воспринимались им как подлинное несчастье, как «моральное помятение», предвещающее «приход великой грозы».

Проблема природы была для Рёскина не только эстетической проблемой. Она была также и проблемой социальной.

«Поэзия как живопись».

Взаимосвязь литературы и живописи



В искусстве современного ему английского пейзажа Рёскина особенно привлекали результаты взаимодействия различных видов искусств, и прежде всего поэзии и живописи. В художественном сознании романтической эпохи глубоко укоренилась идея взаимосвязи поэзии и живописи как необходимого условия подлинного мастерства в искусстве. Это сказалось в том, что пейзажная живопись откликалась на пейзажную лирику поэтов-романтиков, а живопись на историческую тему сопровождала труды историков и стихи на исторические сюжеты. Передко английские художники были одновременно и поэтами, хотя и обладающими разной степенью писательского дарования: от подлинно поэтического дара Упльяма Блейка до очень скромной способности к стихотворству у Тернера, Томаса Лоуренса, Мартина Арчера Ши, Генри Фюзели, Ричарда Уэстолла, Джеймса Порткота, Джеймса Уорда. Но глубже всего живопись и поэзия (конечно, далеко не только собственная поэзия) были связаны в творчестве Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера (1775—1851).

Идея о близости поэзии и живописи высказывалась и ранее, во времена Ренессанса и в XVIII в., и даже получила терминологическое обозначение — *ut pictura poesis*. Эти слова — «поэзия как живопись» — были взяты из поэтического послания Горация «Об искусстве поэзии» (*Ars poetica*). Живопись считалась младшей сестрой в поэзии, художника представляли поэтом, использующим линии и краски.

Идея «поэзия как живопись» была знакома Рёскину по таким трудам, как «Трактат о живописи» Леопардо да Винчи, «Речи об искусстве» Джошуа Рейнольдса, «Лекции о живописи» (*Lectures on Painting*, опубл. 1811, 1831) Генри Фюзели, трактаты Винкельмана и Лессинга. В третьем томе «Современных художников» Рёскин ссылался на мысли Джошуа Рейнольдса, высказанные в его «Речах об искусстве» (1769—1790): живопись — сестра поэзии, искусство может претендовать на родство с поэзией благодаря силе своего воображения и т. д. По мнению Рёскина, Рейнольдс дал, «возможно, самую безукоризненную характеристику ве-

ликого стиля в живописи» (М, 2, 217). Опираясь на «Речи об искусстве» Рейнольдса, Рёскин рассуждает о воспроизведении формы и цвета предметов без тщательного выписывания внешних деталей. Искусство живописи и искусство слова, выражающие достойные чувства с большой силой экспрессии, становятся подлинной поэзией. В подтверждение этих слов Рёскин приводит слова Рейнольдса, назвавшего Микельанджело Гомером живописи¹.

Если Эдмунд Бёрк в трактате «Философский анализ происхождения наших представлений о возвышенном и прекрасном» (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757) и Уильям Хэзлит в своих эссе противопоставляли живопись поэзии, то Рёскин, наоборот, сближал их. Он возражал против «небрежного и нелогичного обыкновения противопоставлять живопись поэзии, вместо того чтобы рассматривать суть поэзии в благородном использовании цвета и слов. Живопись надо противопоставлять речи и письму, по не поэзии. И живопись и речь — способы выражения. Поэзия — это использование и того и другого в благородных целях» (М, 3, 13).

Рёскин внес много нового в понимание соотношения и взаимозависимости поэзии и живописи: в частности, он настаивал на равновеликих возможностях этих двух видов искусства в выражении благородных чувств, сопровождал анализ живописи разбором поэтических произведений, соотносил средства выразительности, характерные для этих разных видов искусства.

Представления о поэзии Рёскин переносил на живопись, архитектуру, скульптуру. Одна из его ранних работ так и называется «Поэзия архитектуры» (The Poetry of Architecture, 1838). Архитектура, полагал Рёскин, — это тоже язык, равно как поэзия и живопись; нужно учиться «читать» живопись и архитектуру, как поэзию. Рёскин рассматривал не только отношения поэзии и живописи, но также сопоставлял живопись и архитектуру: «... я всегда считал архитектуру существенной частью пейзажа, и я думаю, что изучение ее лучших стилей и реального смысла — одна из необходимых функций художника-пейзажиста, и в том же роде архитектор не может быть рабочим-мастером, пока все его композиции не будут основаны на понимании дикой красоты чистой природы» (М, 3, 100).

¹ См.: Reynolds J. Discourses on Art. N. Y., 1961, p. 90, 242.

Основой для сопоставления разных видов искусства, в том числе поэзии и живописи, Рёскин считал соотношение структурных начал. Это соотношение правомерно и необходимо, ибо художественные системы разных видов искусства отражают единую «органическую структуру» (М, 1, 416) природы. Поэты и художники воспроизводят одни и те же природные явления, существующие и развивающиеся по определенным природным законам. Самое несовершенное в природе лучше, чем совершенное произведение искусства, утверждал Рёскин.

Для Рёскина пейзаж в литературе и живописи — это система, обладающая единством в многообразии, это структура, соотношение частей и целого. Но художественная структура всегда соответствует законам реальной природы. В композициях Тернера Рёскин видит «систему» (М, 5, 192). «В бесконечном разнообразии все, однако, настолько взаимосвязано, что глаз не воспринимает детали как *отдельные* вещи... И детали не повторяются, ибо составляют различные части одной системы» (М, 1, 334—335).

В четвертом томе «Современных художников» Рёскин указывает на специфические структурные единицы, свойственные разным видам искусств: звук, цвет, линию. Эти средства изобразительности вполне могут быть соотнесены: так, монотонности мелодии соответствует однообразие цвета и прямолинейность в рисунке; градации и модуляции звука, цвета, линий производят сильный эмоциональный эффект. Есть певчие звуки, яркий цвет, тонкие изгибы линий.

Вслед за Уильямом Хоггартом, автором трактата «Анализ красоты» (*The Analysis of Beauty*, 1753)², Рёскин придавал большое значение символике определенных линий и особенно ценил выразительность извилистой линии. По его мнению, прямая линия безобразна, а извилистая — прекрасна. Красота — в извилистых линиях и закругленных формах: «Ни одно человеческое существо, обладающее непредвзятыми мнениями, не пожелает иметь треугольнички вместо обычной формы листьев клевера или пятиугольнички вместо роз» (М, 4, 279). «Нам нравятся извилистые линии, ибо они ассоциируются с жизнью и организмом, мы не любим угловатых линий, потому что они ассоциируются с бездействием и беспорядком» (М, 4, 204). Извилистые линии отличаются разной степенью красоты. Красивее та, в которой есть стремление к бесконечности, например парабола. Извилистые линии находятся в определенном соотношении единст-

² Хогарт В. Анализ красоты. Л.; М., 1958.

ва и симметрии, что создает красоту и гармонию. Так, в извилистых и волнообразных линиях на картине Тернера «Аббатство Болтон» (Bolton Abbey, 1809) Рёскин видит «бесконечную мелодию перемен, это мастерство линий, точно такое же, как мастерство прекрасной мелодии, созданной путем гармонического соединения звуков» (М, 3, 127).

Одним из важнейших критериев сопоставимости произведений, относящихся к разным видам искусств, Рёскин считал ритм: в поэзии — ритм стиха, ритм звука, ритм лирико-драматических параллелей и контрастов, в живописи — ритм красок и лиц. По мнению Рёскина, и в поэзии и в живописи ритм подчеркнуто выражает человеческие страсти и последовательность мыслей. Во втором томе трактата «Камни Венеции» Рёскин относит ритм к одному из существеннейших признаков произведения искусства. Ритм в искусстве — в поэзии и архитектуре — не следует унифицировать, ведь он способствует выявлению творческого начала: «Действительно, в стихах есть ритм, столь же строгий, как симметрия или ритм в архитектуре, да и в тысячу раз более прекрасный, но есть еще нечто, помимо ритма. Стихи создаются не ради правильности и порядка, как и капители в архитектуре, и мы получаем удовольствие от них совсем иного свойства, чем чувство благопристойности... Великое искусство — выражено ли оно в словах, красках или камне — не повторяет одного и того же снова и снова... Повторение самого себя в мраморе или в словах не является характерным признаком гения, и мы можем, не нарушая законов хорошего вкуса, потребовать от архитектора, как мы требуем от романиста, чтобы он не только следовал правилам, но и создавал то, что способно доставить удовольствие» (S, 2, 174).

Мысль Рёскина о том, что ритм является одной из сфер, где возможно наиболее наглядное соотношение разных видов искусств и выяснение их взаимосвязи, оказалась весьма плодотворной. Например, в одной из книг современного американского исследователя Карла Кребера «Видение романтического пейзажа. Констебль и Вордсворт» (1975) было сопоставление ритма в творчестве английского художника и английского поэта³.

Рёскин рассматривал ритм не как чисто формальную категорию, а как проявление чувствительности к цвету и очертаниям предметов, возникающей из «бесконечной и

³ *Kroeber K. Romantic Landscape Vision: Constable and Wordsworth. The University of Wisconsin Press, 1975.*

священной любви к миру и правде» (М, 1, 56), как средство выражения гармонии цвета и гармонии звука.

Принципиально важным для Рёскина, литературного критика и искусствоведа, было аналитическое изучение «пейзажа как в литературе, так и в живописи» (М, 3, 178). Такой подход был обусловлен осознанием им реального места, занимаемого поэзией и живописью в английской культуре первой половины XIX в. Рёскин писал: «Живопись, как мне кажется, наконец, начинает занимать... такое же место в культуре общества, как литература, — и рядом с нею» (М, 3, 97). «Соотношение между искусством слова и живописью, между творчеством В. Скотта и Тернера становится в наш век во многих аспектах иным, нежели между Гомером и Фидием, Данте и Джотто» (М, 3, 276).

Важным критерием соотносимости одного вида искусства с другим, по мнению Рёскина, является реальное взаимодействие художественных дарований, представляющих разные сферы искусства. По-настоящему постичь воображение художника может только человек, сам обладающий поэтическим воображением. Примером «справедливой и полной оценки духовной силы Микельанджело» (М, 2, 200) Рёскин считал стихи из поэмы «Италия» (Italy, 1822—1828) английского поэта Самюэля Роджерса, посвященные описанию одной из скульптур художника. Это поэтическое описание казалось Рёскину настолько превосходным, что он сам не решился описывать ту же скульптуру Микельанджело, предпочитая процитировать стихи Роджерса. В данном случае Рёскин явно преувеличивал достоинства поэзии Роджерса, но важен сам принцип сопоставления произведений скульптуры и поэзии.

Тернер, с творчеством которого писатель впервые познакомился в тринадцатилетнем возрасте (по иллюстрациям к поэме «Италия» С. Роджерса), стал любимым художником Рёскина. Он даже считал, что знакомство с этими гравюрами определило до некоторой степени направление его деятельности. Первые впечатления Рёскина от Италии живо напомнили ему о таких рисунках Тернера к книге Роджерса «Италия», как «Озеро Комо», «Прощание» и др.: «Благодаря Тернеру, итальянские пейзажи мне казались почти родными...» (Р, 1, 167).

Тернер как художник был широко известен в Англии уже в начале XIX в., но, как новатор, не согласный с существовавшими в живописи принципами, подвергался долгие годы несправедливым нападкам критики. Против Тернера, считая его безумным, выступали Хоппнер, Джеймс

Боуден, Джон Тейлор, Ричард Уэстмакот. Тернера яростно преследовал художник Джордж Бомонт. Первым, кто высоко оценил Тернера, был Джон Лэндсир, но его отзыв был очень кратким и не оказал влияния на мнения художественной критики. Окончательно слава Тернера как величайшего художника XIX в. утвердилась благодаря появлению пятитомного трактата Рёскина «Современные художники». Однако еще в 1836 г. Рёскин написал статью о Тернере (в ответ на публикацию в журнале «Блэквуд мэгэзин», прибивавшую талант художника) и послал ее Тернеру, но тот не дал согласия на публикацию статьи. Впоследствии нападки на Тернера усилились, и Рёскин решил написать книгу в защиту его таланта.

В 1840 г. Рёскин впервые встретился с Тернером, а в 1842 г. занялся глубоким изучением его живописи. Вначале Рёскин хотел назвать свой трактат «Тернер и его предшественники» (Turner and the Ancients), но потом дал ему название «Современные художники». Книга разрослась в своем объеме и замысле и стала трактатом по общим проблемам эстетики. Тернер ознакомился с двумя первыми томами трактата, но остался равнодушен к этому труду (скорее всего, потому, что к тому времени он уже был признан в Англии как великий художник и пользовался заслуженной славой в среде истинных любителей искусства). Через пять лет после смерти художника Рёскину, как лучшему знатку его творчества, было доверено исследование художественного наследия Тернера — его картин, переданных в Национальную картинную галерею в Лондоне. В собственной коллекции Рёскина было свыше трехсот рисунков Тернера, из них семьдесят семь рисунков он подарил в 1861 г. Оксфордскому университету⁴.

Рёскин сравнивал Тернера с Эсхилом: «Много сходного между духом Эсхила и духом нашего великого художника — это таинственный и сильный огонь» (М, 1, XXIV). С точки зрения Рёскина, в произведениях Тернера нашло выражение «современное чувство живописного» (М, 4, 1) — изображение не только руин, но и сельской жизни, проникнутое сочувствием к людям, находящимся в бедственном положении.

Творчество Тернера рассматривалось Рёскином в системе, в его целостности, в многообразии и единстве. Критик особо подчеркивал наличие «системы» (М, 4, 1) в его наглядии. Тернер, писал Рёскин, стремился к единству цвета,

⁴ *Hermann L. Ruskin and Turner. L., 1968.*

формы и светотени, выражая в этом единстве большой человеческий смысл. В его картинах, несмотря на многообразие форм и линий, всегда есть симметрия и цельность. Недаром в своем завещании Тернер выразил пожелание, чтобы его картины хранились вместе. Он создавал серии картин, объединенных определенным единством мотивов. Объединение в цикл создавало особое впечатление, позволяло глубже проникнуть в смысл отдельных полотен. Рёскин полагал, что особенностью Тернера как художника-пейзажиста было то, что он серьезно стремился сгруппировать свои картины в единые серии, ибо считал, что «каждая из его картин должна рассматриваться как часть последовательной системы мышления»⁵.

Тернер был не только живописцем, обращавшимся к мифологическим, историческим, бытовым темам, он был великим художником, возглавлявшим, по мнению Рёскина, школу пейзажной живописи в Англии. У Тернера всегда было точное знание природы и всегда — «оригинальное выражение идеи» (М, 1, 341). Тернер, согласно Рёскину, одним из первых понял «основы благородных эмоций, заключенные в пейзаже» (М, 3, 326). В «Современных художниках» Рёскин указал на те аспекты природы, которые впервые были подчеркнуты Тернером, и дал детальное объяснение и обоснование его художественных принципов.

Подход Рёскина к анализу творчества Тернера отличался постоянным соотношением его живописи с английской романтической поэзией. И это соответствовало сути творчества Тернера, который прекрасно ощущал родство живописной и поэтической образности. Свои картины Тернер сопровождал стихотворными цитатами из Мильтона, Поупа, Томсона, Мэллаета, Лэнгторна, Грэя. Три цитаты были взяты им из Байрона. Названия некоторых картин связаны с творчеством Шекспира и других поэтов. Рёскин отмечал, что стихотворные цитаты помогают глубже понять замысел картины и мысль художника. Тернер сам писал стихи, в которых были высказаны многие идеи, легшие в основу его картин. Он был автором неоконченной поэмы «Обманчивость надежды» (*The Fallacies of Hope*, 1812). Из нее он брал цитаты для своих картин, «повествующих о несчастной судьбе человека, об ужасах жизни, крушении надежд, об одиночестве. Собрание стихотворений Тернера «Корабль при заходе солнца» (*The Sunset Ship*)⁶ издал в XX в. Джек

⁵ *Ruskin J. The Harbours of England. L., 1907, p. XVII.*

⁶ *Turner J. M. W. The Sunset Ship: The Poems / Ed. J. Lindsay. L., 1966.*

Линдсей, который первым обратил внимание критики на то, какую большую роль играла поэзия в творчестве Тернера-живописца.

Тернер выступал и как иллюстратор литературных произведений. Он создал иллюстрации к поэмам В. Скотта, Байрона, Кэмбелла, Роджерса, выполненные в основном в форме вишетки, которая отличалась довольно произвольным построением. Наиболее интересными рисунками Тернера Рёскин считал «Озеро Катрин» (Loch Katrine), «Воды Дервента» (Derwent-water) — из иллюстраций к В. Скотту и «Озеро Ломонд» (Loch Lomond) — из иллюстраций к С. Роджерсу.

Рёскин рассматривает в одном ряду живопись Тернера и поэзию английских романтиков — Вордсворта, Кольриджа, Китса, Байрона, Шелли, В. Скотта, восхищаясь тем, какую глубокую историю «рассказывают» рисунки Тернера и как с помощью слова поэты «рисуют» пейзажные картины.

Так, Вордсворт написал стихотворение «Элегические строфы, внушенные картиной сэра Джорджа Бомонта, изображающей Пилский замок во время шторма» (Elegiac Stanzas, Suggested by a Picture of Peele Castle, in a Storm, Painted by Sir George Beaumont, 1805), в котором, непосредственно сопоставив искусство живописца и поэта, средствами поэзии передал содержание картины и высказал мысли, возникшие при ее созерцании:

И если бы художником я был,
Я б написать в то время был готов
Свет, что по суше и воде скользил,
Поэта грезу, таинство миров...⁷.

(Перевод В. Рогова)

Рёскин справедливо отметил, что здесь Вордсворт явно переоценил значение живописи Бомонта, хотя вполне закономерно сопоставил поэзию и живопись. В третьем томе «Современных художников» Рёскин писал о том, что поэты часто оценивают в произведениях живописцев нечто такое, что соответствует их собственным мыслям, но при этом ошибочно определяют значение картины и характер творчества художника: «Так, Вордсворт пишет много сонетов, посвященных Джорджу Бомонту и Хейдону, но никаких сонетов не посвящает ни Джошуа Рейнольдсу, ни Тернеру» (М, 3, 141—142). Хотя Рёскин констатировал равное значение поэзии и живописи в современной культуре (в искус-

⁷ Поэзия английского романтизма XIX века. М., 1975, с. 243.

стве пейзажа он иногда даже отдавал первенство живописи), он не мог не признать большее совершенство поэзии: по его мнению, художникам подчас не хватает такого спокойного и глубокого проникновения в предмет, какое свойственно поэтам. Поэтому у художников «нет, за одним-двумя исключениями, ничего от того чувства, которое высказал Вордсворт» в своих стихах о природе. Прочитав стихи о маргаритке, Рёскин замечает: «Это как раз фрагмент настоящей, непосредственной живописи... Нашим художникам следует обратиться к такому изображению...» (М, 1, 88).

По мнению Рёскина, до появления картин Тернера в пейзажной живописи не было еще «глубокой правды настоящего чувства, свойственной произведениям великих поэтов и романистов» (М, 5, 286). Только в творчестве Тернера были созданы оригинальные пейзажные картины, которые можно непосредственно сравнить с пейзажной лирикой поэтов-романтиков, например Вордсворта. Говоря о превращении фантазии в изображение в произведениях живописи и поэзии, Рёскин во втором томе «Современных художников» сопоставлял картину Тернера «Ясон» (Jason) и стихотворение Вордсворта «Тисы» (Yew-trees, 1803, опубл. 1815). Для сравнения он приводит сходные сцены: превращение деревьев в драконов в картине Тернера и уношение деревьев змеям в стихотворении Вордсворта. Фантазия, превращающая деревья в призрачных драконов и змей, становится воображением, передавая ощущение страха, опасности, ужаса. Рёскин ценит стихотворение «Тисы», как «самое сильное и торжественное изображение леса в словесной пейзажной живописи» (М, 2, 214), как образец использования поэтом приемов живописи в передаче цвета и светотени. Те страницы «Современных художников», где Рёскин анализировал живописные особенности стихотворения Вордсворта «Тисы», были особо отмечены в работе современного американского критика Расселла Нойеса «Вордсворт и искусство пейзажа»⁵.

Большой интерес для Тернера представляло изображение движущейся воды, потока, символизовавших непрерывное и неуклонное течение жизни. По словам Джека Линдсея, Тернеру свойственна «глубокая и восхитительная любовь ко всем активным проявлениям природы, к формам движения, которые наиболее щедро обнаруживали себя в ветре и воде»⁶. Недаром в цикле гравюр Тернера «Реки

⁵ Noyes R. Wordsworth and the Art of Landscape. Bloomington, 1968, p. 231.

⁶ Lindsay J. J. M. W. Turner. His Life and Work. N. Y., 1966, p. 56.

Франции» (The Rivers of France, 1833—1835) Рёскин выделял гравюру, посвященную реке Луаре, отмечая «спокойное величавое течение водного потока» (М, 1, 385), и напомнил, что у Вордсворта есть сходное по ритму и по мысли стихотворение «Прощальный сонет реке Даддон» (After-Thought, Sonnet 34 of The River Duddon, 1820):

Я вижу, Даддон, все в твоём теченье,
Что было, есть и будет впредь со мной.
Ты катишь воды, вечный, озорной,
Даруешь вечно жизнь и обновленье,
А мы — мы сила, мудрость, устремленье,
Мы с юных лет зовем стихии в бой,
И все-таки мы смертны... ¹⁰.

(Перевод В. Левика)

Сравнивая отдельные штрихи в пейзажных образах Тернера и Вордсворта, Рёскин пишет: «Послушайте, как Вордсворт, самый наблюдательный из современных поэтов, остро видящий самое существенное и глубокое в природе, по существу, иллюстрирует Тернера, что он, по нашим наблюдениям, делает и в других своих стихах» (М, 1, 188). Наиболее выразительное живописное изображение неба Рёскин увидел в стихах Вордсворта из третьей книги поэмы «Прогулка» (The Excursion, 1814):

Над головой бездонность неба
Наполнена глубиной синевой;
Не ветреным летящим облакам
Там пребывать, но неподвижным
Вечноживущим звездам; так бескрайна,
Так безгранична пропасть этой сини,
Что мягкое спянье искушает
Пытливый глаз и днем увидеть звезды ¹¹.

«В двух стихотворных строчках Вордсворт дал изображение исключительного обстоятельства, когда лучи кажутся исходящими от самого солнечного диска» (М, 1, 219).

Но лучи,
От огненного диска расходясь,
За горные вершины нисходили,
В воздушных токах дымкой расплываясь ¹².

¹⁰ Поэзия английского романтизма XIX века, с. 250.

¹¹ Wordsworth W. The Poetical Works. L., 1916, p. 787. Перевод А. Михальской.

¹² Ibid., p. 893. Перевод А. Михальской.

Этот же эффект, по его мнению, Тернер великолепно передал в рисунке «Дартмут» из «Речных пейзажей» (*The Dartmouth of The River Scenery*) (М, 1, 225).

Рёскин считал, что нельзя правдиво изобразить английскую природу, не показав облаков. В стихотворении «Ночь» (*A Night-Piece*, 1798, опубл. 1815) Вордсворта есть такие стихи:

Ночное небо
Покрыто тонкой тканью облаков;
Неявственно, сквозь эту пелену,
Просвечивает белый круг луны¹³.

(Перевод А. Ибрагимова)

Кроме того, напоминает Рёскин, в английской живописи образцы удачного изображения облаков есть в картинах Конли Филдинга и Джорджа Робсона. Тернер полагал, что изображение тумана, дождя и облаков должно доставлять удовольствие именно англичанам. Рёскин по этому поводу заметил в четвертом томе «Современных художников»: «Жизнь нашей зеленой страны зависит от этих добрых дождей и плывущих, кружащихся облаков; мы поэтому должны любить их и рисовать их» (М, 4, 71).

Джон Бойнтон Пристли в своей книге «Английское путешествие» (*English Journey*, 1934) так писал о типично английском пейзаже, запечатленном на картинах английских художников первой половины XIX в.: «Внезапно облако занавешивает небо, дождь льется ливнем, хотя в небе остаются кое-где ясные лазурные просветы и на долгое время нависает гигантская радуга, придающая всему откровенно романтический вид. Кажется, что все это подстроено старым Тернером. В этом прекрасном, щедром освещении, идущем сверху, все внизу, на земле, мгновенно преобразается — поля, изгороди, дома — все кажется неотразимо привлекательным»¹⁴.

«Прекрасное и правдивое» (М, 1, 234) изображение облаков Рёскин отмечал в поэме Вордсворта «Прогулка». Облака плывут, у них бесконечное разнообразие форм, но в то же время и возвышенное единство. Они освещены лучами солнца и блистают яркими тонами. Такое же мастерство изображения неба и облаков Рёскин находил только у Тернера, который показал небо во все времена года, в любую минуту дня, во всех его изменениях и формах.

¹³ Поэзия английского романтизма XIX века, с. 219.

¹⁴ Priestley J. B. *English Journey*. L., 1977, p. 329—330.

Можно отыскать и ряд других параллелей в творчестве Вордсворта и Тернера. Так, гамма чувств, выраженных в стихотворении Вордсворта «Строки, написанные близ Тинтернского аббатства» (Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey, 1798), перекликается с настроением рисунков Тернера «Внутри Тинтернского аббатства, Монмаутшир» (Inside of Tintern Abbey, Monmouthshire, 1794) и «Трансепт Тинтернского аббатства, Монмаутшир» (Transept of Tintern Abbey, Monmouthshire, 1795). Вордсворт и Тернер, посетившие места, связанные с Тинтернским аббатством, передали в своих произведениях тихую и печальную музыку человечности.

В живописи Тернера Рёскин ощутил отзвуки литературных исканий своего времени, сочетание классических литературных традиций с современной романтической поэзией. Творчество Тернера, считал он, в своей основе есть своеобразное «соединение духа Кита и Данте, соединение своеобразной изменчивости, интенсивной открытости с приятным чувством, с пылким вызовом формальной традиции, с бесконечной нежностью, благородством, желанием правды и справедливости...» (М, 5, 320).

Меланхолический пейзаж Тернера, по мнению Рёскина, созвучен пейзажу в поэзии Байрона и Гете: «Никакое другое произведение не представило так искусство пейзажа, как „Чайльд-Гарольд“ и „Фауст“, никогда не была еще так сильно выражена любовь к Природе, как в этих произведениях английской и немецкой литературы» (А, 204).

Тернер восхищался поэмой Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» и в 1832 г. создал серию рисунков под таким названием, отражающих его впечатления о путешествии по Италии. В «Современных художниках» Рёскин сопоставляет Тернера с Байроном, отмечая общее умонастроение и романтический характер их творчества: «Тернер изображал тревоги и надежды людей, их печаль, их смерть. Он это делал в таком состоянии духа, которое было близко мироощущению Байрона, выраженному в поэме „Чайльд-Гарольд“.

Прекрасные результаты его искусства в главный период его творчества были связаны также со стремлением передать на одном полотне смысл этой поэмы. По странному совпадению эта картина воспринимается сейчас по ассоциации с двумя другими картинами: „Мост Калигулы“ и „Аполлон и Сибилла“. Одна — о тщете человеческих усилий, другая — о тщете человеческой жизни. Он рисовал эти картины, как я сказал, в той же духовной тональности, которая

определила суть поэмы „Чайльд-Гарольд“, но с иной степенью глубины» (М, 5, 363—364).

Если своими рисунками на байроновские темы Тернер оттенил «мировую скорбь» Байрона, то в произведениях другого художника того времени — революционного романтика Эжена Делакруа было выдвинуто на первый план бунтарское, мятежное начало в творчестве Байрона. В заметке «Мемуары лорда Байрона» французский художник писал о несметных сокровищах энергии, заложенных в душе Байрона: «...инстинкт сопротивления всякой несправедливости впервые разбудил его дремлющий гений и был источником его величия и отваги»¹⁵. Сам Делакруа в 1827 г. выставил в Салоне три созданных им картины на темы творчества Байрона: «Греция на развалинах Миссолунги», «Казнь дожа Марио Фальеро», «Сарданапал»¹⁶.

С увлечением изучая английский пейзаж в литературе и живописи, Рёскин интересовался также вопросом о роли поэзии Байрона в становлении английской пейзажной живописи XIX в. По мнению Рёскина, пейзажная лирика поэтов-романтиков предопределила искусство цвета в картинах Тернера. В книге «Искусство Англии» он писал о том, что дальнейшим шагом в развитии пейзажной живописи было открытие выразительных возможностей цвета. Толчком к созданию новой школы художников, придающих огромное значение цвету в пейзажной живописи, было творчество английских поэтов В. Скотта и Байрона: «Благодаря их живой страсти и точному изображению художники их времени научились понимать истинную ценность естественного цвета» (А, 215). В третьем томе «Современных художников» Рёскин писал о цвете в пейзажной лирике английских поэтов: «Наши величайшие люди, печальные они или веселые, все еще испытывают, как и великие люди всех веков, наслаждение яркими красками. Цвет у В. Скотта и Байрона полный и чистый, цвет у Китса и Теннисона богат, даже до крайности», но у современных художников появилась «склонность к определенным оттенкам цвета, которые выражают настроение печали, свойственное более чувствительному и рефлектирующему характеру современного человека» (М, 3, 274).

В живописи Тернера утвердился эффект передачи цвета при атмосферном освещении. Это искусство «воздушной перспективы» (airial perspective) уже ранее подготовлялось

¹⁵ Делакруа Э. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. М., 1960, с. 236.

¹⁶ См.: Чеголова А. Д. Джон Констебль. М., 1968, с. 26.

английскими художниками-пейзажистами Ричардом Уилсоном, Томасом Гертценом, Александром Козенсом. Впоследствии этот эффект станет известен как «плеинэр» (plein-air).

Искания английских художников, в том числе и Тернера, в области искусства передачи цвета стимулировались также и теоретическими работами о роли цвета в живописи. Известен был труд Джорджа Филда «Наука о цвете, или Эссе о соответствии и гармонии красок» (Chromatics, or An Essay on the Analogy and Harmony of Colours, 1817, 1835), в котором развивалась идея о том, что смешение красок есть взаимопроникновение противоположностей. Эта идея вполне соответствовала эстетическим исканиям романтических поэтов и художников. Внимание пейзажистов также привлекала переведенная в 1840 г. на английский язык работа Гете «Теория цвета». Соотношение красок Гете рассматривал по принципу сочетания полярных противоположностей, оппозиций цвета и в связи со светотенью; к тому же цвета у него символизировали определенные человеческие эмоции: красный, желтый, зеленый цвета — это соответственно счастье, радость, теплота; синий, сине-зеленый, пурпурный — беспокойство, подозрительность, тревога. Тернер знал эту теорию Гете, но не во всем с ним соглашался, ибо считал, что краски, цветовые оттенки зависят только от света. Тернер нарисовал две картины, в которых откликнулся на гетевскую теорию цвета: «Утро после всемирного потопы — Моисей пишет Книгу Бытия» (The Morning After the Deluge — Moses Writing the Book of Genesis) и «Тень и темнота — Вечер во время всемирного потопы» (Shade and Darkness — the Evening of the Deluge) — обе картины объединены еще одним названием — «Свет и цвет (теория Гете)» (Light and Colour. Goethe's Theory). В первой картине использованы красный, желтый, зеленый цвета, а во второй — синий и черный¹⁷.

В зависимости от использования цвета Рёскин разделял всех художников на «колористов» (colourists) и «мастеров светотени» (Chiaroscurists) (М, 4, 50). По его мнению, цвет преобладает в картинах Веронезе, Тициана, Рафаэля. Светотень — у Леонардо да Винчи, Рембрандта, Рафаэля. Рёскин отдавал предпочтение колористам, полагая, что у мастеров светотени правдивы контрасты света и тени, а цвета в общем неверны. У колористов же даже тени имеют прекрасный цвет, соотношение между красками масштабнее

¹⁷ См.: Lindsay J. J. M. W. Turner. His Life and Work.

и шире, цвет предстает при атмосферном освещении: «В пейзажной живописи цвет — главный источник выразительности» (М, 4, 56). «Цвет ассоциируется с жизнью человеческого тела, с небесным светом, с чистотой и твердостью земли, а смерть, почь и грязь бесцветны» (М, 4, 56).

Тернер назвал свою систему цвета «историческими и поэтическими красками» (Historic or Poetic Colours). Рёскин считал, что Тернер добился в своих картинах единства формы и цвета, синтеза оттенков цвета при атмосферном освещении — в лучах солнца или луны. Оттенки цвета, градации, соотношения разных красок, ассоциации, вызываемые ими, — все это имеет художественное значение, ибо создает музыкальную гамму цвета. У Тернера была своя символика красок. Он говорил об эмоциях, вызываемых тем или иным цветом: желтый цвет означал ликование, голубой — чувство долга, красный — властолюбие, зеленый — верное служение. Тернер смешивал краски, создавая оттенки цвета, а следовательно, и новую музыкальную гамму, вызывающую новые эмоции, утверждает Рёскин. У Тернера — необычные сочетания и контрасты красок. Он достигал единства цвета, света и «воздушной перспективы», считая, что нужно рисовать не те цвета, которые в принципе присущи предметам и закреплены за ними нашим сознанием, а цвета, которые реально видны под влиянием атмосферы, дневного или вечернего освещения. В природе бывают непередаваемые оттенки цвета: так тени деревьев могут быть не темно-зелеными или черными, а бледно-лиловыми и пурпурными. Тернер впервые передал истинные краски природы, считает Рёскин, и поэтому его цветовые изображения современными критикам казались ненатуральными. Действительно, в искусстве цвета, в ритме красок Тернер во многом выступил предшественником живописи XX в.

Большие возможности для воспроизведения световых эффектов, цвета, теней открывает тема гор в живописи. В книге «Искусство Англии» Рёскин пишет о том, что «свойственная поэтам В. Скотту и Байрону любовь к горам побудила их иллюстраторов на святое пилигримство, на путешествие к тем природным местам, которые до того времени считались слишком пустышными для наблюдателя и слишком трудными для воспроизведения в работах художника» (А, 245). Недаром «поэты больше всего обращали внимание на гребни гор» (М, 4, 205): они напоминают гребень плема греческого воина или гребень разбивающейся волны. По мнению Рёскина, «последний образ вполне определенно использовал Байрон, когда говорил о горе Соракт,

и в менее ясном плане это сопоставление временами возникает в сознании всех; есть общая тенденция представлять форму гор в виде волны и говорить о горной стране, видящей мой издали, так похожей на „море гор“» (М, 4, 205—206). Ведь у гор есть такие же «самые фантастические и вместе с тем гармонические изгибы» (М, 4, 206), как у морских волн, как у прибоя, и то же единство, как у морской волны.

Отстаивая идею единения человека и природы, Рёскин был убежден в том, что созерцание гор оказывает огромное воздействие на души людей. «Самое сильное ощущение счастья я испытываю, когда оказываюсь среди гор» (Р, 1, 237), — писал Рёскин. А в «Современных художниках» он разъяснял символику природных феноменов: «Дух гор — действие; дух долин — покой...» (М, 1, 288).

По мнению Рёскина, в горном пейзаже есть что-то возвышенное, мудрое, правдивое. Созерцание скал, утесов, водопадов доставляет значительные переживания, вызывая сильные эмоции. Недаром горы так вдохновенно действовали на поэтическое воображение Вордсворта, Байрона, В. Скотта.

Лучшими образцами изображения скал Сули являются гравюры-иллюстрации Кларксона Стэнфилда к фидленовскому изданию Байрона (М, 1, 326). «Лучшие образцы наиболее тщательного изображения горного ландшафта, изображения, в котором отразилась простая и чистая любовь к природе» (А, 226), Рёскин видит в стихах Байрона о Лакни-и-Гэре и В. Скотта о Бепвеню:

Охотник видит, глядя вниз,
Два острова, залив и мыс;
И горных исполинов строй
В краю чудес хранит покой.
Там Бепвеню на юге встал,
Сходя к воде ценими скал,

Холмов, уступов и камней,
Как бы руин минувших дней,
Он диким лесом весь порос,
А к северу — нагой утес
Беп-Эн уходит в снегу,
Подъемля гордую главу¹⁸.

(Перевод П. Карна)

Аналогом пейзажным зарисовкам этих поэтов Рёскин считал картины шотландского художника Джорджа Робсона, особенно великолепные виды Бен-Ломонда, в которых чувствовалась глубокая любовь к родному краю.

Патриотические чувства Рёскин отмечал и в пейзажах Тернера. Если многие художники увлекались красотами

¹⁸ Скотт В. Собр. соч.: В 20-ти т. М.; Л., 1965, т. 19, с. 488.

других стран, то Тернер любил виды родной Англии — Рокби и Болтон, Уорф и Грету, хотя он рисовал также Альпы и Италию. Тернеру нравились скромные по виду ландшафты и «умеренная дикость сельской жизни» (М, 4, 262), лужайки и холмы Йоркшира. Но его восхищение, по мнению Рёскина, могли вызвать только огромные природные масштабы — «бесконечные долины и безмерные горы» (М, 4, 262), и он старался примирить эти две тенденции своего творчества: в Альпах он видел то, что напоминало Йоркшир, а в Йоркшире — то, что напоминало Альпы. Рисунок «Скиддоу» (Skiddaw) Тернера из иллюстраций к произведениям В. Скотта, по мнению Рёскипа, — пример великолепного изображения горы при утреннем свете; мягкие очертания горы так естественно вырисовываются, что кажется: она словно просыпается утром и поднимается над землей. В картинах Тернера — «единство свободы мысли и совершенного мастерства во владении техническими сторонами живописи» (М, 1, 324).

Возвеличивая родную английскую природу, Рёскин вслед за многими поэтами-романтиками считал, что необходимо обращаться и к изображению Альп, ибо «альпийский пейзаж является источником еще неизведанных чувств и той гармонии, которой еще не коснулось искусство...». Надо рисовать не палы и коров в горах, но «изобразить чистые и священные горы как символ связи между небом и землей» (М, 1, 307). И в этом смысле образцом для него служила поэзия Байрона, который в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» писал:

...Вот громады Альп,
Природы грандиозные соборы;
Гигантский пик — как в небе снежный скаल्प;
И, как на троп, воссев на эти горы,
Блещет Вечность, устрашая взоры.
Там край лавяц, их громовой исход,
Там для души бескрайные просторы,
И там земля штурмует небосвод¹⁹.

(Перевод В. Левика)

Рёскин отмечал также изображение покрытых снегом горных вершин в Альпах на рисунках Дж. Д. Хардинга (его иллюстрации к произведениям Байрона), выделыв как лучшие гравюры «Шамуни» и «Венгерские Альпы» (Chamonix. Wengern Alp). Альпы — неотъемлемый сюжет

¹⁹ Байрон Дж. Г. Соч.: В 3-х т. М., 1974, т. 1, с. 224.

в пейзажной лирике поэтов-романтиков. Так, Кольридж во вступлении к стихотворению «Гимн перед восходом солнца в долине Шамуни» (*Hymn Before Sunrise in the Vale of Chamouni*, 1802) писал: «... самые дикие (я чуть не сказал ужасные) картины Природы сочетаются с нежнейшими и прекраснейшими... Я счел это достойным символом смелости человеческих надежд, которые как бы отваживаются подойти вплотную и воспарить над краем могилы»²⁰. В этом стихотворении Кольридж имел в виду Монблан, который стал излюбленной темой романтических поэтов и художников-пейзажистов. Шелли написал стихотворение «Монблан. Строки, написанные в долине Шамуни» (*Mont Blanc. Lines Written in the Vale Chamouni*, 1816). У самого Рёскина есть изображение Монблана и в стихах и в прозе; Рёскина привлекало в Альпах «истинно возвышенное» и «вечная печаль» (М, 4, 258), а в Монблане он видел гармонию линий — их «изящную регулярность», их «архитектурный образец» (М, 4, 217).

Рёскин с удовольствием отмечал, что среди альпийских вершин Тернер больше всего рисовал Монблан (М, 4, 183). В этих рисунках художника он увидел «общее и величавое единство структуры» (М, 1, 339), изящное многообразие штрихов и оттенков, а также очертания целого. Картины Тернера вызывают ассоциации с прошлым и будущим природных явлений. По его рисункам «геолог мог бы прочесть лекцию о всей системе эрозии гор под влиянием воды и уверенно высказать свои соображения относительно настоящего и будущего состояния изображенной местности...» (М, 1, 340). Быть может, Тернер и не изучал геологию и не осознавал аналитически геологическое строение гор, но в его картинах нет отступлений от истины в изображении объектов природы, ибо он в истинном свете видел то, что запечатлевал: «Каждый штрих и каждая линия у него правдивы» (М, 1, 322). Так, на рисунке «Утро в Альпах» (*The Alps at Daybreak*) горы воспроизведены во всех подробностях, что, однако, не нарушает «общего и величавого единства структуры».

Как и Тернер, Рёскин художник и писатель изображал бурные, энергичные проявления природных стихий и учитывал освещение при определенной атмосфере. В пейзажах его интересовали цветовые оттенки, градации освещения. Цвет доставляет наслаждение людям, поэтому, по мнению Рёскина, в поэзии и живописи должна быть гармония кра-

²⁰ Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974, с. 271.

сок. Любимые цвета Рёскина голубой, пурпурный, алый, белый, золотисто-желтый: «Задумайтесь над тем, каким бы был мир, если бы все цвета были серые, листья черные, а небо коричневое» (М, 4, 53).

Для Рёскина горы являются самым прекрасным феноменом природы. Сильнейшее удовольствие можно получить от вдохновляющего поэтов вида гор и равнин, от сочетания различных красок — пурпурной, лиловой, ультрамариповой. Но подлинный пейзаж освещен всегда «человеческой страстью и человеческой надеждой» (М, 5, 220). Нельзя создать настоящего пейзажа без присутствия человеческой фигуры: «Истинный пейзаж, простой или возвышенный, интересен главным образом своей связью с человечеством. с духовными силами... Если показать самые романтические горы, с их мрачными расщелинами, как безлюдные и непроходимые вообще, то они перестанут быть романтическими» (М, 5, 218).

Когда Рёскина стали особенно волновать социально-политические проблемы, он увидел не только прекрасные горы, но и жизнь горцев, в которой далеко не все было прекрасно: много было несчастий, бедности, опасностей. И полемизируя с теми художниками, которые идеализировали жизнь в горах, Рёскин писал: «Давайте стремиться к тому, чтобы написать на скалах истинную поэзию» (М, 4, 343), т. е. добиваться настоящей жизни для жителей гор, чтобы потом можно было писать о них как о счастливых людях. Но пока жизнь в горах, как и жизнь общества в целом, полна противоречий: люди в горах выпосливы, обладают силой воли, но от гор, как от склепа, веет холодом и смертью: «Красота постоянно несет на себе тень смерти» (М, 4, 346). В картинах Тернера, посвященных изображению Альп, — в «Сен-Готарде» (St. Gothard) и «Голдау» (Goldau) — есть и поэзия, есть и ужас: «темно-красное небо во время солнечного заката» (М, 4, 333) — это «цвет крови, открыто избранный в качестве основного цвета...» (М, 4, 333).

Рёскин сопоставлял изображение восхода и заката солнца у Байрона и Тернера. Сравнение темно-красного или алого цвета восхода или захода солнца с кровью символизирует у обоих художников ужас смерти. В работе «Грозные облака XIX столетия» Рёскин цитирует отрывки из трагедии Байрона «Сарданопал» (Sardanapalus, 1821), в которых изображается заход и восход солнца. Комментируя отдельные стихотворные строчки, выражения и слова, Рёскин пишет: «Байрон никогда не использует эпитет просто так — он очень точен и поэтому из всех современ-

ных мастеров слова самый талантливый»²¹. В связи со словами «Like the blood he predicts» («Как багрец среди облаков сгущенных, // Предвестье крови!..») ^{среди} ^{Рёскин} замечает, что с красным цветом здесь ассоциируется «мощь планеты Марс»²². Слова «Thy lot unto calamity» («...вещаешь Ты лишь беду?») ^{«...вещает»} ^{Белеза} — вполне ясное предупреждение прорицателя-халдеянина Белеза. Байрон подчеркнул в этих горьких словах нечто фатальное, всю печаль страшных предсказаний. Смысл определения к слову «солнце» — «burning oracle» («горящий оракул») — вполне очевиден: прекрасное солнце, «источник жизни» («fountain of all life»), «символ божества, создавшего ее»²³ («and symbol of Him who bestows it»), в данном контексте предвещает всеобщую гибель.

Алая и темно-красная краски появлялись в тех картинах Тернера, где он изображал насильственную смерть, сражение, кораблекрушение. Человеческие беды подчеркиваются кровавым цветом восхода или захода солнца. Так или иначе в этом видны отблески эпохи наполеоновских войн. В пятом томе «Современных художников» Рёскин писал: «Розовый цвет зари и захода солнца — это оттенок цвета лучей, проходящих близко над землей. Он также отличает и цвет человеческой крови» (М, 5, 349). «У Тернера — алый цвет облаков был символом разрушения. В его сознании этот цвет ассоциировался с цветом крови. И он именно так использовал этот цвет в «Падении Карфагена» (М, 5, 369). В том же плане художник использовал этот цвет в картинах «Улисс» (Ulysses Deriding Polyphemus — Homer's Odyssey, 1829), «Военный корабль „Смелый“» (1838), «Ангел на солнце» (Angel Standing in the Sun). В картине «Война» (War: The Exile and the Rock Limpet, 1842) Наполеон на острове Святой Елены изображен на фоне кровавого заката. Кроваво-красный закат символизирует сражение. Наполеон стоит один — как бы среди моря крови. Этот живописный образ «моря крови» перекликается со словесным образом «моря крови» («a sea of blood»), использованным Кольриджем в стихотворении «Религиозные размышления» (Religious Musings, 1794—1796).

В «Современных художниках» Рёскин прямо говорил,

²¹ Ruskin J. The Storm-Cloud of the Nineteenth Century.— In: Works of John Ruskin. N. Y., 1890, vol. 20, p. 50.

²² Байрон Дж. Г. Пьесы. М., 1959, с. 214. Перевод Г. Шенгели.

²³ Ruskin J. The Storm-Cloud..., p. 51.

²⁴ Байрон Дж. Г. Пьесы, с. 214.

²⁵ Там же.

что цвет крови вполне определенно взят в качестве главного цветового тона в изображении грозных облаков над невольничьим кораблем в картине Тернера «Работорговцы сбрасывают за борт мертвых и умирающих рабов при приближении тайфуна» (*Slavers throwing overboard the Dead and Dying — Typhoon coming on, 1839—1840*). Здесь же он дал детальное описание этого полотна: огненные лучи заходящего солнца окрашивают морскую впадину напряженным и зловещим величием, которое горит как золото и словно кунается в крови, а вдоль этой огненной морской впадины мечутся волны, приобретая темные, неопределенные, фантастические формы, отбрасывая страшные тени позади освещенной пены; лучами заходящего солнца окрашены облака, они словно горят; волны также кажутся огненными — всюду темно-красные, алые, пурпурные отсветы; но топи ночи, как тени смерти, надвигаются на корабль, с которого сбрасывают рабов, чьи трупы плавают в море: мачты корабля словно струйки крови, над всем царят страх, ужас и проклятие, и вот уже, как могильные холмы, поднимаются волны...

Эту картину Тернера Рёскин рассматривал также и как выдающийся морской пейзаж, называя ее самой благородной из всех картин, посвященных морю: «Это — заход солнца над Атлантическим океаном после продолжительного шторма, но шторм еще не утих, и рваные тучи стремительно движутся алыми рядами и исчезают в ночи» (М, 1, 404—405). Море представлено здесь как две гряды огромной волны; кажется, будто оно тяжело дышит во время мучительной тяжести шторма. По мнению Рёскипа, эта картина Тернера — вершина его творчества. Имя художника стало бессмертным благодаря этому возвышенному изображению «мощи, величия, пагубной силы открытого, глубокого, безграничного Моря» (М, 1, 406).

Тернер начинал рисовать море в стиле морских пейзажей голландца Ван де Вельде (т. е. спокойное море), но затем перешел к изображению бурного, штормового моря. Волны взлетают к небу и разбиваются о берег. Невозможно различить границы между небом и морем, между морем и землей (например, в картине «Снежная буря над морем» (*Snowstorm: Steamboat off a Harbour's Mouth, 1842*)). Во время таких штормов происходят кораблекрушения, гибнут люди. Штормовое море Тернер рисовал по личным впечатлениям. Художник изображал борьбу человека с разбушевавшейся морской стихией как борьбу с опасными и злыми силами, за спокойствием морской глади в пейзажах Терне-

ра обычно угадываются следы недавней бури или предчувствие надвигающегося шторма.

В 1826 г. Тернер начал издавать серию гравюр «Порты Англии» (The Ports of England); впоследствии эти работы вошли в книгу Рёскина «Гавани Англии».

Рёскин отмечал огромные художественные и поэтические возможности, открывающиеся перед поэтом или живописцем при изображении моря: «...море для любой человеческой души — это лучшая эмблема неутомимой, непобедимой силы. Дикое, разнообразное, фантастическое, неукрытое единство морской стихии — что можно сравнить с этой могучей, этой универсальной силой, с ее величием и красотой? И как можно постичь ее вечную переменчивость чувств? Это как попытка изобразить в живописи самое душу» (М, 1, 345). «...Изящество и красота морских волн, таких изысканных по форме и таких насмешливо переменчивых, похожих на горы в своих очертаниях, подвижностью напоминающих облака, сочетаются с разнообразием и тонкостью цвета: каждая струя и каждый водоворот отражают свет по-своему, сверкающие солнечные лучи смешиваются с темноватыми оттенками прозрачной глубины и подводных скал. Изобразить все это с совершенством выше человеческих сил, просто приблизиться к такой красоте дано немногим из тех, кто пытался это сделать» (М, 1, 346).

Рёскин восхищался изображением морской волны в поэме Китса «Эпдимион» (Endymion, 1817). Картина морской стихии, нарисованная Китсом, кажется ему созданной в духе современной пейзажной живописи. Действительно, описание шторма и кораблекрушения было очень характерно для художников-романтиков, и особенно для Тернера. В поэме Китса описание морской бури кратко, оно как бы соответствует одномоментному восприятию художественного полотна в целом:

...Вздымала волны
Серебряную пену прямо к тучам.
И буря грянула: уже корабль на кручах,
Погибельных взлетал, и я следил,
Как час последний для него пробил²⁶.

Изображение моря в песне четвертой поэмы «Паломничество Чайльда-Гарольда» Байрона проникнуто мыслью о

²⁶ Keats J. The Complete Poems. Harmondsworth, 1978, p. 178. Перевод А. Михальской.

движения и борьбе. В образе моря выражена идея борьбы за свободу, идея возмездия. Байрон был певцом свободной морской стихии, которая ассоциировалась с громадными силами, свободолюбием и мощью человечества.

Без меры, без начала, без конца,
Великолепно в гневе и в покое,
Ты в урагане — зеркало Творца,
В полярных льдах и в синем южном эпоэ
Всегда неповторимое, живое,
Твоим созданным имя — легион,
С тобой возникло бытие земное.
Линк Вечности, Невидимого троп,
Над всем ты царствуешь, само себе закон ²⁷.

(Перевод В. Левика)

Среди английских художников, великолепно рисовавших море, Рёскин называл Копли Филдинга, давшего изображение пустынного моря; Стэнфилда, передавшего бесконечность голубого открытого океана. Вместе с тем, по мнению Рёскина, даже у Тернера, этого непревзойденного мариниста, заметна определенная условность в морских пейзажах.

Среди стихийных сил природы романтиков часто привлекала мощь водопада. Образ водопада Великого в песне четвертой поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» символизирует могучую силу, которая сметает все на своем пути. Поэт верит, что человечество обладает такого рода силой в своей борьбе против деспотизма:

...В тьму бездонной щели
Стихия низвергается, и вот
Из бездны к небу глыбы полетели,
Исприпуганные вглубь с родных высот
И вновь летящие, как ядра, в небосвод,
Наперекор столбу воды, который
Так буйно крутит и швыряет их,
Как будто море, прорывая горы,
Стремится к свету из глубин земных
И хаос бьется в муках родовых... ²⁸.

Аналогичные мотивы ощущаются в описании гравюры Тернера «Водопад Шафхаузен», которое дает Рёскин в трактате «Современные художники» (М, 5, 188). Тернер изобразил водопады в рисунках «Нижний водопад на Тизе»

²⁷ Байрон Дж. Г. Соч.: В 3-х т., т. 1, с. 296.

²⁸ Там же, с. 265.

(The Lower Fall on the Tees), «Слияние рек Греты и Тязы» (The Junction of the Greta and Tees), «Верхний водопад на Тизе» (The Upper Fall of the Tees), причем мастерски передал силу водопада, мощный непрерывный поток воды, причудливые изгибы струй, завихрения... Отсюда возникает впечатление могучей силы движения и красоты бытия.

Рёскин обращает внимание на то, как световые эффекты в произведении художника, обладающего «осмысливающим» воображением, могут передавать глубокую человеческую симпатию. Причем понять по-настоящему значение такого светового эффекта, его эмоциональную силу можно в том случае, если в сознании зрителя наличествуют ассоциации с литературным произведением. Так, Рёскин пишет: «Я полагаю, мало кто заметит в картине Тернера „Serpheus and Procris“ то, что в нарисованных там слабых лучах, уже уходящих, исчезающих и умирающих среди стволов отдаленного леса, выражена человеческая симпатия к погибающей нимфе, если память не сохранила такого же изображения человеческой симпатии в поэме Шелли „Alastor“» (М, 2, 222).

Герой поэмы «Аластор, или Дух одиночества» (Alastor, or the Spirit of Solitude, 1815, опубл. 1816), поэт, пробрается по лесу, освещенному солнечными лучами. В гуще леса лучи постепенно тускнеют, слабый свет виден сквозь листву. Этот пейзаж проникнут вполне определенным эмоциональным отношением автора к исканиям героя.

Полуденное солнце
На лес бросало сеть узорной тени,
В чьем прихотливом сумрачном плетенье
Дремала узкая долина.
.
Ветвей и листьев тесное сплетенье
Покров тенистый ткало над тропой
Поэта...
.
Все гуще
И пуще тени — простирает дуб
Могучие раскидистые ветви
Вокруг березы хрушкой...
.
В сети листьев
Попалась синева дневного света...²⁹

²⁹ Shelley's Poetical Works, L., 1839, p. 557, 558. Перевод А. Михайловской.

Собственно пейзаж здесь сливается с внутренним миром самого героя, ибо, согласно романтическому принципу, существует нераздельная связь между «широким простором природы и паутиной человеческих дел» («Nature's vast frame, web of human things») ³⁰.

Рёскина вообще интересовал вопрос о том, как соотношение цвета и формы воспроизводится в литературе и живописи. Так, он сопоставлял Шелли и Тернера, не пастаявая, однако, на абсолютном соответствии творческих возможностей у поэта и художника. В поэме «Аластор» Шелли, подобно живописцу, изображает горы в лучах заходящего солнца: «Огненные вершины видны вдали, на горизонте, их пламя смешивается с сумерками».

И огненных вершин
Слилось сиянье с угасаньем дня
Вдали на горизонте ³¹.

В этом пейзажном образе цвет связан с формой предмета, по художественный эффект, достигаемый «осмысливающим» воображением, состоит в том, что цвет преобладает над формой, над очертаниями предмета. И это, по мнению Рёскина, соответствует тому, что художник действительно видит в природных явлениях. Эта особенность, замеченная критиком у Шелли, есть, по его мнению, также и в живописи Тернера. Стертость очертаний предметов и смешение частей не являются самоцелью художника, а «представляют естественные природные условия, при которых и виден яркий цвет: форма природных предметов всегда до некоторой степени стерта, когда цвет очень ярок и активен» (М, 2, 217).

Рёскин сопоставлял не только отдельные живописные темы, мотивы и штрихи в творчестве поэтов и художников. Он сравнивал и творческие индивидуальности в целом. Так, Рёскин почувствовал глубокое родство между поэтом Китсом и художником Джорджем Робсоном. В их творчестве была какая-то изящная красота и пейзажная грусть. Печальное чувство свойственно тому и другому: оба они умерли в молодом возрасте. Джордж Робсон изображал ясный покой северных возроек и сгущающихся теней в горных расщелинах. В его «картинах чувствуется теплота угасающего солнечного света, теплый воздух в долине. И это нарисовано правдиво, возвышенно и гармонично, а такое редко

³⁰ Ibid., p. 563.

³¹ Ibid., p. 560. Перевод А. Михальской.

встретишь в современных работах даже самых маститых художников» (А, 225).

Наиболее развернутым было сопоставление В. Скотта и Тернера, которых Рёскин считал величайшими художниками XIX в. Во «Вступительной заметке» к Секции II второго тома «Современных художников» Рёскин писал, что «В. Скотт, если бы он захотел, мог бы стать самым блистательным художником-пейзажистом, а Тернер, если бы он оказался в гуще литературных событий, мог бы написать „Деву озера“» (М, 2, XVII). Отмечая, что в пейзажах В. Скотта нет религиозного чувства, а есть нравственная идея, сопровождаемая настроением печали, Рёскин далее сравнивает общую направленность творчества В. Скотта и Тернера. Если В. Скотт творил естественно, следуя своей натуре, то Тернер долгое время следовал правилам, которые сковывали его воображение, но затем он бросил вызов академической школе и постарался забыть ее заветы. У В. Скотта был интерес к средневековому прошлому, к готической архитектуре, к национальному шотландскому колориту. Вкусы Тернера были связаны с Ренессансом и классицизмом, но он отходил от классицистических традиций и обращался к современным темам, к реальному пейзажу Англии, Франции и Швейцарии. В целом же в творчестве Тернера классицистические начала (исторические и мифологические сюжеты, изображение усадьбы, сада) долгое время соседствовали с романтическими (дикий лес, море, водопады). По мнению Рёскина, Тернер «никогда не смог полностью проникнуться атмосферой готического» (М, 3, 330) и поэтому его рисунки, посвященные Венеции, не отличаются большой точностью. Тернер многому научился у предшественников, но лучшие его произведения — результат непосредственного изображения природы. И В. Скотт и Тернер часто рисовали огненные, кровавые закаты в горах. В поэме «Рокби» (Rokeby, 1813) В. Скотт прежде всего передавал яркие краски, а затем уже воспроизводил очертания природных предметов. В его пейзажных описаниях преобладали цвета — темно-красный, пурпурный, зеленый, золотисто-желтый, голубой, т. е. те цвета, которые нравились и Тернеру.

В пейзажах английских поэтов и художников-романтиков главное было не в имитации предмета, не в передаче топографических деталей, а в выражении чувств и идей. Эмоциональная тональность достигается определенным эффектом в освещении; земля, деревья, облака изображались в свете, идущем с неба, и при определенном состоянии ат-

мосферы. Свет во время тумана давал тончайшие переходы в оттенках цвета. До них Европа не знала такого мастерства пейзажной живописи.

Эти наблюдения Рёскина над особенностями английской пейзажной живописи подтверждаются и выводами советского искусствоведа Б. Р. Виппера: «Английский пейзаж возник как романтическое течение... пейзажист... воспринимает природу как непрерывное движение.. Поэтому-то теперь в корне меняется основной стержень пейзажного восприятия. Пейзажист XIX в... находит достойной внимания не ту фабулу или событие, которое разыгрывается в пейзаже, а то, что происходит с самим пейзажем. Главный герой пейзажа отныне — не земля, а небо, не деревья, лужайки и холмы, а свет, который определяет их существование, не близкое и далекое, а воздух, который их объединяет. Английский туман, сырость и тяжесть атмосферы, естественно направляли внимание английских живописцев раньше, чем где-либо, на изучение новых предпосылок пейзажа»³².

В живописи Тернера Рёскин отмечал импрессионистические тенденции, хотя критик и не был знаком с творчеством французских импрессионистов. По мнению Рёскина, Тернер «всегда рисовал не само место, а впечатление от него, и это был его принцип»³³. Советский искусствовед И. Кузнецова писала о Тернере: «... многие его достижения уже предвещают живопись импрессионизма»³⁴. Однако импрессионисты, следующие за Тернером, не усвоили его приверженности структуре, композиции, а взяли только прием неотчетливого изображения предметов, находящихся в движении.

Когда Рёскин вел борьбу за признание художественной правды в искусстве Тернера, его собственные представления о реализме еще не устоялись. Особенность творческой позиции Рёскина заключалась в постепенном переходе от романтизма к реализму и в отстаивании идеала «художественной правды», которую он видел как в романтизме, так и в реализме. Но его представления о реализме находились тогда еще под сильным влиянием романтического видения. Рёскин высоко оценивал искусство романтика Тернера, но он не понял, например, развивавшегося в то же время реалистического искусства Джона Констебля, в картинах

³² *Bunper B. P.* Английское искусство: Краткий исторический очерк. М., 1945, с. 47—48.

³³ *Ruskin J.* The Harbours of England, p. 63.

³⁴ *Кузнецова И.* От Хогарта до Тернера. М., 1966, с. 18.

которого его раздражали «низменные», «незначительные сюжеты»³⁵.

С точки зрения Рёскина, пейзаж Тернера соответствовал «натуралистическому идеалу» (the Naturalist Ideal), т. е. реализму и высшей форме воображения — «осмысливающему» воображению. В романтической живописи Тернера есть реалистические и импрессионистские начала — то, что будет в дальнейшем развиваться в живописи XIX в. Джек Линдсей не без некоторых оснований называл творческий метод Тернера «поэтическим реализмом» и «лирическим реализмом»³⁶.

В целом Рёскин так определил место Тернера в истории культуры Англии: «Тернер — первый великий художник-пейзажист, и он должен занять в истории наций такое же место в искусстве, как Бэкон в философии: Бэкон был первым, кто начал изучение законов материальной природы в то время, когда люди думали только о законах духа, а Тернер был первым, кто начал изучение внешнего вида материальной природы...» (М, 3, 296). Рёскин сопоставлял Тернера с английскими поэтами-романтиками Вордсвортом, Шелли, Китсом, но равными ему по таланту он считал Байрона и В. Скотта. Наряду с ними Тернера в будущем, по глубокому убеждению Рёскина, ожидает истинное признание потомков.

Дэвид Герберт Лоуренс считал, что пейзаж составляет национальную особенность английской живописи. В статье «Введение в его живопись» (Introduction to His Paintings, 1929) он писал о том, что «строго говоря, без пейзажа и нет английской живописи». «Великими художниками-пейзажистами были Уилсон, Кроум, Констебль, Тернер... Некоторые пейзажные композиции Тернера, как мне кажется, относятся к самым прекрасным из всех созданных в искусстве». Пейзаж в английской живописи Лоуренс соотносил с литературным пейзажем в лирике Шелли и Китса, полагая, что воображение английских поэтов и художников проявилось с особой силой в форме пейзажа. Отмечая достоинства английской пейзажной живописи, Лоуренс вместе с тем высказывает и некоторое сожаление: ему кажется, что в произведениях английских пейзажистов не хватает изображения человека. Эти пейзажи как будто ждут, что кто-то появится и займет свое место среди природы. По мнению

³⁵ См.: Чегодаева А. Джон Констебль и викторианская Англия. —

В кн.: От эпохи Возрождения к двадцатому веку. М., 1963.

³⁶ Lindsay J. J. M. W. Turner, p. 100, 157.

Лоуренса, пейзаж — это только фон, необходимый для изображения более важного — напряженной жизни человека. Лоуренс был не во всем и не всегда объективен, когда отмечал ограниченные возможности пейзажа: неспособность показать глубокие конфликты, сильные человеческие страсти, отразить мощь физического бытия человека. Лоуренсу казалось, что расцвет пейзажа в английском искусстве был своего рода ритуальным «бегством» от необходимости изображать «настоящее человеческое тело»³⁷. Но при этом Лоуренс признавал, что английская пейзажная живопись обладает огромным эмоциональным воздействием на зрителя.

В XX в., когда природа Англии подверглась еще большому разрушительному воздействию индустриализма, Джон Бойнтон Пристли в книге «Английское путешествие» с ностальгическим чувством вспоминал английских поэтов-романтиков, воспевавших прекрасную природу Англии, а также пейзажную живопись английских художников, искусство которых «равноценно искусству зрительных образов, создаваемых лирическими поэтами». Пристли хотел, чтобы современная «жизнь и искусство имели больше общего с той школой живописи, которая представляла хорошими английскими акварелистами старого времени... Какой бы ни была их личная жизнь, они всегда производили на меня впечатление счастливейших людей, которые когда-либо жили в этой стране. Они бродили по стране, когда ее природа еще не была испорчена, они видели все, достойное созерцания; и то, что они видели, они превращали в очаровательные рисунки и акварели... Бог создал их как раз в то время, когда еще можно было запечатлеть прекрасную старую Англию в линиях и красках, отворить несколько маленьких окон, из которых навсегда открылся вид на нее. Даже их имена — Тернер, Гертин, Котмен, Кокс, Варли, Бонингтон — похожи на названия деревень или сортов яблок... Лучшие из них производят на человека такое сильное впечатление, что он мог бы кричать от удовольствия, если бы он не находился в картинной галерее». По поводу картины Питера Де Винта «Урожай» (Harvest Scene) Пристли заметил: «Эта картина осветила утро. В одно мгновение исчезли годы, разделяющие Де Винта и меня, он показывал, а я смотрел, он говорил, а я слушал, и его настроение, возникшее в тот осенний день, в давние времена, стало и моим настроением». В памяти осталось воспоминание о се «теплоте, цвете и

³⁷ Lawrence D. H. Selected Essays. Harmondsworth, 1960, p. 318—319.

жизненной силе... Как много людей уже испытывало это чувство, глядя на эту маленькую картину, и сколько еще людей будет чувствовать то же самое!»³⁸.

Значительную роль Рёскина в формировании общеевропейских представлений об искусстве пейзажа отметили известные американские теоретики литературы Р. Уэллек и О. Уоррен: «Восприятие пейзажа, хотя и обуславливаемое рассказами путешественников, творчеством художников и дизайнеров, в то же время испытало на себе сильное влияние со стороны таких поэтов, как Мильтон или Томсон, и писателей, как Рёскин»³⁹.

Рёскин глубоко исследовал своеобразие и закономерности развития искусства пейзажа, явившегося выражением идеала прекрасного, противостоящего низменной и пошлой буржуазной действительности с ее жестоким и бездушным индустриализмом. Теория пейзажа Рёскина — важное завоевание эстетической мысли в Англии XIX в., один из наиболее существенных аспектов философско-эстетического наследия писателя.

³⁸ Priestley J. B. English Journey, p. 81—83.

³⁹ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978, с. 131.

Нравственный идеал. О творчестве Вальтера Скотта



Нравственные уроки... я склонен считать самой важной частью своего плана»¹, — говорил Вальтер Скотт (1771—1832) во вводной главе романа «Узверли, или Шестьдесят лет назад» (1814). Именно это нравственное начало в творчестве В. Скотта Рёскин увидел и оценил прежде всего. Как раз эта сторона таланта шотландского романиста дала Рёскину основание назвать его «величайшим человеком из тех, кто родился среди нас» (М, 3, 280). Гете отмечал, что Скотт — «самый щедрый, самый прославленный рассказчик своего века»², т. е. указал, по существу, на писательский дар и мастерство повествования, тогда как Рёскин считал Скотта «представителем духа своего века» (М, 3, 280) и ставил его на «первое место среди писателей Европы в век, который дал Бальзака и Гете» (М, 3, 276). Упльям Хэзилитт и Рёскин упоминали имя Скотта в одном ряду с именем Шекспира. В книге «Fors Clavigera» Рёскин писал: «В. Скотт, без сомнения, является величайшим интеллектуальным феноменом, появившимся в Европе со времён Шекспира; жизнь Скотта — это ясный урок, запечатлевшийся в нашем сознании столь же отчетливо, как фигуры на греческой вазе» (FC, 4, 415).

Величие писателя Рёскин объясняет его нравственными достоинствами. Великий человек правильно понимает взаимосвязь между тем, что он говорит и делает, и тем, что происходит в мире, не придает большого значения своим мнениям. Скотт понимал, что величие — не в нем самом, оно лишь проявляется через него. Писатель скромнее и не хочет принимать поклонения, мало говорит о своем искусстве — он создает художественные ценности, полагая, что если они нравятся людям, то хорошо, а если же нет, то мир от этого не станет хуже. Скотт был чужд аффектации, старался не привлекать к себе внимания. Он просто и естественно, без вычурности и показного блеска передавал человеческие чувства, стремился рассказать о том, что сам смог

¹ Скотт В. Собр. соч.: в 20-ти т. М.; Л., 1960, т. 1, с. 71.

² Гете И. В. Об искусстве. М., 1975, с. 527.

увидеть важного в жизни. И поэтому для Рёскина Скотт — «самый истинный философ наших дней» (ФС, 4, 242).

Общая оценка творчества Скотта, предложенная Рёскином, решительно отличалась от мнения Томаса Карлейля, высказанного в статье «Вальтер Скотт» (1838). Карлейль приложил свою «мерку» обожествляемой им «героической личности» и «обнаружил», что Скотт не соответствует рангу «героя», а потому он — не только крупный, но не великий художник: «Среди великих писателей всех веков ему, вероятно, нет места». Карлейль уделял много внимания доказательству того, что Скотт просто популярный писатель, не возвысившийся до первого ряда, ибо его произведения обращены якобы к «заурядному уму»: «Все у него упорядочено, привычно, благоразумно, прилично — но не более того»³.

Рёскин не раз писал о своей любви к В. Скотту, о том, что познакомился с его произведениями еще в детстве и потом перечитывал их на протяжении всей своей жизни. Во времена детства Рёскина романы Уэзерлейской серии все еще выходили в свет, и он вспоминал, какое восхищение эти книги вызывали у любителей литературы. Рёскину казалось, что вся его сознательная жизнь была всегда связана с постижением мира образов В. Скотта. Критик воспринимал Скотта как своего учителя в области литературы, в понимании жизни и любил читать вслух его произведения. Ему нравилось путешествовать по Шотландии, посещать те места, которые описаны в поэмах и романах Скотта.

Заветной мечтой Рёскина было написать большой труд о Скотте, наподобие многотомных книг «Современные художники» и «Fors Clavigera». Во вступлении к своей работе «Deucalion» (1875—1883), сообщая о будущих планах и замыслах целого ряда трудов по истории искусства, политической экономии, геологии и ботанике, он назвал и предполагаемый труд о В. Скотте: «Жизнь Вальтера Скотта, сопровождаемая анализом современного эпического искусства, в семи томах»⁴. Этот грандиозный замысел ему не удалось осуществить, но еще ранее он сумел написать цельные работы, вошедшие в виде глав в книги «Современные художники» и «Fors Clavigera». В третьем томе «Современных художников» он писал о роли пейзажа в поэзии Скотта, а в главах «письмах» (XXXII, XXXIII, XI, VII) трактата «Fors Clavigera» — о жизни В. Скотта и о его романах. Главной целью Рёскина было показать, как воплотился

³ *Carlyle Th. Essays: Burns and Scott. L., 1895, p. 178, 175.*

⁴ *Ruskin J. Chosen by Kenneth Clark. N. Y., 1964, p. 79.*

правственный идеал в жизни и художественном творчестве В. Скотта.

Рёскин хотел рассказать о благородстве и человечности нравственного идеала Скотта и противопоставить его заботам современного аморального общества, а также натуралистическому искусству и позитивистской философии, отрицательной эстетике критерии.

В работе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» Рёскин сопоставляет красоту, существовавшую в мире всегда, с работой опустошительных сил, действующих в современном капиталистическом городе. Одновременно он заметил опасные тенденции в современной литературе, проявившиеся в натуралистическом воспроизведении физического и нравственного разложения буржуазного общества: «Симптомы моральной болезни, ужасные условия бытия, развившиеся в атмосфере пониженного жизненного тонуса, стали самыми распространенными темами современной художественной прозы и оказались предметом горячих дискуссий современных философов»⁵.

Реакцией здоровой души на гнусную атмосферу современного города и его социальные контрасты может стать обращение к прекрасному в литературе и искусстве прошлого, считал Рёскин. Творчество Скотта несет в себе ту красоту, которая испокон веков пребывала в мире, и поэтому оно имеет непреходящее значение.

С сожалением говорил Рёскин о том, что в 70-е годы Скотта уже не читают в Англии, и это, по его мнению, признак того, что наступила дурная эпоха, лишенная морали и не интересующаяся нравственным миром классической литературы. Поэтому Рёскин с такой настойчивостью пропагандирует творчество Скотта, стремясь пробудить в людях совесть, стремление к добру и красоте.

В трактате «Fors Clavigera» Рёскин рассказывает о том, что к нему обратился молодой рабочий с вопросом «Что читать?» и он ответил ему: «„Уэверли“ В. Скотта — и с большим вниманием» (FC, 3, 238). Рёскин советует молодым рабочим, как надо читать роман Скотта: «Следует задуматься над тем, каковы достоинства того или иного важного персонажа; какие их слабости от природы, а какие вызваны воспитанием, каких недостатков они могли бы избежать; каковы следствия их достоинств и недостатков и как они определили их судьбу. Делайте это после прочтения каждой

⁵ The Literary Criticism of John Ruskin / Ed. H. Bloom. Gloucester (Mass.) 1969, p. 356.

главы и запомните те идеи, которые В. Скотт стремился выразить; уясните, чем же он восхищался, а что отвергал». Рёскин говорит о величии и сложности романа Скотта: «Чтобы понять „Уэверли“, нужны такие же усилия, как при чтении „Одиссеи“ Гомера». Такие произведения хороши «для всех молодых людей, отличающихся активной натурой и желающих сделать свою активность полезной» (FC, 3, 243).

Рёскин призывал с уважением и справедливостью относиться к традициям и видеть в классическом искусстве то прекрасное, что в нем есть. В своем обращении к рабочим Англии он напоминал о нравственном облике В. Скотта и стремился связать моральные идеи литературы прошлого с проблематикой современного рабочего движения. «Следует помнить, что я излагаю жизненные обстоятельства этого мудрого человека для того, чтобы рабочие могли задуматься над тем, как им строить их собственную жизнь и будущее их детей; им следует подумать над таким особым вопросом: что же им сегодня необходимо для их дела — старые добрые чувства или современный утилитарный подход» (FC, 2, 201).

По мнению Рёскина, задача состояла не в том, чтобы написать просто хорошую биографию, а в том, чтобы объяснить *дело* жизни этого человека, ибо «легко *читать* биографии, но не так легко *строить* свою жизнь» (FC, 2, 202). А биография Скотта может и должна сыграть большую роль в «воспитании чувств» человека.

Рёскин считал, что патриотизм был неотъемлемой частью художественного мира В. Скотта. Критик признавался, что он не мог писать о Скотте, живя где-то за границей, ему надо было постоянно чувствовать атмосферу родной страны, чтобы говорить о нем в верном тоне. Ему пужно было особое состояние души, ощущающей родные места, чтобы искренне, от всего сердца сказать нечто важное о своем любимом писателе. Рёскин указывал на связь творчества Скотта с народным творчеством Пограничного края, с образом жизни Шотландии.

Для Рёскина творчество Скотта — это мир духовного здоровья, нравственной цельности. По словам критика, в произведениях шотландского романиста нет ничего мучительно-страдального, а с другой стороны, в них нет и самодовлеющей насмешливости. Поставив своей целью серьезно исследовать творчество Скотта, Рёскин испытывал удовольствие от такой работы, хотя и сознавал, что сделать это не так просто, ибо у великого человека — великие мысли.

В работе он опирался на биографию писателя, составленную его зятем и литературным секретарем Джоном Гибсоном Локхартом и опубликованную в 1837—1838 гг.⁶ Использовал он также и автобиографию В. Скотта, и автобиографические элементы в его произведениях, заметках, предисловиях.

Рёскин высказывает ряд интересных мыслей, касающихся жанра биографического литературно-критического эссе. Прежде всего он настаивает на абсолютной объективности в подборе фактов. Так, он замечает: «Прошу моих читателей обратить внимание на то, что я никогда не скрою верного факта, если даже он противоречит моим представлениям» (FC, 2, 153). Критик предостерегает от преувеличений в освещении отдельных случаев из жизни писателя: «Большая ошибка бездумных биографов состоит в том, что они видят в случае, открывающем новую фазу в развитии характера, все, что свойственно этому характеру вообще, не понимая того, что сам случай приобретает несвойственное ему значение как раз потому, что он имел место именно в жизни великого человека» (FC, 3, 144).

Рёскин дает советы, как следует подходить к чтению и осмыслению заметок и писем Скотта. По его мнению, необходимо учитывать качество, свойственное англичанам, — understatement (сдержанность в выражении чувств, приглушенность тона в высказываниях): «Надо всегда иметь в виду, что... В. Скотт подсмеивался добродушно над тем, что он глубоко почитал, но не желал признаваться в этом» (FC, 2, 165).

О жизни и творчестве Скотта Рёскин писал в свободной, непринужденной манере, следуя скорее логике своих размышлений, уступая силе ассоциаций, нежели выдерживая строгий фактологический способ изложения. По поводу стиля повествования в историко-культурном или литературно-критическом эссе он заметил: «В написании истории или биографии невозможно изложить все, что хочется высказать, в хронологической последовательности или по определенному рациональному плану» (FC, 2, 215).

Рассказ о В. Скотте Рёскин строит в эмоционально-разговорной манере, по в его прозе порой чувствуется лекторская интонация: ведь он обращается к рабочим и его проза в «Fors Clavigera» ориентирована на их восприятие. Он все время имеет в виду адресата, слушателя, того, кому будет

⁶ Lockhart J. G. Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart. Edinburgh, 1837—1838.

полезно узнать о прекрасной, нравственной жизни великого писателя Скотта.

Рёскин не собирался писать еще одну обычную биографию Скотта. Он приводил материал из книги Локхарта, сравнивал разные факты, комментировал их, добавляя собственные пассажи, проясняющие некоторые места у Локхарта, использовал материал, почерпнутый им в произведениях самого Скотта.

Ценность своего эссе Рёскин видит в том, что он дает свое собственное представление о жизни Скотта и его характере, предлагает свою интерпретацию его мыслей и суждений. По словам Рёскина, в эссе о Скотте он придавал большую определенность некоторым собственным идеям, высказанным им в других статьях. Главы о Скотте были не литературно-критическими заметками, а выражением своего морального кредо, основанного на осмыслении нравственного содержания творчества Скотта и этического значения трудовой деятельности современного рабочего. Для Рёскина особенно важно было подчеркнуть действительное начало в характере Скотта: в начале жизни писатель зависел от обстоятельств, но впоследствии он сознательно изменил свою судьбу, проявив при этом великое мужество.

Для сравнения отметим, что в отличие от Рёскина Карлейль в очерке «Вальтер Скотт» (также основанном на материалах Локхарта) не придавал большого значения моральному смыслу жизни и творчества писателя, ибо для него он не был героем, а следовательно, и его биография не могла стать героической поэмой. Но ведь Рёскин вовсе не стремился героизировать Скотта, он показал его земным человеком, впрочем являвшимся при этом воплощением мудрости, благородства, сдержанности. Жизнь и творчество Скотта, освещенные светом нравственных идей, представляются Рёскину своеобразным художественным единством. И он рассматривает их как художественное произведение, имеющее свою структуру, композицию, симметрию; улавливает гармоническое соотношение разных периодов творческой жизни, равномерный ритм творческой манеры писателя.

О В. Скотте Рёскин говорит как о потомке жителей Пограничного края, мужественных и красивых людей. Скотт часто вспоминал прекрасные легенды, связанные с жизнью своих предков, например об Уоте Хардене и его жене Мэри. Эти легенды он использовал, например, в «Песне последнего менестреля» (1805). В ранний период жизни Скотт испытал сильное влияние простой сельской жизни. Отец отослал его в деревню, и он какое-то время жил на ферме,

среди природы. Рёскин замечает: «Тогда и началась сознательная жизнь В. Скотта — в общении со старым пастухом, среди овец на горном пастбище» (ФС, 2, 187). Рёскин говорит о том, какое значение в формировании нравственного облика Скотта имело влияние его матери, которая «была естественна, легка в общении, у нее был веселый нрав и сильная склонность к поэзии и художественной прозе» (ФС, 2, 207). Мать создавала в доме такую обстановку, которая способствовала развитию лучших интеллектуальных качеств сына.

Скотт часто путешествовал по Шотландии: «Своим странствиям он во многом был обязан материалам для „Песен Шотландской границы“ (1802—1803) и непосредственным знакомством с действительными нравами этих районов, изображение которых составляет главное очарование самых прекрасных из его прозаических произведений» (ФС, 2, 403).

Рёскин выделяет три периода в жизни Скотта: 1) юность: двадцатипятилетний период с 1771 по 1796 г.; 2) тридцатилетие плодотворного труда: 1796—1826 гг.; 3) годы болезни: 1825—1832. Детально рассматривает он первые двадцать пять лет жизни писателя, период его умиротворенной юности, полной новых впечатлений. В возрасте от пяти до восьми лет, когда В. Скотт жил в Сэнди-Ноу (1776—1779), его характер формировался в условиях сельской пастушеской жизни; непродолжительное пребывание в Престонпансе было ознаменовано тем, что он увидел море, поразившее его воображение. В возрасте от пятнадцати до двадцати пяти лет будущий писатель обучается у отца и начинает заниматься юридической практикой. В Эдинбурге он наблюдает реальную жизнь и изучает литературу.

(В последующий период обозначился взлет творческой активности, а впоследствии — ее спад. Однако Рёскин призывает судить о творчестве В. Скотта по произведениям, написанным в годы расцвета его таланта, когда он создавал самые значительные свои произведения.)

Второй период, ознаменованный расцветом творчества Скотта, Рёскин разделяет пополам и считает, что с 1811 г. направление творческой активности писателя изменилось: он отбросил романтические фантазии и, стараясь дать точное изображение бытия, стал в основном писать прозу: «По видимости непродуктивный год — 1811, — когда Скотт занимался тщательным изучением материалов, делит тридцатилетие среднего периода его жизни как раз в центре на две равные половины — пятнадцать лет были посвящены поэзии

п последующие пятнадцать лет — историческим романам» (FC, 2, 180). Причем, по мнению Рёскина, «сила творческого воображения» Скотта ярче всего проявилась в романе «Уэверли», который был начат в 1805 г. и завершен в 1814 г.

Рёскин считал, что Скотт вел идеальный для писателя образ жизни: «В период своего расцвета, когда он жил в Апшестиле и затем в Абботсфорде, В. Скотт кончал свою литературную работу утром, к десяти или, реже, к двенадцати часам, и остальную часть дня проводил в практически полезных занятиях вместе с Томом Парди. Они отправлялись в лес. Это образец мудрого прагматического состояния ума и деловой активности для людей настоящего литературного талапта» (FC, 3, 364).

Рассматривая разные периоды жизни Скотта, Рёскин воссоздает и его нравственный облик. По его мнению, это был чувствительный и честный человек, мучившийся совестью, что в чем-то он поступал неверно, нарушая правила чести, или что мог быть не на высоте своего интеллекта; но в целом Рёскин был убежден, что В. Скотт — человек чести и что мужество и интеллект ему не изменили. Рёскин делает вывод о характере Скотта, основываясь на его высказываниях, и в связи с этим призывает относиться к дневниковым записям Скотта с большим доверием, но при этом иметь в виду, что писатель был сдержан в выражении своих эмоций и не до конца выговаривал то, что мучило его. Рёскин предостерегает от прямолинейного понимания тех записей, в которых Скотт признавался в своей гордыне. Сказанное Скоттом подчас вводит читателя или исследователя в заблуждение, но не надо думать, что великий писатель и человек абсолютно ясен, что он такой, каким он нам показался с первого взгляда. К тому же мы не можем знать его лучше, чем он сам себя знает. Скотт — такой писатель, у которого все прошло через его чувства, через сердце; и ему можно довериться. Но он не сразу обнаруживает свою дупу, свои сокровенные мысли. Рёскин приходит к уверенному выводу: Скотт был гордым, но и благородным человеком, для него характерно чувство чести, мужество. «вполне осознанная интеллектуальная сила» (FC, 2, 195).

С большим тактом, сочувствием и пониманием Рёскин объясняет творческий упадок «самого замечательного из умов» (M, 4, 347), вызванный его болезнью, неудачными коммерческими сделками, в которых он участвовал вместе с издателем Джеймсом Баллаптайпом, покупкой все новых

земельных угодий и, наконец, банкротством. Т. Карлейль в этой трагедии винит самого писателя, который поддался страсти к материальному преуспеянию, приведшей его к безумным крайностям и в конце концов к разорению. Рёскин тоже отмечает эти прискорбные факты, указывая на человеческие слабости писателя, но не винит В. Скотта: он видит причину трагедии не в нем самом, а в жестокости обстоятельств. На писателя давило коммерческое общество, и это пагубно сказалось на его таланте: он стал писать в угоду вкусам заурядной публики. Рёскин считает, что Скотта, как и Китса, Байрона, Шелли, Тернера, погубила жестокосердная Англия, которая не жаловала своих талантливых детей (М, 5, 349). Рёскин не порицает Скотта за слабости и ошибки, усугубившие его несчастья, ибо и в эти трудные для него годы он проявлял «благородство, мужество, более замечательное, чем мудрость его счастливых дней. Об этом не приходится сожалеть,— говорит Рёскин,— ибо это делало его для нас более совершенным примером, потому что он не избегал общих недостатков и был причастен к общим страданиям» (FC, 2, 251).

Рёскин был первым в английской критике, кто верно определил сложный характер взглядов В. Скотта по социально-политическим вопросам. Понять суть противоречивых убеждений Скотта Рёскин смог, по-видимому, благодаря тому, что и ему самому был свойствен в определенной мере тот же тип противоречивого сознания, хотя в отличие от Скотта Рёскин пришел к более радикальным воззрениям. Как и Скотт, Рёскин сочувствовал тори, принципу королевской власти, якобы сохраняющему патриархальные национальные устои, но при этом он, как и Скотт, объективно признавал право народа на борьбу против угнетения. Скотт сочувствовал бедным, восхищался жизнью народа и преклонялся перед национальной историей; Рёскин был внимателен к английским рабочим, стремился пробудить в них творческие силы. Но было и коренное отличие в их мировоззрении. Если Скотт трезво относился к идее прогресса, видел историческую правоту на стороне современной цивилизации, вытесняющей патриархальный образ жизни, то Рёскин не принимал современной буржуазной цивилизации и резко, гневно обличал ее.

Политические симпатии Скотта, так же как и свои собственные, Рёскин называл «умеренными и романтическими» (FC, 1, 193), а отношение к современной цивилизации — трезвым, истинным. По мнению Рёскина, Скотт редко прибегал к «небрежным обобщениям» (FC, 2, 204). Изучая

жизнь и взгляды Скотта, Рёскин находил у него авторитетные и ясные ответы на важные и насущные вопросы. В книге «Fors Clavigera» он писал: «В подтверждение объективности его суждений достаточно сослаться на такой факт: хотя он сам по наследственному расположению и сложившимся обстоятельствам сочувствовал делу Стюарта, аристократии и католицизму, но единственный действительно благородный герой в его первом романе был полковник, поддерживавший ганноверскую династию» (FC, 2, 251).

В произведениях Скотта Рёскин отмечает «насыщенность повествования мыслью и пророческую силу»⁷. С сочувствием говорит о том, что Скотт призывал быть верным своим юношеским убеждениям: «Сэр Вальтер часто предупреждал о том, что нельзя ради мгновенной страсти жертвовать прочными принципами юности. Недостаточно обращали внимание на то, что замысел его первого и величайшего романа состоял в том, чтобы показать и осудить перемену в политических убеждениях под влиянием личного недовольства, хотя в этом романе есть и гуманная тенденция — найти основания для того, чтобы простить» (FC, 2, 169).

Рёскин всегда с одобрением указывал на то, что Скотт чувствовал «несостоятельность религиозного эгоизма» (FC, 2, 206) и испытывал неприязнь к пуританскому фанатизму, тем самым выражая дух современной эпохи, отличающейся распристрапением безверия. В «Современных художниках» Рёскин писал о Скотте: «Он был воспитан как пресвитерианин и остался им, потому что наиболее разумным было быть пресвитерианином, если живешь в Эдинбурге; но он считал католический ритуал более живописным, а неверие — более приличествующим джентльмену; он не думал, что в человеческой жизни есть еще что-то, кроме любви, мужества и судьбы; в действительности все это определяется не верой, а видением жизни. Кроме этих богов любви, мужества и судьбы, он очень смутно и туманно представлял себе иных богов» (М, 3, 281). По утверждению Рёскина, Скотт предпочитал роялистов пуританам. С роялистскими, якобитскими тенденциями в политике Скотт связывал любовь к свободе, жизнь на родной земле, благородство национальных традиций: «Главное, что заставляло Скотта почитать роялистов больше, чем пуритан, заключалось в том, что он считал первых *свободными, независимыми и преданными* людьми, а последних *педаггичными* и рабленными».

⁷ *Ruskin J. Fiction: Fair and Foul.*— In: *The Literary Criticism of John Ruskin*, p. 374.

Он лоялен не столько по отношению к закону, сколько в бескорыстной любви к королю; и он может с готовностью испытывать симпатию к активному жителю границы, который нарушает закон или борется против короля, как кажет-ся Скотту, благородным образом, т. е. такую же симпатию, как и к самому королю. Его всегда приводит в восторг бунт грубый, свободный и смелый; он только против бунта формального и по принципу: он будет поощрять отступничество простого люда, если оно открытое и прямое, но не измену придворных... в политическом отношении он испытывает удовольствие от королевского принципа, ибо считает короля главой и центром свободы и думает, что, держась за королевскую руку, можно избавиться от препон закона, что людьми можно править с помощью свистка, как шотландским кланом в горных просторах, вместо того, чтобы запира-ть их в загонах и огороженных полях, как овец, как скот, оставленный без пастуха» (М, 3, 288).

Но главным в творчестве Скотта, по мнению Рёскина, были не торийские предрассудки, а нравственное содержание. В произведениях писателя всегда действует нравственный закон и характеры оцениваются в зависимости от того, каков выбор героя, соответствует ли он нравственному закону или отступает от него. Но «моральный урок» рассматривается Рёскином не как дидактическое поучение, а как выражение нравственной идеи в прекрасной художественной форме; сама красота искусства несет в себе нравственное начало. В трактате «Современные художники» Рёскип писал о том, что в поэме «Мармион» «глубокое нравственное чувство Скотта заключено в самой *направленности* повествования, в произвольных размышлениях и восклицаниях, сопровождающих рассказ о событиях, в искренности интонации» (М, 3, 295).

Уильям Хэзлит в работе «Дух века» (1825) утверждал, что Скотт создавал свои романтические произведения, отталкиваясь от действительности, изображал реальных людей, которых встречал в своей жизни, и поэтому смог показать противоречия человеческой натуры: «Автор „Уэверли“ — один из величайших учителей нравственности, которые когда-либо жили на земле; он освобождает человеческую душу от мелочных, узких, фанатических предрассудков... Сэр Вальтер Скотт — самый *драматический* писатель из всех ныне живущих...»⁶. В этом суждении Хэзлита важно то, что он рассматривает нравственное содержание в единство

⁶ Hazlitt W. The Spirit of the Age. L., 1825, p. 165—166.

с драматическим началом произведения. Та же мысль заключена и в статье Виктора Гюго «О Вальтере Скотте. По поводу „Квентина Дорварда“ (1823)»: «„Квентин Дорвард“ — замечательная книга. Трудно найти произведение лучше сотканное, в котором моральные выводы лучше связывались бы с драматическими положениями»⁹. Скотт и сам говорил о том, что в его произведениях прошлое и настоящее Шотландии изображается в драматических ситуациях, герои его романов, как герои в театре, находятся перед глазами читателя; слышен диалог действующих лиц. Конечно, здесь имеется в виду драматическая форма произведения эпического жанра — романа, несущего в себе и драматическое начало. Роман Скотта во многом определил развивающуюся в Англии форму «драматического романа».

Рёскин чувствовал драматическую силу романов Скотта и поэтому удивлялся тому, что писатель не создал ни одной пьесы: «Странно, что он никогда не мог написать пьесу» (ФС, 2, 220). Это заявление Рёскина не соответствует истине. Скотт писал не только поэмы и романы, но и пьесы, среди которых можно назвать «Хейлидон Хилл» (1822), «Крест Макдуфа» (1823), «Дом Аспенов» (1799, 1830), «Гибель Деворгойла» (1830), «Очиндрейн, или Эйрширская трагедия» (1833)¹⁰, но его драмы не имели того значения в его творчестве, как романы.

Карлейль упоминал о способности Скотта отличать добро от зла, о спокойствии духа, предопределившем справедливое отношение к другим людям, о его нравственном здоровье. Но при этом Карлейль определял мораль Скотта как заурядную, привычную, обыкновенную. По его мнению, Скотт не отличался высокой духовностью и не задумывался над «тайной бытия»: «...его поэтическая сила, его моральная сила были экстенсивны, а не интенсивны»¹¹.

Рёскин, считавший, что идея нравственной чистоты истекает от духовного начала, видел и то и другое в личности и творчестве Скотта. Он даже говорил, что ему трудно найти подходящие слова, чтобы верно передать глубину духовного мира Скотта и человечность его морали. Он видит в нравственном содержании произведений Скотта синтез всего, что было высказано в области этики в мировой литературе. В книге «Fors Clavigera» Рёскин пишет о шотландском

⁹ Гюго В. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1956, т. 14, с. 51.

¹⁰ См.: Scott W. The Poetical Works in Twelve Volumes. Edinburgh, 1857. Vol. 12.

¹¹ Carlyle Th. Essays: Burns and Scott, p. 118.

романисте: «Он глубоко верит в идеал чести, свойственный мужчинам и женщинам. Этот идеал свеж, как горный воздух, и прочен, как скала. Его концепция нравственной чистоты женщины даже значительнее, чем у Данте, его уважение к родственным, сыновним отношениям столь же глубоко, как у Виргилия, его симпатии универсальны, нет такого положения в жизни людей, в котором он не увидел бы прекрасные грани; его моральные принципы вполне определены, но он высказывает их сдержанно и тонко. Мораль у него проявляется так же естественно, как в природе, так что никто, кроме самых серьезных читателей, и не заметит намерение давать нравственный урок: его мнения по жизненным вопросам очень ясны, самые верные решения основаны на точном и неминуемом благоразумии, которое смягчено самой прекрасной добротой» (ФС, 2, 150).

Рёскин размышляет над тем, какое значение для современников, людей, живущих во второй половине XIX в., имеют идеалы, воплощенные в «Песне последнего местреля». Для Рёскина важна выраженная в ней «мораль границы» (ФС, 2, 156). Еще во втором томе «Современных художников» была отмечена мужественная правдивость В. Скотта: «У него мы находим великолепное мужественное понимание людей и вещей, здоровые и правдивые чувства...» (МР, 2, 455).

Эта правдивость соответствует нравственному идеалу самого Рёскина. В «Современных художниках» он изложил свою этическую концепцию. Нравственным, с точки зрения Рёскина, является гуманное отношение к людям и миру, нравственны благородные чувства и действия, любовь и милосердие. По мнению Рёскина, любовь проявляется и укрепляется главным образом в том, что ты делаешь для других; ее суть — в желании делать добро и давать счастье людям. Самые прекрасные и совершенные люди — это те, кто счастлив. А счастливым может быть тот человек, который испытывает глубокую симпатию к окружающим, справедлив к ним, делает правильные выводы из уроков, преподанных жизнью, но умеет чувствовать и ценить красоту.

В нравственной проблематике романов Скотта Рёскин выделяет гуманистические ценности, но не отделяет их резко от христианской морали, которой сочувствовал Скотт и которой он придерживался в характеристиках героев своих произведений. Но поскольку нравственные проблемы раскрываются в эстетическом мире произведения — в сюжете, конфликте, героях, в игре воображения, то выступают на первый план земные черты реальной морали, а не христианская

догматика, которая проявляется лишь в прямой речи определенных персонажей — религиозных фанатиков. Скотт ясно представляет себе моральную суть той или иной страсти и никогда не колеблется в своем отношении к ней. Это, по мнению Рёскина, свойственно и Шекспиру, и Бернсу, и Байрону — они знают, в чем добро и зло, что честно, а что низкомерно. По словам Рёскина, «В. Скотт всегда строго наказывает своих героев даже за ошибку, а не только за вину» (FC, 4, 424). Скотт различал то, что достойно только похвалы, и то, что достойно истинной любви. Критики обычно хвалят Скотта за то, как он мастерски описывал природу, но ничего не говорят «о его любви к людям» (FC, 2, 181). Рёскин говорит, что Скотт прежде всего думает о жизни человеческого сердца и ему свойственно «понимание естественной красоты», «сочувствие бедным» (FC, 4, 411), «истинная совесть»¹², которой он наделил одного из своих персонажей — Никола Джарви, героя романа «Роб Рой» (1818).

«Правственный закон прекрасен»¹³, — утверждал Рёскин в трактате «Принципы Фьезоле» (*The Laws of Féssole*, 1879) и в анализе произведений Скотта исходил из того, как проявляются в них требования «морального закона» и каковы способы их осуществления. Романы Скотта превосходны, лучшим среди них Рёскин считал «Эдинбургскую темницу» (1818), так как этот роман всецело посвящен «изображению нравственно-чистой жизни» (FC, 4, 248): «„Эдинбургская темница“ выделяется среди других романов силой утверждения нравственного закона; земные награды и наказания очень точно распределены в соответствии со степенью достоинств и пороков, как свет и тени на фотографии распределяются под влиянием света. Абсолютная искренность и вера Джинн Динс явились залогом того, что, пройдя через страдания, она обрела благополучную счастливую жизнь и для себя, и для отца, и для возлюбленного; лживость и тщеславие Эффи предопределили ее ложную и жалкую жизнь; гордыня Дэвида Динса своим следствием имела его унижение; его самоуверенность в отношениях с братьями-христианами стала причиной его вечной разлуки со своим ребенком» (FC, 4, 248).

Воплощение чосеровского идеала жизнерадостной красоты Рёскин видит в образе главной героини романа «Эдинбургская темница» — простой крестьянской девушки Джи-

¹² *Ruskin J. Proserpina.*— In: *Ruskin J. Works.* N. Y., 1886, vol. 14, p. 122.

¹³ *Ruskin J. The Laws of Féssole.*— *Ibid.*, p. 155.

ни Динс, «самом совершенном, самом героическом образе из всех романов Скотта» (ФС, 2, 152).

Джинни Динс, постоянно занятая трудом, была серьезной, твердой, рассудительной, выносливой и спокойной. Скотт так характеризует свою героиню: «Ее на редкость здоровая натура, чуждая нервической слабости, не знавшая болезней, которые вместе с физическими подтачивают и душевные силы, также содействовала созданию характера решительно-го и стойкого»¹⁴. Джинни Динс не отличалась внешней красотой; ее подлинная красота — в ее душевной прелести, следствии «чистой совести, доброты, довольства окружающим и сознания исполняемого долга»¹⁵.

Чрезвычайно интересно то, что «моральный закон» Рёскин выводит не из религиозной веры, а из образа жизни, воспитания, поведения человека, его сознательного отношения к людям и событиям. По Рёскипу, религиозная вера — это нечто приходящее, что либо может не мешать человеку, если он нравственен, либо способно усугублять то злое начало, которое есть в человеке. Такое именно «соотношение» морали и религии находит Рёскин в проблематике романа «Эдинбургская темница». Вера не мешает Джинни Динс быть простой и скромной и делать добро людям. Но человека черствого, злонамеренного религиозная вера делает фанатичным и жестоким. Таковым и оказался отец Джинни Динс — ревностный пресвитерианин Дэвид Динс. Рёскин пишет в трактате «Fors Clavigera»: «Когда вера сталкивается с врожденной скупостью и неискоренимым эгоизмом, с отсутствием симпатии к людям, тогда она приводит к смешному и фатальному самообожанию, к безжалостному отношению к ошибкам в словах или поведении других людей и к непониманию самого учения Христа, что уже противоречит образу мыслей самого этого верующего. Нет другой такой формы проявления религиозной веры, которая бы столь нагло игнорировала в Святом писании то, что против ее жестокости, или страстно и неразумно приветствовала бы в нем то, что согласно с ее жестокостью. Ведь ход трагической истории в романе «Эдинбургская темница» определяется «немузыкальной» грубой патурой Дэвида Динса, которая сложилась у него еще в ранний период его жизни под влиянием преследований и превратила его здоровую невинную страсть в религиозную гордыню...» (ФС, 4, 248—249). И хотя Скотт показывает, что он не чужд отцовским чув-

¹⁴ Скотт В. Собр. соч.: В 20-ти т. М.; Л., 1962, т. 6, с. 85.

¹⁵ Там же, с. 89.

ствам, несмотря на это, «гордость Дэвида Динса становится причиной несчастий, которые преследуют его до конца жизни...» (ФС, 4, 250).

Но случайно в связи с нравственной проблематикой романа «Эдинбургская темница» Рёскин вспоминает «Роман о Розе» (1370) Джеффри Чосера. Чосеровский нравственный идеал жизнепозитивной красоты вполне отвечал самым заветным нравственным представлениям Рёскина и соответствовал сути «нравственного закона», в основе которого преклонение перед «свободой души» и «чистотой сердца» (ФС, 2, 388). Благородное сердце человека — источник искренности, радости, доброты. Мир «благородных чувств» прошлого Рёскин противопоставлял современному «здравому смыслу», как выражению буржуазного утилитаризма. Благородство чувств прежде всего сказывается в любви к человеку, в симпатии к человечеству. Рёскин отвергал позитивистский натуралистический взгляд на любовь как на чисто физиологическое проявление жизненной энергии и порицал все более распространявшуюся идею о том, что с развитием цивилизации, с ходом индустриального прогресса чувства человека должны непременно угасать. Он осуждал позитивистов, которые игнорировали духовную основу нравственности человека, приписывали благородные мотивы человеческого поведения и признавали «единственно возможными только три лишесные чувства „желания“: плотское желание (голод, жажда, похоть), алчность и тщеславие» (ФС, 2, 230). Этой «точке зрения бестнальности» (ФС, 2, 230—231), грубого, животного, чувственного проявления желаний человека Рёскин противопоставлял точку зрения благородного чувства. Похоти, алчности и тщеславию противостоят любовь к живым существам, любовь к прекрасным вещам, любовь к слову: «Похоть, алчность, тщеславие могут быть легко достигнуты и легко заполняют всю жизнь людей, но они не дают почувствовать, что такое счастье» (ФС, 2, 231). А любовь, симпатия друг к другу дают ощущение человеческого счастья. По мнению Рёскина, «высшая мудрость не в самоограничении, а в способности находить величайшее удовольствие в самых малых вещах» (ФС, 2, 238). «Нравственный закон», по Рёскину, заключается в гуманности, справедливости, любви, достоинстве, честности. «Нравственный закон» осуществляется только в том случае, если человек испытывает симпатию к другому человеку и способен понять его и сопереживать. В связи с этим Рёскин дает специальное толкование понятия «compassion» («сочувствие»). В этом понятии он видит сочетание двух смыслов — «symp-

pathy» («симпатия») и «fellow-feeling» («понимание, основанное на общности взглядов и интересов»).

Подлинную способность к «сочувствию» Рёскин ставит в зависимость от способности человека к воображению: «„Сочувствие“ предполагает умение вообразить и понять душу других людей, поставить себя на их место; от этого зависит достоинство человека. Индивид, не обладающий таким воображением и таким пониманием других, не может ни уважать других, ни быть добрым» (FC, 2, 231). Писатель в своих произведениях выражает нравственное отношение к героям и дает им оценку в зависимости от их способности к такому воображению и такому сочувствию.

Нравственное чувство проявляется в самом творческом процессе, считает Рёскин, ибо творчество — это работа воображения. Дифференциацию поэтических родов он также проводит на основе творческого воображения и характера проявления нравственного чувства, не только на основе разновидностей литературной формы. Главное в литературе — создание человеческого характера; для этого необходимо умение чувствовать так, как чувствуют другие люди. Неудачи в создании характера связаны с тем, что у автора нет воображения, нет нравственного чувства. По мнению Рёскина, литература может создаваться и без воображения (и даже неплохая литература), и без глубокого нравственного чувства, но при этом главным в произведении становится не человеческий характер, а лишь остроумие и идея. Если нет нравственного чувства, нет и поэтического начала. В таком случае, считает Рёскин, литературное произведение оказывается за пределами поэтического творчества.

В связи с рассмотрением «природы чувств» и «сочувствующего воображения» в творчестве Скотта Рёскин дает разделение на литературные роды. Все литературные роды — «поэтические», независимо от того, написано произведение прозой или стихами, ибо любое нравственное образное представление о человеке — поэтическое. Поэтическое в литературе делится на три рода: драматический, эпический, лирический. «Драматическая поэзия — это такой род, в котором поэт выражает чувства других людей и умалчивает о своих... В драматической поэзии раскрывается сердце человеческое и игнорируются внешние обстоятельства» (FC, 2, 232). Драматическим поэтом был Шекспир. «Эпическая поэзия — такой род, в котором поэт сообщает о внешних обстоятельствах жизни других людей, о событиях в их жизни; и при этом в определенной, пужной мере выражаются чувства других людей и самого поэта... Эпическая поэзия кон-

центрирует внимание на внешних обстоятельствах и выражает сердечные чувства только в той мере, в какой она может обнаружить их во внешних обстоятельствах» (ФС, 2, 232). Искусство Скотта Рёскин называет эпическим: «В. Скотт дает точное повествование обо всех внешних обстоятельствах и тщательно их характеризует... И в этом совершенство его произведений, его эпической поэзии. Творчество Скотта всегда носит эпический характер» (ФС, 2, 233). Борьба между Фиц-Джеймсом и Родериком в «Деве озера» показана эпически. Драматическое начало, столь свойственное творчеству Скотта, входит в эпическое повествование как его часть и как особенность структуры эпического произведения: «Лирическая поэзия — такой род, в котором поэт выражает собственные чувства... Лирическая поэзия может говорить обо всем, что вызывает эмоции в говорящем» (ФС, 2, 232).

По мнению Рёскина, способность к воображению всегда нравственно очищает человека, ведет его «к абсолютной нравственной чистоте мысли» (ФС, 2, 234). Такое воображение было у В. Скотта. Критик ставит Скотта в один ряд с Пиндаром, Гомером, Вергилием, Данте — поэтами, обладавшими способностью к яркому воображению.

Рёскин утверждает, что рационализм вне нравственного чувства и воображения ведет к разращению мысли, к исчезновению поэтического начала. Литература, в которой способности к рационализму и к воображению уравновешены, выдвигает великих писателей: Аристофана, Чосера, Шекспира, Сервантеса, Мольера, Филдинга. Такие писатели дают нам убедительные доказательства в своих произведениях, что рационалистичность приводит злых людей к моральному краху, а рациональное начало в добром от природы человеке спасает его от увлечения ложными идеалами и предостерегает от чрезмерно радужного взгляда на мир. Рёскин считает идеальным «здоровое равновесие между эмоциональным и рациональным началами» (ФС, 2, 238) и полагает, что автор сам должен преодолевать в себе дурное начало и уметь отличать добро от зла, прежде чем он сможет создавать убедительные характеры в литературе. Верная оценка противоречивых черт характера зависит от чистоты сердца автора и от способности его чувствовать и понимать сложности человеческой натуры. Автор, не знающий людей и жизни, не способен создать убедительные образы, ведь в характерах должна быть внутренняя борьба добра против дурного начала. Абсолютно чистые существа — это искусственные символы человечества, абсолютные

злодей — это символы порока: «Даже у Филдипга его Ол-
ворти не характер, а символ простого английского джентль-
мена, а сквайр Уэстэрн — не характер, а символ грубого
английского сквайра» (ФС, 2, 236). Скотт был мастером в
изображении сложных характеров; герои романа «Роб Рой»
Фрэнк, Хильдебранд, Рэйли Освальдистомы, как бы ни
были они полно или неполно обрисованы, это всегда «чело-
веческие портреты, а не символы» (ФС, 2, 236).

Принципиально важным для Рёскина было то, что у
Скотта даже самые страшные и жестокие ситуации всегда
озарены светом нравственных идей, в связи с чем они вос-
принимаются как трагические, а потому правдивые и эсте-
тически значимые. Мастерство создания трагических эпи-
зодов и характеров у Скотта Рёскин противопоставлял
современной литературе, в которой жестокие ситуации окра-
шены либо натуралистически, низменно, либо, напротив,
сентиментально, слезливо. В эссе «Художественный вымы-
сел: прекрасное и безобразное» Рёскин писал о том, что в
современном буржуазном городе смерть стала будничной,
повсеместной, она настигает людей, вовсе не участвующих в
насилованных или героических действиях. Само современ-
ное общество губительно, оно несет смерть людям. В романах
Скотта «Пуритане» (1816), «Уэверли» (1814), «Гай Мэнне-
ринг» (1815) множество смертей, но они носят трагический
и героический характер; у Скотта гибель людей мотивиро-
вана обстоятельствами. В современном обществе смерть бес-
смысленна, и это производит тем более удручающее впечат-
ление, чем сильнее прищажается человечность: «В про-
изведениях великих мастеров смерть всегда героическая,
достойная или спокойная и естественная, или глубоко тра-
гическая, и это особенно очевидно, так как по контрасту
показана низменная смерть, например смерть Полония и
Родриго»¹⁶.

В романе «Гай Мэншеринг» даже непредумышленное
убийство единственного персонажа, который далеко не без-
грешен и своей жестокостью навлек на себя кару, было
отомщено; наказание преследовало всех, кто был замешан
в этом убийстве. Гибель героини романа возвышенна и до-
стойна. В романе «Пуритане» четыре персонажа — Госу-
элл, Грохем, Макбрайэр, Эвендейл — умирают геройски;
Берли и Олифант достойно гибнут, выполняя свой воинский
долг.

И только в романе «Айвенго» (1820), в сцене смерти

¹⁶ The Literary Criticism of John Ruskin, p. 361.

Фрон-де-Бёфа, Рёскин увидел отступление от этого основного принципа: «Лишь во время своего заболевания Скотт уступил вкусам пошлой публики и нарисовал сцены ужаса в момент смерти Фрон-де-Бёфа, но он никогда не отбрасывал священную завязь у комнаты больного и никогда не позволял себе снисзойти до позорной слезливости по поводу утраты могущества или поругания красоты»¹⁷. Здоровая натура Скотта до конца не принимала одну ложную тенденцию — сентиментальное, мелодраматическое изображение болезни, вызывающее слезливое отношение публики, смакование длительного страдания, акцент на лихорадочных и бредовых состояниях, щекочущих нервы читателей: «Великие писатели отмечают с презрением такого рода писания, их глубокое чувство не принимает этого»¹⁸. Рёскин осуждает сенсационность, мелодраматизм, натурализм в современной литературе и противопоставляет им «здоровый дух» творчества Скотта.

На основе творчества Скотта Рёскин ставил проблему национального характера и его связи с общечеловеческой нравственностью: «У В. Скотта такое знание шотландского характера и человеческого сердца, какого еще не было ни у кого»¹⁹. Художественный мир Скотта несет в себе черты национальной истории, быта, нравов, традиций.

Рёскин считал, что национальное своеобразие творчества писателей-шотландцев Р. Бернса, В. Скотта, Т. Карлейля заключалось в том, что смело поставленные вопросы выступают у них в «самой ясной форме» (FC, 4, 408). В третьем томе книги «Praeterita» Рёскин указывал на те обстоятельства, в которых возникли лучшие черты шотландского национального характера: «Все самые высокие интеллектуальные и нравственные способности шотландского народа... возникли в условиях этой пастушеской страпы, в которой население повсюду живет только благодаря мужественному преодолению лишений, благодаря стойкости в нищете и войнах» (P, 3, 118). Рёскину казалось симптоматичным то, что «Шотландия избрала в качестве своей национальной эмблемы чертополох»²⁰. Это растение с красивым цветком звездной формы, сверкающими листьями, стеблем с колючками как бы символизирует силу духа, упрямство и прямоту шотландского характера. Но, конечно, национальные черты не

¹⁷ Ibid., p. 363.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ruskin as Literary Critic: Selections / Ed. A. H. R. Ball. Cambridge University Press, 1928, p. 260.

²⁰ Ruskin J. Proserpina, p. 122.

могли проявляться единообразно и в равной мере во всех шотландцах. Даже наиболее яркие представители национального духа были непохожи друг на друга. Рёскин сравнивал двух выдающихся шотландцев — В. Скотта и Т. Карлейля. Скотт в наибольшей степени сконцентрировал в себе национальные черты: «В его прозе и поэзии все было пропитано радостным восхищением именно теми сторонами прошлого, которые перекликались с современными обстоятельствами, как бы наполняли их душой народа и его сердцем, достойным любви, тогда как сознание Карлейля, тревожно сосредоточенное на будущем и к тому же приведенное в замешательство стеснениями и стыдом, вызванными бедностью, было омрачено тем, что он чувствовал и видел с самого раннего детства только порочность и мрак настоящего... К тому же болезненные германские фантазии пагубно сказались на взглядах Карлейля» (Р, 3, 120) и отгородили его от здорового национального, шотландского начала.

Т. Карлейль и сам признавал Скотта наиболее типичным шотландцем по складу характера, однако черты его характера и национальное своеобразие его творчества он объяснял условиями религиозного воспитания, сильным влиянием шотландского пресвитерианства.

Рёскин, напротив, почти совсем исключал влияние конфессиональной принадлежности как фактора, обусловившего национальную специфику творчества Скотта. В книге «Fors Clavigera» он писал: «Одной из самых примечательных особенностей пограничной жизни в Шотландии является связь выразительной силы песни с человеческой любовью и трудолюбием, но не с религиозной страстью «позависимого» духа. Тематами волепещика или мепестреля были всегда война и любовь (крестьянская любовь считалась самой гордой любовью); их чувства постоянно были враждебны пуританству... поэтому Стражник Вилли (герой романа Скотта «Гедгонглет». — Г. А.) должен был естественно идти во главе забунтовавшихся рыбаков с песней «Весело плясала женоушка квакера...». Однако Скотт все-таки отдал дань этому пуританскому элементу, определившему одну из самых ярких сторон его духовной жизни» (РС, 2, 193—194).

Национальное своеобразие творчества Скотта Рёскин объяснял прежде всего фольклорными традициями, влиянием нравственного содержания народной поэзии — баллад и песен, особо любимых в то время в Пограничном крае.

Рёскин указывал на ряд причин, обусловивших появление пограничных песен в Шотландии. Во-первых, определенный досуг, который обеспечивала пастушеская жизнь,

что давало возможность доставлять себе удовольствие прудатской музыкой. Во-вторых, постепенное превращение солдатской жизни в пастушескую в силу развившейся гуманности; горькое военное прошлое вспоминалось без чувства унижения: вспоминались и беды, и то, что было достойно славы. В-третьих, воспоминание о печальном прошлом вызвало чувство сострадания. В-четвертых, созерцание непревзойденных по красоте и таинственной прелести долин и рек придавало особую трепетность всем народным образам и представлениям о природных силах.

Скотт рано познакомился с пограничными народными песнями, и они глубоко вошли в его сознание, в его память. Рёскин даже видит нечто символическое в том, что первые строчки героической баллады «Хардикпут», прочитанной Скоттом в детстве, являются как бы предсказанием трагического в судьбе самого писателя.

Великодушное знание жизни шотландского народа и его фольклора способствовало формированию представлений писателя о доброте и любви простых людей, о чести, за которую можно было отдать жизнь, о прекрасных подвигах, о героизме достойных людей. Скотт писал о мужестве кланов Горной Шотландии и о рыцарской чести жителей долин Пограничного края. По мнению Рёскина, лучшими произведениями Скотта были романы на шотландские темы — именно в них с наибольшей силой проявилось национальное своеобразие. Романы о Шотландии — «Узверли», «Гай Мэнперинг», «Антикварий» (1816), «Шуритапе», «Эдинбургская темница», «Аббат» (1820), «Приключения Найджеда» (1822), «Редгоитлет» (1824) — Рёскин рассматривал как «совершенно безукоризненные произведения и вечные образцы несказанного искусства, которым верные дети земли учатся у прекрасной природы» (Р, 3, 123).

Романы Скотта, посвященные истории других народов, — «Айвенго», «Кенильворт» (1821), «Певерил Пик» (1822), «Квентин Дорвард», «Обрученные» (1825), «Вудсток» (1826) — при всей значительности все-таки, по мнению Рёскина, проникнуты предрассудками и уступают романам на темы шотландской истории в силе творческого воображения.

Рёскин считал, что национальный характер не следует идеализировать: нужно видеть как его сильные, так и слабые стороны. В лучших людях нации проявляются высокие и светлые качества, но есть и болезненные черты национального характера. Согласно Рёскину, наряду с достоинством, гуманностью, стремлением к правде встречается у шотланд-

цев также и «безжизненное» мышление и «деревянный» нрав²¹.

По мнению Рёскина, достойные порицания черты характера шотландцев — хитрость, самопадеянность, фанатизм — Скотт показал в явно отрицательных персонажах, в частности у Глоссиа («Гай Мэнперинг»), Джона Белфура Берли («Пуритане»), Эндрю Фэрсервиса, Рэнли («Роб Рой»), Бартолаиы Сэдлтри («Эдинбургская темница»), Мортоня («Монастырь», 1820), Варни («Кешильворт»), Дэлгарно («Приключения Найджеля»).

Лучшие черты шотландского характера — стойкость, гордость, доброту, верность, дружелюбие — Рёскин видит в Монтрозе («Легенда о Монтрозе», 1819), Элисон Уилсон («Пуритане»). У гордой, терпеливой и бережливой, испытавшей все тяготы жизни Элисон Уилсон был реальный прототип — крестьянка Элисон Уилсон, с которой В. Скотт был знаком в детстве и которая оказала на него большое нравственное влияние.

По поводу сцены из романа «Пуритане», в которой появляется Элисон Уилсон, Рёскин писал: «Какое значение имела старая крестьянка в жизни В. Скотта, можно увидеть из великолепно написанного, замечательного рассказа о пей в романе „Пуритане“. Обычно Скотт давал красивые вымышленные имена, но это дорогое ему имя он не придумал... Если вы забыли эту главу из „Пуритан“, то прочитайте ее до конца. Историю возвращения в те места, где герой провел детство, очень часто рассказывали в литературе, но, насколько я могу судить, никто ее не рассказал еще столь прекрасно и тонко» (ФС, 2, 186).

Мужество и терпимость шотландцев, по словам Рёскина, возникли в условиях «неразвитой цивилизации, суровой домашней жизни, неустойчивого достатка»²². В книге «Prae-terita» он писал: «Несомненно, шотландский характер закалился и усовершенствовался, пройдя через страдания. Скотт дал типы этого характера в Флоре Макайвор («Узверли»), Эдит Белленден («Пуритане»), Мэри Эвенел («Монастырь»), Джини Динс («Эдинбургская темница») — называю только тех, кого читатель запомнит без всяких усилий, — типы, замечательные тем, как они переносят несчастья; все особенности шотландского темперамента, тональность музыки и неповторимых, неподражаемых баллад основаны на грустных воспоминаниях, связанных с любым удивительным ме-

²¹ Ibid., p. 124.

²² Ibid.

стом этой пограничной земли. Среди других прекрасных народов мало кто может сравниться с достоинством совершенной в своих жизненных испытаниях старой шотландской женщины» (Р, 2, 354—355).

Национальный колорит романов Скотта определялся также включением шотландского диалекта в повествование, которое ведется в целом на английском литературном языке. Прямая речь ряда народных персонажей дана на шотландском диалекте. Рёскину была особенно дорога эта черта произведений Скотта. Проблема национального характера рассматривается им в неразрывной связи психологических условий речи и оттенков народного языка героев. Рёскин мог тонко понять эстетические достоинства стиля в романах Скотта именно потому, что он сам хорошо знал шотландский диалект, который был ему очень дорог. В книге «Praeterea» Рёскин говорил о сильном впечатлении и высоком наслаждении, которые он испытывал от чтения романов Скотта, от пародной речи персонажей: «И хотя от своего отца я безошибочно усвоил шотландский эдинбургский акцент и мог с точностью воспроизвести дорогие для меня обороты речи (думаю, что моя шотландская речь могла бы быть привлекательна и для самого шотландца), однако я узпавал от Джини (героиня романа «Эдинбургская темница». — Г. А.) каждый раз нечто новое о старом, классическом, коренном шотландском диалекте. И это было для меня не менее неожиданным и ценным, чем для знатока античности узнать нечто новое в хоре у Эсхила» (Р, 3, 116).

Рёскин специально обращает внимание читателей на чисто шотландское словоупотребление в речи героев. Так, он детально рассматривает шотландское выражение «D'ye mind it?» («Не припоминаешь ли?»), которое произносит героиня романа «Гай Мэнперинг» Мэг Мерриллз. Критик приводит цитату из романа, а затем комментирует ее: «Я цитирую это место из романа „Гай Мэнперинг“ для того, чтобы объяснить внимательному читателю разницу в употреблении шотландского „mind“ вместо „remember“ (помнить) по сравнению с синонимичными выражениями на любом другом языке. Чтобы действительно помнить нечто (mind), нужно иметь прежде всего „то, что достойно воспоминаний“ (mind), а потом и „разум“ (mind), чтобы „помнить“ (mind) это ... Мэг и не подумала бы о том, что Вертрам мог „вспомнить“ (mind) улицу в Манчестере или канаву на Собачьем острове, так как у нее и мысли не возникало о том, что все это имело какое-то отношение к его жизни. Она ждала от него только „воспоминаний“ (mind) о прекрасной природе, о ее

совершенных неповторимых чертах, да она даже и этого бы не ждала от него, если бы не знала, что у него были сильные чувства и яркая способность хранить в памяти все достойное...» (Р, 2, 358—359).

Рёскин ссылается на рассуждения Локхарта о том, что в творчестве современных писателей использование шотландского диалекта выглядит вульгарным, тогда как обращение к нему В. Скотта и Р. Бернса воспринимается совершенно естественно, и заключает: «Среди англичан теперь почти никто не знает шотландского диалекта; потребуются очень серьезные усилия для того, чтобы вновь добиться действительного понимания мелодии стиха В. Скотта и смысла диалогов в его романах» (Р, 3, 121).

Рёскин настолько высоко ценил поэтический язык Скотта, что готов был с удовольствием комментировать любое слово, любое выражение любимого автора. Так, например, анализируя поэму «Мармион», он подробно разбирает лексику вступления к третьей песне, где дано описание жилища Роберта Скотта.

Рёскин считал, что национальное своеобразие произведений Скотта во многом определяется ярким изображением природы Шотландии. Рёскина особенно привлекал в Скотте его глубочайший интерес к шотландскому пейзажу. Народные персонажи Скотта показаны на фоне прекрасной природы. Об эстетической специфике пейзажа в поэзии Скотта Рёскин писал еще в «Современных художниках», но в трактате «Fors Clavigera» он уже подчеркивает не столько художественную оригинальность в изображении ландшафта, сколько нравственное значение картин родной природы. Рёскин говорит теперь о «нравственной ценности прекрасной природы» (FC, 4, 424). Новое осознание ценности прекрасной природы появилось у писателя после того, как он увидел все усиливавшееся разрушение природной среды в современной Англии. Рёскин приводит цитаты из произведений Скотта, в которых даны описания шотландской природы. Но здесь критик уже не только характеризует литературный пейзаж у Скотта, он уже и сам выступает в роли пейзажиста и в своей поэтической прозе дает великолепную пейзажную панораму Шотландии — изображение ее гор, долин, рек, пустошей, туманов.

Рёскин особо отмечает, насколько глубоко впечатления от родной природы вопли в творческое сознание Скотта. В своем описании имени В. Скотта Абботсфорд критик как бы воспроизводит ту обстановку, в которой находился писатель, обращает внимание на то, какой замечательный

вид открывался из окна его кабинета. По мнению Рёскина, можно создавать величайшие духовные ценности и «в маленькой комнате, но с прекрасным видом из окна» (ФС, 4, 423).

Знание родной природы Шотландии оказало огромное влияние на художественное видение Скотта. В поэме «Дева озера» (1810) он передал ощущение мужественной, суровой шотландской природы:

Оттуда, где таилась мгла,	Как будто замок среди скал
Росла огромная скала,	В долине издавна стоял.
И, охраняя каждый склон,	Вздымала дикая скала
Вставал гранитный бастион,	Свои зубы и кушала ²³ .

(Перевод П. Карна)

Рёскина радовало то, что сам он видит берега озера Катрин среди скал Тросакс такими же, какими их видел В. Скотт: «Естественная красота и чудо этих мест стали священными благодаря самой прекрасной из поэм, возникших в Шотландии и снетых на берегах этого озера» (Р, 1, 341–342). С каким-то непосредственным удивлением Рёскин каждый раз отмечает, что созерцание побережья залива Солуэй и границ Шеввиотских гор вообще оказало сильное влияние на воображение шотландцев. Не раз критик пытался определить, в чем же неповторимая особенность пейзажа Шотландии. Так он писал: «Своеобразие шотландской природы заключается в том, что в отличие от природы северной Европы она обладает отчетливыми „запоминающимися“ (mindable) чертами. Склоны на берегах французских рек везде одинаковы... А шотландские реки — Твид, Тевист, Гала, Тэй, Форт, Клайд — текут по таким живописным ущельям и долинам, что каждый изгиб реки или уголок долины отличается друг от друга и запоминается жителями тех мест. Нет такого другого народа, у которого бы корни памяти были переплетены столь тесно с красотой природы, а не с людской гордостью» (Р, 2, 360).

Особая художественная выразительность ряда романов Скотта, по мнению Рёскина, определяется именно изображением шотландской природы: «Заметьте, что действие таких романов, как „Гай Мэйннерин“, „Редгонтлет“, в значительной части „Узверлн“ и в великолепном финале „Аббата“ происходит на двух побережьях Солуэя» (Р, 3, 123–124). Рёскин связывает с ощущением прекрасной природы и музыкальность, ритмичность произведения: «...эта тонкая особенность

²³ Скотт В. Собр. соч.: В 20-ти т. М.; Л., 1965, т. 19, с. 486.

совершенной прозы присуща романам Скотта» (FC, 4, 423). Нравственное воздействие природы на человека Рёскин сопоставляет с влиянием музыки как «выражения чистых сердец» (Р, 3, 126). «Музыкальность» души Странника Виллса, одного из народных персонажей романа «Редгонтлет», критик непосредственно соотносит с природным ритмом, с приливами и отливами моря в заливе Солуэй. Странник Вилли говорит, что он родился в этих местах и всегда слышал ритмичный всплеск волн Солуэя. Слепой скрипач Вилли, передающий музыку волн Солуэя, представляется Рёскину «воплощением шотландской души и шотландского искусства» (Р, 3, 132). По словам Рёскина, «своеобразие шотландской музыки заключается в ее связи с прекрасными природными звуками и в наполнении тишины звуком» (Р, 3, 136). Критик специально выделяет в романе «Редгонтлет» сцену, в которой Дарси Латимер появляется на побережье: описание природы между Дамфризом и Аннапом сопровождается темой музыки.

В связи с национальным, народным, нравственным началами, заключенными в произведениях Скотта, рассматриваются Рёскином и романтические тенденции в творчестве писателя. В одной из глав данной книги уже говорилось, что, по наблюдениям Рёскина, Скотт отходил от «патетической иллюзии», свойственной изображению природы у романтиков, но романтическое проявлялось и в других компонентах художественного целого. Здесь важно отметить, как Рёскин оценивал романтическое начало вне сферы пейзажа.

Обращение Скотта к истории объясняется, по мысли Рёскина, невозможностью найти удовлетворение в заурядной современной жизни. Такое стремление найти красоту в прошлом критик считал романтическим. Именно в свободном романтическом вымысле художник раскрывал все свои творческие способности, создавал оригинальные образы. В книге «Praeterita» Рёскин писал: «Романтичность я в достаточной мере усвоил от В. Скотта: его „Дева озера“ была откровенным вымыслом» (Р, 1, 226). В эссе «Этика праха» (The Ethics of the Dust, 1866) критик утверждал, что «каждый роман В. Скотта — это отчетливо выраженная, совершенная работа воображения, романтический вымысел... Автор этого вымысла страстно надеется на то, что часть этого вымысла окажется впоследствии правдой, но все это не меняет реальной природы усилий автора и его наслаждения вымыслом»²⁴.

²⁴ Ruskin J. The Ethics of the Dust.— In: Ruskin J. Works. N. Y., 1889, vol. 11, p. 154.

Хотя Скотт изображал и отрицательных героев, но романтическая концепция в его творчестве проявилась прежде всего в том, чтобы «не допускать в сюжет неприятных и злых персонажей»²⁵. В эссе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» Рёскин писал: «Согласно концепции человека у В. Скотта, достоин изображения только возвышенный характер; он становится интересным не своими недостатками, а тем как он преодолевает лишения и препятствия»²⁶.

Уже романтическая литературная критика заметила уязвимость такого стремления к изображению идеальных героев: их образам не хватало художественной глубины и выразительности. Так, Уильям Хэзлит в статье «Почему герои романтических произведений безжизненны» (1827) писал: «Стоит только романтическим героям показаться, как победа уже обеспечена. Еще до их появления уже есть уверенность в их победах и успехах. Им положено быть такими привлекательными, такими красивыми, такими совершенными и пленительными, что все склоняют головы перед ними, а все женщины отдают им свои сердца, даже не задумываясь почему, по чувствуя, что так надо. Все препятствия перед ними исчезают; им даже не надо ничего делать, ничего говорить... Все делается само собой»²⁷. Хэзлит считает, что образы Уэнгерли и Айвенго у В. Скотта также не являются исключением из общего правила и хотя нельзя сказать, что они абсолютно безжизненны, но все же «вместо того, чтобы самим действовать, они оказываются игрушкой в руках других и остаются в тени либо бездействуют до тех пор, пока их не заставляют появиться на сцене; но и в этом случае они сохраняют скромность и совесть»²⁸.

Карлейль считал, что при всем своем мастерстве в изображении характера В. Скотт все-таки не достиг глубины в постижении внутреннего мира личности: «Шекспир в изображении человека шел от сердца к внешнему облику, а В. Скотт идет от внешнего к внутреннему, однако не достигает сердца»²⁹.

Рёскин также отмечал недостаточную глубину в обрисовке молодых героев Скотта. В лекциях «Сезам и лилии» он утверждал: «Его юные персонажи являются благородной

²⁵ Ibid.

²⁶ Ruskin as Literary Critic, p. 275.

²⁷ Hazlitt W. The Complete Works in Twenty-One Volumes. L., 1933, vol. 17, p. 246.

²⁸ Ibid., p. 252.

²⁹ Carlyle Th. Essays: Burns and Scott, p. 175.

игрушкой фантастической судьбы и только благодаря случаю или помощи этой судьбы выживают, не побеждая в тех испытаниях, через которые им невольно приходилось проходить. В его концепции молодого человека нет и следа характера сильного, последовательного, серьезно стремящегося к мудрой цели, борющегося с враждебностью зла, бросающего ему вызов и решительно подчиняющего его своей воле»³⁰.

Действительно, главные романтические герои Скотта не столь выразительны, как второстепенные. (Интересно, что и сам Скотт считал, что главные герои его романов никогда не являются активными личностями; они зависимы от обстоятельств, а их судьбы определяются активностью второстепенных действующих лиц.) Главные персонажи в романах Скотта волею судеб перемещаются с места на место; во время своего путешествия они попадают в новую среду, наблюдают за окружающим, оценивают происходящее, но при этом не действуют активно. Часто наблюдательность такого героя дает повод для включения исторических деталей. Собственно, такой «романтический герой» уже перестает быть романтическим, ибо, по Рёскину, признаком романтического характера является самостоятельность действия по собственной воле, а не поведение, вынужденное обстоятельствами; в романтическом герое основное — это «не вынужденное, а произвольное» (S, 6, 210).

Таким образом, считает Рёскин, структура характера главных героев Скотта не соответствует романтическому канону. Однако внимание автора к обычаям прошлого, деталям быта и обстановки, к рыцарской чести является безусловно свойством романтической литературы, ибо автор тем самым выражает неприятие к заурядности и вульгарности современной действительности. Рёскин критически относится к такому преклонению перед прошлым. В героях рыцарских времен он видит проявление варварства; рыцарская воинственность вызывает в нем антипатию. Рёскину кажется, что Скотт напрасно тратил столько интеллектуальных усилий на бесцельные мечтания о прошлом и на то, чтобы оживить его. Он осуждает увлечение романиста описанием рыцарских доспехов и ценит только те образы, в которых видна подлинная человеческая натура: «Романтические сюжеты Скотта кажутся смешными; после его романтических произведений стало казаться, что шлемы всегда сделаны из картона, а кони — это всегда лошадки на карусели» (FC, 2, 148).

³⁰ Ruskin J. *Sesame and Lilies* — In: *Ruskin J. Works*, vol. 11, p. 91.

К «эстетике руин», наивысшее отражение в произведениях Скотта, Рёскин относился двойственно. С одной стороны, ему нравился английский пейзаж с разрушенным замком или аббатством, ибо он воспринимал его как «апокалиптическую панораму прекрасного мира» (ФС, 3, 149); в живописных развалинах он находил очарование, связанное с романтическими представлениями, возникающими из контраста между прекрасным прошлым и ужасным настоящим: «То чувство, которое всем этим вызывается, едва ли может быть в Америке» (МР, 3, 310). «Я не смог бы даже в двух месяцев прожить в Америке, стране, столь жалкой, потому что в ней нет замков» (ФС, 1, 193). Руины вызвали исторические ассоциации, воспоминания о яркой жизни, полной страстей и приключений. Рёскин испытывал удовольствие от созерцания руин Локленена и Кенильворта. Это удовольствие было возвышенным и радостным, хотя и сочеталось с благовеиным страхом и грустью. (Замок Локленен, куда была заточена Мария Стюарт, описан в романе Скотта «Аббат»; с замком Кенильворт связана трагическая судьба Эми Робсарт, которая была убита по приказанию ее мужа графа Лестера, намеревавшегося вступить в брак с королевой Елизаветой.)

С другой стороны, Рёскин ощущал неудовлетворенность историко-архитектурными описаниями Скотта. Ему казалось, что писатель знал по-настоящему готическое искусство и обнаруживал недостаток вкуса в описании готической архитектуры. Так, описание развалин аббатства Мелроз в романе «Монастырь» он считал «скучным и тяжеловесным»³¹ (впрочем, и сам Скотт сознавал романтическую условность описания Мелроза: «Сами развалины являются великолепной декорацией для любого трагического события, о котором может пойти речь»³²).

Дело в том, что Рёскин писал о Скотте во второй половине XIX в. (в основном в 70-е годы), когда главенствующее место в литературе заняло реалистическое направление. Отсюда и его двойственное отношение к романтизму Скотта: с одной стороны, он восхищается романтическими принципами его творчества, но, с другой стороны, уже чувствует их истерзанность и устарелость. Рёскин делает акцент на нравственном содержании произведений Скотта и ставит его в связь с реалистическими тенденциями в творчестве писате-

³¹ *Ruskin J. Gothic Architecture and the Oxford Museum.*— In: *Ruskin J. Works.* N. Y., 1890, vol. 16, p. 141.

³² *Scott W.* Собр. соч.: В 20-ти т. М.; Л., 1963, т. 9, с. 8.

ля. Критик чувствовал слишком заметный с точки зрения 70-х годов отрыв мечты от действительности и поэтому призывал писателей и художников вернуться из «страпы мечты (dreamland) к самой реальности» (FC, 4, 223). Теперь Рёскин отдавал явное предпочтение «реалистическим формам».

В трактате «Прозерпина» он высказал такую мысль: «Если искусство настоящее и развивается в реалистических формах, то оно, вероятно, никогда не умрет»³³. В романах Скотта Рёскин прежде всего обращает внимание на реалистические формы, но все-таки взгляд Рёскина далек от той точки зрения, которую высказал английский критик XX в. Дэвид Дэйчес, заявивший, что романы Скотта «можно назвать „антиромантическими“»³⁴. Рёскин не был столь прямолинейным и необъективным. Он видел как романтическое, так и реалистическое начало в творчестве Скотта, понимал их взаимопроникновение, но вместе с тем и дифференцировал их. Он по достоинству оценил и позицию самого Скотта, который с увлечением создавал романтические образы и сюжеты, но при этом нередко сам иронизировал над ними, тяготея уже к иным принципам — аналитически-правдивого, социально-содержательного, исторически достоверного искусства. Рёскин предпочитал именно эти, по сути, реалистические принципы в творчестве Скотта. И его трактовка национального характера и нравственного содержания в романах Скотта проникнута пониманием значительности и долговечности «реалистических форм».

Касаясь психологических основ искусства Скотта, Рёскин отметил такую особенность его художественного мышления и эстетического чувствования, которая свидетельствует о реалистическом типе творчества: создавая мир художественных образов, Скотт исходит не из определенного мотива, мифа, не из заданной ситуации, которая могла бы дать толчок игре воображения; напротив, замысел его складывается по мере углубления в тему; он присматривается к своим характерам и следует логике их развития; его воображение послушно правде жизни. А в этом уже проявляется реалистический тип художественного мышления, считает Рёскин.

В книге «Fors Clavigera» он приводит такой факт из беседы В. Скотта с художником Джеймсом Норткотом. Говоря

³³ Ruskin J. Works, vol. 14, p. 19.

³⁴ Daiches D. Scott's Achievement as a Novelist.— In: Walter Scott. Modern Judgments / Ed. D. D. Devlin. L., 1968, p. 33.

о сложной композиции Уэверлейских романов Скотта, художник заметил: главный источник наслаждения для него в том, что, читая эти романы, никогда не знаешь, что же будет дальше. Скотт ответил, что и сам этого не знает, когда пишет свои романы. В случае же, когда он представляет себе заранее, как будет развиваться его замысел, он сознает это как недостаток, а не как достоинство своего творчества. Рёскин замечает по этому поводу: «Прекрасные слова признания В. Скотта об этом своем «недостатке» заключены здесь в моем книжном шкафу, где хранится рукопись вступления к роману «Приключения Найджела», написанного собственной рукой В. Скотта» (ФС, 4, 243). И далее приводит цитату из «Вступительного послания» к этому роману: «Я неоднократно взвешивал на весах свое будущее произведение, делил его на тома и главы и пытался создать роман, который, по моему замыслу, должен был развиваться постепенно, держать всех в напряженном ожидании и разжигать любопытство и наконец завершиться неожиданным развязкой. Но мне кажется, что сам демон садится на мое гусиное перо, как только я начинаю писать, и уводит его в сторону от цели. Под моим пером возникает все больше действующих лиц, множатся эпизоды, роман все больше затягивается, в то время как материал растет... Мое воображение оживает и замысел мой становится все яснее с каждым шагом, хотя это уводит в сторону от столбовой дороги на несколько миль и заставляет меня, усталого от долгих плутаний, прыгать через живые изгороди и канавы, чтобы снова вернуться на свой путь. Если я буду противиться этому искушению... мысли мои станут прозаическими, плоскими и скучными»³⁵.

Рёскин так комментирует эти слова Скотта: «В самом деле, в этом произвольном видении как раз и был верный «замысел», и творчество Скотта отличается от всей современной художественной прозы своей подлинностью именно потому, что он не предполагал, что будет дальше. Ибо... никакое великое произведение не создавалось путем конструирования, расположения глав и разделения томов» (ФС, 4, 245). По признанию Рёскина, раньше, во время своей работы над «Современными художниками», он считал эту способность творческого воображения своеобразной «химической реакцией» (правда, такой, какую уже не в состоянии понять современные химики с их мелким аптекарским умом), не видел главного в работе воображения — этого

³⁵ Скотт В. Собр. соч.: В 20-ти т. М.; Л., 1964, т. 13, с. 28—29.

«колдовского замысла», произвольного творческого процесса. Когда реальность, жизнь, логика действительных характеров определяют ход сюжета и развитие судьбы героя. Теперь же Рёскин — по собственному признанию — понял, что эта способность не «химическая реакция», а действие «нравственного закона»: «Этот дар благородного творчества всегда сопровождается инстинктивным ощущением нравственного закона; и та столь суровая и столь совершенная, идеальная справедливость, которая раскрывается в этом даре благородного творчества, получила всеобщее название «поэтической справедливости» — справедливости, достигнутой только людьми, обладающими способностью воображения в высшей степени... и поэтому любое великое художественное произведение в мировом искусстве, произведение живописи или литературы, без исключения, — со времен происхождения человека и до наших дней — это утверждение нравственного закона» (FC, 4, 246).

Так Рёскин связывал реалистический тип творчества с действием «нравственного закона», который проявлялся в художественном произведении в форме «поэтической справедливости». Утверждаемая художниками-реалистами «поэтическая справедливость» отнюдь не сводится к моралистической, дидактической формуле: порок наказан — добродетель торжествует. «Поэтическая справедливость» состоит в реалистическом осмыслении соотношения моральных качеств личности с объективным ходом «мирского прогресса» (FC, 4, 247). «Нравственный закон» проявляется именно в этой естественной взаимосвязи морали личности и мирского прогресса. Трагические ситуации возникают в результате нарушения нравственного закона. Поэтому, как считает Рёскин, все горе, несчастье, разрушение изображаются в подлинной литературе не сами по себе, а в свете идеала «поэтической справедливости» (FC, 4, 247).

По мнению Рёскина, правдивое содержание романа обладает достоинством истинной нравственности, а отступление от правды приводит к безнравственности. Он считает опасным в моральном плане то, что романтическое произведение своими экзотическими ситуациями и приключениями может отвлечь читателя от повседневной жизни, которая покажется ему после этого пресной, лишенной всякого интереса. Во второй лекции цикла «Сезам и лилии» Рёскин обосновал требование адекватности содержания романа самой жизни. Романы должны быть серьезными и «иметь не меньшее значение, чем трактаты о нравственности», должны быть «отюдами о чертах человеческой природы» и «живо

представлять человеческую правду, о которой мы ранее имели лишь смутное понятие...»³⁶.

Такому представлению Рёскина о романе и соответствуют произведения Скотта. В них он видел верное изображение эпохи, точное воспроизведение смысла исторических конфликтов и специально подчеркивал «правду и жизненность великих романов В. Скотта» (ФС, 3, 238). Рёскип сожалел о том, что английские критики все еще недооценивают масштабность истинных познаний Скотта в области истории, обращают внимание прежде всего на романтические образы и ситуации в его произведениях, тогда как главное у него — это правда истории: «Исторический материал лежит в центре его великих поэм и его романов» (Р, 3, 124). Эта мысль Рёскина отчасти перекликается с тем, что говорил В. Г. Белинский в «Речи о критике» (1842): «Вальтер Скотт своими романами решил задачу связи исторической жизни с частною. Он живописец средних веков, равно как и всех эпох, которые он изображал; он вводит нас в тайники их семейной, домашней жизни. Он столько же романист и поэт, сколько и историк... Дать историческое направление искусству XIX в.— значило гениально угадать тайцу современной жизни»³⁷.

Рёскин видит великое значение романов Скотта в том, что в них представлена «историческая реальность и основы моральных понятий» (Р, 3, 122). Эта формула характерна именно для точки зрения Рёскипа, который историзм романов Скотта ставил в прямую связь с их нравственным содержанием. Для него исторические события, изображенные у Скотта, интересны как раз тем, что в их освещении видны нравственные уроки, имеющие значение и для XIX в. Новизна в подходе к осмыслению историко-литературного и общественного значения творчества Скотта сказалась у Рёскипа прежде всего в том, что нравственное содержание исторических событий, нашедшее выражение в романах Скотта, он связал с интересами рабочих второй половины XIX в., считая, что их нравственные представления должны основываться на тех принципах, которые раскрыты и изложены в произведениях Скотта. Критик был убежден, что «мораль истории» могут усвоить только рабочие.

Рёскип подчеркивал объективность исторических картин, нарисованных Скоттом, который, несмотря на ряд политических предубеждений, смог глубоко проникнуть в истинный

³⁶ *Ruskin J. Works*, vol. 11, p. 112, 113.

³⁷ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. 6, с. 277—278.

смысл событий прошлого. В этой объективности изображения истории критик видит влияние объективной народной точки зрения, выраженной в пограничных легендах. Это объективное воспроизведение исторических эпох сопровождается у Скотта нередко романтизированными антикварными атрибутами, особенно в описании рыцарства и монашества, но, по мнению Рёскина, и сам Скотт чувствовал, что в этих «антикварных вкусах» была некоторая фальшь.

Поэмы Скотта Рёскин рассматривал в основном как романтические, но он заметил в них и новые, реалистические тенденции. Романы же Скотта он характеризовал преимущественно как реалистические, указывая на эпическое изображение обстоятельств и героев во всей их сложности; на торжество жизненной правды над первоначальным авторским замыслом; на верность исторической эпохе и правде в передаче конфликтов вопреки авторским предрассудкам; на нравственную идею, вытекающую из реального поведения человека в жизненных обстоятельствах.

Изображая прошлое, Скотт имел в виду современные проблемы и заботился о настоящем. Рёскин видел достоинства творчества Скотта в злободневном звучании воспроизводимых им картин истории. Неподражасмым он считал показ частной, семейной жизни народа, на фоне которой выступали живые характеры с их многообразием свойств и качеств. Он верил в абсолютную правдивость таких характеров, как хитрый и самонадеянный садовник Эндрю Фэрсервис («Роб Рой») и простая крестьянка Джини Динс («Эдинбургская темница»), и полагал, что они не могут быть изображены лучше.

Развивая мысль о «реалистических формах» в произведениях Скотта, Рёскин прослеживает определенную эволюцию творческих принципов писателя, начиная с его первых романов. Критик выделяет вопрос о трактовке проблемы сверхъестественного, чувствуя, что именно здесь можно с наибольшей убедительностью показать усиление реалистического начала. Рёскин отнюдь не считал, что обращение к сверхъестественному — это прерогатива только романтического искусства; он был убежден, что такая условность, как включение сверхъестественного элемента в достоверное повествование, возможна и в реалистическом искусстве, и даже несколько осуждал Скотта за то, что он с недоверием относился как к сверхъестественному, так и к его эстетической интерпретации в правдивом произведении. Тем не менее Рёскин объективно показал, что уменьшение веса сверхъестественного элемента и усиление иронического отношения

к нему в каждом из последующих романов Скотта свидетельствует о повышении роли «реалистических форм».

Рёскин пишет, что в романе «Хэверли» сверхъестественный элемент представлен откровенно и просто: смерть поланной в то время способностью к ясновидению; и смерть Фергуса Макайнора предугадана враждебным призраком, преследующим его. В романе «Гай Маннеринг» сверхъестественный знак-предупреждение, по мнению критика, уже не достигает характера реального ясновидения. О нем заключают по звездам и по напряжению нити, которую прядет цыганка. В «Антикварии» сверхъестественная сила, как считает Рёскин, предстает лишь в бреду героя. В «Пуританах» все художественное мастерство Скотта подчинено тому, чтобы продемонстрировать самообман охваченного религиозной гордыней человека: здесь идея пророческого предупреждения признается лишь как неопределенная возможность. В «Роб Рое» и «Эдинбургской темнице» вообще отвергается мысль о вмешательстве сверхъестественной силы в судьбу людей: в этих романах все абсолютно жизненно. Критик утверждает, что в этих романах Скотт имеет в виду силу божественного провидения. Рёскин пишет: «Мирские убеждения Скотта слишком рано привели его к отказу от прежней веры в сверхъестественное и вообще к полному исчезновению этой веры в его сознании» (FC, 4, 417).

Лучшим романом Скотта Рёскин считал «Эдинбургскую темницу», где с высочайшим мастерством передана правда народной жизни и удивительно показано правдивое достоинство простых людей. Рёскин говорил об этом произведении: «Я обычно ставлю „Эдинбургскую темницу“ выше всех его романов, ибо в этом произведении есть большая интеллектуальная правда, выраженная с большим достоинством и в строгой форме, а также потому, что, помимо строгой правды, есть здесь возвышенная концепция человеческого характера, и, наконец, потому, что в этом романе с большой определенностью признается всемогущая справедливость бога, доходящая даже до крайности: наказывающая детей за грехи отцов и приводящая к правдивому просветлению без смягчения наказания. Благодаря тому что в этом романе отражены эти святые законы жизни, он и стоит особняком в творчестве Скотта и может по праву быть назван величайшим произведением» (FC, 4, 414).

Рёскин отмечал, что до Скотта в литературе «не было такого всеохватывающего внимания к разным людям и раз-

пым условиям их жизни» (Р, 1, 164). В произведениях писателя выражен самый широкий взгляд на обстоятельства и формы жизни общества. Критик, вполне осознавая романтическое стремление Скотта к героизации личности, в то же время видит в героических образах его романов правдивое раскрытие характеров во всех их противоречиях. Он даже указал на то, что героическое начало, присущее индивиду, может и не соответствовать героическому идеалу, если индивид участвует в исторически неправом деле. Так, Рёскин характеризует трех персонажей: Дэвди Динмонта («Гай Мэннеринг»), Роб Роя («Роб Рой»), Клеверхауза («Пуритане»). «Из них один — фермер на границе, другой — разбойник, третий — солдат в неправом деле; героическое в них проявляется «благодаря их мужеству, вере, интеллекту, хотя и неразвитому и ошибающемуся»³⁸.

Особо выделяет Рёскин группу сильных женских характеров, изображенных Скоттом с большим мастерством. Среди них — Эллеп Дуглас («Дева озера»), Флора Макайвор, Роз Бродуорд («Уэверли»), Диана Вернон («Роб Рой»), Алиса Бриджпорт («Певерил Пик»), Лилиас Редгонтлет («Редгонтлет»), Алиса Ли («Вудсток»), Джини Динс («Эдинбургская темница»). Эти женщины, как и многие героини Шекспира, превосходят мужчин силой своего характера и ума. Эти женские образы, по словам Рёскина, «представляют собой бескопечное разнообразие изящества, нежности, ума, непогрешимого достоинства и справедливости, бесстрашное, решительное, неустанное самопожертвование во имя того, что кажется им долгом, или во имя самого реального долга; терпеливую мудрость глубокого сдержанного чувства любви»³⁹.

Рёскин был одним из первых критиков, заметивших, что в романах Скотта любовь не заполняет всей жизни героев — диапазон их устремлений и действий гораздо шире. В подтверждение этой мысли он сравнивал героиню Скотта Диану Вернон («Роб Рой») с Консуэло из одноименного романа Жорж Санд, подчеркивая, что у французской писательницы героиня действительно показана только в любви. По поводу значения любовной интриги в сюжете романа Скотта Рёскин писал в эссе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное»: «Любой роман Уэверлейской серии отличается от современного тем, что у Скотта взгляд на человеческую жизнь более широкий. Женитьба героев, со-

³⁸ Ruskin J. Sesame and Lilies, p. 92.

³⁹ Ibid.

гласно его концепции человека, вовсе не является самым важным событием, а любовь не рассматривается им как единственная награда за добродетели и труды... Любовь в его романах — это только свет, при котором серьезные черты характеров становятся более ясными, а жесткость героя играет подчиненную роль в главном повороте сюжетного развития...»⁴⁰.

Рёскин восхищался простотой, естественностью чувств героев Скотта, их верностью и их свободолобием. Критик обращал особое внимание на то, как изображены отношения Уэверли и Флоры Макайвор («Уэверли»), Эвендейла и мисс Белленден («Пуритане»), Ловела и мисс Уордур («Антикварий»), Тресильяна и Эми Робсарт («Кенильворт»), Квентина Дорварда и Изабел («Квентин Дорвард»).

В связи с тем что Рёскин не признавал идеальных героев Скотта, он отрицательно и весьма несправедливо отзывался о романе «Айвенго», полагая, что в нем «представлены в театрализованном виде идеалы немыслимой добродетели и счастливой судьбы» (FC, 2, 151). Рёскину нравились те персонажи, которые изображены не в идеальном виде, а с присущими им недостатками, слабостями, как, например, Хью Редгонтлет («Редгонтлет»), в характере которого отмечается эгоизм и узость мысли, или Эдуард Глендиннинг («Монастырь»), не отличающийся силой воли и убеждений.

Рёскин указал на выразительность военных персонажей в романах Скотта, таких, как полковник Гардинер, полковник Толбот («Уэверли»), полковник Мэннеринг («Гай Мэнперинг»), и отметил великоленные образы пуритан: Бесси Маклюр, Эфраима Макбрайера, Моз Хедриг, Джона Белфурера Берли («Пуритане»); эти величественные фигуры фанатичных, энергичных людей индивидуализированы: Бесси Маклюр сохраняет народное нравственное чувство, Моз Хедриг несколько комична в своем самодовольстве, в Белфуре Берли страстным образом сочетаются искренняя вера и жестокость. Рёскин считал, что Скотт правдиво изобразил «глубокую веру и силу шотландских пуритан» (FC, 3, 331) и создал «серию аналитических характеров теологического свойства, которая далеко превосходит любой теологический анализ в философских работах любой эпохи» (FC, 3, 330).

Не без оснований Рёскин полагал, что второстепенные персонажи в романах Скотта обрисованы более правдиво и рельефно, чем главные, и потому симпатии его — на их стороне: «У Скотта, как и у Тициана, совершенные образы ис-

⁴⁰ Ruskin as Literary Critic, p. 258—259.

тияно человеческих героев чаще всего фигурируют как второстепенные персонажи» (ФС, 2, 151).

Обратившись в своих работах 70-х годов к острейшим социальным проблемам, Рёскин подчеркивал социальную тему в произведениях шотландского романиста. Он писал о том, что «от В. Скотта мы можем узнать об истинных отношениях между хозяином и слугой, а узнать об этом уже многого стоит» (ФС, 2, 251). Рёскин подмечает любой штрих, свидетельствующий о том, что патриархальные отношения между хозяином и слугой постепенно исчезают, смеяясь ростом противоречий между ними, и оценивает этот вопрос уже с точки зрения современной проблемы «спора между Капиталом и Трудом» (ФС, 2, 198).

Так, в книге «Fors Clavigera» Рёскин дал впечатляющий анализ романа «Редгонглет». Его подход к осмыслению этого произведения примечателен. Он оставляет в стороне поставленную в романе проблему крушения якобитства, которая раскрывается здесь на фоне вымышленных политических событий, и направляет свое внимание всецело на социальное содержание произведения, на проблему несправедливости, на вопрос об отношении между существующим юридическим законом и реальным положением людей в обществе. Поразительны глубина и верность анализа этого произведения: Рёскин одним из первых высказывает идею о реалистичности романов Скотта, которые обычно считались романтическими и до сих пор рассматриваются в основном как таковые⁴¹.

Критик отмечает, что Скотт показал антигуманность действующих в обществе юридических законов. Так, еще в романе «Эдинбургская темница» говорится: «Раз закон рождает преступления... пусть за них и вешают Закон. А еще бы лучше законшников»⁴². В «Редгонглете» идея бесчеловечности юридической практики того времени, пишет Рёскин, приобретает еще более широкое, непосредственное и открытое звучание. Он отмечает «тонкий гуманный замысел романа „Редгонглет“» (ФС, 2, 164), очень высоко отзывается об образе молодого шотландца Аллана Фэрфорда, хотя и проицирует над этим «добродетельным» молодым человеком, который намерен посвятить себя «респектабельной» профессии адвоката: ведь Аллан Фэрфорд воспитан в духе пуританского уважения к закону, который зиждется «на силе юридического правила». Так Рёскин высмеивает «добродетельного

⁴¹ См.: Дьяконова Н. Я. Английский романтизм и проблемы эстетики. М., 1978, с. 103.

⁴² Скотт В. Собр. соч.: В 20-ти т., т. 6, с. 56.

законника», изображенного в романе Скотта не без некоторой доли иронии, хотя образ в основе своей автобиографичен.

Вместе с тем критик отмечает и другой вариант отношения к закону — со стороны юности Дарси Латимера, сына погибшего якобита; для него закон — это шаг и сердце, а не правила и предписания, как для Аллана Фэрфорда. Однако у Дарси Латимера нет мужества, самообладания, разумности, и поэтому его «закон шага и сердца» не имеет большого значения в реальном мире.

Анализируя эти два характера, Рёскин не скрывает своего восхищения мастерством обрисовки образов: «В. Скотт делает портреты столь же завершёнными, как и Веласкес» (FC, 2, 468).

Отображая реальность действия закона, основанного на юридических правилах, Скотт, по мнению Рёскина, «проследживает результаты его несправедливого применения, т. е. последствия как социальные, так и моральные» (FC, 2, 469). Примером тому служит в романе драматическая судьба бывшего студента богословия Нэнти Эварта. Как говорит Рёскин, «история Нэнти Эварта — душераздирающая история, характеризующая точку зрения Скотта на попрание нравственного закона. Это нарушение нравственного закона как следствие гордыни и снесь описано ярче, чем в других его романах о Шотландии» (FC, 2, 469).

Жертвой попрания гражданского закона является и Питер Пиблз, печальная история жизни которого ярко свидетельствует о том, что в обществе царят продажность, взяточничество и сутяжничество. Делом Питера Пиблза, разоренного злонамеренными людьми и напрасно многие годы добивающегося справедливости, мог бы заняться процветающий молодой адвокат Аллан Фэрфорд, но он упоен своими блистательными речами в суде и не замечает жалкого Питера Пиблза.

Главы, посвященные суду, по мнению Рёскина, делают это произведение «одним из шедевров европейской литературы» (FC, 2, 470). У критика эти главы вызывают ассоциации со сценами суда в романах Чарльза Диккенса. Социальное содержание «Редгонглета» дает ему основание непосредственно сопоставлять произведение Скотта с реалистическими романами Диккенса. Рёскин сравнивает образ Питера Пиблза с образом мисс Флайт из романа Диккенса «Холодный дом» (1853). Отмечая в романах Скотта и Диккенса реалистическое изображение последствий нарушения гражданского и нравственного закона, Рёскин все-таки предпочитает

«Редгоуллета», полагая, что в нем якобы с большей прямо-
той показана жестокость общества. Если судьба мисс Флайт
представлена довольно сентиментально, считает критик, то
судьба Питера Пиблза освещается более откровенно, суро-
во и правдиво. Рёскин так характеризует сравниваемые
им персонажи: «Мисс Флайт привлекает ваше внима-
ние, вызывает вашу симпатию и заслуживает ее. Она,
конечно, безумна, но в нравственном отношении она еще
не погибла. Очень милое, доброе существо, даже не со-
всем уже несчастное, испытывающее удовольствие от само-
го судебного процесса... Она живописна, неестественна, не-
правдоподобна, поэтому неудачна как характер, хотя рас-
сказано о ней интересно. А Питер Пиблз — это убедитель-
ный образ разоренного человека, потерявшего все. Это точно
нарисованный тип, такого можно увидеть каждый день, он
дошел до последней степени несчастья — опустился физиче-
ски и духовно; у этого обезумевшего человека утрачены все
надежды...» (ФС, 2, 471). По мнению Рёскина, дело Питера
Пиблза бесспорно справедливо и его можно было бы решить
в течение часа, однако проходят многие годы, а об этом деле
по-прежнему только говорят, над ним смеются и извлекают
из него выгоду. Так, по словам Рёскина, судьи обрекают че-
ловека на неизменную гибель, на вечное умирание. Убеди-
тельно и глубоко обрисовав несправедливость общества,
«Скотт, однако, не высказывает прямо своего мнения по
этому делу; и тут он отличается от Диккенса; он, как Шек-
спир, объективно изображает факты» (ФС, 2, 473).

Отдав предпочтение Скотту, Рёскин был, конечно, по
вполне справедлив по отношению к Диккенсу. Эту ошибку
Рёскина сумел впоследствии исправить его последователь
Уильям Моррис, который писал в «Пэл Мэл газетт»: «Со-
временная художественная проза. Я должен сказать, что
никому не уступлю, даже Рёскину, в моей любви к Скотту
и восхищении им: однако, по моему мнению, из романистов
нашего поколения Диккенс несравнен: он впереди
всех»⁴³. Тем не менее в анализе творчества Скотта про-
явилась сильнейшая черта Рёскина как литературного кри-
тика — интерес к нравственному идеалу, к проблеме связи
морали и воображения.

⁴³ Morris W. The Collected Works. L., 1914, vol. 22, p. XVI.

Рёскин и Карлейль



Имя Джона Рёскина нередко называется рядом с именем Томаса Карлейля (1795—1881). В конце XIX— начале XX в. имена этих двух писателей, критиков, мыслителей стали особенно известными; их труды вызывали интерес и получили признание. Л. Н. Толстой говорил 28 августа 1908 г.: «Теперь нет таких писателей, которые стояли бы головой выше всех (Рёскин, Карлейль), как было в конце прошлого столетия...»¹. В 1915 г. в своих библиографических заметках и выписках из каталогов В. И. Ленин сделал такую запись: «*Карлейл*. «Прошлое и настоящее», «Чартизм», «Французская революция», Сочинения. 1—30... *Рёскин*, Джон. «Современные живописцы». 1—5...»². Эта запись свидетельствует о том, что В. И. Ленин считал Карлейля и Рёскина достойными внимания и проявил интерес к их творчеству.

Карлейль и Рёскин были крупнейшими антивикторианскими мыслителями, обличавшими буржуазное общество и способствовавшими сильной радикализации английской литературы XIX в., писателями оригинального типа— они литературными критиками-публицистами. Карлейль известен как критик, историк, философ; Рёскин— как критик, искусствовед, социолог. В их гневных выступлениях против жестокости капиталистической цивилизации А. В. Луначарский увидел нечто родственное толстовским идеям. Он считал знаменательным тот факт, что в ту пору, когда по Европе железной поступью шествовала машинная индустрия и когда под ее чугунными стопами хрустели кости простых тружеников, «поднимает свой голос английский пророк Карлейль»³. Его творчество явилось «громким расширением горизонта... Сверкающая парадоксальная форма сочинений Карлейля, его умственная неисчерпаемость сделали его одной из самых ярких фигур английской культуры»⁴.

¹ Толстой о литературе и искусстве: Записи В. Г. Черткова и И. А. Сергеевко.— В кн.: Литературное наследство. М., 1939, т. 37/38. Л. Н. Толстой, кн. 2, с. 529.

² В. И. Ленин о литературе и искусстве. 4-е изд. М., 1969, с. 542—543.

³ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1963, т. 1, с. 298.

⁴ Там же. М., 1967, т. 8, с. 375.

Отдельно о Карлейле и о Рёскине существует большая критическая литература, но проблема соотношения их идей, их творческих взаимосвязей до сих пор не изучена по-настоящему; их переписка еще не собрана полностью и не опубликована во всем объеме. Однако чрезвычайно важно показать преимущество их идей и их принципиальные расхождения. К сожалению, в существующих на Западе статьях освещаются не эти существенные вопросы, а лишь личные взаимоотношения писателей.

Карлейль и Рёскин были друзьями в течение тридцати одного года — с 1850 по 1881 г. — и все это время переписывались. Рёскин читал произведения Карлейля на протяжении 60-ти лет, восхищался им и даже испытывал к нему сыновние чувства; вместе с тем это не мешало ему критиковать неверные суждения писателя. Еще в 1854 г. он заявил, что обязан Карлейлю больше, чем кому-либо. В третьем томе «Современных художников» Рёскин признавался, что он много читает Карлейля, яркая проза которого придавала дополнительные краски и его собственным прозаическим произведениям. В «Очерках политической экономии» (*Essays on Political Economy*, 1862) Рёскин говорил о том, что ему близки по духу такие произведения Карлейля, как «Sartor Resartus» (1834), «Прошлое и настоящее» (1843), «Современные памфлеты» (1850). Свою книгу «Munera Pulveris» Рёскин посвятил Карлейлю, как человеку, вдохновившему его на создание этого труда. И все же в целом Рёскин не был прямым учеником и последователем Карлейля, он лишь принимал некоторые социальные идеи его раннего творчества, но шел самостоятельным путем.

Карлейль также внимательно читал Рёскина. Он похвалил его за памфлет «Заметки об огораживаниях» (*Notes on the Construction of Sheepfolds*, 1851). Прочитав в мае 1856 г. четвертый том «Современных художников», Карлейль писал Рёскину о его «завидном и восхитительном даре священного возмущения, выраженного в ясных, стремительных и пронзительных фразах»⁵. О содержании «Очерков политической экономии» Карлейль сказал: «Это столь же серьезно, как учение Платона»⁶. Познакомившись с трактатом Рёскина «Последнему, что и первому», озабоченным решительный перелом в социально-политических взглядах Рёскина, Карлейль говорил: «Радуюсь тому, что

⁵ Цит. по: *Cate G. A. Ruskin's Discipleship to Carlyle: A Revaluation.* — In: *Carlyle and His Contemporaries* / Ed. J. Cluubbe. Durham (n. c.): Duke University Press, 1976, p. 241.

⁶ *Ibid.*, p. 244.

с этого времени мы составляем меньшинство по крайней мере из *двух* человек!»⁷. С этих пор Карлейль признал его равным себе, но одновременно появилось и раздражение, вызванное быстрым идейным развитием Рёскина. В мае 1867 г. Карлейль публично заявил, что никогда не проаносил слов, процитированных Рёскином в книге «Течение времени» (Time and Tide, 1867). Рёскин воспринял этот выпад как проявление бессердечия и в письме к Карлейлю резко отозвался о его творчестве: «Ваши книги после всего этого стали казаться мне просто брешнями медных тарелок...»⁸. Дружеские отношения продолжались, хотя с этих пор они уже не были столь теплыми, как раньше. Впоследствии Карлейль по-прежнему высоко отзывался о Рёскине. Так, в письме к Ральфу Уолдо Эмерсону от 2 апреля 1872 г. он писал: «Прочитали ли вы книгу Рёскина „Fog and Clavigera“, которая, как он радостно сообщил мне, издана и в Америке? Если еще нет, то советую прочесть. А также прочитайте его „Munera Pulveris“, оксфордские „Лекции об искусстве“ и все, что он недавно написал... У нас здесь ничего нет более замечательного, чем яростные произведения Рёскина, которые постоянно и с каким-то отчаянием сверкают, подобно молниям в черной ночи анархии, царящей в нашем обществе. Ни у кого больше в Англии, кроме Рёскина, нет такого священного гнева, направленного против несправедливости, фальши, лизости... К сожалению, он не очень сильный человек, даже, можно сказать, слабый и не очень предусмотрителен; однако если он еще в течение пятнадцати и более лет сможет продолжать в том же духе, то он, несмотря на слабости, будет иметь огромное влияние»⁹.

Рёскин заявлял, что он самостоятельно пришел к новым социальным идеям, хотя они в чем-то перекликались с идеями Карлейля. По существу, Рёскин развивал традиции социального критицизма раннего Карлейля — 30—40-х годов. Он воспринял некоторые черты разработанного Карлейлем жанра социально-политического эссе-памфлета, в котором в свободной, яркой, эмоциональной форме, включающей обильный материал — авторские отступления, литературные ассоциации, резко осуждалась механистичность и аморализм буржуазного общества.

⁷ Ibid., p. 243.

⁸ Ibid., p. 247.

⁹ The Correspondence of Emerson and Carlyle / Ed. J. Slater. N. Y.: L.: Columbia University Press, 1964, p. 588—589.

Карлейль поставил острее социальные проблемы современности: положение рабочего класса в Англии, истоки чартистского движения, контраст между богатством и бедностью, бесчеловечность власти капитала, «духовный паралич» буржуазного общества. Страстная, искренняя критика капитализма, основанная на глубоком знании реальных фактов, придавала известную революционность произведениям Карлейля 30—40-х годов. Карлейль выступал против утилитаризма Бентама, против того, чтобы все измерялось выгодой, расчетом. Он гневно обличал буржуазию, как «огромного отвратительного Франкенштейна»¹⁰.

Смелую постановку социальных вопросов в творчестве Карлейля и вместе с тем его непоследовательность в обличении зла отметил Джузеппе Маццини в статье «Томас Карлейль» (1843): «Дело, выполняемое сегодня в Англии Карлейлем, представляется мне важным, но недостаточным, он не поднимается до уровня, которого требуют нужды времени; в то же время он приближается к нему больше, чем любой другой писатель в Англии»¹¹.

К. Маркс и Ф. Энгельс также высоко ценили критический пафос произведений Карлейля, посвященных положению рабочего класса. В 1850 г. они писали: «Томасу Карлейлю принадлежит та заслуга, что он выступил в литературе против буржуазии... причем выступления его носили иногда даже революционный характер. Это относится к его истории французской революции, к его апологии Кромвеля, к брошюре о чартизме, к «Прошлому и настоящему». Но во всех этих произведениях критика современности тесно связана с на редкость антиисторическим апофеозом средневековья, встречающимся, впрочем, часто и у английских революционеров, например у Коббета, и у некоторой части чартистов. В то время как в прошлом он восторгается, по крайней мере, классическими эпохами определенной фазы общественного развития, современность приводит его в отчаяние, а будущее страшит»¹².

В книге «Французская революция» (1837) и других работах Карлейль сумел оценить значение французской буржуазной революции для XIX в. Он выступил против распространяемого мнения, согласно которому французская революция была лишь актом безумия. Карлейль утверждал, что, не будь французской революции, люди вообще не зна-

¹⁰ Ibid., p. 391.

¹¹ Маццини Дж. Эстетика и критика. М., 1976, с. 399.

¹² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 268—269.

ли бы, как относиться к современному обществу. Мысль о французской революции вызывала у него радость, которую он сравнивал с радостью моряков, спасшихся с потерпевшего крушение корабля, увидевших вдруг надежную, хотя и суровую скалу, возникшую среди бескрайнего моря.

Размышляя о демократии будущего, Александр Блок вспоминал слова из книги Карлейля «Французская революция»: «Но недаром Карлейль говорил так призывно о „демократии, опоясанной бурей“»; «Россия — буря. Демократия приходит „опоясанная бурей“, говорит Карлейль»¹³.

Одобряя революцию в прошлом, Карлейль, однако, страшился революции в настоящем. К тому же революционную активность он видит не в народных массах, а в героической личности. Что касается современного ему рабочего движения, то Карлейль, основываясь на большом фактическом материале, точно излагал закономерные причины протеста рабочих, вызванного нищенскими условиями жизни; при этом он осуждал ненависть рабочих к высшим классам. Увидев несправедливость частной собственности, он не выступил против нее. Карлейль верно показал, что буржуа не признает никакой иной связи между людьми, кроме чистогана, и вместе с тем призывал в рамках буржуазного общества к разумной «организации труда» под руководством «капитанов индустрии». Осознание социальных противоречий вызывало пессимизм и отчаяние Карлейля. 8 февраля 1839 г. он писал Эмерсону: «Основы моего существования столь же черны, как смерть...»¹⁴.

Революционные настроения Карлейля проявились во время чартистского движения и нашли выражение, например, в его работе «Чартизм» (1839); но после поражения чартистов в его мировоззрении развились реакционные тенденции. Так, он уповает на «справедливую власть земельной аристократии»¹⁵ и «высмеивает самую идею демократии»¹⁶. Но словам К. Маркса и Ф. Энгельса, после 1848 г. наступает падение литературного таланта Карлейля, «столкнувшегося с обостренным исторической борьбы, наперекор которой он попытается отстоять свои непризнанные, возникшие по наитию, пророческие откровения»¹⁷. «...За всеми нападками

¹³ Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 482; т. 6, с. 9.

¹⁴ The Correspondence of Emerson and Carlyle, p. 214.

¹⁵ Waring W. Thomas Carlyle. N. Y., 1978, p. 97.

¹⁶ Tillotson G. A View of Victorian Literature. Oxford, 1978, p. 74.

¹⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 268.

Карлейля на буржуазные отношения и идеи скрывается апофеоз буржуа как личности»¹⁸.

Отклик Рёскина на поражение революции 1848 г. был иным, чем у Карлейля. Если Карлейль осудил пролетарское революционное движение и все в большей степени стал полагаться на «капитанов» буржуазии, которые, по его мнению, должны были заяться организацией порядка в обществе, то обстоятельства трагического поражения революции, хотя и вызвав у Рёскина в какой-то мере недоверие к «пролетарской свободе», вместе с тем пробудили в нем сильнейшее чувство социальной ответственности, приведшее его к переоценке всей собственной предшествующей деятельности. Таким образом, если развитие Карлейля шло от радикализма к примиренчеству с буржуазным обществом, то эволюция Рёскина происходила в противоположном направлении — от «эстетического гуманизма» к радикальной критике капиталистической цивилизации. В социально-политическом плане он перешел на неприемлемые для филистеров Англии радикально-демократические позиции, хотя у него и были некоторые консервативные иллюзии, связанные с «феодалным социализмом» и с монархической формой правления в Англии. Рёскин как бы продолжил антивикторианскую борьбу Карлейля с того момента, когда тот отошел от бунтарских взглядов раннего периода творчества. Теперь Рёскин ставит острейшие социальные вопросы и выступает смелым критиком капиталистического общества, обращается к вопросу о положении рабочего класса. Высоко оценивая ранние произведения Карлейля, Рёскин подвергает резкому осуждению его книги, появившиеся в 50—60-е годы. Так, Рёскин с неприязнью отзывается о работе «История Фридриха Великого» (1858—1865), в которой сказались реакционные взгляды Карлейля. Тиран Фридрих представлен у Карлейля как «герой-практик», способный силою власти поддерживать порядок и укрощать хаос в обществе. Рёскин говорил об этой книге: «„История Фридриха“ внешне похожа на сплетни, рассказанные щедро и с удовольствием...» (Р, 2, 197). Рёскину неприятно было видеть смятение, отчаяние и пессимизм Карлейля, и он подчеркивал, что — в противовес Карлейлю — пишет, не теряя самообладания: «Я точно знал, что сказать, и уверенно ставил слова на свои места, как будто методически делал стежки на гобелене...» (Р, 2, 197). Карлейль заметил быструю идейную эволюцию Рёскина, это его удивило и озадачило, и он даже говорил ему о поль-

¹⁸ Там же, с. 276.

зе «ничегонеделания». Отошедшему от бунтарства Карлейлю протест и бунт Рёскина кажутся казаться бессмысленными. В письме к Рёскину от 6 декабря 1855 г. Карлейль пишет: «Все еще не затупился ваш меч, ударяемый по каменной голове человеческой глупости, и все еще вы бросаетесь на нее, как будто ее можно расколоть. Чтобы победить ее, много силы надо иметь в руке»¹⁹.

Социальный критицизм Карлейля падает на первую половину XIX в., критицизм Рёскина — на вторую половину века. Так была продолжена антибуржуазная направленность английской публицистики и литературной критики. Но Рёскин оказался смелее: он уже почувствовал слабые стороны даже в творчестве раннего Карлейля.

После поражения революции 1848 г. Рёскин пришел к выводу, что во время таких трагических исторических событий стыдно писать о пейзаже, нужно обратиться к гражданским вопросам, к решению социально-политических проблем. Он считает, что необходимо делать более серьезную работу, и становится критиком социальных порядков в капиталистическом обществе. Его искусствоведческие и литературно-критические работы получают с этого времени большую глубину и остроту.

Русский критик Л. А. Богданович так характеризовал перелом во взглядах Рёскина: «Для Рёскина обратиться из эстетика в моралиста и социального реформатора, перейти от эстетики к политической экономии было не трудно. Рёскин был убежден в том, что произведение искусства может быть истинно прекрасно только тогда, когда его создатель относится к делу с любовью и даже энтузиазмом, а отсюда для него был один шаг к анализу жизненных условий художественных работников, а затем и к самому рабочему вопросу и к смелой критике буржуазной политической экономии»²⁰.

После поражения чартистского движения усиливается кризис религиозных убеждений Рёскина, начавшийся еще в 1845 г. Этот кризис длился до 1858 г., когда Рёскин отрывается от религии и становится атеистом. Через четырнадцать лет, в 1872 г., он снова обратится к религии, но уже без определенной церковной окраски. Именно в 1858 г., когда он отходит от религии, он оказывается и самым сильным социальным обличителем среди английских писателей. К тому же в фарисейской Англии отступничество от

¹⁹ Carlyle and His Contemporaries, p. 241.

²⁰ Богданович Л. А. Джон Рёскин: Апостол религии красоты. М., 1900, с. 15.

веры воспринималось какπισровержение основ общества и потому жестоко преследовалось.

Религиозность Карлейля имела в свое время влияние на взгляды Рёскина, однако он смог на длительный период отойти от религии, что было невозможно для Карлейля, для которого важен был сам дух любой религии, а не ее многочисленные вероисповедания и секты. Карлейль убежден, что человек не может жить без религиозной морали. Рёскин, хотя и не мог отделить своих моральных представлений от библейских легенд и заповедей, все-таки стремился искать моральные основы в жизни самого человечества, в прекрасных людях-творцах типа В. Скотта, в художественном творчестве романтиков, у Вордсворта например. Рёскин был единственным эстетиком в Англии, который стремился отграничить возрождение интереса к готике в XIX в. от возрождения католицизма. В работах средневековых и раннеренессансных мастеров он увидел не мистические откровения, а истинную мораль цеховых тружеников, самостоятельных творцов духовных и материальных ценностей. Именно об этой морали он и говорил, обращаясь к рабочим Англии в своей работе «Природа готического», являющейся главой второго тома трактата «Камни Венеции». По мнению Рёскина, мораль человека состоит не в вере в христианские заповеди, а в его реальном поведении, в образе его жизни.

В природе и обществе Карлейль искал «Чуда, Величия и Божества», но не находил их в современном мире, где господствует «мертвая механическая паровая машина». Здоровым состоянием человеческой души он считал веру в бога, а историю рассматривал как всеобщую борьбу Веры против Неверия. Рёскин тоже видел во всем проявление какого-то бескопечного естества, но занятия наукой, в частности геологией, сильно подрывали его религиозную веру. Он не раз упоминал о своих спорах с Карлейлем по религиозным вопросам.

В третьем томе «Современных художников» Рёскин называет Карлейля его же словом «провидец» (the Seer), вкладывая сюда иной смысл, чем в понятие «мыслитель» (the Thinker). К «мыслителям» Рёскин относил немецких философов, занимавшихся «метафизическим философствованием». К философам скептически-эмпирической Англии, по его мнению, больше подходило определение «провидцы»; они просто рассказывают о фактах, у них есть практическая цель — увидеть за фактами невидимое, а затем превратить мысль в дело. С точки зрения самого Карлейля,

«провидец» — оригинальный и великий человек, открывающий внутреннюю гармонию вещей. «Степень глубины видения — это верная мера данного человека»²¹, — писал он. «Способность видения» (Power of Insight), по Карлейлю, включает воображение, фантазию, понимание, мораль. Для метафорической философии Карлейля особенно важны выдвинутые им понятия: «видеть» (to see) и «невидимое» (invisible). Герой обладает исключительной способностью видеть за внешними видимыми фактами нечто невидимое. Герой у всех на виду, он видим отовсюду, и у него есть дар провидения, который дает ему возможность увидеть невидимое.

Ф. Энгельс в статье «Положение Англии. Томас Карлейль. „Прошлое и настоящее“» (1844) отметил положительное значение объективных фактов, описанных Карлейлем, но отбросил идеалистические рассуждения Карлейля по поводу того, что такое факт. Так, Энгельс пишет: «Если отвлечься от некоторых выражений, связанных с особой точкой зрения Карлейля, мы должны будем с ним вполне согласиться. Он, единственный из всего „респектабельного“ класса, по крайней мере не закрывал глаза на факты, он по крайней мере правильно понял непосредственную современность, а это поистине бесконечно много для „образованного“ англичанина»²².

В постоянной следовании факту сказывалась эмпирическая традиция английской философской мысли, Карлейль писал Эмерсону 29 апреля 1836 г.: «С каждым днем я все больше и больше цеплю Факты; и все меньше и меньше Теорию»²³. Но отстраняясь от теории, от диалектики, Карлейль уступал место религиозной вере. Подтверждение своему пониманию роли и значения факта он находил у немецкого философа Фихте, который выдвигал идею о том, что за любым явлением стоит божественное начало. За фактами, за феноменами Карлейль «угадывал» «невидимое». Благодаря этому сам факт в его интерпретации приобретал «духовное» значение. Карлейль призывал к тому, чтобы современное общество отказалось от состояния пустой видимости и обмана и обратилось бы к реальности и факту. Но он не принимал строго научного понимания факта, считая, что ученые, работающие в лабораториях, забывают о божественности природы. Природа, по Карлейлю, это факт,

²¹ Carlyle Th. On Heroes, Hero Worship and the Heroic in History. L., 1909, p. 106.

²² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 585.

²³ The Correspondence of Emerson and Carlyle, p. 145.

но при этом она божественна. Реальность — в самом великом сердце природы, а не в абстракциях и логических положениях, и нужно стремиться создавать не формулу, а реальный факт, имеющий внутренний божественный смысл и практическое значение. Героическое в герое заключается в его способности проникать сквозь видимость в существо вещей, в реальность божественной вселенной. Единственная реальность — это невидимое, отношение к которому определяется верой. Под религией Карлейль имел в виду не церковное вероисповедание, а веру в «невидимый мир» и в отношении человека к нему. Высказываясь скептически о науке и научных фактах, Карлейль утверждал, что есть мир «непауки» (Nescience), «мир чудес», «таинственная сила».

Если, по Карлейлю, за внешней видимостью скрывается невидимое, то за речью — молчание, настоящая глубина. Искренний человек стремится к духовному факту и к драгоценному молчанию, которое символизирует вечные ценности и за которым скрывается сама Вечность. Здесь Карлейль высказывает мысли, характерные для романтиков, видевших в молчании особое эстетическое свойство, приобщающее человека к вечным тайнам бытия, способствующее постижению бесконечности внутреннего мира человеческой души. Эта идея высказана, например, в стихотворении Ф. И. Тютчева «Silentium!»:

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи.—
Внимай их пенью — и молчи!..²⁴

Пустоте и бессодержательности жизни современного общества Карлейль предпочитал «великую Империю Молчания»²⁵. По его представлениям, благородные люди, молча работающие и постоянно думающие, — это Соль Земли. В письме к Эмерсону от 8 декабря 1837 г. Карлейль говорил: «Молчание — это великая вещь, которую я теперь боготворю; это почти единственный обитатель моего Пантеона. Пусть человек знает, как обеспечить себе мир. Я люблю повторять самому себе: „В Молчании есть что-то от Вечности“»²⁶.

²⁴ Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957, с. 72.

²⁵ Carlyle Th. On Heroes..., p. 225.

²⁶ The Correspondence of Emerson and Carlyle, p. 172.

«Теория молчания» и квинтисские настроения Карлейля подверглись резкому осуждению в статье Дж. Маццини «Томас Карлейль»: «Молчание есть часто долг, когда приходится терпеть нам одним; оно есть тяжелейшая вина, когда страдают миллионы людей»²⁷.

В отличие от Карлейля Рёскин был верен именно научным фактам. Он уделял огромное внимание проблеме воображения, но факты для него сами по себе имели значение объективных феноменов, хотя в отдельные периоды своей жизни, веря в бога, он предполагал существование независимой духовной субстанции. Однако факт все-таки воспринимался им материалистически, как существующий объективно, а совокупность фактов имела для него какой-то духовный смысл благодаря отношению между фактами, играющему важную роль в человеческой жизни. В эссе «Прозерпина» и в статье «Искусство как предмет в системе образования» (*The Arts as a Branch of Education*, 1857) Рёскин выступал как против чисто эмпирического отношения к фактам, так и против создания надуманных и переальных систем, стоящих якобы за фактами. Он ратовал за осмысление фактов, но при этом сам с некоторым недоверием относился к «абстракциям» и потому полагался на доступное лишь в опыте и сознании людей, понятное им соотношение фактов.

Любой вид искусства Карлейль определял как изображение фактов. Рёскин также придавал большое значение научной точности деталей и верному описанию фактов, однако он увидел и опасность ловкой имитации фактов, ведущей к вульгаризации художественного творчества. В эссе «*Agatra Pentelici*» (1872) он предупреждал об опасных тенденциях в современном искусстве, когда натуралистическое воспроизведение фактов сковывает воображение художника, которое «с каждым днем находится все в большем небрежении и все меньше проявляется в творчестве»²⁸.

В. Брюсов, говоря в статье «Синтетика поэзии» (1925) о том, что с позиций современного знания поэзия, искусство, наука есть познание истины, привлекает в подтверждение этой мысли высказывания Карлейля и Рёскина: «„Наука и искусство равно стремятся к познанию истины“, — говорил еще Карлейль. „Искусство дает форму знания“, — утверждал Рёскин. Познание истины — это побуждение, которое зас-

²⁷ Маццини Дж. Эстетика и критика, с. 388.

²⁸ *Ruskin J. Pre-Raphaelitism. Agatra Pentelici*. N. Y., 1871, p. 37. В дальнейшем цитируется это издание следующим образом: в скобках указываются буквы AP и страница.

ставляет ученого делать свои исследования, а художника — создавать свои произведения»²⁹. В. Брюсов заметил, что эти выводы не противоречат марксистскому взгляду на науку и искусство. «К каким „истинам“ приходят те или другие ученые и художники, в каком направлении они ищут этих истин, вот что уясняет марксизм»³⁰.

В лекции «Прерафаэлитизм» (Pre-Raphaelitism, 1851) Рёскин, по сути, разделяет мнение Карлейля о поэзии будущего: «Поэзия будет все более и более восприниматься как высшее знание, а реальность станет для взрослых людей единственным подлинным романтическим приключением»³¹. Однако Карлейль понимал «знание» и «правду» в поэзии как постижение «невидимого», «божественного»; задачей литературы он считал обращение к вере в бога. Карлейль верил в магическую силу художественного слова, так что литература для него стала своеобразной формой религии. Рёскин же стремился оградить искусство от прямого выражения религиозных идей, в частности идей католицизма.

Карлейль связывал литературу с историей, однако, говоря об истории нации, он имел в виду лишь историю отдельных личностей. История мира для него — это биография великих людей. Ему понятна человеческая индивидуальность, но не народ, и он постоянно держит в поле зрения отдельных людей, а не коллективную жизнь народа. Поэзия, по его мнению, раскрывает «я» поэта, передает мелодию его души; она музыкальна постольку, поскольку может передать индивидуальный внутренний мир, но это — духовный мир героя, несущего в себе дух истории. История — совокупность деятельности и мыслей великих людей, считает Карлейль.

В творчестве Карлейля как литературного критика сказывается преимущественно его интерес к истории, т. е. к биографиям великих людей. Рёскин как критик стремился постичь синтез искусств — связь литературы и живописи, литературы и архитектуры и т. д. Своеобразие его литературно-критических выступлений определяется интересом к искусствоведению, к проблемам нравственного и эстетического воспитания, формирования нравственно-эстетических представлений у современников, главным образом у рабочих.

Карлейль как критик больше интересовался литературой

²⁹ Брюсов В. Избр. соч.: В 2-х т. М., 1955, т. 2, с. 357.

³⁰ Там же.

³¹ См.: Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays / Ed. J. Sarnbrook. Chicago, 1974, p. 102.

XVIII в., а Рёскин — Ренессансом и XIX в. У Карлейля обличительным пафосом в основном отличались его социально-политические памфлеты; в критических статьях он подчеркивал преимущественно общечеловеческие идеи литературы. Рёскин сознательно отмечал антибуржуазный характер романтической и реалистической литературы XIX в., а литературу Ренессанса — Данте, Шекспира — осмысливал нередко в духе современных социальных, этических и эстетических проблем.

У Карлейля и Рёскина как критиков были и общие темы; оба писали о Данте, Шекспире, Сэмюэле Джонсоне, Вальтере Скотте; но Карлейль главным образом создавал эссе о немецких и французских писателях — Гете, Шиллере, Фарнгагене фон Энзе, Тике, Гейне, Вольтере, Дидро, Руссо. В своих эссе Карлейль тяготел к жанровой форме литературной биографии — жизнеописанию великого человека — и мало интересовался эстетическими качествами литературного произведения. Рёскин же анализировал творчество писателя в связи с нравственной или эстетической проблематикой, подсказанной современной жизнью.

Карлейль умел определить индивидуальный облик писателя в целом. Сила Рёскина заключалась в глубине раскрытия объективного смысла художественного произведения, воспринятого с точки зрения современных идей и тенденций.

Следуя традициям романтизма, оба они проявили интерес к национальному своеобразию литературы, к выяснению черт национального характера. Для них проблема национального своеобразия литературы неотделима от интернациональных связей.

Карлейль внес в литературную критику идею историзма, понятого в романтическом духе. Будучи романтиком, он рассматривал историю как выражение духовного мира личности, как искусство. Будучи историком, ищущим о литературе, он вносил в критические эссе аналитический элемент, однако сам его исторический подход был основан на интуитивном постижении смысла фактов. По словам советского исследователя, Карлейль «подменял меру точного научного анализа при изучении истории литературы мерой чувства и правдивости»³². Понимание истории как духовной эволюции общества выражено в статьях Карлейля «Об истории»

³² *Перемышленникова В. П.* Карлейль — критик и историк литературы. — В кн.: Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. Л., 1973, с. 14.

(1830), «Слова об истории» (1833). Карлейль работал над «Историей немецкой литературы» (1829—1830); и хотя ему не удалось завершить этот труд, все же о Карлейле-критике можно говорить и как об историке литературы.

Рёскин не ставил своей задачей писать историю литературы; историко-литературные вопросы его интересовали только как материал для теоретического осмысления этапов развития европейского искусства. Литература входила как часть в историю искусства. В самом искусстве Рёскин видел свидетельствование истории. В эссе «Aratra Pentelici» он утверждал: «...лучшее знание истории — в приближении к истинной сути явлений; будьте уверены, что истинно жизненное в людях, управляющих событиями, всегда выражено в искусстве определенного века; так что если вы истолкуете искусство правильно, то вы достигнете самых лучших результатов в решении задачи постижения истории» (АР, 76—77). Рёскин видел в истории человечества преимущественно историю духовных перемен, но в отличие от Карлейля он не сводил историю к выражению духовного мира личности, отмечая целый ряд факторов материального характера, влияющих на историческое развитие. В статье «Искусство как предмет в системе образования» он писал: «История в полном смысле слова предполагает знание всего, что влияет на действия человечества»³³. Рёскин, однако, не видел закономерностей исторического развития, считая, что история основана на единственном «законе» — законе калейдоскопа: изменения в истории имеют свой узор, но повтять его невозможно. При этом, однако, Рёскин был убежден, что «история человечества будет всегда развиваться по-новому»³⁴. Эту мысль он высказал в письме к Джеймсу Энтопи Фруду (Froude), автору книги «Жизнь Карлейля».

Если Карлейль был в основном историком литературы, то Рёскин — критиком-эстетиком. Его называли «отцом английской эстетики». Он с удивительной энергией разрабатывал и пропагандировал эстетические идеи в условиях индустриальной и коммерческой Англии, где красота уже была не в чести и процветал культ пользы и выгоды. Рёскин хотел, чтобы рабочие Англии приобщились к прекрасному, несмотря на то что жили и работали в закопченных, грязных и безобразных промышленных районах. По словам русского критика Л. А. Богдановича, английские рабочие находят в произведениях Рёскина «проекты эконо-

³³ Ruskin J. Works. N. Y., 1890, vol. 16, p. 28.

³⁴ Ruskin T. Chosen by Kenneth Clark. N. Y., 1964, p. 60.

мических и общественных преобразований и секреты искусства быть счастливым эстетически...»³⁵.

Рёскин утверждал, что прекрасное зависит от физического и нравственного здоровья людей и, в свою очередь, подерживает здоровый дух в жизни делых поколений. Эстетика способствует установлению «гармонии параллельных и последующих судеб людей» (АР 17—18). Эстетика как «великая доктрина Муз» содействует нравственному воспитанию людей, делает их восприимчивыми к красоте. Эстетическое удовольствие возникает в процессе создания прекрасного и в процессе восприятия одной благородной душой того, что создано другой благородной душой. Рёскин называет эстетику философией искусства, изучающей «музыкальный, гармонический элемент любого вида искусства» (АР, 16) и проникающей в природу вещей, доставляющих удовольствие и ощущение прекрасного.

И Карлейль и Рёскин утверждали единство эстетики и этики. Однако у Карлейля главенствовал моральный принцип, ибо в нем он видел проявление божественного; отсюда нравственное начало в его произведениях перерастало в морализаторство, а моральный ригоризм нередко оборачивался этическим релятивизмом. Для Рёскина правда, добро и красота органически взаимосвязаны и равноценны. Прекрасное и нравственное неразрывны и, в свою очередь, жизненно слиты «с социальными проблемами долга и устранения опасности» (АР, 10). Отображение современных событий сообщает определенный смысл каждой фразе. «Стремление к открытию этического закона постепенно приносит точность и правдивость творчеству» (АР, 33). В литературе и искусстве проявляется моральный характер нации. Понимание людьми нравственно-прекрасного ведет к естественности и к поискам правды.

У Карлейля нравственный принцип проявляется как максима, как прерогатива героев, оставивших заметный след в истории. У Рёскина этический принцип демократичен; он видит основы нравственности в поведении самых простых людей, рабочих. Идея связи эстетики и этики приобретает у Рёскина более конкретный характер, ибо он показывает, как нравственное чувство определяет сам творческий процесс, психологию творчества, воображение художника. Рёскин говорил о том, что работа писателя, использующего те или иные изобразительные средства, определяет «этическим принципом». Для достижения красоты необ-

³⁵ Богданович Л. А. Джон Рёскин, с. 7.

ходимы простые и разумные средства, помогающие раскрыть нравственный мир человека: «Нет единого закона формы; одна и та же форма у одного художника может быть прекрасной и служить мудрой цели, но она же может стать у другого художника низменной и не служить никакой цели либо служить дурному...» (АР, 110).

Если Карлейль занимался обожествлением героев, то Рёскин думал о народе, о пацни. Он был убежден в том, что искусство предназначено не для элиты, не для героев, а для народа. «Искусство должно создаваться для народа», «главная цель искусства — воспитательное воздействие на народ» (АР, 93); в искусстве важна «верность реальности» (АР, 94).

Карлейль испытывал огромный интерес к немецкой литературе, с которой он знакомил англичан. Рёскин писал об английской поэзии, Карлейль — о немецкой. Рёскин считал великими писателями XIX в. Байрона и В. Скотта, Карлейль — Гете. Карлейль говорил английскому читателю: «Закрой книгу Байрона и открой книгу Гете». Он был единственным английским писателем, который много занимался немецкой литературой и способствовал установлению и развитию немецко-английских литературных связей. Гете называл Карлейля «главным посредником между английской и немецкой литературами»³⁶ (Письмо Гете от 14 марта 1828 г.). Карлейль переписывался с Гете, опубликовал ряд статей о нем — «Фауст» (1821), «Гете» (1828), «Смерть Гете» (1832) и др., перевел «Вильгельма Майстера» и часть «Фауста» и другие произведения. Гете высоко оценил книгу Карлейля «Жизнь Фридриха Шиллера» (1824) и составленный и прокомментированный им сборник «Немецкая романтика» в четырех томах (1827), отметил его умение дать представление об индивидуальном характере каждого писателя, увидеть «горизонт национальной литературы»³⁷.

Карлейль усвоил идею Гете, высказанную в заметке «Общие размышления о мировой литературе» (1827—1830): «...сейчас уже создается всеобщая мировая литература...»³⁸ — и сам писал в связи с этим: «...вместо обособленных национальных литератур мы, возможно, увидим в будущем Мировую Литературу»³⁹. Карлейль высказывал утопическую мысль о том, что создание единой мировой лите-

³⁶ Correspondence between Goethe and Carlyle. L., 1887, p. 24.

³⁷ Гете И. Об искусстве. М., 1975, с. 534.

³⁸ Там же, с. 568.

³⁹ Correspondence between Goethe and Carlyle, p. 249.

ратуры приведет к духовному единению человечества и к устраниению конфликтов между нациями.

Карлейль воспринял некоторые идеи немецкой идеалистической философии, особенно идеи Фихте. По этому поводу Рёскин не без оснований заметил: «Болезненные германские фантазии оказались для Карлейля пагубными» (Р, 3, 120). В произведениях Карлейля очень сильно сказались идеи пантеизма, определившие его культ героев. Ограниченность его как мыслителя проявилась в том, что, восприняв интуитивизм и мистицизм немецких философов-идеалистов, он обнаружил неспособность усвоить диалектику Канта и Гегеля. По словам критика Питера Аллана Дейла, «о Гегеле Карлейль почти ничего не знал... равно как ничего не знал он и о гегелевской „Эстетике“», «он не понял по-настоящему философию Канта»⁴⁰, прочитав лишь сто страниц из его сочинений (признание самого Карлейля в «Записных книжках»). Однако, приобщившись к немецкой философии, он все же склонялся к английскому эмпирико-сенсуалистскому мышлению.

В своем романе-памфлете «Sartor Resartus, или Жизнь и мнения профессора Тейфельсдрека» (1834) Карлейль создал образ немецкого философа Диогена Тейфельсдрека. Герой верит в Евангелие Свободы, считает самого себя ответственным за развитие собственного духовного мира. Он проходит путь познания — от сомнения к отчаянию и душевному кризису, затем к самоотречению. Он находится в Центре Бесстрастия, но вот он испытал влияние свыше и почувствовал обновление. Его первым моральным поступком стало уничтожение своего «я». Вселенная для него божественна, он слышит небесную музыку и испытывает любовь к человеку, сострадание к нему. Герой преодолевает «искушение в пустыне», осознав необходимость борьбы против «моральной пустыни эгоизма и низости». Главным для него становится долг, действие, труд. Но в конечном итоге он полагается только на бога: «Любите бога. Это и есть Вечное Да», в котором разрешаются все противоречия. Активные устремления героя не устраниют, однако, пассивности его поведения.

Герой приходит к трансперцептальному видению духа, скрытого за «одеянием». Sartor Resartus (портной-починщик) — это символ бога, который дает материальное «одеяние» духу, создает «одежду из фактов». Заимствуя у

⁴⁰ Dale P. A. The Victorian Critic and the Idea of History. Cambridge: Harvard University Press, 1977, p. 21, 33.

Гете метафору «живое одеяние бога, сотканное вечным духом», Карлейль конструирует эмблематический образ «одеяния», перекликающийся с шиллеровской идеей победы духа над необходимостью. «Одеяние» может быть материальное и духовное, но для человека и истории важно духовное «одеяние», выступающее в материальной форме — религиозных книг, образа правления, пророческого творчества. «Одеяние» — форма божественного, форма религиозной веры. Сама история, рассматриваемая как повторяющиеся циклы борьбы веры и неверия, — это процесс обретения «одеяния» и снятия его, процесс «одевания» и «раздевания». «Одеяние» создается трудом человека, который воплощает божественное начало в «эпосе труда». Символика в творчестве поэта — это тоже «одеяние», система новых понятий, новых слов с особым значением. Так, вслед за Фридрихом Шлегелем утверждается новая мифологическая форма духа времени. Эту метафорическую философию бытия человека Карлейль приписывает своему герою Диогену Тейфельсдреку, а некоторое ироническое отношение к крайностям романтического мифотворчества он передает устами Издателя, готовившего к публикации философский труд Диогена Тейфельсдрека.

Эта книга Карлейля привлекла внимание Рёскина, он увидел в ней давно интересовавшие его мысли, и в первую очередь антивоенную идею. Неудивительно, что Рёскин, которому принадлежит выражение «Солдаты плуга вместо солдат меча», выразивший надежду на то, что «национальные страсти будут наконец обращены к мирному искусству, а не военному» (AP, 10), в своей книге «Кропа дикой оливы» (The Crown of Wild Olive, 1866) призывал читателей с вниманием отнестись к тому, что говорит Карлейль о трагедии войны. Ему особенно нравились рассуждения Карлейля об отношении к войне правителей и тружеников разных стран: на войну посылают тружеников, которым нет никакого дела до раздоров правителей, ибо они строили, ткали и не подозревали о существовании своих собратьев в других странах, хотя посредством торговли и вступали с ними в определенные отношения взаимопомощи; теперь же на них надевают мундиры, дают им оружие и посылают убивать таких же людей труда; гибнут полезные для общества граждане, а поссорившиеся правители вместо того, чтобы самим воевать, заставляют воевать бедных тружеников.

Однако, оцепив антивоенные идеи Карлейля, Рёскин вместе с тем не принимает его мистических теорий об «одеянии», т. е. о материальной одежде божественного духа.

В письме к Карлейлю от 1 мая 1869 г. он иронически говорил об «одеянии» как о «саване», прикрывающем духовное начало. Известно, что книга «Sartor Resartus» не нравилась Л. Толстому: «Карлейля „Sartor Resartus“ пробовад, но не мог дочитать»⁴¹.

Черты героя, лишь намеченные в «Sartor Resartus», подаются крупным планом в лекциях «О героях, культе героев и героическом в истории». Карлейль писал о замысле этих лекций Эмерсону 2 июля 1840 г.: «Я хотел сказать, среди прочих вещей, что человек все еще жив, Природа не умерла и не хочет умирать; что все настоящие люди продолжают оставаться настоящими до сего дня...»⁴². Гуманистические намерения Карлейля сказались прежде всего в романтическом возвышении поэта. Подобно Шелли, Карлейль считал поэтов непризнанными законодателями мира. И это для него не высретенная фраза, ибо он был убежден в том, что писатель в то же время «политик, мыслитель, законодатель, философ»⁴³. Карлейль выдвигал даже утопическую идею «постократии» — власти, осуществляемой «корпорацией поэтов», которая добьется устранения всех социальных противоречий. Эта идея связана с его концепцией «героя» как представителя человечества, ведущего его за собой. Здесь Карлейль в духе романтической культурологии явно преувеличивает роль личности в историческом, социально-политическом развитии человечества. В героическом поэте Карлейль подчеркивал оригинальный талант, незаурядные нравственные и духовные начала, высокий интеллект, трудолюбие. Поэт становится героем благодаря своему труду и таланту, а не богатству и власти.

Своих героев Карлейль пытается отыскать не только среди поэтов, но и среди королей, священников, т. е. среди аристократии, и наделяет их божественными качествами. Карлейль требует почитания этих обожествленных героев, ибо общество, по его мнению, основано на «почитании» и «послушании». В современном обществе преклонение перед героем пришло к концу и поэтому наступила пора безверия. Нужно, считает Карлейль, возродить веру в героев и почитание их. Великий человек устанавливает порядок, пусть даже и тираническими методами. Массы должны покорно следовать за героем и поклоняться ему как божеству. Так намечаются в лекциях Карлейля антидемократические тенденции, очевидным становится стремление принизить народ.

⁴¹ Литературное наследство. М., 1979, т. 80, кн. 2, с. 231.

⁴² The Correspondence of Emerson and Carlyle, p. 274.

⁴³ *Carlyle Th. On Heroes...*, p. 79.

Вера не в Христа, а в героев пантеистична по своему существу. По словам Ф. Энгельса, «пантеизм есть лишь преддверие свободного, человеческого воззрения на мир»⁴⁴. Таким образом, в пантеизме Карлейля есть предпосылки правильного взгляда на мир: идея историзма человечна сама по себе, гуманистична идея необходимости труда. Но обожаемые герои и культ труда привели Карлейля, по существу, к созданию новой религии, ибо подчеркивание сверхчеловеческого есть обожествление тех черт, которые абстрагированы и оторваны от реального человека. Ф. Энгельс так характеризует культ героев у Карлейля: «Карлейль еще настолько религиозен, что остается в состоянии несвободы, пантеизм все еще признает, что существует нечто более высокое, чем человек как таковой. Отсюда стремление Карлейля к „истинной аристократии“, к „героям“, словно эти герои в лучшем случае могли бы быть больше, чем людьми. Если бы он постиг человека как человека, во всей его бесконечности, то не пришел бы к мысли снова делить человечество на два скопища — овец и козлищ, правящих и управляемых, аристократов и чернь, господ и простаков; тогда он нашел бы истинное социальное призвание таланта не в том, чтобы насильственно управлять, а в том, чтобы побуждать других и идти впереди них. Талант должен убедить массу в истинности своих идей»⁴⁵.

Рёскин в книгах «Fors Clavigera» и «Крона дикой ольвы» говорил о величайших достоинствах героев, которые ведут за собой людей; герои, по его мнению, заслуживают доверия, ибо совершают бескорыстный подвиг во имя людей. Но это признание героического для Рёскина не было культом, не было религией, ибо он писал о земном «героизме человеческого поведения» (АР, 68). Поэтому, прочитав в 1841 г. книгу Карлейля «О героях, культе героев и героическом в истории», Рёскин высказал довольно скептические суждения: «Герои кажутся абсолютно напыщенными под влиянием такой магии величия; так и каждый возомнит себя героем». В своем дневнике он сделал такую запись: «Прочитал некоторые главы лекций Карлейля, думаю, что это магия величия; Карлейль всецело признает Магомета и, как девица, болтает с умилением о его черных очках»⁴⁶. Отрицательно отзывался об этой книге и Л. Толстой. В. Ф. Лазурский в своем дневнике записал следующее высказывание Л. Толстого о Карлейле: «...его увлечение ге-

⁴⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 594.

⁴⁵ Там же, с. 595.

⁴⁶ Carlyle and His Contemporaries, p. 231.

роями, аристократизм и презрение к массам — это отвратительно»⁴⁷. Л. Толстой говорил также: «У Карлейля одна хорошая книга — „Past and Present“»⁴⁸.

Ф. Энгельс считал «Прошлое и настоящее» (1843) Карлейля единственной книгой в английской литературе того времени, которая «затрагивает человеческие струны, изображает человеческие отношения и посит па себе отпечаток человеческого образа мыслей»⁴⁹. Ценность этой книги прежде всего в резком обличении английской буржуазии и ее жестокой эксплуататорской сущности, в ярком описании манчестерского восстания рабочих в 1842 г. и смелой постановке вопроса о положении рабочего класса. Карлейль гневно выступил здесь против отношений «спроса и предложения», жажды денег, философии выгоды, которые вносят раздор в общество, ведут к самоубийственному безумию. Англия обладает огромными богатствами — и Англия гибнет от истощения. Общество разделено на богатых и бедных. Богатые поклоняются Маммоне, жаждут удовлетворения своей алчности, проявляют эгоизм и бессердечие к людям. Бедные умирают с голоду посреди изобилия товаров. Чтобы бедняки не погибли с голоду, их заключают в работные дома, Бастилии для бедных. Все это напоминает Карлейлю «Ад» Данте и башню голода, где томился Уголино. Этому аду современной жизни Карлейль в своей книге противопоставляет XII век, когда феодальный барон, как он говорит, проявлял человеческое отношение к своим подданным и получал в ответ благодарность и любовь. По примеру феодальных баронов Карлейль представляет идеальных «капитанов индустрии», которые поведут за собой послушных рабочих, проведут реформы в общественной жизни, займутся организацией труда. Этих капитанов — «рыцарей труда» — Карлейль объявлял борцами против хаоса.

Рёскин прочитал книгу «Прошлое и настоящее» вскоре после ее выхода в свет и в декабре 1859 г. писал Карлейлю: «Все, что нужно сказать по любому вопросу, я нахожу в этой работе»⁵⁰. В трактате «Fors Clavigera» Рёскин говорил о «могучей правде» (FC, 1, 204) книги «Прошлое и настоящее», о том, что Карлейль высказал абсолютную истину о положении рабочих в Англии. Выдвигая идеал труда, Карлейль, однако, не предпринял никаких шагов к его реализации, к тому же он был далек от английских социали-

⁴⁷ Литературное наследство. М., 1939, т. 37/38, кн. 2, с. 462.

⁴⁸ Литературное наследство. т. 80, кн. 1, с. 393.

⁴⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 572.

⁵⁰ Carlyle and His Contemporaries, p. 242.

стов, которые устраивали «общины» внутри страны. В отличие от Карлейля Рёскин решил осуществить его идею труда и основал «Гильдию св. Георгия». Это было утопическое начинание, но все же то была попытка воплотить идею на практике, что было совершенно несвойственно Карлейлю, поэтому он и высказал сомнение в целесообразности такого начинания Рёскина.

Хотя в известной мере Рёскин следовал мысли Карлейля о возрождении средневековой экономики, однако в целом он обращался к прошлому, чтобы определить свои представления о будущем. И в работах по искусству интерес к средневековью был подчинен у него всецело усилиям, направленным на развитие искусства настоящего и будущего. Во втором томе книги «Камни Венеции» Рёскин утверждал: «Настоящее и лучшее искусство представляет факты современной жизни, а если и отображает факты прошлой жизни, то подчеркивает рядом штрихов время, когда произведение создавалось. Все настоящее искусство, представляющее события прошлого, поэтому полно самого откровенного анахронизма и всегда *должно* быть таким. Художник не должен быть антикварием, это не его дело. Мы не желаем, чтобы его впечатления и мнения относились только к прошлому. Мы хотим слышать его ясные заявления по поводу событий настоящего» (S, 2, 199).

Карлейль принадлежал к романтическому направлению в литературной критике, носящей философско-психологический характер. Рёскин же сумел перейти от романтизма к реализму и, подобно Мэттью Арнольду и Джону Морли, утверждал эстетико-социологические принципы литературно-критического анализа. При всем различии эстетических и философских взглядов Карлейля и Рёскина, при всем своеобразии их творчества Рёскин, несомненно, продолжил социальную критику буржуазной цивилизации, заключенную в лучших книгах Карлейля 30—40-х годов, углубил ее и тем самым подготовил социально-критическое содержание творчества Уильяма Морриса и Бернарда Шоу.

Социально-политическая публицистика Рёскина и проблемы критического реализма



К социально-политической публицистике Рёскин обратился в конце 50-х годов, когда он перешел к анализу социальных истоков искусства и к выяснению экономической основы развития творческой деятельности. Обнаружив глубокую несправедливость общественного устройства в капиталистической Англии, писатель начал резко и гневно обличать социальные пороки буржуазного мироустройства и обратил сочувственное внимание на положение рабочего класса. Англия как классическая страна промышленного переворота, являлась, по словам Ф. Энгельса, «также классической страной развития его главного результата — пролетариата»¹. В своей публицистике Рёскин поставил самый актуальный социальный вопрос того времени — вопрос о рабочем классе. Энгельс писал в книге «Положение рабочего класса в Англии» (1845): «Положение рабочего класса является действительной основой и исходным пунктом всех социальных движений современности, потому что оно представляет собой наиболее острое и обнаженное проявление наших современных социальных бедствий»².

Во второй половине 50-х годов Рёскин преподавал рисование в Колледже для рабочих на Грейт Ормонд-стрит в Лондоне и был очень доволен своим общением с рабочими. В письме к американскому другу, искусствоведу и литературоведу профессору Чарльзу Элиоту Нортону в мае 1857 г. он писал: «Моя школа рисования функционирует прекрасно»³. Его лекции для рабочих совпали с началом нового периода его творческой деятельности, ознаменованного напряженными социальными исканиями, осмыслением политико-экономических проблем. Рёскин не оставил занятий искусством и искусствоведением, но они теперь были всецело под-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 2, с. 243.

² Там же, с. 238.

³ Letters of John Ruskin to Charles Eliot Norton. Boston, 1904, vol. 1, p. 37—38. В дальнейшем это издание цитируется следующим образом: в скобках указываются буквы LN, том и страница.

члены основной цели его последующей жизни — поискам социальной справедливости и беспощадному отрицанию существующего зла — капиталистического общества.

Очень точно определил суть перелома в мировоззрении Рёскина английский историк и критик-марксист Артур Лесли Мортон, который в статье «Совесть Джона Рёскина» (1966) писал: «Рёскинская критика искусства с самого начала приняла характер необычный и, по сути дела, опасный. Вместо того чтобы разглядывать картину как оправленную рамой вещь в себе, Рёскин видел в произведении искусства итог определенного человеческого труда, а очень скоро и продукт человеческого труда в определенном обществе... Отсюда по логике вещей должен был вскоре последовать вывод, что истинно великое искусство, то есть великая национальная художественная школа или традиция, может сложиться лишь в обществе, построенном на принципах справедливости и правозаконности. Со все усиливающимся ужасом и отчаянием Рёскин начал постигать, что такое искусство невозможно в Англии XIX в. да и во всей Европе его времени. Следовательно, английское общество основывается на принципах, не являющихся ни справедливыми, ни правозаконными; и Рёскин принялся выяснять, в каких именно отношениях это общество наиболее порочно... от критики искусства он перешел к критике общества. Увлечшись политической экономией, Рёскин быстро обнаружил, что доктрины, выдававшиеся за беспристрастную науку, на деле являлись лишь хитроумной системой особых методов оправдания капитализма, ибо особый тип отношений, своим существованием обязанный буржуазному обществу, они изображали как вечный закон»⁴.

С этого времени свою главную миссию Рёскин видел уже не в том, чтобы быть только наставником в сфере искусства, а в том, чтобы стать еще и социальным реформатором. Благодаря знакомству с рабочими он многое узнал об условиях их бытия. Знание интересов пролетариата было проверкой его политэкономических идей. Важным для Рёскина было и то, что он почувствовал любовь к себе со стороны рабочих, которые с восхищением относились к его личности, его исканиям и многообразным талантам. Чтобы понять причины существования добра и зла, бедности и богатства в современном обществе, Рёскин обратился к изучению принципов политической экономии; теперь он считал это необычайно важным делом, ибо политэкономия, по его словам,

⁴ Мортон А. Л. От Маллори до Элиота. М., 1970, с. 201.

«имеет свои законы, столь же неизбежные, как земное притяжение» (LN, 1, 240).

В России политэкономические идеи Рёскина уже являлись предметом изучения. Так, Л. Н. Толстой и Л. П. Никифоров обратили внимание на остроту и глубину идей Рёскина — социального реформатора. Политэкономические взгляды английского мыслителя изучались и в англо-американской научной литературе. Однако социально-политические статьи и книги Рёскина значительны не только политэкономическими идеями, но и яркими чертами художественно-публицистической прозы. А между тем этот важнейший аспект его публицистики никем еще не был исследован. Социально-политическая публицистика Рёскина была наиболее радикальной по своему содержанию и критическому пафосу в английской литературе второй половины XIX в. И потому необходимо рассматривать смелый критицизм художественно-публицистической прозы Рёскина в одном ряду с обильным содержанием лучших произведений английского критического реализма XIX в. Социальные искания Рёскина, его стремление постичь принципы политической экономики неотделимы от его художественного мышления как писателя-публициста. Вследствие этого актуальной проблемой становится осмысление связи публицистики Рёскина с творчеством английских реалистов середины XIX в. Такой подход может пролить свет на особенности английского критического реализма в классический период его развития.

В английской радикальной социально-политической публицистике XIX в. прослеживается преемственная связь между Уильямом Коббетом, Томасом Карлейлем, Эбенезером Джонсом и Джоном Рёскином. В памфлетах Коббета и определился тип английского радикализма, своеобразные черты которого найдут продолжение у Карлейля и Рёскина. В 10—30-е годы в памфлетах, опубликованных в «Коббетс уикли политикл риджистер» (Cobbet's Weekly Political Register, 1802—1835), и в книге «Поездки в деревню» (Rural Rides, 1830) Коббет с революционной страстью выступал в защиту угнетенных рабочих, страдающих от голода и нищеты. По словам К. Маркса, «он первый разоблачил тайну традиционной партийной борьбы между тори и вигами, сорвал маску показного либерализма с паразитической олигархии вигов, повел борьбу против лендлордизма во всех его формах, высмеял лицемерную алчность англиканской церкви и панал на плутократию...»⁵. Во взглядах

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 9, с. 195.

Коббета радикальные идеи соединялись с консервативными. Беспощадно разоблачая современные порядки, он призывал к восстановлению образа жизни старой Англии, крестьянского уклада далекого прошлого. К. Маркс писал: «Если, с одной стороны, Уильям Коббет был... предтечей современного чартиста, то, с другой стороны и в гораздо большей степени, он был закоренелым Джоном Булем»⁶. Коббет обрушивался с критикой на аристократию, не замечая того, что она была согласна на перемены, связанные с интересами буржуазии. Коббет увидел ненормальность и жестокость современной цивилизации, но он не понимал причин этого. «Отсюда тот удивительный факт,— пишет К. Маркс,— что Уильям Коббет, являясь инстинктивным защитником народных масс против посягательств буржуазии, считался всеми и сам считал себя борном за интересы промышленной буржуазии, против наследственной аристократии»⁷. При этом К. Маркс называл Коббета непревзойденным народным писателем, величайшим из памфлетистов.

Одним из предшественников Рёскина-публициста был также Эбенезер Джонс, поэт и памфлетист, близкий к чартизму и испытавший воздействие утопического социализма Роберта Оуэна. В памфлете «Земельная монополия, причиняющая страдания и деморализацию; справедливость и целесообразность ее отмены» (*The Land Monopoly, the Suffering and Demoralisation Caused by it; and the Justice and Expedience of its Abolition*, 1849) Э. Джонс пишет о разделении общества на грабителей и их жертв, о том, что рабочие находятся в зависимости от власти денег. Обличая капиталистические порядки, жестокую эксплуатацию пролетариата, Э. Джонс призывал рабочих вернуться к земле. Джек Линдсей пишет об Эбенезере Джонсе: «Как политический мыслитель он является передовым радикалом, обличающим монополию на землю, а его моральный и социальный анализ, касающийся прежде всего дегуманизирующей сути капиталистических отношений, основанных на деньгах, предвосхищает идеи Рёскина и Морриса»⁸.

Социально-политическая публицистика Рёскина имела в свое время необычайно сильный общественный эффект. В Англии XIX в. Рёскина считали самым смелым обличителем современной буржуазной цивилизации. Он стал духов-

⁶ Там же, с. 196.

⁷ Там же, с. 197.

⁸ *Lindsay J. Ebenezer Jones, 1820—1860.— An English Symbolist.— In: Rebels and Their Causes: Essays in Honour of A. L. Morton / Ed. Maurice Cornforth. L., 1978, p. 156.*

ным авторитетом для многих демократически настроенных писателей и художников. Несмотря на то что Рёскин время от времени высказывал свои симпатии средневековому укладу жизни, тори из «Молодой Англии», критически настроенные против буржуазной цивилизации, считали Рёскина «деятелем хуже Робеспьера» (LN, 1, 83), а католики заявляли, что его «надо было бы сжечь на костре» (LN 1, 84), ибо для них была непримлема его столь решительная, радикальная критика буржуазного общества.

Рёскин называл себя тором, консерватором и обличал капиталистическое общество с позиций уходящих классов — аристократии и крестьянства. В этом была суть его «феодалного социализма». Но Рёскин называл себя и «коммунистом», имея в виду борьбу человечества за справедливость, правду, разум, за утверждение гуманистических идеалов. И в этом его отличие от «Молодой Англии», которая вела критику буржуазного общества справа, с позиций феодальной аристократии и не помышляла вообще ни о каком «коммунизме». К тому же Рёскин не полагался всецело на аристократию, ибо видел, как она деградировала. Единственной силой, способной противостоять разлагающей обществу власти капитала, казался ему рабочий класс. Поэтому в его социально-политической публицистике тема рабочего класса занимает существенное место. Публицистические очерки и книги Рёскина — важнейшая веха в ряду английских реалистических произведений, посвященных пролетариату. Реалистические картины в обрисовке современного капиталистического общества сопровождают у Рёскина эстетическим обоснованием реалистического показа жизни. Проблема реализма решается им в единстве социально-политических и эстетических проблем и подходов. В его публицистике критика современного социального устройства неотделима от критического анализа буржуазных конформистских политэкономических теорий и оценки позитивистских тенденций в литературе. Эта особенность взгляда Рёскина сказалась и в самом заголовке одного из его трудов — «Политическая экономия искусства». Глубина мысли Рёскина, его проницательность проявились в сопоставлении социально-экономических факторов с эстетическими. Указывая на их взаимосвязь, он, однако, не сумел точно осознать закономерностей детерминированности и диалектической взаимосвязи этих явлений. Вместе с тем в век развития марксизма интерес Рёскина к социальным, политическим, экономическим основам эстетических и этических идей был симптоматичен.

Утверждение реалистических принципов сопровождается у Рёскина осуждением натурализма. Борьба против натурализма составляет одну из важных тем его социально-политической публицистики. Писателей-натуралистов, опирающихся на позитивистскую философию, Рёскин соотносит с буржуазными политэкономистами, которые принимали буржуазное общество как позитивный факт. И те и другие, по его мнению, подходили к общественным явлениям, как химики, не учитывая гуманитарный характер социальных проблем. Поэтому в публицистике Рёскина критика буржуазной политэкономики, апологетически освещающей порядки современного общества, одновременно является и критикой эстетики позитивизма и натурализма.

При определении коренной проблемы реализма — соотношения характеров и обстоятельств в их типической сущности — Рёскин оперирует такими понятиями, как «социальные условия», «обстоятельства», «среда», «герой», но при этом он подвергает критике позитивистское понимание среды, идею фатальной детерминированности человека средой. В эссе «Библия Амьена» (*The Bible of Amiens*, 1880) Рёскин писал: «В последнее время часто заявляют как о новом открытии, что человек создан обстоятельствами... Кажется, люди довольны тем, что нашли обстоятельства, ответственные за развитие человека, в брызгах грязи или порывах ветра. Но более важный фактор состоит в том, чтобы его природа не была нивелирована, ибо люди не москиты; не была бы сведена к туманам на болоте, не была бы ущемлена, как жизнь крота, скрывающегося после разрушения его норы... И не знаю, как из химико-аналитических представлений о рае в катакомбах, не потревоженных в их щелочных или кислотных достоинствах страхом перед божеством или надеждой на будущее, современный читатель сможет по собственной воле выбраться хотя бы ненадолго, чтобы услышать о людях, которые в сумрачные и нелюбимые дни стремились посредством своего труда превратить пустыню в божественный сад...»⁹.

Представления Рёскина о реализме сложились под воздействием реалистической литературы в ее национальной английской разновидности. Для него было характерно особое внимание к своеобразию английских художественных традиций, поэтому он не принимал, например, реализма Бальзака. В этом сказалось, по-видимому, неприятие нату-

⁹ *Ruskin J. The Bible of Amiens.*— In: *Ruskin J. The Works.* N. Y., 1885, p. 61.

рализма, который для него ассоциировался прежде всего с французской литературой.

Понимание Рёскином сути соотношения характера и общества, индивида и среды близко к трактовке этой проблемы в творчестве английских писателей-реалистов и даже в чем-то перекликается с точкой зрения писателей-чартистов. Эрнест Джонс в предисловии к своему роману «Женские обиды» (*Women's Wrongs, 1851—1852*) писал: «Глухо утверждать, что „мы ничего не сможем сделать“, „мы — жертвы обстоятельств“, „мы таковы, какими нас создало общество“. Мы как раз *можем* что-то сделать, мы *можем создать обстоятельства*, мы можем создать иное общество, и отсюда — усилия, направленные на перемены, усилия моральные, социальные, политические, религиозные»¹⁰.

Как и Эрнест Джонс и другие английские писатели, Рёскин заявлял, что человек не является полностью рабом обстоятельств, что можно воздействовать на обстоятельства путем социальной реформы и моральной проповеди, можно изменить среду с помощью нравственного самосовершенствования человека. Но Рёскину, конечно, была чужда идея чартиста Эрнеста Джонса о революционном политическом воздействии на обстоятельства, о том, что рабочие обладают силами и возможностью изменить социальный уклад общества и построить новый мир, в котором восторжествует братство людей.

Рёскин рассматривает политэкономические категории не в их собственно политэкономическом контексте, ибо считает, что этот контекст определен некомпетентностью, вульгарностью и своекорыстием буржуазных экономистов. Он анализирует социально-экономические проблемы всецело либо в сфере моральных понятий, либо в сфере эстетических представлений. В этом сказалась своеобразная сила и вместе с тем ограниченность Рёскина-мыслителя. Оригинальность его в том, что он отверг минимум научную независимость, безличность, объективизм буржуазных идеологов-политэкономистов и внес свою заинтересованную в человеческом прогрессе, согретую гуманным чувством «осердеченную мысль», обратившись именно к нравственно-эстетическим понятиям; он соединил социально-экономические понятия с морально-этическими. Слабость же Рёскина определяется тем, что он, по существу, сводил социологию

¹⁰ Цит. по: *Vicinus M. The Industrial Muse: A Study of Nineteenth Century British Working-Class Literature. L., 1974, p. 124.*

и политэкономии к этике и эстетике, подчиняя социально-экономические категории рассмотрению судьбы красоты, правды и добра в условиях буржуазного общества. Сам политэкономический анализ общества и труда у Рёскина как будто бы и включал термины буржуазной политэкономики, но только для того, чтобы показать ее несостоятельность и противоестественную оторванность от конкретных человеческих проблем. Для Рёскина политэкономия — это система социально-нравственных и этико-эстетических представлений, способствующих улучшению человеческого бытия. Это — философия жизни, определяющая пути к счастью.

Эвдемонистская суть идей Рёскина — его мысль о том, что и наука и искусство должны служить человеку, согласуясь с его стремлением к счастью, — перекликается с эвдемонистской этикой Людвига Фейербаха, выраженной в его трудах «Сущность христианства» (1841) и «Основы философии будущего» (1843), и с одной из главных проблем критического реализма XIX в. — проблемой счастья человека, которая освещалась преимущественно в трагическом плане. Связь Рёскина с литературой критического реализма отчетливо видна именно в обращении к теме счастья и в верном освещении этой темы. В этом заключается гуманизм Рёскина, отстаивавшего идею необходимости человеческого стремления к счастью, и его правдивость, проявившаяся в трагической и драматической интерпретации проблемы счастья, невозможного в условиях буржуазного индустриального общества.

Как и другие критические реалисты XIX в., Рёскин мечтал о цельности человеческой природы, которая в жестоких условиях современной цивилизации отчуждалась, раздваивалась. Утверждая идеал гармонической личности, он подвергал критике уродующее влияние буржуазного общества на естественную структуру человеческой личности. Рёскин видел, что человек в условиях механической, бездушной цивилизации обречен на страдания. В письме к Портону от 28 августа 1862 г. он заметил: «Мы подошли к вопросу о том, что людям приходится страдать, но страшная вещь: как много невинных людей страдает, тогда как самые виновные — Дерби и Дизраэли и им подобные — охотятся на кураж» (LN, 1, 130—131). Из этого высказывания видно, что Рёскин трактовал вопрос о страданиях в социальном плане. Он сознавал очистительную силу страданий, но не склонялся перед страдальцами и не идеализировал их, связывая страдание не столько с представлением о жизни, сколько с представлением о смерти.

В духе критического реализма XIX в. Рёскин остро поставил проблему «бедности» и «богатства», проблему конфликта между рабочими и предпринимателями, между трудом и капиталом. Но, как и Чарлз Диккенс, Элизабет Гаскелл, Чарлз Кингсли, он стремился к примирению антагонистических сторон, считая, что общечеловеческая нравственность должна восторжествовать над социально-экономическими противоречиями и враждой между людьми.

Рёскин с недоверием относился к социалистическим идеям своего времени, полагая, что социалисты стремятся к рационалистической реализации своих политэкономических идей без учета нравственной подготовленности самого общества к социальным переменам. Писатель высказывал предостережение: если в обществе, в котором будут осуществлены внешние политические изменения, сохранится прежняя безнравственность, то перемены окажутся несостоятельными и все по существу останется таким, каким было прежде. Прогресс оправдан тогда, когда он является нравственным, а прогрессу индустриальному, развивающемуся вопреки этическим основам бытия, Рёскин предпочитал идеал средневекового творческого труда, морального в самой своей сути.

По мнению Рёскина, власть денег и рост нищеты неизбежно приведут к народному протесту и революционным выступлениям, которых, однако, следует избегать всеми мерами, ибо они насильственны, а потому и иррациональны. Указав на несправедливость распределения материальных и духовных благ при капитализме, он при этом не сомневался в незыблемости «закона собственности», считая, что частная собственность лежит в основе благосостояния общества в целом. Рёскин протестует лишь против избытка частной собственности у одних и недостатка ее у других. Непонимание существа института собственности — причина идеалистической трактовки политэкономических категорий в очерках и книгах Рёскина. Признание частной собственности является тем фактором, который отдаляет Рёскина от социалистов, хотя его трезвые суждения о буржуазной цивилизации во многом перекликаются с их критическим анализом капиталистической системы. В частной собственности Рёскин различал два ее вида: обладание богатствами материальными и владение духовным богатством. Предпочтение он отдавал второму виду, будучи сторонником того, чтобы у каждого человека была бы такая собственность, как книги, произведения искусства, предметы, связанные с естественной историей. В книге «Политическая экономия искусства» (The Political Economy of Art, 1857) он писал: «Соб-

ственность такого рода — это единственный вид ее, который заслуживает того, чтобы называться настоящей собственностью. Это единственный вид собственности, которым человек действительно может владеть»¹¹.

Рёскин был первым английским писателем, который столь ярко и весомо поставил проблему труда как общественного явления. Он рассмотрел разные грани трудовой деятельности при капитализме и старался осмыслить их с социальной и эстетической точки зрения. Для того чтобы определеннее представить разные стороны труда, различные его качественные нюансы, Рёскин прибегает к лингвистическому анализу, к дифференциации понятий и терминов, связанных с концепцией труда.

Труд — это форма существования людей, и он неотделим от эмоционально-психологической сферы. Поэтому Рёскин ставит труд во взаимосвязь с печалью и радостью. У Рёскина освещение темы труда становится характеристикой человека, его мироощущения, психологического облика. Труд создает как материальные, так и духовные ценности. Рёскин заострил внимание не только на ценностях материальных, появляющихся в результате затраты вполне определенного количества труда, но и на ценностях духовных, подчас не имеющих номинальной цены, поскольку нелегко определить количество труда, затраченного на их создание, ибо в данном случае творческий, духовный труд «производит» прекрасное: книги, картины — и одновременно творит и воссоздает личность самого художника.

Рёскин первым в Англии выдвинул и обосновал идею творческого труда. Механизированному и стандартизированному трудовому процессу в буржуазном индустриальном обществе он противопоставил труд художников-ремесленников Средних Веков и раннего Возрождения. Для народной массы он предлагал «пасторальный» идеал — труд общинный, труд в сельском хозяйстве как труд здоровый, осуществляющийся на лоне прекрасной природы, а не в условиях дымной, грязной фабрики. Эта идея была свойственна Элизабет Гаскелл и многим писателям-чартистам. К идеалу доиндустриальной сельской Англии обращались такие поэты-рабочие, как Роберт Стори, Самюэл Бэмфорд. Пасторальный миф, пользовавшийся популярностью среди английского рабочего класса, отражен и в «Ланкаширских

¹¹ Ruskin J. The Political Economy of Art. L., 1867, p. 236. В дальнейшем цитируется это издание следующим образом: в скобках указываются буквы ПА и страница.

очерках» (Lancashire Sketches) писателя-рабочего Эдвина Во.

Условием благополучного существования общества Рёскин считал свободу, разумно ограниченную соображениями о существовании различных интересов у различных слоев общества. Рёскин не признавал нарушения такой свободы и отступления от нее объявлял тиранией. Он ставил вопрос о моральном здоровье всей нации, но в конкретном анализе показал нравственное начало в одной части общества и безнравственное в другой. По существу, он видел две нации в одной нации, т. е. он был близок к той идее, которая была высказана в романе Бенджамина Дизраэли «Сибилла, или Две нации» (Sybil, or the Two Nations, 1845). В 1892 г. в примечании к новому изданию своего труда «Положение рабочего класса в Англии» Ф. Энгельс писал по поводу этого романа и идеи двух наций: «Мысль, что крупная промышленность разделила англичан на две различные нации, была, как известно, почти одновременно со мной высказана Дизраэли в его романе „Sybil, or the Two Nations“ „Сибилла, или Две нации“»¹².

Классовое разделение общества Рёскин объясняет по преимуществу не экономическими, а моральными причинами. По его мнению, истинная экономика должна способствовать укреплению общества как единого организма, а моральная деградация людей нарушает целостность общества, разделяет его на противоположные классы, раскалывает одну нацию на две враждебные нации. Рассматривая социально-экономическое состояние общества как показатель его морального здоровья, Рёскин полагается поэтому не на политические средства решения социальных проблем, а на эτικο-педагогические пути воздействия на личность и общество. Эффективным фактором развития он считал не революционные действия, а воспитание человека и общества в духе гуманистической морали, в значительной мере основанной на христианской этике как якобы проверенной на историческом опыте европейских народов.

Однако основы морали личности Рёскин видит не в религии, а в естественном поведении человека, в его искренних побуждениях, в непосредственности его импульсов. Религия лишь придает законченность представлениям о морали. Поэтому воспитание, по его мнению, должно основываться на выявлении, формировании и укреплении нравственных устоев личности, а не на внушении религиозных

¹² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 2, с. 356.

догматов. Рёскин утверждал, что в его публицистике выражена «моральная теория». Ему близки были моральные идеи, высказанные в книге Сидни Смита «Моральная философия». Рёскин считал, что людей нужно воспитывать на основе моральных представлений о любви и чести, развивать в них духовное начало как «закон благородства и героизма и самого счастливого и возвышенного интеллектуального состояния» (LN, 1, 251—252).

Рёскинская идея воспитания всех классов общества стала очень популярной в Англии; она была использована прогрессивными силами общества для просвещения пролетариата.

Однако этой идеей воспитания воспользовались и буржуазные либералы, способствовавшие формированию рабочей аристократии, помогавшей буржуазии эффективней эксплуатировать рабочих.

Уже в ранний период творчества Рёскина обозначился его интерес к проблеме власти золота, но решалась она в то время им в романтически-аллегорическом плане. И тут было явное родство с Карлейлем, который в книге «Прошлое и настоящее» использовал мифологический образ царя Мидаса для характеристики власти золота и тех несообразностей, которые она влечет за собой: «Мидас жаждал золота и оскорбил олимпийских богов. Он получил золото. К чему бы он ни прикасался, все обращалось в золото, но он со своими длинными ушами не стал лучше от этого. Мидас не понял небесной музыки, он оскорбил Аполлона и богов, боги исполнили его желание, но при этом наделили его еще и ослиными ушами. Какая истина в этих старых притчах!»¹³.

В романтической литературной сказке «Король Золотой реки» (The King of the Golden River, 1841) Рёскин создал свой художественный образ власти золота и ее роковых последствий. Двое братьев — Шварц и Ганс — враждуют от одной мысли о возможности получить золото. Каждый из них отправляется в горы, чтобы добраться до Золотой реки, но на пути их встречают испытания: помочь или нет умирающим от жажды старику и ребенку. Жестокие и алчные братья не хотят оказать помощь умирающим. Они думают только об одном: как поскорее дойти до Золотой реки и обогатиться. Но Король Золотой реки превращает братьев в черные камни. И только третий, младший брат Глюк, доброе и бескорыстное существо, помогает несчастным лю-

¹³ Carlyle Th. Past and Present. L., 1845, p. 8.

дям, за что Король Золотой реки вознаграждает его, но не золотом, а возможностью жить и трудиться в плодородной долине.

Перемена в мировоззрении Рёскина в конце 50-х годов особенно рельефно отразилась в его книге «Политическая экономия искусства», составленной на основе лекций, прочитанных в июле 1857 г. в Манчестере, на Выставке изящных искусств. Нортон назвал эти лекции «его первым открытым заявлением, манифестом, в котором провозглашалась перемена основных целей его жизни... Это было введение к его философии и жизни последующих лет» (LN, 1, 44—45). Впоследствии Рёскин дал этой книге другое название — «Радость навеки и ее цена на рынке» (A Joy Forever and its Price in the Market). «A Joy Forever» — слова Китса, которые были написаны золотыми буквами на карнизе здания выставки.

В лекциях рассказывалось о социальной несправедливости, о тяжелом положении рабочего класса. Характерно, что они были прочитаны в Манчестере, именно в том городе, который изображен в романах Элизабет Гаскелл «Мэри Бартон. Повесть о жизни Манчестера» (Mary Barton, a Tale of Manchester Life, 1848) и «Север и юг» (North and South, 1854), своей образной системой подтверждающих то, что писал Энгельс в работе «Положение рабочего класса в Англии» (1845) о тяжелых условиях жизни и труда пролетариата. По словам Энгельса, «Манчестер представляет собой классический тип современного промышленного города»¹⁴, «промышленный пролетариат должен был проявиться здесь в своей классической форме; и то униженное положение, в которое ввергает рабочего применение силы пара, машин и разделение труда, а также попытки пролетариата покончить с этим угнетением тоже должны были достигнуть здесь высшей степени напряжения и сознательности»¹⁵. Энгельс утверждал, что все движения английских рабочих берут начало в Ланкашире с его центром Манчестером.

В романе «Мэри Бартон», создававшемся в годы чартистского движения, изображен Манчестер, который был известен ужасающе тяжелыми условиями жизни пролетариата. Рабочие Манчестера обречены на непосильный труд на фабрике и на страшную нужду; часто они оказываются безработными; живут в подвалах домов, на грязных улицах;

¹⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 2, с. 280.

¹⁵ Там же, с. 279—280.

их дети умирают с голода. «Нужен был Данте, чтобы описать страдания рабочих, и даже Данте не смог бы показать всей ужасной правды»¹⁶, — пишет Гаскелл.

Современный английский критик Э. Л. Дати пишет: «Она (Гаскелл. — Г. А.) не была одинокой в понимании того, что промышленная революция разделила Англию на два мира. Карлейль, которым она восхищалась, заклеил позором „общество“, переставшее быть обществом, ибо единственной связью между предпринимателем и рабочими стал чистоган. Дизраэли в романе „Сибилла“ поразил своих современников тем, что точно указал на существование „двух наций“»¹⁷. Роман «Мэри Бартон» получил высокую оценку в письмах Рёскина, Карлейля, Кингсли, Диккенса и др.

Тема промышленного города развивается Гаскелл и в романе «Север и юг», где «север» — символ индустриализма капиталистического общества — противопоставлен «югу» — символу сельской Англии, исповедовавшей гуманные ценности.

Романы Гаскелл о Манчестере и о рабочем классе, опубликованные всего за несколько лет до приезда Рёскина в Манчестер, явились своеобразным литературным фоном, на котором в особом свете воспринимались лекции Рёскина. Сам Рёскин читал «Мэри Бартон», и содержание романа несомненно повлияло на его точку зрения на положение рабочего класса в Манчестере.

В книге «Политическая экономия искусства» Рёскин обрисовал чудовищное положение рабочих, связанное с несправедливым распределением благ между разными социальными группами в английском обществе, и в художественной форме разоблачил лицемерие защитников существующего общественного порядка.

С гневом и возмущением Рёскин пишет: «Но если вокруг вас есть люди, страдающие от нищеты и холода, то иметь в этом случае великолепные платья — это уже преступление, и тут не может быть никаких сомнений... Если у людей нет даже лохмотьев, чтобы прикрыть свое тело, и нет одеял, чтобы укрыться от холода, тогда общество не должно производить кружева или драгоценные камни, а должно начать производить одежду и одеяла для народа» (РА, 71—72).

Не жалея красок на острые сатирические пассажи, Рёскин говорит о необходимости срывать маски с лицемеров и

¹⁶ Gaskell E. Mary Barton. M., 1956, p. 109.

¹⁷ Duthie E. L. The Themes of Elizabeth Gaskell. L., 1980, p. 66.

подлецов, которые обманывают народ, живя за счет его труда. Он взывает к символическим «духам Правды и Ужаса», надеясь на то, что они снимут целену с глаз людей, рассеют мрак, скрывающий пороки, устранят «оптический» обман и заставят общество увидеть, что все это парадное великолепие на самом деле создается за счет угнетения рабочих, которые настолько бедны, что оказываются без крова; бездомные, они скитаются по пустырям и грязным улицам. Привилегированные люди на самом деле одеты в то, что они украли у рабочих, благополучие их жизни достигается ценой гибели бедняков. Богатые таким образом, причастны к убийству: «Да, если бы целена спала с ваших глаз и ваше сознание было бы незамутненным, вы бы увидели... на тех приятных белых платьях, которые вы носите, странные темные пятна и непонятные для вас алые узоры — пятна несмываемого красного цвета, которые не смогли бы смыть океаны воды; а среди приятных цветов, украшающих ванны прелестные головы и сверкающих в ваших уложенных вещном волосах, вы заметили бы и сорняк, всегда сломленный и никем не замеченный, — траву, которая растет на кладбище» (РА, 73). По мнению Рёскина, то, что он сказал, — это только часть правды, а чтобы постичь всю глубину несправедливости, надо все «представить в верном свете и добраться до корня вещей» (РА, 73).

Подобный характер развития художественной мысли в сатирико-публицистическом разоблачении социального неравенства свойствен и публицистическим произведениям Л. Н. Толстого. Так, в книге Л. Н. Толстого «Так что же нам делать?» (1886) дано саркастическое описание бала. В авторской насмешливой характеристике аристократического бала есть такие слова: «Ведь каждая из женщин, которая поехала на этот бал в 150-ти рублевом платье, не родилась на бале или у М-ме Minangoy, а она жила и в деревне, видела мужиков, знает свою няню и горничную, у которой отцы и братья бедные, для которых выработать 150 рублей на избу есть цель длинной трудовой жизни, — она знает это; как же могла веселиться, когда она знала, что она на этом бале послала на своем оголенном теле ту избу, которая есть мечта брата ее доброй горничной?»¹⁸ В публицистических статьях и книгах Толстого обращает на себя внимание настойчивое стремление писателя каждый раз подчеркнуть: а чего же стоят все эти барские затеи, наряды, предметы роскоши, какой это все имеет

¹⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 25, с. 304.

смысл с точки зрения положения простого трудового народа, за счет труда и ограбления которого господа живут паразитической жизнью? Называние цены — это не только иллюстрация публицистической мысли об эксплуатации и угнетении народа, об экономическом неравенстве различных слоев общества, но это повторяющийся и все усиливающийся прием сатирической характеристики через описание вещей, окружающих действующих лиц. Здесь вещи характеризуют своих обладателей не сами по себе, а посредством неожиданного, резко заостренного, обнажающего то, что скрыто и незаметно, сопоставления с кругом явлений совсем иного социального мира. Слова о 150-рублевом платье на светской женщине, приехавшей на бал, сами по себе обличительны, но писатель развивает мысль до сатирической остроты: как же могла веселиться эта женщина, когда она знала, что на этом бале носит на своем оголенном теле ту избу, которая есть мечта брата ее доброй горничной? А сколько сдержанного гнева и иронии в тех деталях, которые использованы писателем в статьях «Первая ступень» (1891), «Неужели это так надо?» (1900)! В сатирических сценах и описаниях в статьях Толстого всегда чувствуется определенная точка зрения. Это — точка зрения человека, не участвующего во всеобщей лжи и обмане, это как бы взгляд со стороны: «взгляд пового, свежего человека обличает все эти недостатки»¹⁹ наиболее ярко и сильно.

Для Толстого был особенно ценен взгляд простого человека, для которого дороги интересы народа. «С самой простой, низменной, мирской точки зрения уже ясно, что безумно оставаться под сводом не выдерживающего своей тяжести здания и надо выходить из него»²⁰.

Толстой вполне определенно передавал народный, крестьянский взгляд на вещи. Рёскин, конечно, тоже думал об интересах обездоленного народа, но он судил чаще всего с «патерналистских» позиций «великодушной человечности», с точки зрения «щедрости сердца» (РА, 81). У Рёскина нет того непосредственного и органичного, как у Толстого, принятия народной точки зрения. Для него «великая оценочная добродетель» (РА, 81—82) означает, как «делать благородные дела благородным образом», что «зводит человечеству «идти открытым путем дальше в голубые дали будущего» (РА, 82).

¹⁹ Там же, т. 90, с. 67.

²⁰ Там же, т. 28, с. 285.

Излагая свои гуманистические идеи о «политической экономике искусства», Рёскин никогда не забывает реальных условий капиталистического общества, для которого характерен «ужасающий пауперизм и финансовые катастрофы» (РА, 164). С горестным чувством Рёскин говорит о существовании рабочих домов в Англии, где обездоленные люди содержатся в страшных условиях. Он назвал роман Диккенса «Оливер Твист» (*Oliver Twist*, 1837—1838), в котором с необычайной правдивостью изображен рабочий дом, «величайшим произведением Диккенса... книгой, серьезно, отнюдь не в карикатурном виде представляющей состояние преступной жизни, книгой, написанной с поучительными целями, не лишенной трогательного изображения благородных чувств»²¹.

Рабочие дома, учрежденные после нового закона для бедных в 1834 г., получили в то время ироническое название «Бастилия». По словам современного исследователя Марты Висинус, «рабочий дом был центральным символом для рабочего класса, означающим их отчуждение и ненависть к индустриальным условиям»²².

Рёскин осуждал капиталистическую конкуренцию, когда один хозяин «использует свой ум для того, чтобы вырвать кусок хлеба изо рта других, подобных ему граждан города» (РА, 172). Писатель подверг резкой критике алчность богатых людей, «действующих подобие паука, затягивающего в свою паутину жертву, для того чтобы ее уничтожить» (РА, 176). В книге «Политическая экономика искусства» обрисован обобщенный образ капиталиста как индивида, который прочно держится за мешок с деньгами, полный решимости ни за что не упустить его, несмотря на то что все вокруг него замышляют напасть на него и силой отнять мешок» (РА, 227). Писатель высказывает искреннее желание, чтобы таких богачей было как можно меньше, чтобы они не могли устанавливать тиранию в обществе и обманывать рабочих обещаниями, обрекая их в действительности на голодную смерть. С возмущением говорит Рёскин о том, что труд рабочих на фабриках на самом деле ничего не дает им, кроме голодной смерти.

С особой эмоциональной силой ставит он также вопрос о талантливости рабочих, не раскрытой по вине общества, которое эксплуатирует их и лишает возможности проявить свое яркое человеческое начало. Говоря о необходимости

²¹ *Ruskin J. Fiction — Fair and Foul.* — In: *Ruskin J. The Works*, p. 13.
²² *Vicinus M. Op. cit.*, p. 173.

воспитания творца духовных ценностей, Рёскин прибегает к художественному сравнению талантливого человека с золотым самородком. Творца художественных ценностей нельзя произвольно создать, так же как невозможно произвести золото. Возникновение людей-самородков зависит от культуры общества. Его, как и золотой самородок, можно найти, можно потерять, можно оставить незамеченным. Но лучшее, что с ним возможно делать, — это отбирать, переплавлять, переделывать, очищать. Рёскин верит в то, что среди рабочих-докеров, кочегаров и т. д. скрыты таланты, равные таланту Леонардо да Винчи. Общество использует какие-то иные их способности, но не замечает и не раскрывает самой главной — «золотой способности». Эксплуатация нивелирует рабочих, уничтожает их разнообразные таланты.

Поддерживать благополучное экономическое состояние общества — это искусство, по мнению Рёскина. А искусство и литература зависят от экономического состояния, от искусства управления экономикой. Так сближаются понятия «политэкономия» и «искусство». Поскольку экономика буржуазного общества ненормальна и в ней отсутствует искусство разумного управления ею, то при этих условиях не может плодотворно развиваться и настоящее искусство. Рёскин пишет: «Экономика... — это искусство организации труда», «мудрое руководство трудом» (РА, 8, 9). Особенно тонким должно быть искусство экономики в сфере творческого труда, в сфере «производства» художественных ценностей. На творческий труд распространяются три условия экономики: 1) разумное применение трудовых усилий, 2) сохранение результатов трудовой активности, 3) распределение продуктов труда — в данном случае произведений, созданных творческим трудом художника. А поскольку труд художника — это особый и тонкий труд, здесь важно иметь в виду необходимость не только разумного применения трудовых усилий, но и «создания» творца художественных ценностей. Таким образом к трем критериям экономики труда прибавляется еще и четвертый: воспитание талантливого человека.

Рёскин убежден в том, что художник, создающий произведение искусства, должен быть добрым человеком, воспитанным в творческой атмосфере и на лучших образцах литературы. По мнению Рёскина, нация должна заботиться о развитии своего национального искусства и помогать становлению юных талантов. Вложение средств в воспитание художника — это разумная экономика, так как в будущем он внесет достойный вклад в сокровищницу национального

искусства. Общество должно бережно относиться к таланту, ибо воображение, юмор, чувство цвета и формы — все это качества, имеющие непреходящую ценность. Однако буржуазное общество враждебно подлинному искусству, оно губит таланты, оно словно устраивает ритуал, «сжигая произведения гения на кострах» (РА, 53).

В книге «Политическая экономия искусства» дана картина капиталистического индустриального города, в котором слышен «скрежет кранов и шум приводных ремней», где «поклоняются Маммоне и Молоху» (РА, 246) капитала, представляющего систему низменных и бесчестных способов получения выгоды и обрекающего страну на нищету и позор.

Рёскин сознает необходимость борьбы против такой цивилизации, где царит обман, несправедливость и жестокость, но он скептически относится к реальным способам борьбы, утверждая, что мученики за правду могут еще найтись, но едва ли найдутся мученики за справедливость и милосердие.

В 1858 г. Рёскин стал сомневаться в важности своих прежних занятий искусством, все больше осознавая необходимость противостоять господству социального зла, своекорыстному расточительству богатых, обрекающих пролетариат на нищету. И писатель добровольно принимает на себя миссию мученика за правду, справедливость и милосердие. Летом 1860 г. он начал печатать в журнале «Корнхилл мэгезин» (Cornhill Magazine) серию очерков, которые впоследствии были опубликованы под названием «Последнему, что и первому» (Unto This Last, 1862). Очерки эти были встречены буржуазной публикой столь враждебно, что Уильям Мейкпис Теккерей, редактировавший журнал, вынужден был прекратить их дальнейшую публикацию. По поводу этого литературного факта, имевшего большой резонанс в истории английской общественной мысли, А. Л. Мортон писал: «Он (Рёскин.— Г. А.) явственно склонялся к выводу, что общество, основывающееся на конкурентной борьбе, есть общество, основывающееся на ограблении народа; главная вина современного общества — превращение труженика в бездушный аппарат; его рабочая сила рассматривается в качестве товара, цена которого определяется конкуренцией. Таким образом, Рёскин нападал на всю священную систему утвердившихся классовых отношений»²³. Публикация очерков в журнале «Корнхилл мэгезин» пре-

²³ Мортон А. Л. От Малори до Элиота, с. 202.

кратилась именно потому, что буржуазная публика воспринимала их как подрыв основ буржуазной политэкономии.

Слова «Последнему, что и первому» взяты из библейской притчи о работниках в винограднике и их плате. «Возьми свое и поиди; я же хочу дать этому последнему то же, что и тебе» (Евангелие от Матфея 20, 14). Под «первым» Рёскин имел в виду богатых, а под «последним» — бедных и хотел если не равенства, то, во всяком случае, внимания к «последнему», т. е. к беднякам. Свое смелое публицистическое выступление сам писатель рассматривал как «разрыв со всем современным обществом и общественным мнением...» (LN, 1, 106). Он понимал, что в этой книге «действительно есть какая-то сила» (LN, 1, 103).

По своей проблематике и художественно-публицистической направленности книга «Последнему, что и первому» стоит в одном ряду с такими произведениями, как «Жизнь и приключения Майкла Армстронга, фабричного мальчика» (The Life and Adventures of Michael Armstrong, The Factory Boy, 1840) Фрэнсис Треллоп, «Сибилла, или Две нации» Бенджамина Дизраэли, «Мэри Бартоп» и «Север и юг» Элизабет Гаскелл, «Шерли» (Shirley, 1849) Шарлотты Бронте, «Тяжелые времена» (Hard Times, 1854) Чарльза Диккенса. Во всех этих произведениях отражена правда о бедственном положении рабочего класса в Англии, оцутимы отзвуки чартистского движения, сказывается влияние идей Томаса Карлейля, особенно его памфлетов «Чартизм», «Прошлое и настоящее». Проблема «положения Англии» (the condition of England) преднамеренно и сознательно выдвигалась английскими писателями XIX в. на первый план после того, как она была обозначена в книге Карлейля «Прошлое и настоящее», которая открывается как раз словами: «Положение Англии, о котором в настоящее время создается множество памфлетов...»²⁴.

В ряду романов о рабочем классе Рёскину ближе всего были произведения Гаскелл, Кингсли и Диккенса. Чарльза Кингсли Рёскин знал как одного из создателей Колледжа для рабочих, в котором Рёскин давал уроки рисования во второй половине 50-х годов. И Кингсли и Рёскин испытали известное влияние Карлейля, его идей 30—40-х годов, когда известный философ, историк и критик остро ставил вопрос о «положении Англии», о социальных противоречиях в обществе, о конфликте между бедными и богатыми. Кингсли находился также под воздействием религиозных идей Кар-

²⁴ Carlyle Th. Past and Present, p. 1.

лейля, он воспринял его толкование истории как проявления божественного начала²⁵.

Литературная активность Кингсли началась в 1848 г., ознаменованном вспышкой революционных волнений в Европе и поражением революции. Кингсли был очевидцем массовой чартистской демонстрации 10 апреля 1848 г. в Лондоне. С этого времени он сблизился с христианскими социалистами Джоном Ладлоу и Фредериком Делизном Морисом. С 1848 по 1852 г. он участвует в христианско-социалистическом движении. Кингсли выступал за освобождение рабочих от угнетения и бедствий, но призывал их обратиться к христианству. С позиций «христианского социализма» Кингсли обличал британское капиталистическое общество, освещал важные социальные вопросы, касающиеся тяжелого положения рабочего класса, разрабатывал проекты социальных реформ.

Вопрос о бедственном положении рабочих в современном буржуазном обществе ставился Чарлзом Кингсли в романах «Дрожжи» (Yeast, 1848) и «Олтон Локк, портной и поэт» (Alton Locke, Tailor and Poet, 1850). Кингсли с сочувствием относился к рабочим, находящимся в бесчеловечных условиях, но полагал, что забастовки способны только усугубить дух раздора. Спасительным для пролетариата он считал организацию кооперативов, которые могли бы сплотить людей. Путь к переменам Кингсли видел в нравственном совершенствовании как рабочих, так и аристократов, осознавших свою ответственность перед обществом. Писатель апеллировал к совести людей, призывал их содействовать проведению реформ в обществе.

С сочувствием относясь к протесту рабочих-чартистов, Рёскин в то же время, как и Кингсли, с недоверием воспринимал лидеров чартистского движения. В лекциях «Орлиное гнездо» он вспоминал, что «во время чартистской демонстрации 10 апреля 1848 г. молодой чартистский руководитель был движим сильным своекорыстным чувством; он ожидал, что свержение власти лордов повысит его доходы сверх того жалования, которое он получает...»²⁶. О карьеристских, честолюбивых побуждениях некоторых чартистских лидеров писали и сами чартисты. Так, Эрнест Дажонс в романе «Де Брассьер. Демократический роман» (De Brassier: A Democratic Romance, 1851—1852) создал образ демагога Де Брассьера, который побуждал рабочих бороться

²⁵ См.: *Uffelman L. K. Charles Kingsley*. Boston, 1979.

²⁶ *Ruskin J. The Works*, p. 127.

ся за парламентские права, но сам предал их, а когда чартисты-рабочие потерпели поражение, Де Брассьер оказался членом парламента.

Честолюбивые устремления некоторых чартистов осуждены в стихотворении Джорджа Мередита «Старый чартист» (*The Old Chartist*, 1862). Старый чартист, возвращающийся в Англию из ссылки, готов продолжать борьбу против несправедливости, но он уже избавился от иллюзий: слишком долго он смотрел с почтением на сильных мира сего, а это не дало ему ни выгоды, ни радости.

Вернувшись на родину, чартист решает вновь вступить в борьбу, преодолевая прежние ошибки:

Я не побит, не чувствую стыда.

Мы бастовать начнем на новый лад.

Я в бой готов сегодня, как вчера.

Нет, нет, я не побит — высок мой стяг²⁷.

(Перевод В. Е. Васильева)

Рёскин высоко оценил социальный роман Диккенса «Тяжелые времена», поместив анализ этого произведения в книге «Последнему, что и первому». Включение литературно-критического отзыва об этом романе в социально-политическую по своей направленности публицистическую книгу свидетельствует о том, насколько многие идеи романа Диккенса близки мыслям самого Рёскина. Высокая оценка этого романа была предопределена сочувственным отношением Рёскина к творчеству Диккенса в целом. Несколько позднее, в связи со смертью Диккенса, он в трех письмах к Нортону — от 17 июня, 19 июня, 8 июля 1870 г. — высказал свое давнее почтительное отношение к гению Диккенса. Так, 19 июня 1870 г. Рёскин писал Нортону: «Я знаю, что вы глубоко переживаете смерть Диккенса. Известие о его смерти страшно поразило меня — это один из ударов судьбы, поражающих достойных людей, в то время как недостойные пребывают по-прежнему в силе. Утрата для литературы неизмеримая...» (LN, 2, 5). В том же духе он пишет о Диккенсе и в письме Нортону от 8 июля 1870 г.: «Я вполне сочувствую тому, что вы говорите о Диккенсе, о его гении, душевной щедрости — обо всем этом никто, я думаю, никогда не говорил и не скажет сильнее, чем я. Надеюсь, вы простите мое ревнивое чувство» (LN, 2, 9).

²⁷ Английская поэзия в русских переводах XIV—XIX веков. М., 1981, с. 447.

Прежде всего Диккенс был близок Рёскину правдивым изображением социального зла. В письме к Нортону от 17 июня 1870 г. он писал: «Я слишком хорошо знаю ту правду о наступающем зле, которую Диккенс поведал вам» (LN, 2, 4). В эссе «Последнему, что и первому» Рёскин также высказал мысль о правдивости творчества Диккенса: «Принимая во внимание особенности его манеры, все, о чем он говорит нам, всегда правдиво» (UTL, 27). Глубочайшую правду Рёскин видит в романе «Тяжелые времена», в котором Диккенс «обращается к теме, имеющей великое национальное значение» (UTL, 27), к теме рабочего класса. Это пронизательное суждение Рёскина о национальном значении вопроса о положении пролетариата перекликается с тем, что писал Энгельс в книге «Положение рабочего класса в Англии»: «Положение рабочего класса — это положение огромного большинства английского народа. Вопрос о том, какова должна быть участь этих миллионов обездоленных... стал вопросом общенациональным»²⁸.

По мнению Рёскипа, «Тяжелые времена» — это «во многих отношениях величайшее из произведений Диккенса... Нельзя не учитывать глубину прозрений и остроумие Диккенса... Он совершенно прав в главном замысле и в основном направлении любой написанной им книги; их все, и в особенности «Тяжелые времена», следует изучать чрезвычайно внимательно и серьезно, ибо они представляют большой интерес для тех, кто занят социальными проблемами. Видно, что он во многом пристрастен, а если что-то пристрастно сказано, значит оно неправильно; но если уж есть все свидетельства, которым Диккенс как будто не придавал значения, то окажется... что его взгляд в конце концов был прав, хотя и выражен в грубой и резкой форме» (UTL, 27—28).

Столь хвалебный отзыв Рёскипа о романе «Тяжелые времена» объясняется тем, что в нем критик увидел острейшую постановку социальной проблемы, волновавшей и его самого, — проблемы положения рабочего класса. Рёскин, стремившийся воспитать эстетические чувства у рабочих и отыскать в их среде талантливых людей, доверительно и человечно относился к рабочим, видя в них творческие силы, благодаря которым рабочий может «помочь сам себе» (self-help). Эта идея, которая была широко распространена и среди чартистов, нашла отражение в «Автобиографии Тимоти Твинкла» (The Autobiography of Timothy Twinkle)

²⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 2, с. 258.

Томаса Купера и в статье Диккенса «К рабочим людям» (1854): «...рабочий должен понять, что если он не поможет себе сам, ему никто не поможет, его оставят погибнуть в неравном бою с болезнью и смертью. Поэтому он должен все свои силы направить на то, чтобы устранить эту чудовищную несправедливость...»²⁹. Диккенс, как и Рёскин, полагал, что рабочие должны настаивать на своем праве пользоваться необходимыми благами жизни и не рассчитывать на помощь парламента, что в своей борьбе они должны объединиться с лучшими людьми среднего класса, которые следуют голосу совести. Как и Рёскин, он видел цель борьбы рабочих в том, чтобы они могли занять в обществе принадлежащее им по праву место, наподобие самостоятельного места среднего класса, причем каждый из этих классов должен жить в тех границах, которые неизбежно определены различием в их социальном положении. Рабочие не должны стремиться занять место среднего класса. И Диккенс и Рёскин признавали только такую борьбу рабочих, которая ведется без насилия, без несправедливости, без победителей и побежденных.

В том, что Диккенс писал о рабочих Рёскин, несомненно, чувствовал отзвуки идей Карлейля во многом определивших характер трактовки рабочего вопроса в английской литературе середины XIX в. Влияние Карлейля на творчество Диккенса заслуживает специального внимания, поскольку его идеи безусловно сказались по крайней мере в двух наиболее острых в социальном отношении романах Диккенса — «Тяжелые времена» и «Повесть о двух городах» (A Tale of Two Cities, 1859). По поводу своей работы над романом «Тяжелые времена» Диккенс писал Карлейлю 13 июля 1854 г.: «Я работал над ним весьма тщательно... Всей душой надеюсь, что книга эта заставит кое-кого задуматься над одной ужасной оппбкой наших дней. Я знаю, что в моей книге нет ничего, в чем бы Вы не были согласны со мной, ибо никто не знаком с Вашими книгами лучше, чем я. Я хочу, чтобы на первой странице стояло посвящение Томасу Карлейлю»³⁰. А в «Повести о двух городах», где затрагивается тема французской буржуазной революции XVIII в., очевидно влияние книги Карлейля «Французская революция». В предисловии к «Повести о двух городах» Диккенс особо указал на значение книги Карлейля: «Я льстил себя надеждой, что мне удастся внести печ-

²⁹ Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1963, т. 28, с. 265.
³⁰ Там же. М., 1963, т. 29, с. 379.

то новое в изображение той грозной эпохи, живописав ее в доступной для широкого читателя форме, ибо, что касается ее философского раскрытия, вряд ли можно добавить что-либо к замечательной книге мистера Карлейля»³¹.

Рёскин также был высокого мнения об этой книге Карлейля и цитировал ее. Так, в эссе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» он приводит те места, где рассказано о могучем революционном воздействии на восставший парод песен «Са ига» и «Марсельеза». Эти песни, характеризующиеся «гневной интонацией и обличительной силой», Рёскин называет «двумя великими песнями»³².

Диккенс придавал особое значение своему роману о рабочем классе, что видно также из того, как он тщательно продумывал предполагаемые названия книги. Первоначально существовало четырнадцать вариантов заглавия: 1) По Кокеру (автор учебника арифметики.— Г. А.); 2) Докажи это; 3) Упрямые вещи; 4) Факты мистера Грэдграйнда; 5) Жернов; 6) Тяжелые времена; 7) Дважды два — четыре; 8) Нечто материальное; 9) Наш практичный друг; 10) Ржавчина и пыль; 11) Простая арифметика; 12) Повод для расчета; 13) Простое дело, связанное с цифрами; 14) Философия Грэдграйнда³³.

В этих вариантах заглавий отразилась проблематика романа: критика буржуазных политэкономических теорий, делавших ставку на расчетливость и выгоду; обличение меркантильной бездушной «философии» капиталистов; сатира на буржуазный утилитаризм; сочувствие к рабочему классу. Не случайно Диккенс выбрал именно «Тяжелые времена». Дело в том, что в годы тяжелых экономических кризисов в обществе и в рабочей среде широко распространилась фраза «hard times». Она стала и лейтмотивом поэзии, создаваемой самими рабочими. Было даже стихотворение с таким названием, написанное на ланкаширском диалекте (в то время диалект был литературным языком поэтов из рабочей среды). Это — стихотворение Джеймса Баукера «Тяжелые времена, или Что ткач говорит своей жене» (Hard Times, or The Weaver Speaks to His Wife). Диккенс в романе «Тяжелые времена» также воспроизвел диалектную речь рабочих, а Рёскин в эссе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное», отмечая диалектный характер речи шахтеров и фабричных рабочих, считал, что устойчивость диалекта определяется тем, что рабочие угне-

³¹ Там же. М., 1960, т. 22, с. 5.

³² *Ruskin J. The Works*, p. 45.

³³ *Forster J. The Life of Charles Dickens. L., 1893*, p. 438.

темы своим монотонным трудом, и осуждал тех авторов, которые находили удовольствие в воспроизведении исковерканной, грубой, неграмотной речи.

Оценившая высоко реалистическую силу творчества Диккенса, Рёскин вместе с тем сознавал и свои расхождения с ним. Главным моментом разногласия было отношение к буржуазному прогрессу. Рёскин решительно отвергал видустриализм капиталистической цивилизации, он не видел в нем никакого блага для людей. К этой точке зрения Рёскина с большим сочувствием и пошманием отнесся Л. Н. Толстой, который писал в статье «Что такое религия и в чем сущность ее?» (1901—1902): «Нет спора в том, что очень хороши броненосцы, железные дороги, книгопечатание, туннели, фонографы, рентгеновские лучи и т. п. Все это очень хорошо, но хороши также, несравненно ни с чем хороши, как говорил Рёскин, жизни человеческие, которые теперь безжалостно миллионами губятся для приобретения броненосцев, дорог, туннелей, не только не украшающих, но уродующих жизнь»³⁴.

Рёскин искал идеала организации труда в докапиталистической цивилизации, а Диккенс был поглощен проблемами современного развития общества. Именно эту разницу между собой и Диккенсом и отмечал Рёскин в письме к Нортону от 19 июня 1870 г.: «Диккенс всецело интересовался современными вопросами, он был одним из лидеров партии промышленного прогресса и не придавал никакого значения древности, если не считать сентиментального чувства, вызываемого созерцанием соборных шпилей» (LN, 2, 5).

Рёскин выражал несогласие и с тем, что в своих художественных произведениях Диккенс часто прибегал к преувеличению и карикатуре. Так, в эссе «Последнему, что и первому» он писал, имея в виду роман «Тяжелые времена»: «... Диккенс представляет правду в несколько карикатурном виде... Лучше бы он использовал свой блестящий дар преувеличения в произведениях, написанных для развлечения публики... а в „Тяжелых временах“ ему следовало бы обратиться к более точному и строгому анализу. Это произведение полезно... даже при том, что в нем многие персонажи сильно припущены: Баундербри, папример,— это слишком драматично изображенный монстр, а следовало бы показать характерный тип опытного хозяина; Стивен Блэкпул, напротив, изображен слишком драматично как некое совершенство»

³⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 35, с. 174.

во, а следовало бы показать характерный образец честного рабочего» (UTL, 27). Так, по мнению Рёскина, вкус к карикатуре привел к нежелательным преувеличениям в обработке главных персонажей романа, противостоящих друг другу в качестве представителей разных социальных полюсов. Осуждая преувеличение у Диккенса, Рёскин тем не менее верно уловил основной драматический конфликт романа — конфликт между трудом и капиталом.

Известное преувеличение Рёскин отметил и в романе «Холодный дом» (Bleak House, 1852—1853). В эссе «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» он признает, что в таких произведениях, как «Холодный дом», правдиво изображается «монотонная жизнь на центральных улицах современного города, особенно такого, как Лондон»³⁵, где люди, оторванные от природы, испытывают чувство тоскливого одиночества. Но писатель, по мнению Рёскина, прибегает к сенсационным эффектам, к неоправданному изображению ужасов и пагубности сцен смерти: «Только в одном романе „Холодный дом“ — девять смертей... которые изображаются с особой тщательностью и таким образом, чтобы вызвать приятное удивление, удовольствие от ожидания того, что произойдет; однако в описаниях сконцентрировано слишком много патологического. И все это происходит отнюдь не в трагическом, приключенческом или военном романе, все это использовано для того, чтобы сделать повествование более захватывающим и развлекательным»³⁶.

Упрекая Диккенса в том, что он тяготеет к преувеличению, Рёскин в эссе «Последнему, что и первому» стремился к предельно точной и верной характеристике реальных явлений в жизни буржуазного общества. Прежде всего он указывает на то, что капиталистическая цивилизация утратила представления о чести и самым бессовестным образом присваивает плоды народного труда. Распределение национального богатства осуществляется несправедливо, и Рёскин обличает буржуазных политэкономистов, сознательно оправдывающих существующий произвол. Их «научный» подход к проблеме «человек и общество» основывается только на расчете и законе индустриального прогресса, они не принимают во внимание интересов человека, не считают с душойным миром личности. А это все равно что представлять человека скелетом, костяным остовом, не признавая в нем

³⁵ *Ruskin J. The Works*, p. 7.

³⁶ *Ibid.*, p. 9.

души. Этим «ученым» нужны только «геометрические фигуры с черепами» (УТИ, 19).

Критика Рёскином буржуазных политэкономистов, в частности Джона Стюарта Милля, по существу перекликается и даже во многом совпадает с тем, что писал Диккенс в романе «Тяжелые времена». Сатирический образ Грэдграинда, который сухо и властно, назойливо и монотонно повторяет свои слова о приверженности только фактам, цифрам, статистическим данным и с презрением говорит о воображении, о человеческих чувствах и интересах, явно сродни тому обобщенному, саркастически обрисованному образу буржуазного идеолога-утилитариста, который представлен в эссе Рёскина «Последнему, что и первому». Отношение Грэдграинда к жизни и людям определяется голым расчетом, чистой арифметикой: «Вооруженный линейкой и весами, с таблицей умножения в кармане, он всегда готов взвесить и измерить любой образчик человеческой природы и безошибочно определить, чему он равняется»³⁷. Такой механистический подход назван в романе «вещнологическим» (thingological).

Столь распространенное в официальной прессе выражение «политическая экономия» и для Диккенса и для Рёскина было символом бездушного практицизма, бесчувственного отношения к жизни, своекорыстия буржуазных дельцов, всячески охраняющих устои викторианского общества. Диккенс пишет о том, что механика буржуазной воспитательной системы основывалась именно на таких требованиях: «Клир номер первый утверждал, что они всё должны принимать на веру. Клир номер второй утверждал, что они должны верить в политическую экономию»³⁸ и выражать полное пренебрежение к чувствам и душевным порывам. Однако рабочие сопротивляются такой деспотической системе общественного воздействия и упорствуют в своем желании думать, а не принимать на веру буржуазные политэкономические идеи: «Они раздумывали о человеческой природе, о человеческих страстях, надеждах и тревогах, о борьбе, победах и поражениях, о заботах, радостях и горестях, о жизни и смерти простых людей! Иногда, после пятнадцати часов работы, они садились за книжку и читали...»³⁹. Диккенс разоблачает идею процветания викторианской Англии, показывая официально признанные политэкономические устои через восприятие бедной девочки Сесилии

³⁷ Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1960, т. 19, с. 8.

³⁸ Там же, с. 57.

³⁹ Там же.

Джуп, которая смотрит на жизнь наивно и непосредственно, и потому ее чистое детское сознание интуитивно отвергает нелепую и жестокую реальность бездушного прагматизма.

Среди критиков идей утилитарной политической экономии следует назвать также поэта Роберта Браунинга. Так, в стихотворении «Похороны грамматика» (*A Grammarian's Funeral*, 1855) он писал:

Когда мы помыслам кладем предел,
Считаем, мерим
И скорых выгод ждем от наших дел —
Вот путь к потерям!

Такому «арифметическому» отношению к бытию поэт противопоставляет романтический порыв:

Тот занят повседневной суетой,
Доволен малым;
Другой высокой окрылен мечтой
О небывалом.
Тот по грошу в свою приносит клятву,
Глядишь — он с тыщей;
Другой вселенной жаждет овладеть,
Хоть сам он нищий⁴⁰.

(Перевод М. Донского)

Итак, Рёскин убедительно показывает, что буржуазные политэкономические идеи не согласуются с реальным развитием общественной жизни. Доказательство непротиворечивости и ненужности этих псевдорационалистических теорий он видит в том, что, несмотря на выработанную ими «научную» концепцию прогресса, простые люди все-таки недовольны современными порядками, рабочие устраивают забастовки, что явно не предусмотрено стройными теориями буржуазных политэкономистов. Вразрез с их идеями отношения между предпринимателями и рабочими враждебны. Наступление сурового экономического кризиса обнаруживает всю несостоятельность идей буржуазных политэкономистов. Заслуга Рёскина в том, что он вопреки схемам буржуазных политэкономистов показал, что классовая непримиримость определяет реальное существование и развитие этого общества.

В эссе «Последнему, что и первому» Рёскин утверждает, что между предпринимателем и тружеником существует антагонизм, который не смягчается даже либерализмом отдель-

⁴⁰ Браунинг Р. Стихотворения. Л., 1981, с. 139, 140.

ных хозяев. В душах труженников живет чувство мести, ибо они знают, что их труд используют во имя экономической выгоды хозяев. «Трудно представить себе добрые чувства между работниками ткацкой фабрики и хозяином фабрики» (UTL, 30). — пишет Рёскин. Ведь получение работы ткачом и само его существование зависят от спроса на его труд, и он рискует быть в любой момент выброшенным с фабрики, если изменится ситуация в коммерческой сфере. Против такого положения и направлена вся энергия протеста рабочих. Производство организовано таким образом, что хозяева обогащаются, а рабочие оказываются во все более нищенском положении. Так осуществляется власть денег в обществе, власть, причиняющая огромный вред нации, ибо одни живут в праздности и роскоши, а другие обречены на непосильный труд и голодную смерть. Но власть денег, по мнению Рёскина, ненадежна, поэтому и жизнь в современном обществе постоянно находится в опасности. Рёскин прямо и резко осуждает происходящее в обществе «ограбление бедных» (UTL, 76). Конфликт между богатством и бедностью может быть разрушительным, может пробудить «ярость, сметающую все на своем пути, подобно потоку» (UTL, 76). Рёскин задумывается над тем, куда направить и как умерить этот мощный поток недовольства. Человеческая энергия должна, по его мнению, служить на благо жизни, поэтому нужно добиваться установления общественной справедливости, которая будет состоять в том, чтобы уменьшить власть богатства и добиться разумного распределения благ между людьми.

Рёскин настаивает на мысли: вопреки распространению утилитаристских идей, согласно которым человек рассматривается как машина, пужно помнить, что эта «машина» все-таки человек, обладающий душой и интеллектом. С разумом и чувствами человека приходится считаться, ибо они неизбежно вносят изменения в политэкономические уравнения. Рёскин выступает против низведения рабочего до уровня машины, против превращения его в придаток механизма в результате углубляющегося разделения труда.

О рабочих Рёскин пишет с большим сочувствием. Пусть они бедно одеты, плохо говорят, делают грязную работу, мало знают, но при всем этом «они самые святые, самые совершенные, самые чистые люди на земле в настоящее время» (UTL, 151). По своим человеческим качествам они лучше капиталистов, которые обрекли их на нищенскую, грубую, невежественную жизнь. И Рёскин задается вопросом: «Что же можно сделать для рабочих?» (UTL, 151).

Рёскин отвергает аргументы буржуазных политэкономистов, которые видят причины нищеты в избытке населения в Англии и предлагают выселять рабочих в колонии или ограничить рождаемость. По мнению Рёскина, пужно так устроить общество, чтобы рабочие могли жить по-человечески. Но устройства такого общества, в котором каждый обретет свое место, возможно достичь, согласно Рёскину, только усилиями индивидов, которые будут думать не о бесконечном производстве железа и водорода, а о том, чтобы возделывать поля и сады. Эта утопическая идея подкрепляется у него ссылкой на библейскую идею о наступлении царства божия на земле, где воздадут «последнему, что и первому».

Книга Рёскина «Последнему, что и первому» оказала воздействие на умы многих современников, которые всерьез задумывались над острыми социальными проблемами. В Дневнике Рёскина есть запись, сделанная 18 мая 1875 г., в которой он отметил поразивший его факт: к нему пришел Уильям Моррис и осчастливил его, сказав, что влияние Рёскина на людей усиливается: «...Он прочитал конец второй главы книги „Последнему, что и первому“ наизусть»⁴¹.

Джордж Гиссинг, прочтя эту книгу, усомнился в справедливости идей позитивистской философии, под влиянием которой он находился, и увлекся социально-экономическими идеями Рёскина, критиковавшего утилитаристскую буржуазную политическую экономию, имевшую дело только с вопросом спроса и предложения, производства и распределения, но не принимавшую в расчет интересы труженика, его чувства и духовные устремления⁴².

Понятно, что английская буржуазная пресса старательно замалчивала социально-политическую публицистику Рёскина, объявляя его лишь ценителем красоты. Напротив, в России, где шло революционное движение, внимание передовой общественности привлекли прежде всего социально-экономические эссе Рёскина. Л. Н. Толстой в Предисловии к сборнику мыслей Джона Рёскина «Воспитание. Книга. Женщина» (1898) писал: «Рёскин пользуется в Англии известностью, как писатель и художественный критик, но как философа, политико-эконома и христианского моралиста его замалчивают в Англии так же, как замалчивают Матью Арнольда и Генри Джорджа в Англии и Америке. Но сила мысли и ее выражение у Рёскина таковы, что, несмотря на

⁴¹ The Diaries of John Ruskin. Oxford, 1959, vol. 3, p. 845.

⁴² См.: Korg J. George Gissing: A Critical Biography. Brighton, 1980.

всю дружную оппозицию, которую он встретил и встречает в особенности среди ортодоксальных экономистов, хотя бы в самых радикальных (а им нельзя не нападать на него, потому что он до основания разрушает все их учение), слава его начинает устанавливаться и мысли проникать в большую публику»⁴³.

По поводу книги «Последнему, что и первому» Л. Н. Толстой писал Д. П. Маковицкому 29 сентября 1895 г.: «...*Ruskin's Unto This Last* и многие другие вещи я знаю уже 10 лет и перевел по-русски...»⁴⁴. Книга Рёскина вышла на русском языке в переводе Л. П. Никифорова. В Яснополянской библиотеке сохранилось это издание (Джон Рёскин. Последнему, что и первому. Четыре основных принципа политической экономии. М., 1900).

В связи с прочтением книги Геприетты Брюнгес «Рёскин и Библия» (1901)⁴⁵ Л. Н. Толстой в письме к Эйлеру Мооду 28 июля 1901 г. упоминает книгу Рёскина «Последнему, что и первому» и высказывает свое мнение о ней и о силе и слабости взглядов Рёскина: «Главная черта Рёскина это то, что он никогда не мог вполне освободиться от церковно-христианского мировоззрения. Во время начала его работ по социальным вопросам, когда он писал «*Unto this last*», он освободился от догматического предания, но туманно-церковно-христианское понимание требований жизни, которое давало ему возможность соединить этические идеалы с эстетическими, оставалось у него до конца и ослабляло его проповедь: ослабляло ее также искусственность и потому неясность поэтического языка. Не думайте, что я денигрировал (*denigrer*) деятельность этого великого человека, совершенно верно называемого пророком; я всегда восхищаюсь и восхищался им, но я указываю на пятна, которые есть и в солнце»⁴⁶.

В целом Толстой признавал великий авторитет Рёскина. Так, он говорил: «С Рёскином спорить трудно... у него одного больше ума, чем у всего английского парламента»⁴⁷. Высоко оценивая его социальные искания, Толстой поместил в «Круге чтения» (1904—1908) такое высказывание Рёски-

⁴³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 31, с. 96. См.: Рёскин Дж. Воспитание. Книга. Женщина / Пер. Л. П. Никифорова. М., 1898.

⁴⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 68, с. 188.

⁴⁵ Brunhes H. J. *Ruskin et la Bible*. P., 1901. Русский перевод: Брюнгес Г. П. Рёскин и Библия. М., 1902.

⁴⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 73, с. 111.

⁴⁷ Гольденвейлер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1922, т. 1, с. 96.

на: «Где начинается искание истины, там всегда начинается жизнь; как только прекращается искание истины, прекращается и жизнь»⁴⁸.

Небезынтересно напомнить, что в 1904 г. книгу Рёскина «Последнему, что и первому» прочитал Махатма Ганди, и эта работа наряду с трактатом Л. Н. Толстого «Царство божие внутри вас» и памфлетом Генри Дэвида Торо «О гражданском неповиновении» в значительной степени способствовала становлению его социально-политических взглядов. Его поразили идеи Рёскина, осуждавшего расточительство цивилизации и призывавшего к простой жизни, к сотрудничеству с другими людьми, желающими добиться улучшения общества, в котором они жили. Идеи Рёскина, Торо, Толстого, оказавшие большое воздействие на мировоззрение Махатмы Ганди, во многом обусловили определение некоторых тактических действий в ходе индийского национально-освободительного движения, легли в основу руководимого Ганди движения «ненасильственного несотрудничества» с колонизаторами — сатьяграхи.

Рёскин считал, что книга «Последнему, что и первому» содержит более важные истины, чем все его предшествующие труды, вместе взятые. К этим «важным истинам» он вновь обратился в социально-политических очерках, объединенных в книгу «*Munera Pulveris*» («Дары, обращенные в пыль»). Намерение Рёскина заключалось в том, чтобы создать «первый точный анализ законов политической экономики»⁴⁹. Книгу «*Munera Pulveris*» он задумал как введение к будущему трактату о политической экономике, который, по его предположению, должен был стать центральным трудом его жизни. Первый очерк из книги «*Munera Pulveris*» был опубликован в журнале «Фрэйзерс маэзизин» (*Fraser's Magazine*) в 1862 г. Рёскин не сумел дать точный научный анализ законов политической экономики, но он написал острое публицистическое произведение, показавшее, что благополучие викторианской Англии призрачно. Джордж Мередит признавал правдивость рёскинского обличения буржуазной политической экономики; правда Рёскина заключалась, по его мнению, в том, что труд рабочих, производящих блага, рассматривается им как основа достойных этических представлений. В 1869 г. Мередит писал: «Многое

⁴⁸ См.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 41, с. 56.

⁴⁹ *Ruskin J. Munera Pulveris*.— In: *Ruskin J. The Works*, p. 5. В дальнейшем цитируется это издание следующим образом: в скобках указываются буквы МР и страница.

из политико-экономических идей Рёскипа, как я думаю, будет воспринято потомками положительно»⁵⁰.

Рёскип, разоблачивший и высмеявший некомпетентность и своекорыстие буржуазных политэкономистов, в книге «*Munera Pulveris*» изложил свои представления о законах распределения материальных благ и высказал несколько верных аксиом о сути распределения национального богатства, но он не смог дать строго научной системы доказательств политэкономических закономерностей. Главное значение этой книги состоит в том, что в ней в яркой публицистической форме было выражено бурное негодование писателя по поводу социальной несправедливости. Рёскип сам описал то состояние, в котором находился, когда создавал эту книгу. В письме к Нортону от 10 марта 1863 г. он говорил: «Я словно нахожусь на поле боя, политом кровью, и постоянно слышу крик земли, если не склоняю голову. С каждым днем я все больше убеждаюсь в безумии этого ужасного общества» (LN, 1, 139). В письме от 29 июля 1863 г. Рёскип упоминал о мучающем его противоречии: ему хотелось бы спокойной жизни, а он все время слышит «человеческий призыв к сопротивлению преступному обществу, призыв помочь страждущему человечеству» (LN, 1, 144).

Книга «*Munera Pulveris*» и явилась своеобразным откликом на человеческий призыв помочь страждущему человечеству и осудить преступность буржуазной цивилизации. Книга значительна этическим пафосом обличения несправедливости. Рёскип пишет: «Законы, которые в настоящее время регулируют обладание благами, несправедливы, ибо мотивы, лежащие в основе обладания благами, нечисты...» (MP, 17). Решив показать моральные последствия несправедливого распределения благ и наметить способы совершенствования социальных отношений, Рёскип при этом рассматривает политэкономию не как науку, а как систему поведения человека, возможную при определенных условиях моральной культуры общества. Поэтому истинную цель политэкономии он видит в том, чтобы «дом содержался в порядке», чтобы жизнь человека была более продолжительной, здоровой и счастливой: «Истинное счастье — это и причина и следствие жизни, это знак ее силы и источник ее продолжения» (MP, 21). Истинная политэкономия для Рёскипа — синоним моральной и эстетической культуры общества, в котором поддерживается совершенство человечности —

⁵⁰ Цит. по: *Lindsay J. George Meredith, His Life and Work*. L., 1956, p. 75.

ум, добрые чувства, счастье человека. Признаком установления истинной экономики, по Рёскину, является обретение такого состояния общества, при котором достигают расцвета искусство и литература, способные вызывать благородные эмоции и побуждать на нравственные действия.

С точки зрения такого возвышенного гуманистического понимания целей экономики Рёскин критикует конкретные современные социальные условия. Как и в книге «Последнему, что и первому», он развивает в «Munera Pulveris» мысль о несправедливости существования «противоположных состояний» — бедности и богатства. Рёскин видит, что рост богатства происходит за счет ограбления бедноты и создает обобщенный сатирический образ капиталиста, деградирующего в силу своей алчности и стяжательства, превращающегося в механизм для сбора денег. Этот образ близок к образам капиталистов, обрисованных в английской реалистической литературе XIX в. Капиталист «может быть просто механическим средством для накопления богатств, как денежный ящик с прорезью в нем, принимающий и всасывающий деньги; ящик, ключ от которого только в руках смерти, а злая случайность распределяет содержимое» (МР, 38). Все в обществе, где царит культ капитала, лишается чести и красоты, остается только обман и выгода. В таком обществе честные люди попадают в зависимость от хитрых и жестоких мошенников. Рёскин подчеркивает, что в буржуазном мире царит универсальный закон: один наживается за счет другого. Возникает вражда между классами. Богатые эгоистичны, угнетая бедных, они используют их в своих интересах.

Рёскин показал также, что такое социальное устройство неизбежно приводит к войнам. Страсть капиталистов к деньгам побуждает их к захвату чужих территорий, к господству над другими народами. Рёскин указывает на огромный материальный и моральный ущерб, причиняемый нации в результате подготовки и ведения войны: «Деньги тратятся на создание средств разрушения вместо средств производства» (МР, 131). Труд на войну носит негативный характер, так как человеческие усилия растрачиваются на производство средств разрушения. Чтобы сильнее подчеркнуть, к чему приведет цивилизацию постоянная подготовка к войне, Рёскин рисует воображаемое общество, которое в огромном количестве производит взрывчатку: «Предложение ракет неограниченное, а пицца — ограниченное, и единственная валюта в руках общества — это бесконечная сила взрыва, но не сила существования. Это заявление, как бы оно ни

казалось карикатурным, на самом деле делает очевидной действительную глупость, доведенную до крайности, неостановимый процесс, который мог бы произойти в реальности...» (МР, 42—43). Рёскин предлагает решать все конфликты мирным путем: нужно воспитывать людей в духе справедливости и добра.

В современной Америке Рёскин увидел общество, которое, по его мнению, всецело устроено в согласии с теориями буржуазных политэкономистов. Реализованные на практике принципы буржуазной политэкономики обнаружили там свою полную бесчеловечность. То, что написал Рёскин об Америке, во многом перекликается с «Американскими заметками» Диккенса. По словам Рёскина, в Америке господствует вера во всемогущество денег. В этой стране он видит поругание принципа республиканизма: вместо общественных дел в действительности вершатся только частные дела. Обращаясь к американцам, Рёскин использует выразительный художественный образ — сравнение америкапской республики с плотом, находящимся в опасности: «Хотя ваш плот не тонет (ибо он не достоин этого), он может развалиться, я полагаю, когда ветры начнут дуть со всех четырех сторон (а вашими лоцманами являются только эти ветры), кто во что горазд, и унесут его — тогда уже не только ваши ноги окажутся в воде» (МР, 102).

В поисках тех сил, на которые можно опереться в возможном моральном движении к лучшему устройству общества, Рёскин направляет свои взоры к пролетариату и непосредственно обращается к нему с серией писем-очерков, объединенных в книгу «Течение времени» (Time and Tide, 1867). Подзаголовок прямо указывает на тему труда, обсуждаемую с рабочим: «Двадцать пять писем рабочему Сандерленда о законах труда». Письма появились во время развернувшейся агитации в пользу реформ. Хотя письма были написаны определенному адресату — рабочему на пробковой фабрике в Сандерленде Томасу Диксону, но они предназначались для широкого круга читателей из рабочей среды. Об этом как раз Рёскин и говорит Диксону: «Это простые письма, которые можно читать другим людям или опубликовать в любом из ваших журналов»⁵¹. Томас Диксон вел переписку с Рёскином и прерафаэлитам, он же познакомил Рёскина с творчеством рабочего-поэта пахтера Джозефа Скяпси.

⁵¹ Ruskin J. Time and Tide.— In: Ruskin J. The Works, p. 9. В дальнейшем цитируется это издание следующим образом: в скобках указываются буквы ТТ и страница.

В письмах Диксону Рёскин непосредственно обращался к пролетариату, обсуждая актуальные социальные и моральные проблемы. При этом он сознательно ориентировался на восприятие его писем народом. Это было условием народности его социально-политической публицистики. Рёскин был первым крупным писателем Англии XIX в., который прямо адресовал свое слово рабочему классу. Первым в Англии он поставил вопрос о воспитании в рабочем эстетического чувства, вопрос о путях превращения безрадостного механического труда в труд творческий и счастливый, выдвинув проблему «рабочий класс и искусство» — проблему, приобретшую особую актуальность в XX в. Рёскин выразил твердую уверенность в том, что руки пролетария способны создавать произведения искусства.

Интересно сопоставить в этом плане точку зрения Рёскина с позицией Мэттью Арнольда, также стремившегося писать для народа. Арнольд считал необходимым воздействовать на массы, поскольку наступала эпоха активности низших классов. В январе 1879 г. Арнольд обратился с речью к рабочим Ипсвичского колледжа для рабочих. Однако Арнольд-либерал пытался навязать рабочему классу буржуазные понятия. По его мнению, «средний класс» оказался не на уровне истинной духовной жизни, погрязнув в корыстных материальных интересах. И Арнольд возлагал надежды на морально здоровый рабочий класс, который, как он думал, способен усвоить духовные ценности, созданные буржуазией в прошлом, и повести ее за собой. Арнольд утверждал мысль: просвещение должно приблизить рабочих к интеллектуальным и нравственным нормам и представлениям буржуазии. В эссе «Демократия» (*Democracy*, 1861) и «Равенство» (*Equality*, 1878) он высказал убеждение в том, что рабочие восприимчивы к идеям гуманизма, ибо они не ослеплены своекорыстными интересами, как другие классы общества. Но Арнольд опасался, что со временем образованный пролетариат может получить влияние в политических делах. Поэтому, считая, что религиозность в массах ослабла, Арнольд предпринял попытки воздействовать на сознание рабочих с помощью религии. Так, он способствовал дешевому изданию своих книг «Бог и Библия» (*God and the Bible*, 1875), «Литература и догма: эссе о том, как достичь лучшего понимания Библии» (*Literature and Dogma: An Essay Towards on of the Bible, a Better Apprehensi*, 1884)⁵².

⁵² См.: *Gottfried L. Matthew Arnold and the Romantics*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1963.

Но рабочие проявили равнодушие к религиозной проповеди Арнольда. Зато они оказались восприимчивы к социальным и эстетическим идеям Рёскина.

В отличие от Арнольда Рёскин был противником того, чтобы рабочие становились капиталистами. Улучшение условий жизни рабочего вовсе не означало для него перехода в ряды предпринимателей. Так, Рёскин выступал против обуржуазивания пролетариата. В противоположность Арнольду Рёскин не был сторонником религиозного воспитания рабочих. По его мнению, воспитывать следовало не религиозные чувства, а моральную ответственность и честность. Рёскин писал: «Ваша честность не должна основываться на религии или политике. Религия и политика должны основываться на честности» (ТТ, 30). Честность рабочих — это то, что должно и может противостоять жестокости и бесчестности буржуазии. Существенным элементом воспитания честности может стать эстетическое воспитание. Рёскин отмечает «благотворное влияние Муз на рабочих» (ТТ, 46). «Трудовая нация» (a labouring nation) обнаруживает свою любовь к прекрасному в трудовом мастерстве, в создании сокровищ высокого искусства, ибо «любовь к красоте и сила воображения — источники всего значительного в искусстве» (ТТ, 43).

Возлагая надежды на моральное и эстетическое воспитание нации, Рёскин вместе с тем предостерегал от слишком оптимистических заявлений о скором торжестве справедливости. Таким оптимистом он считал, например, Эмерсона. Рёскин писал: «Печальный закон этого мира состоит в том, что зло, даже бессознательное и непреднамеренное, всегда более влиятельно» (ТТ, 50). И хотя, по его мнению, в конце концов побеждает правда, но «лекарство иногда не действует, а яд действует всегда» (ТТ, 51). Рёскин писал эти письма социально-политического содержания, чтобы предупредить «трудовую нацию» английского общества о том, что Англия угрожает дальнейшее усиление власти капитала, насилие толпы, как в Америке, опасность безумной войны и чудовищные формы своекорыстия и порока.

Рёскин как художник слова пишет о трагедии личности в условиях буржуазного общества, где справедливость и счастье стали невозможными. Повествуя об истории гибели молодого художника от нищеты и голода, Рёскин замечает, что это не единичный случай, он все время слышит о подобных несчастных судьбах, о страданиях и тревогах повседневной жизни. И Рёскин создает впечатляющий метафорический образ современной буржуазной цивилизации, обре-

кающей людей на трагическую судьбу: «Я постоянно чувствую себя так, как будто я живу на большом кладбище, переполненном людьми, которые вызывают о помощи. в изнеможении цепляясь за края открытых могил, но вскоре падают туда, скрываясь из виду» (ТТ, 79).

В книге «Течение времени» он размышлял над самыми важными социально-политическими проблемами и писал о непререкаемом авторитете правды для писателя: «Правда — проверка совершенного языка, интенсивное следование моральной цели в постижении искусства слова... Надо всегда думать о вещах, какие они есть на самом деле, видеть их такими, какими они являются в действительности, — и это в нашей власти» (ТТ, 69).

Правдивое восприятие жизни побуждает Рёскина видеть упадок идеализируемой им потомственной аристократии. И хотя он отдавал предпочтение монархической форме государственной власти, по правдивому видению жизни привлек его к выводу о моральном и политическом кризисе государственного правления в Англии. Как писатель-реалист, Рёскин обращается не к аристократии, не к «среднему классу», не к монарху, не к парламенту, а к рабочему классу, ибо видит, что именно в нем заключена реальная сила, которая может способствовать изменению существующего порядка: «Я обращаюсь к вам, потому что знаю, что рабочие Англии должны в течение какого-то времени быть единственным классом, на который мы смотрим как на силу сопротивления пагубному влиянию власти денег» (ТТ, 103).

Рёскин считал, что «накапущие большого политического кризиса» (ТТ, 118) рабочие поступят разумно, если они сами, не надеясь на капиталистов и парламент, создадут свои органы самоуправления, свой рабочий парламент и при этом будут бороться исключительно мирными средствами. В своем парламенте рабочие смогут издать законы, основанные на высоких моральных принципах.

Томас Диксон в письме к Рёскину от 24 февраля 1867 г. признал справедливость идеи Рёскина и обещал распространять его учение: «Я вижу правду во всем, что вы написали, и сделаю все, чтобы люди читали ваши книги и задумались над вашими мыслями»⁵³.

Вершиной социально-политической публицистики Рёскина явилась книга «Fors Clavigera»⁵⁴. Здесь, как и в книге

⁵³ См.: *Ruskin J. The Works*, p. 125.

⁵⁴ Слова «Fors Clavigera» имеют многозначный смысл, объясненный самим Рёскином во втором письме книги: «несущий символ дела», «несущий ключ к терпению», «несущий силу закона».

«Время и прилив», Рёскин обращался непосредственно к рабочим: «... я писал, обращаясь к вам, друзья рабочие, писал о делах, касающихся ваших интересов в этом мире... Постоянной целью этих моих писем с самого начала было побудить нас делать упорно и умело то, что полезно, и ничего, кроме этого... Прошу прощения за то, что я в обращении к вам не называю вас героями: вы сами знаете о том, что вы герои...» (FC, 2, 3, 4, 5).

В этой новой книге развивается дальше эпистолярная форма книги «Время и прилив». Девяносто шесть писем оказались своеобразной свободной жанровой формой, объединившей социально-политический памфлет, автобиографию, исповедь, социальную утопию, литературно-критический очерк. Рёскин необычайно искренен в выражении своих чувств и мыслей по многим социальным, нравственным, эстетическим вопросам; он откровенно говорит о своих взглядах и настроениях. Самая острая публицистичность сочетается здесь с лирической проникновенностью. Критик Каролина А. Вурцбург даже утверждала в свое время, что это скорее литературно-художественное произведение паподобие «Исповеди» Жан-Жака Руссо. В этой книге Рёскин с наибольшим мастерством изложил свои социально-политические взгляды, здесь воочию предстает связь между Рёскином — художественным критиком и Рёскином — социальным критиком. В этих письмах-эссе выражена его любовь к человечеству, в них обнаруживается цельность многообразной творческой деятельности Рёскина. Это произведение, по словам Вурцбург, «необходимо для рабочих и мыслителей, которые думают над тем, как способствовать рождению нового общества, знаменем которого и является эта пророческая книга»⁵⁵. Эту книгу высоко оценил критик-марксист А. Л. Мортон: «Эта книга не очень последовательна, в ней немало ошибочного, и все же немного найдется на английском языке произведений, равных ей по своему размаху и силе воздействия. Во всяком случае, из всех своих писаний именно с этой книгой Рёскин связывал самые большие надежды»⁵⁶.

Рёскинское осуждение паразитизма господствующих классов оценил Л. Н. Толстой, читавший книгу «Fors Clavigera» и цитировавший шестьдесят седьмое письмо в своей статье «О Т. М. Бондареве. Для словаря С. А. Венгерова» (1895). Л. Н. Толстой пишет о том, что, «один из величай-

⁵⁵ Wurzburg C. A. Preface.— In: Readings in John Ruskin's Fors Clavigera. Sunnyside. Orpington, 1899, p. VI.

⁵⁶ Мортон А. Л. От Малори до Элиота, с. 202—203.

пих писателей Англии и нашего времени... не оцененный культурпой толпой нашего времени... образованнейший и уточненнейший человек своего времени», Рёскин высказывает мысль о том, что «физически невозможно, чтобы существовало истинно религиозное познание или чистая нравственность»⁵⁷ у тех классов общества, которые не зарабатывают себе на хлеб своими руками.

Рёскин с недоверием относился к результатам труда, производимого при содействии капитала, и считал, что только труд, независимый от капитала, создает все ценное на земле. Писатель осуждает высшие классы Европы, которые в течение многих столетий лишь развлекались и тратили громадные средства во зло людям, жили за счет труда простого народа, плохо оплачивая его работу. В третьем письме Рёскин называет условия труда рабочих в капиталистическом обществе современным рабством. Он указывает на абсурдный характер организации экономики в буржуазном обществе: «Производство стало причиной человеческого несчастья» (FC, 1, 77). Но причину этого слепого явления Рёскин видит не в структуре общественных отношений, а в развитии индустриализма, в появлении машин, техники. Машинное производство, как говорит Рёскин, уничтожает природу, загрязняет среду. Реки засыпаются отбросами, воздух отравляется ядовитым дымом от труб многочисленных фабрик. Дым от сотен труб заводов сравнивается Рёскином с душами умерших людей, все еще блуждающих вокруг. Рёскин призывает рабочих сохранять природную среду, сажать деревья, очищать водоемы, запрещать вредное для здоровья производство, отравляющее воздух.

В условиях буржуазной цивилизации, по словам Рёскина, воздух отравляется не только отходами от промышленного производства, но и разлагающимися трупами жертв войны. Начало работы над «Fors Clavigera» совпало с событиями франко-прусской войны, в которой Рёскин увидел наглядное выражение всех пороков буржуазного общества. Виновниками войны являются капиталисты, те, кто живет трудом других.

Рёскин видел неизбежность революции в Европе, хотя считал, что сам он не мог бы принять в ней участие. Неудивительно, что Парижскую коммуну он воспринял как закономерное явление. События Парижской Коммуны назвали определенный отклик в Англии⁵⁸. Так, идеи Парижской

⁵⁷ Толстой Л. И. Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 31, с. 70.

⁵⁸ См.: Емельянова И. В. Англия и Парижская Коммуна. М., 1981.

Коммуны отчасти сказались в романе Джорджа Мередита «Карьера Бьючемпа» (Beauchamp's Career, 1876). Рёскин одним из первых среди английских писателей откликнулся на Парижскую коммуну. Выход в свет первых писем-глав книги «Fors Clavigera» хронологически совпал с событиями Парижской коммуны. А. Л. Мортон заметил: «Он (Рёскин. — Г. А.) был чуть ли не единственным видным общественным деятелем Англии, который писал о Коммуне в дни ее существования с сочувствием и известным пониманием дела»²⁹.

В связи со своими заметками о Парижской Коммуне Рёскин говорит о коммунистах. В них он видит воплощение своего идеала честности и справедливости. Коммунисты ратуют за общее благосостояние, за то, чтобы ценности принадлежали не отдельным лицам, а всей нации. Представления Рёскина о коммунизме были утопическими, но в данном случае важно то, что он говорит о нем с сочувствием. В седьмом письме есть такие слова: «Что такое коммунизм? Прежде всего это значит, что каждый должен участвовать в общем труде и делать простую работу ради своего пропитания...» (FC, 1, 128). Рёскин и себя называет коммунистом: «В самом деле, я сам коммунист старой школы — самый красивый из красных» (FC, 1, 126). Рёскин, конечно, имел в виду свой радикализм, демократизм и гуманизм. Он отличал себя как «коммуниста старой школы» от «коммунистов новой школы». Главное отличие состояло в отношении к частной собственности. Если «коммунисты новой школы» выступали за отмену частной собственности на средства производства, то Рёскин полагал, что частная собственность должна сохраниться. Он несколько туманно говорит о том, как должно осуществляться владение частной собственностью: «Мы, коммунисты старой школы, считаем, что наша собственность принадлежит всем, и собственность каждого — нам» (FC, 1, 126). Антибуржуазный радикализм Рёскина сочтется с консервативными предрассудками.

Рёскин считал, что только те общественные условия хороши и справедливы, которые дают возможность для плодотворного развития творчества. Как всегда, Рёскин связывает острейшие социально-политические проблемы с судьбой искусства. В девятом письме, датированном 1 сентября 1871 г., он пишет: «Условия, необходимые для возникновения искусства, являются лучшими для жизни человека, для расцвета его души и тела» (FC, 1, 178). А в современном

²⁹ Мортон А. Л. От Малори до Элиота, с. 204.

буржуазном обществе слишком мучителен контраст между безобразной механической цивилизацией и стремлением людей к прекрасному. У художника даже появляется чувство вины от сознания того, что ему доступно прекрасное, а рабочим не дано ничего, кроме изнурительного труда на фабрике. Рёскин с иронией говорит о своих эстетических занятиях, о созерцании природы и руин старинного аббатства в то время, когда рабочие вынуждены выполнять невыносимо трудную и неприятную работу. Половину своего состояния Рёскин отдал бедным людям, но в глубине души он чувствовал свою вину, видел, что он как-то причастен самым образом своей жизни к несправедливому порядку, и его совесть не знала покоя. Об этом он пишет прямо и откровенно.

Рёскин затрагивает тему несправедливого суда в буржуазном обществе и в связи с этим вспоминает сатирические образы судейских чиновников из произведений Диккенса. Среди них — Воулз из романа «Холодный дом», заявляющий о своем добром имени, но вовлекший Ричарда Карстоуна в тяжбу против Джона Джарндиса; Додсон и Фогт, подвергшие суду мистера Пиквика, а затем арестовавшие и миссис Барделл; Сэмсон Брасс, отвратительный чиновник из романа «Лавка древностей». Рёскин вспоминает сцены суда в «Посмертных записках Пиквикского клуба» и в «Лавке древностей» и говорит о том, что «эти сцены написаны вовсе не для развлечения; в них представлено, как судопроизводство в Англии преследует невинного человека, выносит ему несправедливый приговор» (FC, 2, 463). В этих «смешных и трагических сценах» показана и изобличена «преднамеренная, изощренная, активная бесчестность» судейских чиновников. Рёскин утверждает, что Диккенс писал свои карикатурные образы с намерением оказать моральное воздействие на судей, однако сам Рёскин сомневается в том, что можно таким образом воздействовать на твердолобых английских судей. В одиннадцатом письме «Fons Clavigera» Рёскин саркастически пишет об английском суде: «Наше английское правосудие с завязанными глазами привыкло держать в руках бакалейные весы» (FC, 1, 220).

При помощи диккенсовских образов Рёскин характеризует падение нравственности в буржуазном обществе. Так, он упоминает Билла Сайкса, грабителя-злодея, связанного с бандой Фейгина, персонажа из романа «Оливер Твист»; Джереми Диддлера, отъявленного мошенника из романа «Николас Никкльби» (Nicholas Nickleby, 1838—1839).

Примером «культивирования порока гордыни» Рёскин считает воспитание отрицательного героя романа «Дэвид Копперфилд» (David Copperfield, 1849) — Стирфорта. Рёскин полагает, что даже эти негодяи в трактовке Диккенса не лишены некоего элементарного человеческого начала, но в современной Англии все обстоит много хуже: «Вся система современного бытия настолько развращена отвратительнейшими формами несправедливости и лжи, что не возникает даже представления о возможности иной жизни... все во- руют, обманывают, однако при этом беспечно посещают церковь, хотя в душе таких людей царит тьма — да какая еще! Эта развращенность души приводит к физическому вырождению... к ужасным формам безумия, характеризующего состояние современного духа» (FC, 3, 338).

В девяносто третьем письме Рёскин пишет о лицемерии английской буржуазии XIX в.: «В своем притворстве, в отчаянной защите всего ужасного этот XIX век превосходит все, что знало человечество. То, что раньше люди делали страшного и рокового, они делали открыто... но наш князь лжи и кровавых преступлений XIX века, продавая во имя своей выгоды кровь и пепел, читает молитвы голосом паровой машины, исповедует евангелие наживы от разрушений как единственное истинное и святое евангелие и в то же время отравляет воздух своей грязью, землю — своей жестокостью, реки — своими отбросами, а сердца людей — своей ложью» (FC, 4, 432).

Художественное повествование преобладает в автобиографических разделах книги. Рёскин вспоминает свое детство, воспитание в религиозной семье, где царил чопорность, пунктуальность и черствость, где к детям относились не просто сдержанно, но холодно и жестоко. Ребенка лишали радости общения с родителями, унижали его невниманием и чрезмерно суровым обращением, обрекали на полуглодное существование. Эта тема тяжелого детства освещена Рёскином в духе многих английских романов XIX в., и прежде всего романов Диккенса: не случайно он упоминает о трагической судьбе Нелл из «Лавки древностей».

Рёскин проникновенно отзывается о религиозном воспитании. Он отмечает как несомненный факт полное расхождение между тем, что проповедуется в Новом завете, и тем, что есть в самой жизни. Поэтому евангельские притчи про- сто дезориентируют человека. В молитвах есть нечто мерт- вое, а их ежедневное повторение делает фразы молитвы еще более мертвыми. Механическое повторение одного и того же уничтожает религиозные чувства. К тому же по-

стоящее внушение заповедей — это как узда, стесняющая самостоятельные действия человека. Рёскин осуждает религиозные распри между католиками и протестантами, считая, что, по сути, нет никаких оснований для разжигания вражды между людьми. Насмешливое отношение к религии характеризует основную часть писем-глав, однако к концу книги «Fors Clavigera» вновь появляются христианские мотивы и религиозное настроение.

В шестьдесят третьем письме Рёскин высказался по поводу понятия «снобизм», впервые выдвинутого в романе Теккерея «Книга снобов» (The Book of Snobs, 1851). Теккерей понимает «снобизм» как обожествление аристократии, тех, кто стоит выше самого сноба. Рёскин вносит уточнение в это понятие: «Теккерей, при всем его остроумии, никогда не мог заметить (ибо был сосредоточен на специфическом запахе гипсера, сбивающем с толку и отвлекающем от распознавания истинного запаха) того, что сноб в действительности всегда боготворит только *себя самого*, а не то божество, на которое обращает взор» (FC, 3, 287). Так Рёскин подчеркнул в понятии «снобизм» не столько низкопоклонство, сочетающееся с высокомерием, сколько индивидуалистическую сущность сноба. И это понятно, ибо Рёскин, как никто в Англии того времени, сознавал античеловечность буржуазного индивидуализма.

Форма повествования в «Fors Clavigera» — это свободные публицистические рассуждения, перемежающиеся художественными картинками и зарисовками. Мысль Рёскина развивается спонтанно, переходы от одной темы к другой нередко носят ассоциативный характер. Философское размышление сменяется лирическими отступлениями, ироническими и гротескными характеристиками современного общества, картины настоящего дополняются экскурсами в прошлое. Аналитическое осмысление явлений социальной жизни сопровождается лингвистическим анализом некоторых важных общественных понятий, подчиненным, однако, рассмотрению их генезиса. Хотя повествование у Рёскина представляется на первый взгляд красочной мозаикой афоризмов, художественных деталей, фактов, во всем этом потоке мыслей, образов и картин есть определенный узор, обусловленный нравственно-эстетическим, социально-политическим кредо автора. Рёскин стремился высказать «абсолютную правду в кристально чистой структуре» (FC, 3, 369), писателя заботила прежде всего «в высшей степени властная правда» (FC, 3, 369). Он сам называл «Fors Clavigera» «политическим произведением» (FC, 4, 122), в котором идеи его предшеству-

ющих книг подняты на новую высоту и в котором органично соединены проблемы эстетические, нравственные и социально-политические. В этой эстетической по форме книге Рёскин открыто выступает в защиту угнетенных рабочих и предупреждает современную Англию о возможных последствиях существующих несправедливых порядков, всеобщим возмущением народа и грядущей революции.

Подчас проза Рёскина приобретает открытый документальный характер. Так, писатель приводит письмо одного англичанина от 11 февраля 1878 г., в котором говорится о закрытии завода и об увольнении трехсот рабочих, обреченных на голодную смерть; цитирует также книгу Жюль Симона «Работница» (L'Ouvriere, 1864), повествующую о бедственном положении семьи ткача, дети которого умирают с голоду в грязной хижине. Все это, по словам Рёскина, имеет место и в современной Англии. Такие картины писатель часто наблюдал собственными глазами в английских городах. В книге «Fors Clavigera» он помещает свое обращение «К тред-юнионам Англии» от 31 августа 1880 г., в котором говорит о пролетариате как о классе и о том, что этот класс имеет право взять власть в свои руки, поскольку буржуазия неспособна к справедливому правлению. С пониманием и сочувствием Рёскин отмечает нежелание рабочих мириться с голодной и бездомной жизнью и их стремление к активному действию.

Разнообразно и неоднозначно влияние социально-политических, эстетических и этических идей Рёскина на английскую литературу. Так, они сыграли важную роль в творчестве Джорджа Гиссинга. Хотя у Гиссинга отчетливо проявилась проблематика, характерная для европейского натурализма, — первостепенное внимание к ужасающим фактам, позитивистское осмысление роли среды, — в его произведениях обнаружилось и реалистическое начало: писатель признавал главенствующую роль воображения в акте художественного творчества, субъективные свойства художественного вымысла, он высказал авторскую точку зрения в изображении городских трущоб, нищеты и бедности рабочих, открыто осудил социальное зло. Увидев глубинную противоречивую буржуазного общества, показав моральную и духовную деградацию человека, находящегося в условиях капиталистического общества, Гиссинг не надеялся на то, что это зло можно исправить какими-то реформами. Единственным светлым началом жизни он считал рёскинское поклонение прекрасному в природе и человеке. Гиссинг говорил о Рёскине: «Его поклонение красоте я рассматриваю

как особенно ценное... Я начинаю чувствовать, что единственная вещь, которая может иметь абсолютную ценность,— это художественное совершенство. Невосторга фанатиков, оправданные или нет, уйдут в прошлое, но произведения художника, в любом жанре, в любом материале, останутся источником нравственного здоровья всего человечества»⁶⁰. Гиссингу была близка идея Рёскина о важности общественной функции искусства. Он соглашался также с мыслью Рёскина о том, что теория утилитаризма не способна объяснить ценности искусства. Чтение книг и эссе Рёскина пробуждало у писателя чувство ответственности за положение бедноты. Уже в первом романе Гиссинга «Рабочие на заре» (*Workers in the Dawn*, 1880) сказывается воздействие социальных и эстетических идей Рёскина. Гиссинг изобразил будничную жизнь трущоб, нравы и обычаи бедняков, драматизировал как будто бы малопривлекательный и внешне неинтересный материал. Точное наблюдение и объективное описание сопровождается авторским комментарием, в котором выражен гнев, возмущение, сарказм. Сюжетом романа служит история молодого талантливого человека Артура Голдинга, испытавшего тяготы жизни в лондонских трущобах и пришедшего к выводу о необходимости протеста против несправедливых социальных условий. Тема искусства в романе трактуется в духе Рёскина: показано преклонение героя перед красотой и воображением, которые несут в себе добрые нравственные начала жизни и тем самым обладают социальной ценностью.

В романе «Демос. Повесть об английском социализме» (*Demos. A Story of English Socialism*, 1866) Гиссинг изобразил тяжелое положение пролетариата, верно охарактеризовал различные течения и группировки в английском социалистическом движении, но при этом проявил негативное отношение к социалистам.

Гиссинг с величайшим почтением относился к таланту Рёскина, но вместе с тем и полемизировал с ним, например с его идеей необходимости обучения рабочих искусству и литературе. Неверие в благотворность этой идеи сказалось в романе «Гирза» (*Thyrza*, 1887): Уолтер Эгремонт стремится обучать рабочих, но его попытки заинтересовать измученных работой людей историей английской литературы остаются безуспешными. По мнению Гиссинга, образование не может устранить основной несправедливости в положении современного общества: рабочий, получивший образование,

⁶⁰ Цит. по: *Korg J. George Gissing: A Critical Biography*, p. 57.

по-прежнему остается униженным, живет в бедности и его эксплуатируют с еще большей изощренностью.

Идея Рёскина ощутима и в романе Гиссинга «Эмансипированные» (*The Emancipated*, 1890), посвященном изображению художественной интеллигенции. Герой произведения — одинокий художник Росс Маллард, антипод филистеров из «среднего класса». Через весь роман проходит сопоставление «светлой» Италии и «мрачной» Англии: искусство и свобода ассоциируются с Италией, а индустриализм, пуганство — с Англией. Тема возвышающего влияния итальянского искусства раскрывается здесь под воздействием работ Рёскина.

Положение писателя в английском обществе освещается в романе «Новая Граб-стрит» (*New Grub Street*, 1891). Гиссинг развил здесь рёскинскую идею «политической экономики искусства», раскрыв экономическую зависимость творчества от власти денег и произвола сворочивших издателей. Творчество в капиталистическом обществе, по мысли писателя, становится заурядным трудовым процессом, профессией и ремеслом, результаты которого продаются и покупаются.

Итак, именно с традицией Рёскина связаны реалистические начала в прозе Гиссинга, хотя, как уже было указано, писатель натуралистически изображал «фатальное» влияние среды на человека, увлекался позитивистским следованием факту, заметно пренебрегал сущностью описываемых явлений.

Из английских писателей начала XX в. воздействие социально-политических и эстетических идей Рёскина испытал Эдвард Морган Форстер. По примеру Рёскина он внимательно изучал английский пейзаж, отправляясь в пешеходные путешествия, хорошо знал готическую архитектуру. С Рёскином связано его увлечение Италией, ее историей, искусством: итальянская тема прочно вошла в его романы и лекции. Подобно Рёскину, Форстер в течение двадцати лет преподавал в Колледже для рабочих⁶¹. Общение с рабочими побудило его к созданию образа бедняка — безработного Леонарда Баста в романе «Хоуардз Энд» (*Howards End*, 1910). Не случайно особо подчеркнут интерес Леонарда Баста к творчеству Рёскина. Герой, размышляющий над вопросом о непримиримости, существующей между бедными и богатыми, читает книгу Рёскина «Камни Венеции» и

⁶¹ См.: *Furbank P. N. E. M. Forster: A Life*. Oxford University Press, 1979. Vol. 1.

считает его «самым великим мастером английской прозы», отмечая неотразимую силу его поэтического повествования. Леонард Баст задумывается над тем, как соотносит то, что писал Рёскин, с суждениями повседневной жизни. Идеи Рёскина встречают отклик в его душе, но в то же время он чувствует, что они не могут реально помочь решению его насущных проблем: как найти работу, как избавиться от нищеты. Со страниц книги «Камни Венеции» он слышит голос Рёскина, который «мелодично говорил об Усилиях и Самопожертвовании, о высоких целях, о красоте, о сочувствии и любви к людям, но почему-то это всерьез не затрагивало проблем, столь настоятельно и непосредственно важных для самого Леонарда, ибо это был голос человека, который никогда не испытал сам, что такое грязь и голод, и даже не мог вполне осознать, что это такое». Но при этом Леонард Баст понимает, что представления Рёскина о могучей силе природы и ее красоте столь возвышенны, что их нельзя умалить и принизить никакими сетованиями на свое несчастное существование. И Форстер и его герой Леонард Баст чувствуют слабые стороны взглядов Рёскина, но в целом признают их положительное влияние.

Позже социально-политические эссе Рёскина привлекли внимание Бернарда Шоу, который написал брошюру «Политические взгляды Рёскина» (Ruskin's Politics, 1919), где сопоставлял его инвективы против буржуазной цивилизации с критикой капитализма, содержащейся в трудах К. Маркса. Критика капитализма, предпринятая Марксом, беспощадна, писал Шоу, она проникнута ненавистью к капитализму и является революционным отрицанием основ буржуазного общества. В инвективах Рёскина нет места классовой ненависти, в них выражено моральное негодование, идущее от абстрактно понимаемой совести. По мнению Шоу, критика капитализма, осуществляемая К. Марксом, носит реальный, действительный характер, а великолепные инвективы Рёскина в конечном итоге имеют лишь эстетическое значение. Можно было бы продолжить мысль Бернарда Шоу и сказать, что в этом проявилось идеалистическое понимание Рёскином экономических проблем. Поэтому и решение им вопроса о связи экономики и искусства не могло быть вполне успешным. Рёскин и сам чувствовал уязвимость этих своих рассуждений, но при всех своих сомнениях и ошибках он твердо сознавал наличие взаимосвязей между литературой и проблемами как политического, так и экономического развития современного общества.

Рёскин и прерафаэлиты



Отмечая особенности развития западноевропейской литературы и искусства второй половины XIX в., критики нередко павают имя Рёскина в одном ряду с именами прерафаэлитов. А. В. Луначарского привлекала «блестящая плеяда, давняя Англии Рёскина и Россетти, Морриса и Берн Джонса, Мэдокса Брауна и Миллеза...»¹. Но А. В. Луначарский признавал, что рядом со «знаменитым критиком изобразительного искусства — Рёскином»² мало кого можно поставить в Англии того времени, и он справедливо характеризует Рёскина как «властителя дум многих и многих эстетически мыслящих европейцев, в том числе и русских»³. М. Горький также видел превосходство Рёскина над многими писателями, критиками и эстетиками той поры. В представлении М. Горького Рёскин — талантливый теоретик и его авторитет обязателен для тех, кто видит «в прерафаэлизме — явление отградное»⁴.

Несомненно, Рёскин явился талаптливым критиком, высказавшим пронидательные суждения о прерафаэлитизме и теоретически осмыслившим это направление в искусстве и литературе, но он все-таки сам не был прерафаэлитом. Он оценивал их творчество со стороны, извне. Конечно, при этом он проявил внимание к ним именно потому, что почувствовал в их произведениях нечто родственное своим идеям. Но неверно было бы называть Рёскина прерафаэлитом либо идеологом этого направления.

Не соответствует истине категорическое заявление английского критика Уильяма Гонта о том, что Рёскин «был прерафаэлитом до мозга костей»⁵. Действительно, Рёскин положительно отзывался о творчестве прерафаэлитов в целом, но при этом он осуждал их за некоторые ложные тенденции. Эстетика Рёскина неизмеримо шире и глубже творческой программы прерафаэлитизма. Она содержит яркие

¹ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1965, т. 5, с. 323.

² Там же. М., 1967, т. 8, с. 375.

³ Там же, т. 7, с. 322.

⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 23, с. 197.

⁵ Gaunt W. The Pro-Raphaelite Tragedy. N. Y., 1942, p. 33.

социально-значимые идеи, во многом определившие пути развития передового искусства XIX в.; творческие достижения прерафаэлитов — при всем их своеобразии — лишь частично совпадают с магистральным движением эстетической мысли того времени. Иными словами, масштабное значение социальной и эстетической мысли Рёскина не может быть сведено к довольно ограниченным в своем размахе исканиям прерафаэлитизма.

Соотношение эстетики Рёскина и творчества прерафаэлитов — это чрезвычайно сложная проблема, представляющая большие трудности для интерпретации. Буржуазные критики нередко отождествляют эстетику Рёскина с идеями прерафаэлитов, объявляя эстетской их якобы общую программу. К сожалению, эта точка зрения проникла и в нашу справочную литературу. В действительности же картина была иной. Следует рассматривать существование творчества прерафаэлитов в русле позднего романтизма. Истинно романтическое начало в их произведениях было близко Рёскину, и он высоко оценил его.

Прерафаэлитизм как направление в литературе и живописи явился частью постромантического движения в английской культуре. Деятельность прерафаэлитов и их последователей охватывает период с 1848 г. до 1900 г. Как говорил Уильям Моррис в речи «Английская школа прерафаэлитов» (1891), «эта группа никому не известных до той поры молодых людей предприняла поистине дерзкую попытку пробиться вперед и буквально вынудила публику признать себя; они подняли настоящий бунт против академического искусства, из лоно которого рождались все художественные школы тогдашней Европы... Мы должны рассматривать бунт прерафаэлитов как часть общего протеста против академизма в литературе и искусстве»⁹.

Прерафаэлиты сразу же встретили враждебное отношение к себе со стороны викторианского общества. Буржуазная литературная критика, находившаяся под влиянием академической традиции, восприняла их с насмешкой, глумясь над ними, обвиняла их в сенсационности тем, нездоровых настроениях, эксцентричности художественных приемов, тяге к уродливому и мелочному. Предвзятость и недоброжелательство литературной критики по отношению к прерафаэлитам вызвали решительное осуждение со стороны поэта Ковентри Патмора и художника и эстетика Уильяма Дэйса, которые, стремясь восстановить справедливость, обратились

⁹ Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973, с. 388.

в 1851 г. к Рёскину, как непрерываемо авторитету в области искусства, с просьбой выступить в защиту прерафаэлитов. Рёскин в это время еще не был знаком с прерафаэлитами, но, посмотрев их первые картины, он смело взял их под защиту. В. В. Стасов в работе «Искусство XIX века» (1901, 1906) писал по этому поводу: «Быть может, еще долго пло бы так скандально и неблагополучно их дело, как вдруг выступил на их защиту знаменитый Рёскин, уже прославившийся своим сочинением „Modern Painters“ (Новые живописцы). Он напечатал в газете „Times“ (13 и 30 мая 1851 года) две статьи, которые произвели переворот в суждениях публики и обратили ее вкусы прямо в противоположную сторону против прежнего. Прерафаэлитов признали, им дали право гражданства в искусстве, их полюбили, они вошли в моду, и такое счастливое положение осталось (за тремя главными из их числа, по крайней мере) до конца их жизни»⁷.

Помимо двух упомянутых писем в «Таймс» — «Прерафаэлитские братья» (The Pre-Raphaelite Brethren, 1851), Рёскин посвятил творчеству прерафаэлитов еще ряд работ: эссе «Прерафаэлитизм» (Pre-Raphaelitism, 1851); лекцию, прочитанную в Философском институте Эдинбурга 18 ноября 1853 г. и опубликованную в «Лекциях об архитектуре и живописи» (Lectures on Architecture and Painting, 1854); статью «Прерафаэлитизм в Ливерпуле» (Pre-Raphaelitism in Liverpool, 1858); эссе «Общие соображения о шотландских прерафаэлитях» (Generalization and Scotch Pre-Raphaelites, 1858); лекцию «Искусство Англии» (The Art of England, 1884). Упоминания о прерафаэлитах есть также в четвертом томе «Современных художников» (1858).

Уже в 1851 г. Рёскин опроверг клеветнические суждения о прерафаэлитах, высказанные современной критикой. Он оценил их стремление быть верными природе; сам он настойчиво пропагандировал этот принцип и заметил, что его труды серьезно повлияли на этих молодых художников. Вскоре после того, как Рёскин дал определение прерафаэлитизму как художественному направлению, оно было признано критикой и заслужило самую широкую популярность у публики.

Безусловно под влиянием революционной атмосферы 1848 г., когда в Англии достигло небывалого подъема чартистское движение, молодые художники, ученики Королевской академии — Уильям Хольман Хапт, Данте Габриэль

⁷ Стасов В. В. Избр. соч.: В 3-х т. М., 1952, т. 3, с. 601.

Россетти, Джон Эверетт Миллес — подняли бунт против викторианского общества и его искусства, задумав изменить направление культурного развития эпохи. Они отвергли академические принципы искусства, лишаящие творчество подлинного чувства и истинной правды. Осуждая утилитаризм буржуазного индустриального общества и застойный академизм в культуре, прерафаэлиты выступили со своей художественной программой, стремясь к поискам правды, красоты и мечты. А. В. Луначарский писал о прерафаэлитах в статье «Вильям Моррис в Париже» (1914): «Чуткие души, восприимчивые к красоте, легко настроившиеся на этот торжественный лад, они были шокированы грохотом и сумятицей современной варварской улицы. Скорбная пропасть открылась для них между старой прекрасною Англией и новой Англией, вознесшей фабричные трубы превыше шпилей старых аббатств»⁸.

Участовавшие в чартистской демонстрации 1848 г. Х. Хант и Миллес задумали создать тайное общество ПРВ (PRV) — «Прерафаэлитское братство», ставящее бунтарские цели в искусстве и культуре. Вдохновителем создания «братства» был вольнодумно и мятежно настроенный Данте Габриэль Россетти. Эстетическое новаторство прерафаэлитов было воспринято современниками как революция в искусстве. Но именно в искусстве, ибо они мало интересовались политикой, хотя и не порывали с социальными и моральными пачалами искусства. Их бунтарство проявилось в критике утилитаризма викторианского буржуазного общества, они ратовали за эмоциональное раскрепощение человека, за его приобщение к красоте искусства, в то же время их преклонение перед красотой содержало в себе протест против уродства индустриального общества. Как правило, их культ красоты не имел ничего общего с «искусством для искусства» — лозунгом нового эстетического течения, которое в это время появилось во Франции, Д. Г. Россетти не признавал формулы «искусство для искусства», считая, что искусство ставит перед собой серьезную общественную цель — раскрыть драматическое состояние души человека. Рёскину, как пропагандисту антибуржуазной культуры, было близко антивикторианство прерафаэлитов; он чувствовал, что антибуржуазные взгляды прерафаэлитов, их стремление к прекрасному сложились под влиянием его эстетики. Но Рёскин в своих воззрениях был неизмеримо значительнее прерафаэлитов, выступая в трактовке эстетических проблем как со-

⁸ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т., т. 5, с. 321—322.

циальный мыслитель. Он считал, что предпосылкой истинного постижения красоты является изменение социальных отношений в обществе, так как демократические преобразования приведут в конце концов к преодолению непремиримого конфликта между буржуазным обществом и подлинным искусством. Лишь в социально свободном обществе, по мнению Рёскина, люди по-настоящему познают красоту и в душе каждого проснется художник. Однако двигателем прогрессивных общественных перемен Рёскин считал совесть, нравственное чувство и труд каждого члена общества. Прерафаэлиты в основном пренебрегали научно-точным знанием, не верили в прогрессивную роль науки; Рёскин же полагал, что научное знание — при всем его кардинальном отличии от искусства — играет большую роль в интеллектуальном развитии общества.

«Прерафаэлитское братство» просуществовало недолго — с сентября 1848 по 1853 г. Но «братство» и движение прерафаэлитов — это не совсем одно и то же, ведь прерафаэлитизм как эстетическое движение развивался и после распада «братства». В «Прерафаэлитское братство» входило семь человек: художники Х. Хант и Миллес, поэт и художник Д. Г. Россетти, его брат — литературный и художественный критик Уильям Майкл Россетти, художник Джеймс Коллинсон, художник и критик Фредерик Джордж Стивенс, скульптор Томас Вулнер. Близки «братству» были также художники Форд Мэдокс Браун, Уолтер Деверелл, Артур Хьюз и Чарлз Олстон Коллинз.

В 1856 г. в Оксфорде возникло новое «Братство прерафаэлитов» под влиянием Д. Г. Россетти. В него вошли, кроме самого Россетти, Уильям Моррис, художник Эдвард Берн-Джонс, поэт и критик Алджернон Чарлз Суинберн. У. Моррис узнал о прерафаэлитах из «Эдинбургских лекций» Рёскина и сообщил об этом своему другу Берн-Джонсу. Совместно они основали журнал «Оксфорд энд Кембридж мэгэзин» по примеру журнала первого «Прерафаэлитского братства» «Джерм» («Росток»), который в свое время прекратил существование по выходе четырех номеров.

Творческая программа прерафаэлитов была близка и поэтессе Кристине Россетти, сестре Д. Г. Россетти, хотя она не входила в «братство». Эстетические идеи прерафаэлитов могут быть прослежены также в творчестве Ковентри Патмора, Джорджа Мередита, Джерарда Мэнли Хоккинса, Аллангахема и др. Это и неудивительно, ведь прерафаэлитизм продолжал существовать и развиваться в течение полувека. Со временем представители этого направления пошли

каждый своим путем, хотя до конца жизни сохранили в своем творчестве характерные черты прерафаэлитизма. Так, У. Х. Хант в поисках красоты обратился к религиозному искусству, Миллес в конце концов пришел к «рекламному искусству», творчество Берн-Джонса обнаруживает черты декадентства, Суинбери старался по-своему интерпретировать идею «искусство для искусства», Моррис стал социалистом и вел борьбу за изменение общественного строя.

Рёскин создал прерафаэлитам популярность, его идеи оказывали на них влияние, но он не был их лидером. Его взаимоотношения с ними чрезвычайно сложны и драматичны и в общем не были продолжительными. Вскоре после опубликования своего письма редактору «Таймс» в 1851 г. Рёскин познакомился и подружился с Миллесом. В 1853 г. Рёскин, его жена Евфимия (Эффи) и Миллес отправились вместе путешествовать в Шотландию. В Гленфинласе Миллес начал рисовать портрет Рёскина, работа над которым происходила во время развивавшейся личной драмы. Эффи и Миллес полюбили друг друга, несчастливый брак Рёскина и Эффи был расторгнут, и она вскоре стала женой Миллеса. И хотя работа над портретом продолжалась, отношения между бывшими друзьями стали натянутыми; после того как портрет был готов Миллес и Рёскин больше никогда не встречались.

Знакомство Рёскина с У. Х. Хантом состоялось в 1851 г., и, хотя встречались они редко, художник преклонился перед талантом Рёскина и восторженно отзывался о нем. Художественные принципы, высказанные Рёскином в «Современных художниках», оказали продолжительное воздействие на творчество Ханта (начиная с 1845 г., когда он впервые познакомился с ними).

Произведениями и человеческими качествами Рёскина восхищался Эдвард Берн-Джонс: «Он так прекрасен, так добр — лучше, чем его книги, которые сами по себе являются лучшими книгами в мире»⁹.

Рёскин познакомился с Д. Г. Россетти в 1854 г., их отношения продолжались до 1862 г. и не были дружескими, тем не менее Рёскин помогал Д. Г. Россетти: посылал ему деньги на издание стихов и на лечение его любимой натурщицы, а потом жены — Лиззи Сиддел. Д. Г. Россетти признавал значительность личности Рёскина, он показывал ему свои новые стихи и картины, прислушивался к его советам и довольно резкой критике, что, видимо, побуждало его не

⁹ *Ruskin T. Chosen by Kenneth Clark. N. Y., 1964, p. 77.*

раз возвращаться к своим произведениям и перерабатывать их. Он нарисовал портрет Рёскина, переданный затем их общему знакомому — американскому профессору Чарльзу Элиоту Портопу, известному переводчику Данте. Рёскин, со своей стороны, часто бывал недоволен образом жизни и произведениями Россетти, и последний неоднократно с раздражением и насмешкой говорил о Рёскине, называя его «превосходным невежественным последователем Карлейля»¹⁰, «великим запретителем»¹¹. Любопытно, что Рёскин вызывал раздражение не только Д. Г. Россетти, но и у Белла Скотта, Вулнера и Форда Мэдокса Брауна.

Более определенным было влияние Рёскина на литературно-критическую деятельность прерафаэлитов. Он сыграл первостепенную роль в становлении Суинберна, Фредерика Джорджа Стивенса и Уильяма Майкла Россетти как критиков. У. М. Россетти, печатавший свои статьи в журнале «Спектейтор», назвал Рёскина «человеком, обновившим представление об искусстве»¹². Суинберн, восхитившийся Рёскином-писателем, говорил: «Невозможно без благоговения упоминать имя Рёскина...»¹³. Суинберн стал не только известным поэтом, но и крупным литературным критиком. Он представлял характерный тип литературного критика, который сложился именно в Англии второй половины XIX в. Это критик-поэт, как Кольридж и Мэттью Арнольд, это критик, пишущий одновременно и о литературе и о живописи, как, например, Рёскин, создавший в английской литературе новый жанр — эссе об искусстве (в котором обнаруживается синтетический подход к произведению изобразительного искусства в его связях с литературой), эссе с яркими литературно-художественными достоинствами. Метафорический стиль Суинберна — литературного критика сложился не без влияния эмоциональной, возвышенной прозы Рёскина. Суинберн развивал идеи Рёскина об «органической форме», о воображении, о благородстве искусства, но, к сожалению, у него уже не было того социального и морального пафоса, который отличает статьи и книги Рёскина.

Как критик Суинберн опубликовал ряд работ: «Уильям Блейк» (1868), «Статьи и очерки» (1875), «Заметки о Шарлотте Бронте» (1877), «Очерк о Шекспире» (1880), «Очерк

¹⁰ Gaunt W. Op. cit., p. 65.

¹¹ Ruskin, Rossetti: Preraphaelitism / Ed. W. M. Rossetti. N. Y., 1971, p. 99.

¹² Ibid., p. XII.

¹³ Swinburne as Critic / Ed. Clyde K. Hyder. Boston, 1972, p. 231.

о Бен Джонсоне» (1889), «Статьи о прозе и поэзии» (1894), «Век Шекспира» (1908). Но его литературные вкусы уже несколько отличались от вкусов Рёскина и прерафаэлитов: так, он увлекался не только итальянской поэзией, Шекспиром и английскими романтиками, но и античной литературой, в частности Эсхилом; современной французской литературой — Виктором Гюго, Шарлем Бодлером, Теофилом Готье. Суинбери открыл талант Эмили Бропте; ему принадлежит смелое сопоставление дара Диккенса с гением Шекспира; он был первым в английской критике, кто указал на одаренность Бодлера.

В творчестве прерафаэлитов отчетливо сказалось характерное для романтиков стремление к синтезу искусств. Но существует и национальная особенность в самом характере реализации такого синтеза. Так, если в Германии Рихард Вагнер пытался объединить все виды искусства — литературу, живопись, архитектуру, музыку, театр — вокруг одной музыкальной формы — оперного спектакля, то английская традиция синтеза искусств главным образом основана на стремлении сблизить литературу и живопись; причем совершенно очевидно, что в этом «синтезе» главенствующую роль играла литература и самыми авторитетными в этом плане стали эстетические идеи Рёскина, который писал, например: «Поэт в живописи — точно такое же существо, как и поэт, сочиняющий песни» (АР, 17). Показательно, что вагнеровский принцип вызвал к себе критическое отношение со стороны Л. Н. Толстого и В. В. Стасова. Так, в романе «Анна Каренина» есть сцена, в которой Левин и Песцов спорят о достоинствах и недостатках «вагнеровского направления музыки»¹⁶. Причем сам Толстой явно сочувствует точке зрения своего героя Левина, выступающего против вагнеровского синтеза искусств на основе музыки. Высоко оценив оригинальный талант Вагнера как композитора и художественного критика, Стасов в книге «Искусство XIX века» отрицательно отнесся к его идее синтеза искусств на музыкальной основе.

В Англии некоторое сочувствие к вагнеровскому принципу высказал лишь Суинбери; в целом же английские писатели и критики не приняли идею синтеза на основе музыкального искусства. Вполне очевидно, что такому положению вещей в значительной степени способствовала огромная популярность Рёскина и его взглядов на искусство.

¹⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное). М., 1935, т. 19, с. 262.

Объективная оценка творчества прерафаэлитов и верное определение специфики их искусства возможны только в том случае, если учитывать их деятельность как в сфере литературы, так и в области живописи. Своеобразие прерафаэлитизма как направления состояло именно в том, что в нем одновременно развивалась живопись, поэзия, литературная и художественная критика. Многие художники-прерафаэлиты были одновременно и поэтами, так что в их живописи преобладала ориентация на «литературную эстетику». Если английские романтики на рубеже XVIII—XIX вв. только мечтали о синтезе искусств (тип поэта-художника был представлен личностью Уильяма Блейка), то прерафаэлиты приступили к реализации такого синтеза, веря в то, что человек одарен от природы, его талант проявляется сразу же в разных сферах художественной деятельности — и нужно всемерно раскрывать его многообразную одаренность.

Первым в ряду прерафаэлитов следует, несомненно, назвать поэта и художника Д. Г. Россетти. Он внес в поэзию принцип живописности, а в живопись — образы и сюжеты фольклорных и литературных произведений, мечтал о синтезе искусств (правда, исключая музыку). Идея взаимодействия живописи и поэзии пронизывает издававшийся в 1850 г. по предложению Д. Г. Россетти прерафаэлитский журнал «Джерм». Стихи и гравюры в этом журнале были едины по темам. По мнению Д. Г. Россетти, все «братья»-прерафаэлиты должны были быть поэтами и художниками. И все же Д. Г. Россетти прежде всего был поэтом; его живопись обращена к литературным темам. Он говорил своему другу Томасу Гордону Хейку в 1870 г.: «Я считаю, что я — поэт (в меру своих сил) прежде всего и мои поэтические наклонности главным образом и дают ценность моим картинам; и, хотя только живопись давала мне средства к жизни, я вложил свой поэтический дар именно в поэзию. Вопрос о пропитании во многом делал мою живопись ремесленной и не более, но в своих стихах, не приносящих дохода, я оставался бескорыстным и не prostituteровал своего таланта...»¹⁵

В картинах Д. Г. Россетти воспроизводились литературные сюжеты, а в его стихах создавались живописные, зрительные, декоративные образы. Он стремился к тому, чтобы картина вызвала у зрителя поэтическое настроение, как при чтении стихов, а стихотворение оказывало такое же

¹⁵ Gaunt W. Op. cit., p. 118.

сильное впечатление единым прекрасным образом, как картина.

В стихотворении Д. Г. Россетти «Небесная подруга» (1850) яркими живописными штрихами нарисован образ привлекательной женщины:

Вся глубина вечерних вод
Была в ее глазах...
Волна распушенных волос
Желта, как рожь, была.

Здесь та же символика, что и на картинах Д. Г. Россетти:

Три лилии в ее руке,
Семь звезд на волосах¹⁶.

(Перевод М. Фролова)

Через двадцать семь лет после написания этого стихотворения он создал картину с таким же названием.

В сонетах Д. Г. Россетти стремился «воздвигнуть» «монумент моменту» — рельефно, скульптурно, живописно запечатлеть драматизм переживаний. Он писал «Сонеты к картинам» — произведениям известных художников. Таковы «К „Мадонне на скалах“ Леонардо да Винчи», «К „Венецианской пасторали“ Джорджоне», «К „Аллегорическому танцу женщин“ Андреа Мантепья». Д. Г. Россетти писал также сонеты и к своим собственным картинам: «Пасха в святом семействе», «Детство девы Марии», «Лилит», «Сибилла Пальмифера», «Пандора» и др. Поэт стремился запечатлеть в сонете то чувство, которое вызывала картина в зрителе.

Рёскин считал поэзию и живопись Д. Г. Россетти «главной интеллектуальной силой в становлении современной романтической школы в Англии» (А, 5). По мнению критика, живописный способ Д. Г. Россетти основывался на принципе иллюстрации — миниатюры в старинных рукописях.

Многие прерафаэлиты вдохновлялись рыцарскими сюжетами из книги Мэлори «Смерть Артура». Так, в 1854—1857 гг. Д. Г. Россетти написал целый ряд акварелей на темы артуровских легенд Мэлори («Королева Гвиневера и Ланселот у могилы короля Артура» и др.). Джейн Берден, будущая жена У. Морриса, позировала художникам-прерафаэлитам для образа Гвиневеры на фресках в Юнион-холле, в Оксфорде. Любовь к ней вдохновляла Морриса на создание сборника стихов «Защита Гвиневеры и другие стихи» (1858).

¹⁶ Антология новой английской поэзии. Л., 1937, с. 88.

В четырех стихотворениях сборника использованы мотивы легенд артуровского цикла. Прекрасная королева Гвинебра, любящая рыцаря Ланселота, показана Моррисом гордой женщиной, смело защищающей свою честь от обвинений сэра Гауейна. В том же 1858 г. Моррис нарисовал картину «Королева Гвинебра».

Прерафаэлиты иллюстрировали также многие стихи Альфреда Теннисона, написанные по мотивам легенд о короле Артуре (например, иллюстрация Д. Г. Россетти к стихотворению «Сэр Галахад» и др.).

Рёскин, однако, считал чрезмерным интерес поэтов к легендам о рыцарях Круглого стола, полагая, что он отвлекает их от осмысления современной действительности. В письме к Теннисону, посланном в сентябре 1859 г., он говорил о его «Королевских идиллиях»: «Такой сокровищницы мудрости и такой словесной живописи еще не бывало, тем не менее, как мне кажется, такое великое мастерство не следует тратить на изображение видений прошлого; его надо использовать для изображения животрепещущей современности. Под современной жизнью я имею в виду не жизнь в гостиницах и обычную повседневность, а невидимое внешнему восприятию становление человеческих душ, испытавших несчастья и рабскую зависимость; существует бесконечное число проблем, о которых надо поведать человеку и о которых никто, кроме поэта, не может ему рассказать. Я убежден в том, что глубокое, острое, мастерское раскрытие существующей реальности и повествование о действительной человеческой жизни, увиденной и осмысленной поэтом, даст всем людям возможность понять, что такое настоящая поэзия и что такое действительная жизнь, действительная судьба человеческая. В этом, как мне кажется, и заключается предназначение современного поэта»¹⁷.

Усилия прерафаэлитов, связанные с иллюстрированием книг, в конце концов обусловили существенные перемены в книгоиздательском деле. Иллюстрации стали подлинно художественными произведениями, прекрасно дополняющими текст. Впоследствии У. Моррис и Э. Берн-Джонс организовали издательство Кельмскотт Пресс, которое выпускало произведения с иллюстрациями, выполненными в стиле старинных миниатюр в рукописных книгах.

Прерафаэлиты не раз создавали картины по мотивам шекспировских пьес. Так, один из центральных эпизодов пьесы «Мера за меру» воспроизведен на картине Х. Ханга

¹⁷ Ruskin J. Op. cit., p. 58.

«Клавдио и Изабелла»; его же картина «Валентин спасает Сильвию от Протей» является вариацией на тему «Двух веронцев», Форду Мэллоксу Брауну принадлежат две картины по мотивам «Короля Лира»: «Король Лир: сцена с Корделией», «Расставание Корделии с сестрами», а также картина «Ромео и Джульетта». Миллес прославился своей картиной «Офелия». Д. Г. Россетти создал рисунок «Гамлет и Офелия».

Рядом произведений откликнулись прерафаэлиты на жизнь и творчество английских предромантиков и романтиков. Особенной известностью пользовалась картина Генри Уоллиса «Смерть Чаттертона» (1856), для которой позировал Джордж Мередит. Об этой картине Рёскин сказал: «Безукоризненно и чудесно»¹⁸. Работа Генри Уоллиса оставила заметный след в истории английской культуры — настолько выразительно передает она трагедию совсем еще молодого человека — и до сих пор привлекает к себе внимание современных писателей. Так, в романе Айрис Мердок «Машина святой и нечестивой любви» (1974) сравнение с картиной Генри Уоллиса подчеркивает драматизм судьбы юного Дэвида Гэвиндера, его поза сравнивается с изображением человека на картине Уоллиса «Смерть Чаттертона»¹⁹.

Одним из источников вдохновения художников-прерафаэлитов была поэзия Джона Китса. Так, Миллесу принадлежит картина «Лоренцо и Изабелла» (1849) на тему поэмы Китса «Изабелла» (1818). Этой же теме посвящена картина Х. Ханта «Изабелла» (1866).

Прерафаэлиты охотно иллюстрировали и произведения английских прозаиков XIX в. К примеру, Х. Хант прославился картиной «Риенци над телом убитого брата дает клятву отомстить тиранам» (1849), воспроизводящей сцену из романа Эдварда Бульвера-Литтона «Риенци, последний из римских трибунов» (1835); обращение к теме восстания итальянца Кола ди Риенци в 1347 г. было своеобразным откликом художника на чартистское движение в Англии. Миллес рисовал иллюстрации к роману Ч. Диккенса «Лавка древностей», а также иллюстрировал романы Энтони Троллопа «Финеас Финн», «Домик в Аллингтоне», «Церковный приход Фрэмли».

Большой интерес проявили прерафаэлиты к литературам других стран и народов, расширив тем самым сферу межлитературных связей. Д. Г. Россетти переводил Вийона и

¹⁸ Gaunt W. Op. cit., p. 70.

¹⁹ См.: Murdoch I. The Sacred and Profane Love Machine. L., 1974. p. 199.

итальянских поэтов, У. Моррис использовал в своем творчестве скандинавские мотивы. Прерафаэлиты открыли англичанам Эдгара По и Уолта Уитмена.

Творчество прерафаэлитов можно в целом охарактеризовать как романтическое. Для них главным было воображение и яркая субъективность чувств. Но при этом они стремились к «реализму», понимаемому ими как верность жизненным деталям и краскам. Поэты-прерафаэлиты интересовались внутренней душевной драмой человека, божественным значением идеальной красоты, невидимым смыслом бытия, бессознательным выражением сверхъестественного, символикой сновидений, мифологическими мотивами. Возвышенные средневековые мотивы сочетались в произведениях прерафаэлитов с прозаическими, грубоватыми деталями, таинственные эпизоды совмещались с правдоподобием и четкостью описаний. Их романтизм носил уже отпечаток новых тенденций в литературе второй половины XIX в.: романтическая образность выступала в натуралистическом обрамлении, архаичность темы соединялась с современным трезвым видением мельчайших штрихов бытия.

Рёскин ценил искусство прерафаэлитов прежде всего за то, что в их романтизме проявились новые черты, характерные для современного искусства. Поворотом прерафаэлитов он увидел в их стремлении продолжить традиции раннего Возрождения и романтизма и дать им современную интерпретацию. Они верили в реальность мечты и в своих «видениях» прошлого созерцали «страну мечты», средоточие всего возвышенного и прекрасного. Однако Рёскин не одобрял подобного бегства от действительности, особенно когда оно становилось самоцелью. Так, он призывал художника Г. Ф. Уоттса оставить бесплодную «мечтательность» и рисовать то, что есть в жизни.

С первых же шагов своей творческой деятельности прерафаэлиты заявили о себе как о последователях Уильяма Блейка и Джона Китса. Блейк и Китс выступали против искусства последователей Рафаэля, а также против идей Джошуа Рейнольдса, который утвердил в Англии принципы академической школы. Эта позиция была особенно близка прерафаэлитам. Они столь восторженно писали о Блейке и Китсе, что способствовали тому, что эти поэты были заново «открыты» и должным образом оценены читателями и критиками.

Д. Г. Россетти в своей поэзии стремился воплотить единение красоты, правды и добра. В надежде, времени, любви и смерти он ищет универсальный смысл бытия. В его ярких

образах-символах эмоциональное начало сочетается с конкретными признаками материального мира. Его мечта была продолжением реальности и в то же время ее противоположностью. Мечтательные герои его стихов, постоянно находящиеся как бы в полусне, надеются на неустанное течение жизни и пытаются преодолеть кризисный характер бытия. Поэта привлекала красота прошлого, и он писал баллады на исторические темы — «Белый корабль», «Трагедия короля» и др. В своих образах он запечатлевает мгновения душевной жизни, передает неопределенные настроения, смутные чувства, ускользающие эмоции. Он показывает стойкость человеческой души перед превратностями судьбы. Поэт драматизирует напряженные моменты собственных переживаний; возникают мотивы разочарования, утраты, угрызений совести.

Подобная же тематика, но в более септимальной и одновременно мрачной формах получает развитие в поэзии Кристины Россетти. Д. Г. Россетти осуждал ее за то, что она описывает «мечтания» и «сновидения», советуя ей обратиться к жизни, миру природы и там черпать вдохновение, переживания и темы своей поэзии. Но Кристина Россетти продолжала писать о несчастной, обманутой любви («Мод Клэр»), о предчувствии смерти («Страна мечты»), о самоотречении («Три врага»), о кошмарах жизни («Паутина», «Холодная ночь»). Она противопоставляет несчастьям и бедам идеал стоицизма («Зима: моя тайна»). Многие стихотворения К. Россетти не нашли сочувственного отклика у Рёскина: ему казалось, что форма ее стихов несовершенна. Когда его попросили помочь опубликовать стихотворение «Базар гномов» (1862) в журнале «Коррихилл мэгезин», он отказался это делать, высказав в письме Д. Г. Россетти такую мысль: «Ваша сестра должна сначала много практиковаться в обычной версификации, пока она сможет написать то, что будет нравиться публике. И потом, если она еще прибавит наблюдений и страсти, то все будет замечательно. Но сначала ей надо освоить форму»²⁰.

Как поэт-прерафаэлит выступал в 60-е годы и А. Суинбери. Главной темой его в этот период стала тема страстной любви. Многие стихи сборника «Поэмы и баллады» (1866). «Прокаженная», «Триумф времени», «Апактория» и т. д. написаны в форме «драматических монологов», в которых по сути, выражена точка зрения самого автора, обративше-

²⁰ Цит. по: *Stevenson L. The Pre-Raphaelite Poets. Chapel Hill, 1972.* p. 107.

гося к «художественному исследованию больной души западной цивилизации»²¹ и пишущего о несправедливости христианского бога и о деградации общества, построенного на христианской морали. Основная идея сборника выражена в стихах «Долорес», «Сад Прозерпины», «Гесперия». Суинбери считает, что в современном обществе любовь деградирует, ибо чувство и разум разорваны, нарушена гармония между душой и эмоциями. Отсюда — господство извращенной, садистски-жесточкой страсти. Человек стал неполноценным, односторонним. Суинбери ратует за интенсивную жизнь личности, но рассматривает ее вне моральных категорий добра и зла. Для него сохраняет значение романтический принцип — жизнь как постоянное, неудовлетворенное томление, бунт человеческого против божеского. Но при этом лирический герой хотел бы найти забвение в слиянии с природой (преимущественно с морской стихией). Конец жизни — забвение, и перед его лицом каждый человек способен создавать собственные истины, т. е. творить. Отношение Суинберна к жизни и смерти характеризуется не покорностью, а надеждой на то, что человеческий дух может творить свой вечный миф, включающий память о прошлом и мечту о будущем. Душу человека может спасти искусство; песнь о любви способна преодолеть и отвергнуть реальность смерти. Перед лицом смерти человек живет напряженно, суть его жизни проявляется в искусстве, которое возникает на основе интенсивного бытия — на основе страданий и радостей. Искусство придает смысл человеческой жизни. В сфере искусства человек преодолевает свое одиночество²².

Рёскин признавал талант Суинберна, но одновременно высказывал и сомнения относительно моральной сути его поэзии. Он также не одобрял эстетических воззрений Суинберна, говоря, что художник должен учить нравственным истинам. Рёскин настаивал на воспитательной роли искусства, Суинбери игнорировал ее, полагая, что это — дидактизм, противоречащий сути искусства, и признавал единственной истиной творческое воображение.

Чтобы определить место прерафаэлитов в истории английского искусства XIX в., Рёскин сопоставлял их со своим любимым художником Тернером. Если Тернер, по его мнению, был крупнейшим талантом первой половины XIX в., то самыми значительными фигурами в английской живописи второй половины века были прерафаэлиты. Рёскин писал

²¹ Riede D. G. Swinburne: A Study of Romantic Mythmaking. Charlottesville, 1978, p. 44.

²² Ibid.

о том, что прерафаэлиты так же, как и Тернер, бросили вызов академической традиции и следовали своим путем в искусстве. Но как бы ни ценил Рёскин прерафаэлитов, он все-таки предпочитал им Тернера (АР, 48—49), неудивительно поэтому, что в эссе «Прерафаэлитизм» он писал не столько о прерафаэлитах, сколько о Тернере, ибо Тернер был для него идеалом художника, с которым он сравнивал прерафаэлитов. Тернер известен главным образом как пейзажист. Именно пейзаж во всем его многообразии стал основным интересом в творческой жизни Тернера, так же как и у других английских художников первой половины XIX в. Но уже начиная с 40-х годов художники Англии начинают отходить от пейзажной живописи как самостоятельного жанра, а в 50—70-е годы пейзажу отводится служебная и незначительная роль. Если у Тернера главенствовал пейзаж, то у прерафаэлитов он становится лишь фоном. У Тернера пейзаж занимал все поле картины, захватывая всю ее перспективу. Прерафаэлиты же рисовали только пейзажную рамку, дающую представление о природном фоне, на котором изображались человеческие фигуры. В картинах и стихах Д. Г. Россетти пейзаж всегда на втором плане, он уже не имеет самостоятельного значения. Художник сосредоточивает внимание на человеке и его внутреннем мире, а не на картинах природы. Такая тенденция была вообще характерной для западноевропейского искусства второй половины XIX в. и наблюдалась не только в Англии.

Наиболее ценным в искусстве прерафаэлитов Рёскин считал их разрыв с академическими принципами, сформулированными еще Джошуа Рейнольдсом в XVIII в. на основе усвоения традиций итальянской живописи XVI в., и в особенности традиций Рафаэля, которые в конце XVIII в. и позднее, в XIX в., обрели статус догмы. Рейнольдс выдвигал принцип идеальной красоты и совершенства в живописи. Рёскин обосновал новые принципы искусства, осуществив переоценку ценностей в английской живописи и художественной критике. В первых томах «Современных художников» он освобождал искусство от «великого стиля», принципы которого изложил Рейнольдс. Рёскин, отвергнувший академический стиль в искусстве, потому и оценил прерафаэлитов, что их бунт против академии, против «правил» Рейнольдса открывал перспективы дальнейшего развития живописи и постижения искусством жизненной правды.

Считая, что искусство должно стремиться к совершенству, воплощая идеал красоты, превосходящий все, что можно увидеть в реальной природе, Рейнольдс в третьей речи от

14 декабря 1770 г. говорил: чтобы достичь «идеала совершенства и красоты», надо «возвыситься над всеми частностями, над местными обычаями, над любыми конкретными деталями», представлять «не индивидуальное, а общее», «надо пренебречь локальным и временным»²³. А чтобы дать общий великолепный вид и избежать частностей, детализации, следует, по Рейнольдсу, обратиться к библейским и древнегреческим мифам и римской истории. Художник должен соотносить все изображаемое с «общими и неизменными представлениями о природе»²⁴. Рейнольдс советовал (в первой речи от 2 января 1769 г.) подчиняться «правилам искусства, установленным художественной практикой великих мастеров...»²⁵, брать из природы только прекрасное и исправлять ее дефекты. К тому же Рейнольдс пытался изолировать искусство живописи, считая, что «приемы одного вида искусства не могут быть успешно перенесены на другой вид искусства»²⁶ (тринадцатая речь от 11 декабря 1786 г.).

Прерафаэлиты произвели критический пересмотр этих догм, опираясь на первые тома «Современных художников» Рёскина. Х. Хант писал о том, что Рейнольдс создал прекрасные картины и следование образцам не мешало ему изучать природу и воспроизводить ее, но он выдвинул правила, которые сковывали талант художника, толкали его лишь на повторение совершенных образцов прошлых эпох, которые, по существу, нельзя повторить.

Отбросив «правила» Рейнольдса, прерафаэлиты стремились рисовать реальный объект, а не общее представление о нем; их привлекало не общее, а индивидуальное, ибо детали и частности способны адекватно передавать формы и краски природы. Прерафаэлиты выступали против предустановленных представлений о красоте, против желания приукрасить природу; поэтому они находили в ней одновременно и безобразное, низменное, часто изображали неуклюжие, угловатые фигуры людей. Прерафаэлиты стремились избежать всего традиционно-академического в современном искусстве. Рёскин одобрительно отозвался о «духе сопротивления» у прерафаэлитов, которых не привлекала «аффектация идеальной красоты» в произведениях академической школы.

²³ Reynolds J. Discourses on Art. N. Y., 1961, p. 45, 49.

²⁴ Ibid., p. 20.

²⁵ Ibid., p. 21.

²⁶ Ibid., p. 210.

Принято думать, что прерафаэлиты не принимали Рафаэля, которого Рейнольдс считал образцом для каждого художника. Но отношение к Рафаэлю у Рёскина и прерафаэлитов не было всецело отрицательным. В первом и втором томах «Современных художников» Рёскин положительно отзывался о Рафаэле и только в третьем томе, в 1856 г., по-видимому, под влиянием споров об искусстве Рафаэля, у него появились отрицательные суждения о нем. В общем Рёскин высоко ценил прекрасные творения Рафаэля и с сожалением писал о том, что после Рафаэля созданная им красота была превращена в некий эталон, мешавший дальнейшему развитию искусства в сторону правдивого изображения жизни. Критик утверждал, что, когда в обществе утрачивается сознание нравственного назначения искусства, на первом плане неизбежно оказывается мастерство, а не мысль, красота и правда. Такова, по его мнению, тенденция упадка искусства после Рафаэля: «Средневековые принципы вели *вперед*, к Рафаэлю, а современные принципы ведут *назад* от него...»²⁷. Рёскин полагал, что перемена в развитии искусства произошла «не только в эпоху Рафаэля, но и в его собственном творчестве, в *середине его творческой сознательной жизни*»²⁸. До двадцатипятилетнего возраста Рафаэль рисовал в манере живописи средних веков и раннего Ренессанса, в библейских сюжетах он воспроизводил правду жизни того времени, но когда он оказался в Ватикане при папе Юлиусе II и стал наряду с христианскими сюжетами рисовать идеального Аполлона и устанавливать идеальное царство совершенного искусства, он тем самым предпочел красоту правде, и отсюда, по мнению Рёскина, началась деградация итальянского, а затем и всего последующего европейского искусства.

Двойственное отношение Рёскина к Рафаэлю имеет реальные основания. В искусстве Рафаэля нашли свое воплощение идеал земной красоты, любовь к жизни и человеку, идеал гармонического бытия, но при этом появилась уже и созерцательность, примиренчество, поиски идеала вне пределов действительного, тенденция к умозрительной идее красоты. В последние годы жизни Рафаэль не избегал избитых приемов и внешней красоты. Последователи же Рафаэля превратили его искусство идеальных образов в манерное копирование.

²⁷ *Ruskin J. Pre-Raphaelitism.*— In: *Pre-Raphaelitism* / Ed. J. Sambrook. Chicago, 1974. p. 97.

²⁸ *Ibid.*, p. 96.

Х. Хант и Миллес также отмечали благородство живописи Рафаэля, но при этом видели «небрежное отношение к простой правде», «помпезные позы апостолов и лишнюю духовного начала позу Спасителя»²⁹. Вместе с тем они отнюдь не отождествляли его с его последователями — «рафаэлитами», а, наоборот, проводили различие между ним и его последователями. В Рафаэле они ценили вполне понятный для них бунт против общепризнанного. Х. Хант писал: «Рафаэль в расцвете своего творчества был самым независимым и дерзким художником...»³⁰. Он был свободным художником, который, усвоив уроки предшественников, пошел своим путем. У Рафаэля, по мнению Х. Ханта, «была сила доказать, что человеческая фигура благородна в своих пропорциях, что у человека есть большие способности к действию, чем это видно случайному взгляду»³¹.

Прерафаэлиты выступали не против Рафаэля, а против его последователей, поэтому *прерафаэлитизм* — это не *прерафаэлизм*. Термин «прерафаэлиты» означает, что исключается влияние последователей Рафаэля — рафаэлитов, которые профанировали его совершенное искусство. Одновременно прерафаэлиты принимают прекрасное искусство предшественников Рафаэля, которые благотворно повлияли и на его собственное творчество. Так, в письме редактору газеты «Таймс», опубликованном 13 мая 1851 г. Рёскин писал по этому поводу: «Прерафаэлиты не упускают ни того знания, ни тех приемов, которые даны искусству современной эпохой. И они намерены обратиться к ранней эпохе только по одной причине: именно там они видят проявление принципа — рисовать то, что видишь, то, что является реальным фактом... Все художники до Рафаэля следовали этому принципу, после Рафаэля пикто уже не шел этим путем, ибо старались рисовать совершенные образы, предпочитая их суровым фактам; следствием этого было то, что со времени Рафаэля и до наших дней исторически точное искусство переживает упадок»³². Тем самым прерафаэлиты приняли те принципы, которые имели преобладающее влияние в эпоху, предшествующую Рафаэлю, — принципы, воспринятые и развитые самим Рафаэлем.

²⁹ Hunt W. H. Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood.— In: Pre-Raphaelitism / Ed. J. Sambrook, p. 32.

³⁰ Ibid., p. 38.

³¹ Ibid.

³² Ruskin J. The Pre-Raphaelite Brethern.— In: Ruskin J. Works. N. Y., 1890, vol. 16, p. 62.

Рёскин также интересовался итальянскими художниками средних веков и раннего Возрождения (XIII—XV вв.) и писал о них еще в середине 40-х годов. В частности, в конце второго тома «Современных художников» он высказал свои симпатии к творчеству Беноццо Гоццоли, Фра Анджелико, Орканья, напоминая, что их фрески нравились когда-то и Китсу и Ли Ханту. Рёскин открыл для англичан искусство Боттичелли. По мнению Рёскина, нравственное искусство ранних итальянских мастеров ставило своей первейшей целью правду, а потом уж — красоту и удовольствие: «Нельзя сказать, что Орканья вовсе не любил красоту, но он прежде всего любил правду»³³. Искусство ранних итальянских художников «было условным и несовершенным, но они считали его только языком, передающим знание определенных фактов; и для этого их искусство было достаточно высоким...»³⁴.

В искусстве Гоццоли и Гиберти, Чимабуэ и Джотто, Фра Анджелико и Мазаччо прерафаэлитам правилось безыскусное изящество, полная приверженность простоте природы, очарование наивного и искреннего отношения к жизни. Стремление к простоте стало основным и в эстетике прерафаэлитов. Эта черта их творчества упоминается в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина», где в разговорах героев об искусстве проявляется заинтересованность «простотой прерафаэлитов в живописи»³⁵.

Увлечение прерафаэлитов медиевизмом в основном не носило религиозного характера — это была скорее форма искавшей духовного начала в искусстве. Прерафаэлиты усвоили некоторые принципы композиции ранних итальянских художников, разнообразие группировки фигур. Благодаря вниманию к итальянским фрескам определилась их тяга к значительным деталям и ярким краскам, непривычным для XIX в. В их картинах появился пурпурный и зеленый цвета — раньше их почти не было у современных художников. Однако использование аллегорий и символов ранних итальянских мастеров (голуби, нимфы, монашеское одеяние и т. д.) носило стилизаторский характер и обусловило ненужный архаизм их произведений.

Д. Г. Россетти старался представить себя художником, близким старинным итальянским мастерам. В его прозаич-

³³ *Ruskin J. Pre-Raphaelitism.* — In: *Pre-Raphaelitism/Ed. J. Sambrook*, p. 96.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 19, с. 263.

ческом произведении — рассказе «Рука и душа» (1850)³⁶ — герой, молодой художник Кьяро дель Эрмо, живущий в XIII в. в Пизе, напоминает самого Д. Г. Россетти: он также стремится от воспроизведения внешней правды перейти к правде внутренней, духовной.

Рёскин не раз писал о том, что прерафаэлиты лишь следуют основным принципам старых мастеров, но не повторяют их ошибок. Публика неверно думает, что они «возрождают невежество средневековья»³⁷. Прерафаэлиты вовсе не хотят подражать древней живописи по примеру старинных художников, они стараются быть честными и правдивыми по отношению к своему искусству. Каждый век приносит новое знание, новый стиль. Рёскин утверждает, что «картины прерафаэлитов превосходят ранних итальянцев в мастерстве, выразительности рисунка, знании художественных эффектов, но уступают им в изяществе композиции. Одним словом, нет никакого подобия между этими двумя стилями. Прерафаэлиты не подражают никому, они рисуют только с натуры (АР, 21). Принцип верности природе не заимствуется у ранних мастеров, а утверждается по их примеру.

Рёскин объединял имя великого художника Джотто с именем великого поэта Данте, считая, что их произведения дополняют друг друга и прекрасно выражают дух эпохи. Прерафаэлиты, как и Рёскин, проявили огромный интерес к творчеству Данте. Однако отношение Рёскина и прерафаэлитов к Данте далеко не идентично. Внимание прерафаэлитов было направлено на «Новую жизнь», ибо их прежде всего увлекала тема любви, страдания, безутешной жизни. Рёскин был поглощен проникновением в художественный и нравственный мир «Божественной комедии». Он видел в ней тот критический дух, который мог быть полезен в обличении современного зла — капиталистического общества. Рёскин считал, что сказанное итальянским поэтом сохраняет актуальное значение и для XIX в., в котором царят несправедливость, неравенство, эксплуатация, обман. В работе «Течение времени», посвященной современному рабочему вопросу, Рёскин вспоминает слова из «Ада» Данте:

В неправде, вредоносной для других,
Цель всякой злобы, небу неугодной;
Обман и сила — вот орудья алых.

³⁶ Rossetti D. G. Poems and Translations (1850—1870) Together with the Prose Story «Hand and Soul». L., 1914.
³⁷ Ruskin J. Pre-Raphaelitism.— In: Pre-Raphaelitism / Ed. J. Sambrook, p. 98.

Обман, порок, лишь человеку сродный,
Гнусней Творцу; он заполняет дно
И пыткой казнится безвыходной ³⁸ —

(Перевод М. Лалицкого)

и продолжает: «Существуют дурные действия низменных и грубых натур. Преднамеренное ограбление при отсутствии страсти — это характернейший случай злобной несправедливости со стороны тех, которые могли бы поступать справедливо. И таковой все с большей очевидностью становится практика современного общества, которое способно злонамеренно распять Христа в лице своих бедняков; но отнюдь не тех грабителей, которые его окружают! Так возвеличивают грабителей; сажая их на пьедестал, представляют их дела благом и воздают богу за это в противовес небесам» ³⁹. Рёскин с возмущением пишет о господстве «духалжи» в современном мире, о предательстве, об «отвратительном моральном заболевании» общества, которое столь же опасно, как проказа, поражающая тело. Он призывает людей бороться против «мертвешной морали» и «мертвешной реальности» ⁴⁰.

Используя идеи Данте, Рёскин в книге «Fors Clavigera» осуждает привилегированные круги общества, которые живут в праздности за счет труда других людей: «Получить „вознаграждение“, „долю“, „часть“, не работая самому, считалось в средние века одним из худших грехов, совершаемых против природы; и получающие такое вознаграждение помещаются Данте в том кругу Ада, где находятся жители Содома и Гоморры» ⁴¹. Рёскин высказывает надежду на то, что несправедливому, «предательскому» устройству общества когда-нибудь придет конец: «Быть может, однажды взойдет солнце и для нас, живущих в Башнях Предательства» ⁴².

Рёскин считал Данте мудрейшим человеком в мире. По его мнению, ни у кого не было такой силы чувств и такой серьезности и гуманности, как у Данте. Рёскина волнует проблема человеческого счастья, и он размышляет над нею в связи с образами Матильды и Беатриче в «Рае» Данте. Если Матильда заботится о счастье одного, конкретного человека, то Беатриче думает о счастье всеобщем, вмещающем «божественный смысл». Прекрасная Беатриче несет свет и

³⁸ Данте А. Божественная комедия. М.; Л., 1950, с. 44.

³⁹ Ruskin J. Comments on the Divina Commedia. Boston, 1903. p. 72.

⁴⁰ Ibid., p. 116, 117.

⁴¹ Ibid., p. 83.

⁴² Ibid., p. 111.

счастье людям. И Данте просит ее принять его душу, когда он умрет. Ведь Беатриче научила Данте «смотреть прямо на солнце, на что способен только орел»⁴¹. Понски правды, нравственный закон ставятся в этой поэме «в зависимость от желаний одной милой сердцу девушки из Флоренции»⁴².

Что касается переводов Данте на английский язык, то здесь Рёскин расходился во мнениях с прерафаэлитами, полагая, что в переводе неизбежно до некоторой степени утрачивается часть символического смысла и мелодичность стиха Данте. Тем не менее он высоко ценил английский перевод поэмы Данте, сделанный Кэри. По мнению Рёскина, Кэри переводил довольно ясно, лишь иногда у него встречались темные места. Д. Г. Россетти, со своей стороны, предпочитал перевод Кейли, считая его самым совершенным.

Рёскин сопоставлял Кейли и Кэри как переводчиков. В письме Д. Г. Россетти в феврале 1855 г. он говорил о том, что Кейли переводит буквально, а «явный буквализм перевода оборачивается фактической петочностью... Думаю, что Кейли потерпел неудачу, стремясь к невозможному. Стихи нельзя перевести абсолютно точно вплоть до рифмы; соотношение мыслей в композиции стиха неотделимо от рифмы, но переводчик не может передать смысловое значение рифмы, и поэтому если он стремится это сделать, то неизбежно жертвует изяществом и мелодичностью, а часто также и правдой. Вы не называете это буквальным переводом»⁴³. Рёскин дает анализ перевода Кейли, отмечает бесполезные слова, вялые выражения, неточный смысл и даже бессмыслицу. А перевод, сделанный Кэри, по его мнению, верно воспроизводит глубину мысли и характер образности, свойственные оригиналу.

Рёскин называл Д. Г. Россетти «великим итальянцем, потерявшимся в Аду Лондона» (Р, 3, 22). В семье Д. Г. Россетти с большим энтузиазмом изучали произведения Данте и писали о них. Сам Д. Г. Россетти переводил итальянских поэтов — предшественников и современников Данте. И в 1861 г. выпустил книгу переводов «Ранние итальянские поэты». Рёскин читал ее еще в рукописи, а также флипансировал ее издание. Когда книга вышла в свет, Рёскин писал Д. Г. Россетти в мае 1861 г.: «Я в восторге от этой книги. Я открыл книгу в том месте, где напечатаны пере-

⁴¹ Ibid., p. 180.

⁴² Ibid., p. 18.

⁴³ Ruskin, Rossetti: Preraphaelitism, p. 56—57.

воды сонетов о том годе, и читал их весь день»⁴⁶ (Рёскин имел в виду переводы сонетов Фольгоре да Сан Джеминьяно). Хотя переводы с итальянского Д. Г. Россетти в значительной степени несут отпечаток его собственной творческой личности, он безусловно сумел передать своеобразие стихов Гвидо Гвинчелли, Гвидо Кавальканти и других поэтов. Переводчика привлекала главная тема их стихов — обожествление идеальной женской красоты как символа души, благородной любви и глубоких сердечных чувств.

Д. Г. Россетти особенно высоко ценил «Новую жизнь» Данте и посвятил этому произведению сонет «О „Новой жизни“ Данте». Ему также принадлежит перевод «Новой жизни» на английский язык. Особо восхищали его в этом произведении тема возвышенной любви и простой, наивный рассказ о ней. Рёскин с похвалой отозвался о «Новой жизни», к тому же его заинтересовал вопрос о реальном прототипе дантовской Беатриче. Летом 1855 г. Рёскин писал Д. Г. Россетти: «Большое спасибо за разъяснения, касающиеся Данте и Беатриче. Разве не странно, что в «Новой жизни» нет упоминания о ее замужестве? Я с подозрением отношусь к тому, что древние писали по поводу установления ее личности; думаю, что она никогда не выходила замуж. Мне понятно каждое чувство, выраженное в «Новой жизни», но я не мог вполне постичь это спокойное молчание в связи с предположением о ее замужестве и его абсолютное постоянное преклонение перед нею — ее образ не был развенчан после ее предполагаемого замужества, но был вознесен высоко, до небес»⁴⁷. Уильям Майкл Россетти так комментирует это письмо: «Взгляд относительно Беатриче, высказанный Рёскином, впоследствии стал все больше вызывать к себе доверие: Беатриче, которую любил Данте, была реальным лицом, но она была не той Беатриче Портинари, которая вышла замуж за Симоне де'Барди»⁴⁸.

Отец Д. Г. Россетти — Габриеле Россетти в своей работе «Беатриче у Данте» (1842) доказывал, что Беатриче была простым символом идеальной любви. Д. Г. Россетти считал, что Беатриче — реальное лицо, и полагал, что решению этой проблемы способствует изучение «Новой жизни».

Жизни Данте Д. Г. Россетти посвятил стихотворение «Данте в Вероне». Дантовская тема находит развитие и в целом ряде его картин и рисунков: «Соп Данте», «Данте, рисующий ангела в память о Беатриче», «Данте видит

⁴⁶ Ibid., p. 273.

⁴⁷ Ibid., p. 98.

⁴⁸ Ibid., p. 97.

Беатриче», «Данте видит Рахиль и Лсю», «Приветствие Беатриче», «Паоло и Франческа».

В 50-е годы Рёскин проявил большой интерес к живописи Д. Г. Россетти на дантовскую тему. По поводу картины «Беатриче на свадебном пире не ответила на приветствие Данте» критик писал Д. Г. Россетти в 1856 г.: «Белолицая невеста в тумане на заднем плане безобразна, похожа на череп и разлагающийся труп», а «другие невесты выглядят так, как будто Беатриче расцарапала им лица»⁴⁹. Д. Г. Россетти принял совет Рёскина снова нарисовать лица невест: убрал «голову, похожую на череп» и нарисовал другое лицо. Но переделанная картина показала критику «мазней»: «Раньше все можно было понять — был только белый респиратор у рта. А вы лишили меня великого удовольствия своим абсурдным поступком»⁵⁰.

Но в целом Рёскину нравились рисунки Д. Г. Россетти на дантовскую тему, и он даже предлагал ему для новых картин шесть сюжетов из «Чистилища» и один из «Рая». Д. Г. Россетти откликнулся на это предложение и нарисовал акварели «Видение Лси» и «Матильда в Эдеме».

Хотя Рёскин возлагал на прерафаэлитов большие надежды и проявлял глубокий интерес к их творчеству, он объективно рассматривал их достоинства и недостатки. К достоинствам он относил свободное исполнение замысла, верность правде, большой творческий труд, богатство воображения, композиционное разнообразие (хотя прерафаэлиты и не стремились к совершенной композиции). Рёскин потому и приветствовал появление прерафаэлитизма, что увидел в нем бескомпромиссное отношение к правде, а правда была для него важнее красоты и совершенства. Для того чтобы в полной мере достичь в искусстве правды, художнику необходимо обладать еще и гуманностью, считал Рёскин, ибо гуманность есть органическое свойство природы подлинного творца. Настоящее искусство, по мнению Рёскина, рождается только проходя через сердце художника. Однако такой гуманности в творчестве прерафаэлитов он не находил и считал поэтому, что они не создали великого искусства.

Несомненный интерес представляет изучение того, как специфика готического искусства — сочетание стремления к духовности, к возвышенному с натуралистический точным изображением отдельных фигур и деталей — переосмыслилась в теоретических концепциях Рёскина и творческой

⁴⁹ Ruskin, Rossetti: Preraphaelitism, p. 114.

⁵⁰ Ibid., p. 116.

критике прерафаэлитов. А. Ф. Лосев писал: «Готический стиль — это небывалый прогресс человеческого субъекта, умеющего как растворять себя в своем непрерывном становлении, так и расчленять это становление решительно в каждом пункте его развития»⁵¹. «Готическое стремление вывесь», «эволюция самосознающего человеческого субъекта» сочетаются с вполне устойчивой трехмерной телесностью, доходящей до «настоящего натурализма»⁵². В искусстве прерафаэлитов по аналогии с готическим стилем проторенессанса «романтический мир» (АР, 49) соединяется с научной, натуралистической верностью деталям и фактам. Эта особенность, близкая к готическому стилю, рассматривается Рёскипом в контексте развития современного искусства: постромантизм, преодолевающий принципы романтизма, включает в себя, с его точки зрения, уже тенденции натуралистически окрашенного реализма середины и второй половины XIX в. В эссе «Прерафаэлитизм» Рёскип писал о том, что «натурализм», обнаружившийся у европейских художников в середине XIX в., «не был ложным инстинктом» (АР, 14). Он был многими неправильно понят как копирование природных объектов, тогда как, по сути, в нем проявилась реальная тенденция времени — стремление к научной точности: «Этот инстинкт побуждал каждого художника Европы к служению истинному долгу — *верному показу явлений исторического значения или естественной красоты, существующей в данный период*» (АР, 14). Рёскип считал, что научная точность должна сочетаться с живым изображением, с естественным чувством, с воспроизведением реального мира, с «интересом к печалам человеческой жизни» (АР, 50). При этом он видел опасность самодовлеющего внимания к научной точности, когда логическое начало сообщает произведениям художника жесткость, схематизм, ведет к болезненной утрате эмоционального содержания. В правдивом современном произведении, по мнению Рёскипа, аналитическое начало должно разумно сочетаться с сильными эмоциями.

Многие английские писатели и художники середины и второй половины XIX в. осознавали значение «научного знания» для художественного творчества. Среди них — и поэт Теннисон, романистка Джордж Элиот, художник Хольман Хапт. У прерафаэлитов не было единства взглядов по этой проблеме, хотя в их творчестве, безусловно,

⁵¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978, с. 189.

⁵² Там же, с. 188.

«инстинкт» объективности сочетался с естественным чувством. Но если Х. Хант был убежден, что стремление к точности в искусстве определяется интересом к науке в современном обществе, то Д. Г. Россетти в противовес такой точке зрения не доверял научным фактам. Х. Хант считал, что для искусства полезны занятия геометрией и другими математическими науками, стремился к строгой точности в воспроизведении реалий прошлых эпох, а Д. Г. Россетти не соглашался с ним, настаивая на том, что в искусстве главное — это экспрессивное выражение драмы душевной жизни. Однако в целом все прерафаэлиты старались подчинить реальные явления духовному смыслу произведения, подчас даже отдельную деталь они насыщали определенным смыслом, хотя детализация у них нередко носила декоративный характер.

Рёскин, советовавший прерафаэлитам изображать природу, опираясь на современную науку, оценил в их творчестве стремление к «правдоподобию», «материализации», к воспроизведению «реальных лиц в реальном мире» (А, 46). Однако буквализм в деталях, избыточность их вызывали и негативную реакцию у некоторых писателей того времени. Сунпберн выступал, например, против нагромождения деталей в искусстве и литературе той эпохи, проявившегося у Р. Браунинга, А. Теннисона, Рёскина, Х. Ханта и многих других. Он ратовал за использование «интегральной» детали, которая органично входила бы в художественное целое. Д. Г. Россетти не хотел следовать принципу детального изображения природы и остался равнодушен к требованию Рёскина по-настоящему изучать и верно изображать природу в ее структурных особенностях. Характерно, что Рёскин советовал Россетти делать эскизные рисунки природы прежде, чем приступать к созданию картины (рисовать «скалы возле потока, деревья на скалах, рябину в осеннее время»³³), но художник не откликнулся на этот совет Рёскина и вообще не любил рисовать природу. Надо сказать, что если Рёскин выступал за то, чтобы художники широко изображали природу, понимая под «природой» и пейзаж, и людей, и сцены из жизни общества, то прерафаэлиты в основном понимали «верность природе» как «верность натуре». Пейзаж не является предметом их творческих интересов, они используют его только как фон. Их интересуют человеческие фигуры, современные лица, современный

³³ Ruskin, Rossetti: Preraphaelitism, p. 103—104.

национальный быт в декоративном, экзотическом обрамлении.

В поэзии прерафаэлитов очевидно тесное переплетение материального и духовного, открытие возвышенного смысла в повседневных явлениях, самовыражение души, скованной пределами определенного бытия. При этом прерафаэлиты не признавали импрессионизма, считая, что он воспроизводит лишь внешние стороны природы. Точное описание чувств в лирике Д. Г. Россетти сопровождалось символическим и аллегорическим выражением идеи. Для стиля прерафаэлитов характерно то, что в реальную обстановку они включали символические образы, и наоборот, реальные фигуры нередко показывали на легендарно-фантастическом фоне. При всем желании следовать правде «прерафаэлитские братья, — по словам Х. Хапта, — никогда не были реалистами»⁵⁴.

Характерным образцом поэзии прерафаэлитов являются сонеты Д. Г. Россетти, объединенные в сборник «Дом жизни» (1870, 1881). В сонетах поэтизируется романтическая мечта об идеальной любви, выражено преклонение перед прекрасной женщиной, перед ее духовной и телесной красотой. Сонетам Россетти свойственно соединение идеального и действительного. Мечта о любви к современной Беатриче сочетается с изображением чувственной, мучительной любви к реальным женщинам — Лиззи Сиддел (она стала женой поэта в 1860 г.), Джейн Моррис, Фэни Корнфорт. Показана душевная драма лирического героя, который разрывается между любовью к женщине и служением искусству. Романтический порыв Д. Г. Россетти проявился не только в стихах, но в самой его жизни, тесно связанной с миром его поэзии. Его жизненное поведение явилось продолжением романтического экзальтированного мира переживаний: после смерти Лиззи Сиддел в 1862 г. Д. Г. Россетти положил рукопись своих стихов в ее гроб. Через семь лет, в 1869 г., по просьбе друзей он согласился извлечь рукопись из могилы и опубликовать стихи. В 1870 г. вышла в свет часть его стихов; полностью цикл сонетов «Дом жизни» был опубликован в 1881 г. во втором томе двухтомного издания произведений Д. Г. Россетти.

В сонетах Д. Г. Россетти осязательно влияние итальянской лирической поэзии дантовской эпохи; поэт следует их тону, изысканному стилю, соответствующему теме идеальной

⁵⁴ Цит. по: *Hunt J. D. The Pre-Raphaelite Imagination (1848—1900)*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1968, p. 242.

любви, но он стремится к современной драматизации лирического чувства. В своих сонетах он создает «драматические персонажи души», которые предстают словно запечатленные в живописной и скульптурной форме. Сонеты строятся на ярких эмоциональных контрастах, на антитезе образов. Их стиль метафоричен, парадоксален и несколько архаичен. Идеальная мечта и драматичность чувств подчас сопровождаются юмористическими нотками. Но в целом сонеты проникнуты печалью, мрачным настроением, думами об изменчивости судьбы, которые подчеркиваются напряженным и несколько импульсивным ритмом стиха. Цикл «Дом жизни» отличается художественным единством, сонеты взаимосвязаны перекликающимися декоративными деталями и воспринимаются как философское раздумье поэта о жизни, любви и смерти.

Картины Д. Г. Россетти отличаются единым принципом отношения к «материалу». Так, он изображал Лиззи Сиддел в характерном «дремлом стиле»: в мечтательной позе, с полужакрытыми глазами. Одухотворенное лицо Лиззи представлено в «Regina Cordium», «Beata Beatrix». Джейн Моррис нарисована на картинах «La Pia dei Tolomei», «Ивовые ветви», «Дневные мечты». Фэнни Корнфорт позировала для «Прекрасной Розамунды», «Восса Восиата», «Леди Лилит». Образы, нарисованные с Лиззи Сиддел, отличаются сочетанием духовного и чувственного. На картинах, изображающих Джейн Моррис, — грустное и печальное лицо. На картинах, где была нарисована Фэнни Корнфорт, подчеркнута чувственное начало. Но при всех этих различиях в картинах Д. Г. Россетти выступает тип женской красоты, который признан прерафаэлитским образцом. Д. Г. Россетти создал образ женщины с напряженным, страстным и печальным взглядом, с красивыми длинными волосами, с наклоненной головой, длинной лебединой шеей, с чувственными полуткрытыми губами, тяжеловатой челюстью, с длинными нервными руками.

В романе современного английского писателя Джона Фаулза «Mag» (1966) женская красота описана в духе канонов прерафаэлитизма: «Прерафаэлитская красота — бледное лицо, ощущение чего-то утраченного в этом мире и в мире женщины. Светлое очарование, но без сентиментальности и наивности, ранимость души...»⁵⁵.

Принципы Рёскина и прерафаэлитов отчетливо обозначились в одной из лучших картин Миллеса — портрете

⁵⁵ *Fowles J. The Magus. Frogmore, St Albans, 1979, p. 115.*

«Рёскин в Гленфиуласе» (1854). Миллес стремился передать на портрете суть возвышенной природы Рёскина, его увлечение мыслями о прекрасном, о природе. Рёскин изображен в синем скюртуке, в синем галстуке, с альпенштоком в руке, на фоне скал и водопада. В другой руке он держит коричневую шляпу. Погой наступает на выступ скалы.

В композиции картины фигура Рёскина как бы накладывается на бурный поток. Синий костюм выделяется на фоне коричневато-зеленоватых скал и светлого, голубовато-желтого потока воды. Рёскин, стоящий с непокрытой головой, смотрит вдаль, над потоком и скалами, спокойными, но грустными голубыми глазами. Подчеркнут контраст между бурным потоком и спокойствием лица и всей фигуры Рёскина. Природа здесь лишь фон для изображения яркой, крупной, замечательной личности. Этот прекрасный человек возвышается над всей природой; он несет в себе мир глубоких чувств и мыслей, который затмевает самое природу. Человек предстает раскованным, свободным, но контрасту с жалкими растениями, цепляющимися за скалы, покрытые пеной от водяного потока.

Человеческие фигуры в картинах прерафаэлитов на исторические и мифологические сюжеты носили портретный характер. Персонажи рисовались с натуры. Так, в картине Хольмана Ханта «Риенци над телом убитого брата дает клятву отомстить тиранам» внешность Риенци списана с Д. Г. Россетти. На картине Миллеса «Лоренцо и Изабелла» изображены лица друзей-прерафаэлитов — Д. Г. Россетти, У. М. Россетти, Уолтера Деверелла, Уильяма Белла Скотта, Фредерика Стивенса. Офелия на одноименной картине Миллеса нарисована с Лиззи Сиддел. В «Благовещении» Д. Г. Россетти изображено лицо Кристины Россетти.

К 1853 г. Рёскин пришел к выводу, что религиозное искусство не оказало существенного влияния на человечество, не улучшило общественной морали. Рёскин считал возможным плодотворное развитие гуманного и правдивого искусства, использующего библейские мотивы. В книге «Искусство Англии» он пропагандировал картины Д. Г. Россетти и Х. Ханта на библейские темы. В произведениях Д. Г. Россетти он не заметил никакой религиозности; в картинах «Дева в доме Св. Иоанна» и «Пасха» он отметил «материальное правдоподобие, внушающее иллюзии, что все происходило на самом деле и не было просто возвышенной фантазией» (А, 41). Д. Г. Россетти не проявлял склонности к религии, и религиозные мотивы имели для него лишь

эстетическое значение, как источник романтических и мифологических образов.

У Хольмана Ханта, человека верующего, было иное отношение к религиозным темам. Если для Д. Г. Россетти Ветхий завет и Новый завет были «только величайшими поэмами», то для Х. Ханта «истории из Нового завета стали тем же, чем они были для пуритан или католиков старых времен — не просто какой-то реальностью, не просто великой из реальностей, а единственной реальностью» (А, 7—8). В картинах Х. Ханта «Свет мира», «Христос в плотницкой мастерской», «Козел отпущения» очевидно стремление к соединению реального и «священного» начал. Рёскин высоко оценил картину «Свет мира» в письме редактору «Таймс», опубликованном 5 мая 1854 г.: «Думаю, что это одно из самых прекрасных произведений на религиозную тему, которые когда-либо появлялись в этом веке или в каком-либо другом»⁵⁶. Вместе с тем в интерпретации этой картины Рёскин делал упор не на религиозном ее характере, а на способности вызвать у зрителя самые драгоценные человеческие переживания, пробудить Совесть, надежду на спасение от зла.

Важно, что в своей поэзии и живописи прерафаэлиты не обошли стороной и социальной проблематики. Будучи противниками урбанизма в современной жизни, они смогли выразительно показать человеческую обездоленность, в особенности тяжелую судьбу женщины, жертвы капиталистического города. Так, эта тема раскрывается в поэме Д. Г. Россетти «Дженни» и в его картине «Нашел!». Поэма «Дженни» представляет собой драматический монолог, в котором выражено сочувствие к несчастной женщине. Д. Г. Россетти в письме к Аллингтону в 1860 г. говорил об этой поэме: «Это самая серьезная вещь из всего, что я написал»⁵⁷.

Рёскин в целом отрицательно отзывался о поэме «Дженни», о нравственном содержании произведения, а также отметил формальные неточности. В письме к Д. Г. Россетти в 1859 г. он писал: «„Дженни“, на мой взгляд, поймут только немногие, и даже из тех немногих большая часть будет недовольна способом изображения. Слишком сомнителен сам рассказчик. Он даже кажется мне ненормальным. Он рассуждает и чувствует словно мудрый и справедливый человек, словно его пьянство и грубость случайны. На самом

⁵⁶ Ruskin J. Works, vol. 16, p. 69.

⁵⁷ См.: Stevenson L. The Pre-Raphaelite Poets, p. 31.

же деле в том, что он осыпает ее деньгами, видно лишь распутство. И вообще он — развратная личность. Праведное чувство не может быть знакомо ему, и поэтому он не может волновать нас... К тому же многие стихи в этом произведении немелодичны и несовершенны. „Fail“ не рифмуется с „Velle“, а „Jenny“ с „guinea“. Вы можете писать совершенные стихи, если захотите, и потому не должны писать плохих стихов»⁵⁸.

Своеобразным аналогом поэмы «Джеппи» является неоконченная картина Д. Г. Россетти «Нашел!». Художник попытался изобразить встречу торговца скотом, приехавшего в Лондон, со своєю бывшей возлюбленной, которая теперь стала надшей женщиной. Д. Г. Россетти не смог завершить эту картину: современная тема не особенно увлекала его. По поводу работы над картиной «Нашел!» Рёскин писал в письме к художнику от 15 июня 1854 г.: «Тема этой картины *ужасающе* трудна, и я представляю, как вы убивались, стараясь напрасно добиться того, чего вам хотелось»⁵⁹.

В тот период, когда Рёскин был близок к прерафаэлитам, — в 50-е годы — происходит резкий перелом в его взглядах, он выступает теперь как смелый критик капиталистического общества, обличая его несправедливость и антигуманность. Именно в это время он связал проблему готического в искусстве с рассмотрением вопроса о характере труда в условиях современного буржуазного общества. С готикой ассоциировалась у него мечта о свободном творческом труде в противовес рабскому труду при капитализме. Глава «Природа готического» (The Nature of Gothic) из второго тома трактата «Камни Венеции» воспринималась как острый социально-политический памфлет, направленный против капитализма. Не случайно эта глава публиковалась также отдельной брошюрой под названием «В чем состоят истинные функции рабочего в сфере искусства» (And Herein of the True Functions of the Workman in Art, 1854) и распространялась среди рабочих. Рёскин в определенной мере увлек прерафаэлитов своим страстным проповедничеством и защитой интересов рабочего класса, хотя в целом им было далеко до его убежденности и широты взглядов.

А. В. Луначарский в статье «Вильям Моррис в Париже» (1914) связывал бунт прерафаэлитов против капиталистической цивилизации с влиянием на них социально-политиче-

⁵⁸ Ruskin. Rossetti: Preraphaelitism, p. 234—235.

⁵⁹ Ibid., p. 12.

ских идей Рёскина: «И подготовленные уже уши двух друзей поразила проповедь Рёскина, с блестящим полемическим бешенством атаковавшего время, стремящегося самый труд деградировать и погубить, не только принижая рабочего в средствах его существования, но накладывая печать проклятия на проповодимые им вещи, лишённые творчества и человеческой ценности, рассчитанные только на сбыт массе, все более безликой»⁶⁰.

В течение ряда лет Рёскин читал рабочим лекции об искусстве в Колледже для рабочих. Это учебное заведение было основано 31 октября 1854 г. на Рэд Лайон-сквер в Лондоне христианским социалистом Фредериком Денизоном Морисом, профессором английской литературы и современной истории. Рёскин преподавал здесь искусство живописи со дня основания колледжа до 1860 г. Он делал это увлеченно, бескорыстно, искренне стремясь к тому, чтобы пробудить в рабочих настоящих художников. Под влиянием Рёскина в колледже стал преподавать Д. Г. Россетти, который обучал рабочих рисованию. Рёскин как-то сказал о нем: «Он, как Чимабуэ, учил всему, что он сам знал»⁶¹. И неудивительно — Д. Г. Россетти в любом человеке видел способности к искусству, всемерно стремился развивать их. В Колледже для рабочих преподавали также Артур Хьюз, Вернон Ланшиптон, секретарь Томаса Карлейля, и Форд Мэдок Браун.

В определенной мере общение с рабочими сказалось и в творчестве самих прерафаэлитов. К примеру, Ф. М. Браун создал картину «Труд» (1865), на которой изобразил рабочих-землекопов, работавших на улице Лондона среди уличной толпы; за их работой наблюдают Ф. Д. Морис и Т. Карлейль. Можно также назвать картину Джона Бретта «Рабочий каменоломни» и картину Фредерика Сэндиса «Старый чартист».

Рёскин первоначально надеялся, что творчество прерафаэлитов станет основой величайшей школы в искусстве, но позднее он разочаровался в их деятельности и в третьем томе «Современных художников» воздержался от похвал в их адрес. Ему не нравилась их чрезмерная откровенность в выражении интимных чувств, их несдержанность в трактовке темы «плоти». Рёскин отмечал, что они забавляются своим мастерством, запечатлевая в искусстве минутные увлечения. Он видел их ограниченность в том, что они обращали

⁶⁰ *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8-ми т., т. 5, с. 322.

⁶¹ *Gaunt W.* Op. cit., p. 69.

свои взоры в прошлое, оставаясь в целом пассивными в своем отношении к современности. В поэзии прерафаэлитов, по мнению Рёскина, есть красота, выразительность чувств, но ей не хватает глубоких наблюдений над жизнью и недостатка строгости поэтической формы.

Прерафаэлитизм как направление в английской культуре не следует объединять с «эстетизмом» Уолтера Пейтера, как это делал в свое время, например, Уолтер Гамильтон в книге «Эстетическое движение в Англии» (1882). Если некоторые прерафаэлиты лишь проявляли внимание к идее «искусства для искусства», то для приверженцев «эстетизма» это был основной программный тезис. Прерафаэлитам безусловно было чуждо одно из «стратегических» положений «эстетизма» о бесцельности искусства, такие его лозунги, как, например, «красота таит в себе смерть» и т. п. Рёскин ценил в творчестве прерафаэлитов интерес к настоящему искусству разных эпох и народов, поиски идеала прекрасного, создание ярких характеров, блестящую красочность и живописность и прежде всего смелый бунт против устаревших академических правил.

Художественные принципы Рёскина и лучшие достижения искусства прерафаэлитов усвоил и развил Уильям Моррис, соединив их эстетические идеи с социалистическим учением. На основе принципов прерафаэлитизма произошли коренные изменения в прикладном искусстве. Художественные искания прерафаэлитов обогатили декоративное искусство, открыли путь к созданию нового дизайна. Стасов писал, что со временем произведения прерафаэлитизма «до того прижились по английским вкусам, что в настоящее время для англичан нет, кажется, ничего выше, приятнее и дороже во всем их национальном искусстве»⁶². А. В. Луначарский восхищался произведениями, сделанными «благородными и искусными руками художников, группировавшихся вокруг Рёскина и Морриса... Прерафаэлитский эпизод, волнующий, прекрасный и неожиданный, и сейчас еще выигрывает на покрытом копотью фоне железно-угольной Англии коммерсантов...»⁶³.

Эти оценки культурно-исторического значения прерафаэлитизма подтверждают то, что говорил Рёскин о роли и значении прерафаэлитов в английском искусстве XIX в.: они создали «новую замечательную школу в Англии» (АР, 21).

⁶² Стасов В. В. Избр. соч.: В 3-х т., т. 3, с. 599.

⁶³ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т., т. 5, с. 321.

Рёскин и Моррис



В многогранной одаренности и многосторонней деятельности Рёскина и Морриса есть общие и даже органически близкие черты. Поразительна непосредственная преемственность идей, глубокое взаимопонимание творческих натур, несмотря на расхождение в конечных политических выводах. Своим творчеством Моррис наглядно продемонстрировал богатство и значение идей Рёскина для становления социалистической культуры. Знаменателен тот факт, что на проблему «Рёскип и Моррис» обратил внимание В. И. Ленин. В его требовательных карточках Цюрихской кантональной библиотеки есть такая запись: «Теодор Феттер. Джон Рёскип и В. Моррис, противники и сторонники техники. Фрауенфельд, 1912»¹. Эта запись опубликована в лепнинских «Тетрадах по империализму» в разделе «Отдельные записи 1912—1916 гг.». А. Л. Мортон указывал на значительную роль Рёскина в духовной эволюции английских социалистов: «С чтения Рёскина начинали и Уильям Моррис, и Том Мани, и сотни других социалистов той эпохи. И пусть лучшие из них скоро перешли к книгам Маркса, превзойдя своего первого наставника, Рёскин навсегда сохранил их любовь и уважение»². Английское социалистическое движение плодотворно использовало как его обличение капитализма, так и его теорию искусства и творческой деятельности. Масштабность такой личности, как социалист Моррис, выступавший как поэт, прозаик, художник, политический деятель, во многом обусловлена той обстановкой культурной жизни, которая возникла благодаря деятельности и идеям Рёскина. Советский исследователь А. А. Анникет отмечал в творчестве Морриса «развитие мыслей Рёскина, их применение, но с индивидуальной моррисовской окраской. Моррис обогатил их своей жизнью, попыткой практически осуществить их. Он воспринял идеи Рёскина как художник»³.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 28, с. 740.

² Мортон А. Л. От Мэлори до Элиота. М., 1970, с. 200.

³ Анникет А. А. Моррис и проблемы художественной культуры.— В кн.: Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973, с. 37.

В письме к Андреасу Шою от 5 сентября 1883 г. Моррис признавался, что его жизненный путь переменился «благодаря книгам Джона Рёскина», которые явились для него «совершенным откровением»⁴. В 1853 г. Моррис читал первые два тома «Современных художников» и обсуждал их со своими друзьями-художниками Э. Берн-Джонсом и Р. У. Диксоном. Он знал наизусть страницы из этого трактата Рёскина, касающиеся описания картины Тернера, посвященной гибели рабовладельческого корабля. С еще большим интересом отнесся Моррис к работе «Камни Венеции», особенно к главе «О природе готического», в которой Рёскин изложил суть своих эстетических и социально-политических воззрений. Впоследствии, в 1892 г., Моррис даже опубликовал ее отдельным изданием. По словам критика П. Фолкнера, «произведения Рёскина оказали наиболее глубокое и длительное влияние на Морриса именно потому, что в них ставились вопросы, касающиеся как искусства, так и общества»⁵.

Рёскина и Морриса объединял общий большой интерес к творчеству Вальтера Скотта, которое способствовало оформлению их представлений о прошлом Англии и помогло становлению идеала, с позиций которого они критиковали капиталистическую Англию XIX в.

Моррис впервые узнал о прерафаэлитях из книги Рёскина «Лекции по архитектуре и живописи» (*Lectures on Architecture and Painting*, 1854), составленной на основе его эдинбургских лекций. Деятельность прерафаэлитов привлекла его внимание еще и потому, что их интерес к искусству средних веков перекликался с призывами Томаса Карлейля о возрождении средневекового жизненного уклада. Эта идея Карлейля оказала известное влияние на ранний период художественной деятельности Морриса. Поэтому, сблизившись с прерафаэлитами, Моррис воспринял их протест против индустриализма. Как и глава «Прерафаэлитского братства» Данте Габриэль Россетти, Моррис искал эстетический идеал в добуржуазном прошлом, разделяя стремления прерафаэлитов к обновлению художественных вкусов через возрождение романтического медиевизма и декоративного элемента в противовес академизму викторианского искусства XIX в. Прерафаэлитам, в том числе и Моррису, казалось, что они восстанавливают в правах народное, национальное, английское искусство.

⁴ Там же, с. 471.

⁵ *Faulkner P. Against the Age: An Introduction to William Morris. L., 1980, p. 5.*

Ощутимо родство некоторых приемов ранней поэзии Морриса с прерафаэлитскими принципами: яркая красочность, декоративность стиля, балладная форма, фольклорные мотивы, романтические сюжеты. Эти принципы особенно отчетливо проявились в первом сборнике стихотворений Морриса «Защита Гвеневеры и другие стихи» (*The Defence of Guinevere and Other Poems*, 1858). Основные мотивы сборника — чувство красоты и ощущение кризисности социального уклада. Рёскин высоко оценил «Защиту Гвеневеры»; в письме к Браунишгам он писал, что стихи этого сборника «очень благородны, в самом деле очень значительны в своем своеобразии»⁶. И вместе с тем хотя Моррис искал и находил красоту в прошлом, он не идеализировал средневековье: романтическая мечта не заслоняла для него реальных исторических обстоятельств.

Впоследствии Моррис отошел от активного участия в движении прерафаэлитов и перешел на социалистические позиции, но при этом, по словам современного английского исследователя Уильяма Гонта, он, все же «не отвергал прерафаэлитизм... он развивал его дальше...»⁷. К тому же он ценил, как и Рёскин, именно «раннюю, вопиющую стадию прерафаэлитизма»⁸. Моррис смотрел на прерафаэлитов как бы глазами Рёскина, усвоив идеи его книг, которые стали для него «эстетической Библией»⁹.

Моррис воспринял идею Рёскина о том, что искусство — не излишество, не роскошь, а необходимая часть жизни гармонически развитого человека. О значении эстетики Рёскина и его учения о красоте для современников хорошо сказал русский писатель П. Д. Боборыкин, высоко оценивший «то движение в искусстве и его толковании, которому толчок дал Рёскин», призывавший «к новым воззрениям на область красоты»¹⁰. В книге «Столицы мира. Тридцать лет воспоминаний» (1911) П. Д. Боборыкин восторженно писал о Рёскине: «Область искусства давно уже сделалась предметом исследования оцепь большого критического таланта — писателя с богатым и пылким языком и с огромной эрудицией по истории искусства. Это был Джон Рёскин...», который «являлся с оригинальным пониманием природы и задач искусства... Для него вся природа одухотворена многообразной, бесконечно проявляющейся красотой; но этот культ

⁶ Цит. по: *Faulkner P. Op. cit.*, p. 23.

⁷ *Gaunt W. The Pre-Raphaelite Tragedy*. N. Y., 1942, p. 186.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Stevenson L. The Pre-Raphaelite Poets*. Chapel Hill, 1972, p. 126.

¹⁰ *Боборыкин П. Д. Воспоминания*: В 2-х т. М., 1865, т. 1, с. 506.

красоты связан у него с особым рода нравственным мистицизмом, присущим английской душе». П. Д. Боборыкин отметил влияние эстетических идей Рёскина на развитие прикладного искусства: «На глазах моей генерации произошло в Англии роскошное развитие *прикладного искусства*... в последнее время особенно выделился Моррис»¹¹.

В статье «Как я стал социалистом» (How I Became Socialist, 1894) Моррис так отзывался о Рёскине: «... он-то и помог мне обрести идеал... Оглядываясь на прошлое, я не могу, кстати, не признать, что мир был бы убийственно скучен двадцать лет назад, если бы в нем не было Рёскина. Именно благодаря ему мое недовольство, которое, должен сказать, отнюдь не было смутным, приняло определенные формы. Помимо желанья создавать красивые вещи, основной страстью моей жизни была и есть ненависть к современной цивилизации»¹².

И Рёскин и Моррис видели несовместимость уродливой буржуазной цивилизации XIX в. с развитием подлинного искусства. И оба они противопоставляли пошлости и жестокости капитализма красоту самой жизни, красоту человека и природы. Отсюда и отталкивалась концепция прекрасного в эстетике Рёскина и Морриса, но само противоречие между безобразием современной жизни и красотой искусства она толковали по-разному. Если Рёскин надеялся на нравственное оздоровление нации, облагороженной возрождением труда ремесленников и созданием произведений подлинного искусства, то Моррис — в последний период своего творчества — полагал, что развитие классовой борьбы позволит пролетариату взять власть в свои руки, что приведет к расцвету искусства в новом социалистическом обществе. Иными словами, эстетические идеи Рёскина, издавна имевшие столь притягательную силу для Морриса, в результате переосмысливаются им на основе марксизма; появляются новые идеи и новые акценты в его теории искусства.

Моррис не раз публично отдавал дань своему учителю. Так, в лекции «Красота жизни» (The Beauty of Life, 1880) он говорил: «Я столь многому научился у Джона Рёскина, что постоянно чувствую, как в моих словах эхом отдаются его идеи. Это правда, что его несравненный английский язык и удивительное красноречие всегда, чего бы он ни касался, завоевывали ему слушателей во времена, когда еще не был утрачен вкус к литературе». В лекции «Искусство и социа-

¹¹ Там же, т. 2, с. 217—218, 232, 233—234.

¹² Моррис У. Указ. соч., с. 55—56.

лизм» (Art and Socialism, 1884) он специально подчеркивал, что идеи Рёскина не идут в разрез с интересами рабочего класса: «Я... был изумлен, обнаружив в рабочей аудитории сердечное отношение к Джону Рёскину. В отличие от чрезвычайно изысканной публики они видят в нем скорее пророка, чем красноречивого фантазера»¹³.

Вместе с тем, будучи материалистом и атеистом, Моррис освобождает понятие красоты от идеи божественного, преодолевая одну из слабых сторон концепции прекрасного в эстетике Рёскина.

Вслед за Рёскином Моррис считал, что искусство воспроизводит жизнь нации, состояние ее морали, ее культуру; что искусство — это творение народа, наглядное воплощение того морального удовлетворения, которое народ испытывает в процессе творческого труда. Искусство — продукт труда, приносящего счастье. Рёскин был убежден в том, что первостепенная цель настоящего художника состоит в изучении жизни своего народа, а знание народной жизни служит необходимым условием успеха художника и писателя.

Обращаясь к студентам-искусствоведам Оксфордского университета, он говорил: «Вы должны прославлять человеческую жизнь своего собственного народа, понятую в его истории и с восхищением принимаемую в его настоящем. Это должно быть в вашем сердце, в вашем видении жизни, иначе вы не сможете ни любить по-настоящему, ни отличить истины от лжи. Если в самом начале вы не представите парод прекрасным, то ваше стремление к идеалу фальшиво, а изображение — чудовищно»¹⁴.

Как и Рёскин, Моррис считал, что расцвет искусства невозможен без коренных социальных перемен в обществе. Но в отличие от Рёскина рассматривал революцию как единственное средство осуществления этих перемен. Рёскин был занят осмыслением проблемы «искусство и общество», Моррис — проблемы «искусство и социализм».

Художественные искания Морриса проявились в его увлечении архитектурой, живописью, прикладными искусствами, литературой. В многогранности интересов Морриса, по мнению Джека Линдсея, автора книги «Уильям Моррис. Его жизнь и творчество»¹⁵, отразилась перспектива идейного социального и творческого становления человека, мечтавшего о прекрасной жизни на земле и соседившего мечту

¹³ Там же, с. 107, 207.

¹⁴ *Ruskin J. The Eagle's Nest.*— In: *Ruskin J. The Works.* N. Y., 1885, p. 184.

¹⁵ *Lindsay J. William Morris: His Life and Work.* L., 1975.

с идеей социализма. Для Морриса освобождение человека является как социальной, так и эстетической проблемой, ибо идеал свободы у него сливается с идеалом красоты. Преодоление отчуждения, свойственного буржуазному обществу, возможно на путях соединения социально-политических целей с художественной активностью. Дело не в подчинении искусства политической пропаганде, а во внесении искусства в центр бытия и действия.

Из всех эстетических категорий Моррис рассматривает только одну — категорию прекрасного. Согласно его точке зрения, прекрасное — объективная необходимость, свойственная природе и человеческой жизни: это естественные дары природы и то, что создается руками тружеников. Прекрасное — закон гармонии, соответствующий общим законам жизни, красота жизни и природных форм. Прекрасное — это человеческая мысль, воплощенная в работе и произведениях труда; это выражение души целого народа и отдельного человека. Каждый человек обладает врожденным чувством прекрасного, и развитие этого чувства зависит от социальных условий.

Настоящее искусство выражает свободу мысли и слова, жажду света и знания. Оно должно воссоздавать историческую правду, рисовать правдивый идеал полноценной и разумной жизни и оказывать нравственное воздействие на людей. Такое искусство должно стать потребностью каждого человека. Особое внимание Моррис уделял формулированию целей искусства. В статье «Цели искусства» (*The Aims of Art*, 1887) говорится: «... цель искусства — сделать труд человека счастливым, а отдых плодотворным»¹⁸. Цель искусства — доставлять радость и счастье человеку, умиротворять душевное беспокойство, делать жизнь достойной и счастливой для всех.

В лекции «Искусство под игом плутократии» (*Art under Plutocracy*, 1883) Моррис делит все искусство на два типа: интеллектуальное и декоративное (малые искусства, прикладные искусства). Первый тип служит для удовлетворения только духовных запросов людей, второй тип соединяет духовные интересы с материальными потребностями. В периоды расцвета искусства между этими типами существует внутренняя взаимосвязь, но в условиях индивидуалистической буржуазной цивилизации они отдаляются друг от друга что не может не наносить им ущерб. Декоративное искусство как форма коллективного творчества исчезает, а индиви-

¹⁸ Моррис У. Указ. соч., с. 51.

дуальное, интеллектуальное искусство в отрыве от коллективного становится ограниченным, холодным, непонятным народу. Идеалом Морриса является человеческое сотрудничество в свободном от эксплуатации обществе и сотрудничество искусств — интеллектуального и декоративного.

Моррис ратует за развитие народного искусства и связанного с ним искусства индивидуальных творцов. В лекции «Красота жизни» он говорил о том, что «высокое искусство, создаваемое только великими умами и чудесно одаренными руками, не может существовать без искусства народного»¹⁷. Моррис отдавал предпочтение народному искусству, которое являлось результатом коллективного творчества. Такое искусство, по его мнению, существовало в средние века в произведениях ремесленников, а с развитием буржуазной цивилизации и в связи с обострившимся разделением труда коллективное творчество стало исчезать. Если к творчеству не причастен весь народ, то искусство неизбежно приходит в упадок. Моррис считает ненормальным то, что искусство стало достоянием избранных, тогда как оно должно принадлежать всем людям.

Моррис отдал много силы и времени возрождению прикладных искусств. Он был не только знатоком, теоретиком и пропагандистом прикладных искусств, но сам был мастером и художником-дизайнером. Он надеялся на то, что в будущем наступит бурное развитие художественных ремесел, столь характерных для средневековья, а в искусстве красота, достигнутая средневековыми мастерами, соединится с реализмом, к которому стремятся современные художники. Подлинное искусство, по его убеждению, создается народом и сохраняет память о народе-творце.

Моррис признавал, что его понимание красоты и целей искусства восходит к идеям Рёскина, видевшего назначение искусств в том, чтобы доставлять людям радость в процессе работы. В лекции «Малые искусства» (The Lesser Arts, 1882) Моррис подчеркивал, насколько важно вновь и вновь возвращаться к этой истине: «... отваживаюсь развить далее эту мысль в связи с тем, что мне приходят на ум слова, сказанные одним из живущих ныне великих людей; я имею в виду моего друга профессора Джона Рёскина. Во втором томе его „Камней Венеции“, в главе под названием „О природе готики“, вы найдете самые правдивые и самые красноречивые слова, когда-либо сказанные по этому поводу. То, что предстоит сказать в связи с этим мне, — лишь эхо его

¹⁷ Там же, с. 103.

слов»¹⁸. В лекции «Будущее архитектуры в условиях цивилизации» (The Prospects of Architecture in Civilization, 1881) Моррис указывал на объективно революционизирующее значение этой мысли Рёскина: «Оправдать то, что я только повторяю слова Рёскина, может одно — на них обращают меньше внимания, чем на все сказанное им, — наверно, из опасения, что правда, в них заключенная, неосторожно запала бы в сознание и либо побудила бы людей действовать соответственно собственным их сокровенным помыслам, либо вынудила бы признаться в собственной лени и малодушии»¹⁹.

Развивая идеи Рёскина, Моррис выдвинул формулу «искусство — есть выражение человеческой радости в труде». Он считал, что эта идея может быть полностью осуществлена в связи с развитием революционных социальных перемен в обществе. Радость творчества определяется удовлетворением творческих стремлений и социальных нужд, а также мастерством творца. Моррис объясняет существующее безрадостное положение в сфере труда не механизацией трудовых процессов, а существованием экономической системы, основанной на жажде прибыли, убивающей подлинно человеческие ценности. Искусство, считает он, должно дать рабочим идеал разумной жизни, представление о прекрасном, о радости творчества.

Моррис вновь ссылается на Рёскина, когда развивает мысль о том, что искусство зависит от условий труда множества людей. Так, в лекции «Искусство под игом плутократии» он говорит: «Искусство — это выражение радости человеческого труда. Если эти слова и не принадлежат профессору Рёскину, в них, во всяком случае, воплощается основной принцип его учения. Никогда не утверждалась более важная истина. Если вообще возможно наслаждаться трудом, то какой поразительной глупостью представляется согласие людей трудиться без удовольствия! Какой ужасной социальной несправедливостью представится принуждение людей трудиться без удовольствия!.. Главное мое обвинение против нынешней общественной системы заключается в том, что она основана на безрадостном и чуждом искусству труде большинства людей...»²⁰.

Мысль Рёскина и Морриса о том, что искусство воплощает в себе радость человеческого труда, перекликалась с эстетическими воззрениями Л. Н. Толстого на природу

¹⁸ Там же, с. 246—247.

¹⁹ Там же, с. 374.

²⁰ Там же, с. 178.

искусства, что свидетельствует о некоторых общих моментах в понимании назначения искусства этим художниками слова, выражавшими страстный протест против капиталистической цивилизации.

Сильнейшее впечатление произвели на Морриса — так же как и на многих его современников — высказывания Рёскина по поводу центральной и самой острой проблемы времени — проблемы эксплуатации, уничтожающей творческий характер труда. Современное индустриальное общество, говорил Рёскин, уничтожило свободу труженика, ущемив творческое начало в его труде, а ведь труженик свободен только тогда, когда творчески выполняет свою работу.

Интересно напомнить, что для Карлейля, еще в 40-х годах посвятившего социальной роли труда книгу «Прошлое и настоящее», социальный аспект труда имел второстепенное значение по сравнению с его религиозной функцией. Так, он утверждал, что «труд по своей природе религиозен... Всякий истинный труд — Религия... Всякий истинный труд свят... Вершина труда — в небесах»²¹. К тому же «рыцарями труда» он считал не столько рабочих, сколько «капитанов промышленности», т. е. образумившихся капиталистов, взявшихся за правильную организацию труда. Карлейль совершенно не ставил вопроса о творческом характере труда. И в этом коренное различие между его точкой зрения на труд и концепцией труда у Рёскина. Новаторство Рёскина проявилось прежде всего в том, что он увидел и вдохновенно показал творческий характер труда талантливых представителей народа, связав труд с искусством, с красотой. По словам Джека Линдсея, «здесь-то как раз Рёскин и завершил атаку на власть чистогана, подчеркнув радость творческой активности в свободном человеке. Он сделал это добавление, отнюдь не ослабив пафоса разоблачения общей бесчеловечности в обществе, управляемом по законам рынка; в действительности он даже усилил это разоблачение»²².

Выдвигая проблему творческого труда, Рёскин вместе с тем видел пагубные последствия разделения труда при капитализме. Морриса глубоко поразила мысль Рёскина о том, что разделение труда — это, по существу, разделение самих людей на мелкие фрагменты, это разрушение человеческого интеллекта, цельности индивида. Читая в 1883 г. «Капитал» Карла Маркса во французском переводе, Моррис смог убедиться в справедливости этого наблюдения Рёскина. По по-

²¹ *Carlyle Th. Past and Present. L., 1845, p. 268, 270, 271.*

²² *Lindsay J. Op. cit., p. 60.*

воду чтения «Капитала» Моррис сделал запись, свидетельствующую о том, что он прежде всего отметил у Маркса то, что как раз перекликалось с известной мыслью Рёскина: «Не только труд разделен и подразделен и распределен между различными людьми, это сам человек разрезается на части и превращается в автоматическую пружину какой-то ограниченной трудовой операции. Карл Маркс»²³.

Высоко ценя полемический дух книги Карлейля «Прошлое и настоящее», Моррис тем не менее отвергал идею Карлейля о том, что всякая работа желательна, ибо работа хороша сама по себе. По мнению Морриса, эта идея выгодна тем, кто живет за счет труда других. При капитализме труд — бремя, он вызывает отвращение. И только при социализме труд будет достойным человека, а машины станут не средством эксплуатации, а помощниками тружеников.

Искусство является продуктом общества, в котором оно существует. Поэтому Моррис и видит в вульгарной, механизированной, бесчеловечной капиталистической цивилизации причины упадка искусства, постепенного исчезновения красоты и романтики. Моррис говорит прежде всего о прикладном искусстве, но не только о нем. Искусство — выражение радости человеческого труда. А поскольку в буржуазном обществе труд рабочего лишен радости, то там нет и настоящего народного искусства: оно убито хищничеством буржуазии, разделением труда, утилитаризмом машинного производства. Для художника необходимы ум, воображение, выдумка. А между тем эти качества угасают в буржуазном обществе, где возрастает роль коммерции и принижается роль искусства.

От Рёскина Моррис заимствовал идею творческого труда как основы правственности, но он развил ее дальше, доказывал, что творческий труд рабочих возможен только при социализме. Моррис не только испытывал уважение к рабочим и их способностям, он верил в рабочий класс как новую силу общества, а со временем принял и идею революции. Он стал «социалистом на практике».

Моррису безусловно imponировало представление Рёскина о самом процессе творческого труда, и свою повседневную творческую работу он строил по заветам учителя. Рёскин считал, что творческий труд должен приносить счастье. Человек счастлив в своем труде, если занимается тем, что ему по душе, к чему у него есть и способности и призвание. Испытывая уверенность в том, что делает все

²³ Цит. по: Ibid., p. 61.

правильно, человек не пуждается в подтверждении верности своего дела со стороны других людей и умеет оценить свою работу, не сомневаясь в ее ценности. Труд не должен быть изнурительным, но перегруженностью работой приносит удовлетворение. Следствием порочной социальной системы является труд принудительный или вынужденный, имеющий целью только добывание средств к существованию. Но если труд свободен, то перегруженность — благо, ибо человек не может удовлетвориться малым. Вместе с тем труд не должен быть мучительным. Неимоверные усилия напрасны, ибо художественные ценности создаются не внешним напряжением всех сил и способностей, а великими людьми, делающими свое дело без больших видимых усилий. Напряжение в моральной сфере, в душе человека, значительно выше затрачиваемых им физических и интеллектуальных усилий. Интенсивное моральное состояние — это предисылка создания художественного произведения, а замысел реализуется без чрезмерного напряжения. Художник трудится легко и спокойно, ибо талант проявляется в «вечном, неуклонном, целенаправленном, счастливом, верном труде, в котором способности человека концентрируются и дисциплинируются, но при этом применяются с необычайной легкостью» (АР, 11). Истинный художник отличается не склонностью к аффектации или внешним эффектам, а честным, здоровым трудом, таким же постоянным и регулярным, как труд рабочего.

Именно таким был творческий труд Морриса. Идеал творческого труда Рёскин и Моррис искали в средних веках, когда труд ремесленника был одновременно и трудом художника. Труд средневекового мастерового они противопоставляли механическому, бессмысленному труду в индустриальном капиталистическом обществе.

Однако в отличие от Рёскина Моррис видел в средневековье не только прекрасный труд художников-ремесленников, но и жестокость социальных отношений; он не призывал к копированию искусства средневековья, а предлагал изучать искусство того времени и паходить в нем вдохновенье; не подражать ему, а на основе его изучения создавать собственное, современное искусство, устремленное к будущему.

Мысль Морриса о том, что ремесленные гильдии средневековья стремились к справедливому распределению работы среди мастеров и к созданию ценностей, которые удовлетворяли бы реальные потребности людей, имела, по словам современного критика Стивена Ингла, «великое

вдохновляющее значение для социалистического движения в Великобритании»²⁴⁻²⁵.

Творческий труд средневековых мастеров с особой силой проявился в архитектурных сооружениях. Недаром наиболее очевидным выражением народного гения в области творческого труда Рёскин считал архитектуру, выделяя ее в этом смысле среди других видов искусств. Рёскину принадлежит заслуга в создании оригинальной разновидности жанра эссе — эссе об архитектуре. Произведения Рёскина, относящиеся к этому жанру, обладают высокими литературными достоинствами. Он писал об архитектуре как художник, воспроизводя в искусстве слова красоту архитектурных памятников.

Жанр эссе об искусстве, созданный Рёскином, оказывал огромное влияние на современников и потомков именно потому, что в нем затрагивались проблемы не только эстетические, но и проблемы социально-политического характера. Через литературный образ, как бы воссоздающий произведение архитектуры или живописи, Рёскин умел рассказать о жизни всего общества. Такая глубина видения действительности и широта обобщений привлекали читателей, стремившихся постичь реальность в ее многообразных связях. Этот завоевавший признание новый жанр О. Уайльд назвал «литературой об искусстве»²⁶. Основной темой этого жанра стала творческая активность человека — в сфере искусства и в сфере общественной жизни, поиски новых эстетических и социальных ценностей в мире, который неизбежно подвержен переменам.

Моррис, как и Рёскин, уже в юности изучал готическую архитектуру и восхищался ею. В свои университетские годы он написал стихотворение об архитектурном памятнике — «Посвящение храму» (*The Dedication of the Temple*, 1853). Как и Рёскин, Моррис путешествовал по Франции (в 1884 и 1885 гг.) с целью изучения архитектуры готических соборов в Амьене, Шартре, Руане, Бове. Его поражает в готике «единство красоты, истории и романтики». Как и Рёскин, Моррис написал эссе об Амьенском соборе — «Соборы Северной Франции: тени Амьена» (*The Churches of Northern France: Shadows of Amiens*). Рёскинские идеи сказываются в таких произведениях Морриса, как «Рассказ о неизвестной церкви» (*The Story of Unknown Church*), «Ночь в соборе» (*A Night in a Cathedral*), «Свенд и братья» (*Svend*

²⁴⁻²⁵ Ingle S. *Socialist Thought in Imaginative Literature*. L., 1979, p. 38.

²⁶ Wilde O. *Pen, Pencil and Poison*. — In: Wilde O. *The Artist as Critic: Critical Writings*. N. Y., 1970, p. 328.

and the Brethern). Изучение готической архитектуры предпринималось Моррисом отнюдь не в религиозных целях, его интересовали социальные и эстетические проблемы.

В лекции «Готическая архитектура» (Gothic Architecture, 1889) Моррис развивал мысль о том, что готическая архитектура, создававшаяся руками тружеников, работников гильдий в свободных городах Европы в эпоху средних веков, воплощала в себе идеал свободы: «С самого начала такая свобода стала возможна благодаря тенденции, которая предполагала свободу рук и ума при подчиненности их слаженной, коллективной деятельности»²⁷. Готическая архитектура, по мнению Морриса, — это великолепное, радостное искусство, воплощение красоты мира.

В возрасте сорока лет Моррис начал интересоваться социально-политическими проблемами. Теперь он мечтает о «лучшем образе жизни», заявляет о том, что «невнимание к красоте обернется когда-либо возмездием». Он приходит к мысли, что искусство не может по-настоящему развиваться в условиях погони за прибылью. С 1877 г. он обращается к «социализму, увиденному глазами художника», начинает читать лекции для народа и выступать с обращениями к рабочему классу (так, в 1881 г. Моррис читал лекции в Колледже для рабочих, в котором ранее преподавал Рёскин).

В конце 70-х годов Моррис переходит к политическому толкованию противоречий капиталистического общества. Его статьи и речи об искусстве, объединенные в сборниках «Надежды и страхи, связанные с искусством» (Hopes and Fears for Art, 1882) и «Признаки перемен» (Signs of Change, 1888), содержат социалистическую трактовку роли искусства в обществе. Эти статьи написаны очень просто, лаконично, чем разительно отличаются как от мощной риторики Карлейля, так и от возвышенного красноречия Рёскина. Моррис хотел, чтобы его выступления были доступны простым людям, и в первую очередь рабочим. Он развивал мысль о том, что современная буржуазная цивилизация враждебна искусству, призывал к борьбе за сохранение творческого характера труда. Моррис считал, что искусство создается народом и для народа, что оно утверждает человеческое достоинство и дает ощущение счастья.

Закономерно критикуя буржуазную цивилизацию и тот упадок в искусстве, который вызван бесчеловечностью капитала, Моррис подчас впадает в крайность и явно неспра-

²⁷ Моррис У. Указ. соч., с. 124.

ведливо объявляет XIX в. в целом веком псевдонискусства.

С сожалением говорит Моррис о том, что искусство в условиях эксплуататорского общества недоступно народным массам, и ратует за развертывание просветительской деятельности среди трудящихся с целью приобрести их к достижениям культуры и искусства. Просвещение народных масс позволит им ясно увидеть свое рабское положение и будет способствовать борьбе за изменение социальных порядков. Моррис был склонен даже преувеличивать роль искусства в революционизировании народных масс. Так, ясно утопично следующее его утверждение в лекции «Красота жизни»: «И только одно искусство способно им помочь и избавить их от этого рабства»²⁸. Однако во взглядах Морриса на искусство было больше историзма, чем у Рёскина, он теснее связывал судьбы искусства с общественным прогрессом, с борьбой классов.

В 1883 г. Моррис стал членом Социал-демократической федерации, а затем Социалистической лиги. С этих пор он принимает активное участие в социалистическом движении, пропагандируя идеи социализма в своих блестящих лекциях, речах и обращениях к рабочим. Деятельное участие в общественной борьбе обусловило новый характер творчества Морриса. Теперь он создает произведения, в которых воплощает социалистические идеи. Таковы «Гимны для социалистов» (*Chants for Socialists*, 1884—1886), поэма «Пилигримы Надежды» (*The Pilgrims of Hope*, 1886), повесть «Сон про Джона Болла» (*A Dream of John Ball*, 1887), и футурологический роман «Вести ниоткуда» (*News from Nowhere*, 1890).

Моррис испытал сильное воздействие идей марксизма. В работах К. Маркса он увидел точную и научную формулировку закономерностей развития социальной жизни. Традиция морального и эстетического протеста, идущая от Рёскина, соединилась у Морриса с политико-экономическими и философскими идеями К. Маркса, научно доказавшего неизбежность крушения капитализма. И все-таки представления Морриса о будущем были еще во многом утопическими. Но утопия Морриса уже принципиально отличалась от утопии Рёскина, который ориентировался на утопии Платона, Томаса Мора, Фрэнсиса Бэкона. Моррис же был ближе к утопическому социализму Оуэна и Фурье.

Рёскин внимательно изучал «Государство» и «Законы» Платона и использовал некоторые идеи древнегреческого

²⁸ Там же, с. 114.

философа в своем утопическом проекте создания «Гильдии св. Георгия». Ему была близка мысль Платона о том, что деление общества на разряды граждан должно основываться на нравственном принципе. В воспитании граждан, по его мнению, большое значение имеют эстетические эмоции, в частности наслаждение музыкой. Представления Платона об идеальном государстве Рёскин изложил в четвертом томе «Fors Clavigera», взяв у Платона то, что ему казалось гармоничным и справедливым. По словам советского философа А. Ф. Лосева, «все „Государство“ Платона не только посвящено анализу справедливости как некоего идеала, общественно-политического и личного, но эта справедливость трактуется здесь у Платона еще и как подлинное и глубочайшее счастье»²⁹.

Рёскин, однако, почувствовал в платоновской утопии то, что связано было с аристократической точкой зрения работодателя сельского общества. В частности, он видел, что Платон делит граждан идеального общества на правителей и воинов, с одной стороны, и работников производительного труда — с другой. Рёскин также заметил, что Платон признавал право на эстетическое воспитание только за двумя первыми разрядами граждан, не имевшими отношения к труду, а к труженикам он относился с явным пренебрежением, как к рабам, и не считал нужным давать им право на воспитание и образование. В своей утопии — «Гильдии св. Георгия» — Рёскин преодолевает эту ограниченность Платона и предлагает воспитывать и обучать всех достойных людей, членов «Гильдии...».

Рёскина привлекало «объяснение проекта истинного коммунизма в „Утопии“ (Utopia, 1516) Томаса Мора» (ФС, 2, 383), и он безусловно воспринял некоторые ее идеи. Прежде всего Рёскину был близок выдвигаемый Томасом Мором семейно-ремесленный принцип организации производства в земледельческих общинах, его идея участия всего населения в трудовой деятельности, мысль о полном удовлетворении духовных потребностей людей, о разумном ограничении материальных потребностей, об изготовлении только самых необходимых вещей. Рёскин не мог, однако, принять отношения Томаса Мора к физическому труду как «телесному рабству». Как и Мор, Рёскин резко осуждал эксплуататорское общество, но при этом их позиции были принципиально различны: если Мор выступал за отмену

²⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969, с. 604—605.

частной собственности, то Рёскин — за ее сохранение в разумных пределах.

В «Новой Атлантиде» (New Atlantis, 1627) Фрэнсиса Бэкона Рёскин особенно ценил идею просвещения, идею любви к своей стране. Кроме того, устройством общественно-го строя в утопии Бэкона, основанного на идеальной монархии, вполне отпечало монархическим иллюзиям самого Рёскина. Он также разделял доводы Бэкона в поддержку частной собственности. Но в чем Рёскин коренным образом расходился с автором «Новой Атлантиды» — так это в отношении к научно-техническому прогрессу. В отличие от Бэкона, с энтузиазмом изображавшего научно-техническую организацию — «Дом Соломона» — и выступавшего за развитие техники и усиление власти ученой элиты, Рёскин страшился технического, индустриального развития и в своем проекте «Гильдии св. Георгия» особо предусмотрел крайне ограничительное использование технических новшеств или вообще игнорировал их.

О проекте и истории создания утопической по своему характеру «Гильдии св. Георгия» Рёскин рассказал в книге «Fors Clavigera», в которой он стремился изложить «истинно либеральные и коммунистические принципы» (FC, 2, 443). Реализация этого проекта относится к 1876 г., когда в Бармуте, неподалеку от Шеффилда, была основана сначала «Компания», а потом «Гильдия св. Георгия». Это, по словам Рёскина, было как «строительство плота в момент совершающегося кораблекрушения» (FC, 3, 32), это была «попытка изменить мир» (FC, 3, 231). И сделал это Рёскин из любви к человечеству.

Для названия «Гильдии» Рёскин не случайно выбрал имя св. Георгия, считавшегося покровителем Англии. Но в это символическое имя он вкладывал иной смысл: св. Георгий, герой легенды, боролся против дракона, он хотел с помощью меча исправить мир, но, по мнению Рёскина, пришла пора перековать мечи на орала. Поэтому и смысл этого имени Рёскин объясняет греческим словом «георгус» — «земледелец» (с этим связано название поэмы Вергилия «Георгики», посвященной земледелию). «Гильдия св. Георгия», таким образом, должна была быть земледельческой общиной, в которой рабочие, оставив города и фабрики, стали бы заниматься сельскохозяйственным трудом. И действительно, рабочие Шеффилда начали обрабатывать тринадцать акров земли, принадлежащей «Гильдии». Эту землю Рёскин купил на средства, собранные им в течение четырех лет по подписке. Он гордился тем, что вот нако-

нец «в Англии появился клочок земли, который передан в руки рабочих» (FC, 4, 81). В 1879 г. Рёскин организовал в Шеффилде музей для рабочих и сам часто бывал там, чувствуя, с каким почтением и уважением относились к нему рабочие. В письме к Нортону от 1 ноября 1879 г. Рёскин писал о своих отношениях с рабочими: «Эти люди глубоко интересуют меня, и я нужен им, совесть моя спокойна, когда я оказываюсь в другом месте (т. е. вдали от Шеффилда.— Г. А.)» (LN, 2, 161).

Создание «Гильдии св. Георгия» Рёскин рассматривал как попытку преодолеть «тяжелые времена» (hard times, FC, 2, 483). И не случайно он использует здесь это характерное выражение, которое Диккенс избрал для заглавия своего романа. «Гильдия св. Георгия» воспринималась Рёскином как островок истинной человечности среди хаоса капиталистической цивилизации, в которой господствует жестокая конкуренция, разворачивается кровавая борьба за деньги, где царят голод и нищета.

В «Гильдии св. Георгия», полагал Рёскин, люди должны жить трудом рук своих, заниматься возделыванием земли, строительством собственных домов и разумно наслаждаться досугом. Решительно ничего не принималось от образа жизни индустриального города, почти не допускалось использование машин, чтобы не загрязнять природную среду. Ручной труд должен был удовлетворять материальные и духовные потребности труженников. Люди должны трудиться не только для самих себя, но прежде всего ради интересов всех членов «Гильдии» и в конечном итоге — во имя интересов своей страны. Каждый человек должен соответствовать своему месту и призванию и честно выполнять свой долг перед «Гильдией». Все доходы распределяются среди бедных, которые освобождаются от любых налогов.

Большую роль в жизни членов «Гильдии» Рёскин отводит воспитанию и образованию. Все дети учатся в школах, где их обучают полезным ремеслам, умению трудиться на земле, навыкам полного самообслуживания, где им преподают литературу, музыку, где налажено физическое воспитание (ученики занимаются гимнастикой). Для школы «Гильдии св. Георгия» Рёскин намеревался написать учебники по искусствоведению, ботанике, зоологии и геологии. В каждом доме, считал он, должна быть библиотека, где будут представлены такие авторы, как Господ, Вергилий, Шекспир, Вальтер Скотт, т. е. любимые авторы самого Рёскина.

«Гильдия св. Георгия» должна быть основана, по замыслу Рёскина, на общих нравственных устремлениях ее чле-

нов, которые подчиняются руководителю общины, назначенному правлением фонда св. Георгия, а также английскому королю. Члены «Гильдии» отличаются простотой, скромностью, сердечностью. Но главной добродетелью должно стать послушание (в этом чувствовался отголосок монархических иллюзий Рёскина и следствие его преклопения перед средневековым рыцарским кодексом чести). Целью создания таких общин, как «Гильдия св. Георгия», Рёскин считал здоровье и счастье людей. Организация таких общин, по его мнению, возможна только мирным путем в рамках существующих обстоятельств. Но такая попытка, предпринятая в условиях капиталистического общества, оказалась неудачной и была обречена на провал. Создание утопических общин не могло воспрепятствовать процессу промышленного производства в обществе, не в силах было остановить погоню за богатством и моральную деградацию буржуазного общества.

Создавая свой утопический роман «Вести ниоткуда», Моррис учитывал представления Рёскина об общине тружеников, а также принимал во внимание его неудачную попытку организовать «Гильдию св. Георгия». По этому поводу А. Л. Мортон заметил: «С 1871 по 1884 год Рёскин писал „Форс Клавигера“... где излагал цели своей Гильдии св. Георгия и план сети утопических коммун, в которых жизнь сильно походила на ту, которая описана в „Вестях ниоткуда“, хотя Рёскин с его аристократическим социализмом никогда не представлял себе того духа товарищества и демократического равенства в жизни, которые для Морриса были венцом всего дела. Моррис понял также — и возможно, что его до некоторой степени научила неудача Гильдии, — что всякая попытка постепенного преобразования общества такими методами обречена на неуспех. Но, несмотря на то что Моррис пошел значительно дальше Рёскина, он многому научился от последнего и всегда относился к нему с огромным уважением»³⁰.

В романе «Вести ниоткуда» Моррис описывает переход к социалистическому обществу революционным путем, как результат свержения пролетариатом власти капиталистов. Выдвигаемая в книге идея революционных перемен является результатом знакомства Морриса с марксизмом, однако само общество будущего представлено утопически (ручной труд ремесленников, отказ от машинного производства и т. п.).

³⁰ Мортон А. Л. Английская утопия. М., 1956, с. 193.

«Первые шаги социальной революции должны положить начало перестройке искусства народа, то есть радости жизни»³¹, — утверждал Моррис в лекции «Искусство и социализм» (Art and Socialism, 1884). В лекции «Как мы живем и как мы могли бы жить» (How We Live and How We Might Live, 1884, оубл. 1887), говоря о пролетарской революции, которая должна изменить основы современного общества, он затрагивает и вопрос об искусстве будущего. Настоящее искусство, по его мнению, будет успешно развиваться только в обществе, в котором труд приносит удовлетворение и счастье, люди получают возможность свободно развивать свои индивидуальные способности. Испытав радость свободного труда, народ будет стремиться выразить свои чувства в творческой работе, в искусстве: «Рабочий цех снова превратится в школу искусства»³².

Одним из условий развития искусства будущего Моррис считал создание для каждого человека такой жизненной обстановки, при которой его окружало бы прекрасное — жилье, вещи, природа. Моррис остро поставил экологическую проблему: важно сохранять природу, красоту земли для блага всего человечества. Он решительно осуждал загрязнение прекрасных рек отходами промышленного производства. В лекции «Искусство и красота земли» (Art and the Beauty of the Earth, 1881) он выдвинул перед народом задачу «превратить страну из прокопченного задворья мастерской в цветущий сад»³³.

Моррис не соглашался с теми, кто утверждал, что искусство и машинное общество несовместимы ни при каких обстоятельствах. По его мнению, машины враждебны искусству только тогда, когда они поработают людей, т. е. в буржуазном обществе, а в будущем, при социализме люди станут хозяевами машин, которые помогут им создавать условия жизни, способствующие развитию искусства. Однако, выдвигая эту верную мысль, Моррис допускал ряд оговорок, в которых сказались его утопические представления о грядущем ходе общественного развития. Так, он заявлял, что сам предпочитает ручной труд и общество без машин; что в будущем люди смогут безболезненно отказаться от помощи техники в производстве и в быту.

Моррис считал, что коллективистский характер и социальные условия будущего общества дадут возможность людям, сохранив духовные завоевания прошлого, создать пре-

³¹ Моррис У. Указ. соч., с. 216.

³² Morris W. Political Writings. N. Y., 1973, p. 153.

³³ Моррис У. Указ. соч., с. 146.

красное, небывалое по своей художественной силе искусство. В лекции «Общество будущего» (The Society of the Future, 1887) он подробно останавливается на том, как в социалистическом обществе здоровая жизнь свободных людей, здоровое и всестороннее проявление их чувств и здоровая мораль создадут предпосылки для развития подлинного искусства.

В романе Морриса «Вести ниоткуда» в традиционной для английского фольклора форме видений выражена мечта о счастливом будущем, в котором наступит расцвет искусства и литературы. В форме прекрасной фантазии Моррис показал правдивое возрождение человека при социализме. В будущем он находит свободу, счастье, радостный труд, братство, гармонические отношения с природой, предвидит все возрастающую роль искусства. Верно указывая на действительные черты социалистического общества, Моррис вместе с тем вносит в нарисованную им картину утопический элемент: он недооценивает роль технологического прогресса, его герои труду рабочего предпочитают труд ремесленника, в будущее же перенесен Моррисом идеал единения искусства и ремесла, приписываемый средневековым мастерам.

А. Л. Мортон отмечал, что роману Морриса присущ историзм и понимание условий жизни в бесклассовом обществе: «Этот синтез самой древней мудрости с самой современной, ума — с воображением, революционной борьбы — с простой любовью к земле и придает „Вестям ниоткуда“ их исключительную литературную ценность»³⁴.

Вместе с тем под влиянием Рёскина в романе «Вести ниоткуда» сказывается излишнее увлечение автора средневековым, ибо именно там Моррис видел идеал ремесленника — идеал художника. Однако он отверг «патернализм» Рёскина и использовал средневековые мотивы только для иллюстрации того, как можно было бы жить и трудиться в условиях свободного труда. Идеализируя простоту культурной жизни средних веков, Моррис в отличие от Рёскина не принимал социальной структуры средневекового общества. Он понимал, что будущее нельзя основывать на феодальных социальных отношениях. Утопическое представление об обществе дополнялось усвоенными им марксистскими идеями, убеждением, что отмена частной собственности неминуема. Моррис признавал, что в Англии еще не созрели условия для революционных перемен, что необходимо про-

³⁴ Мортон А. Л. Английская утопия. М., 1956, с. 210.

свещать рабочий класс и приобщать его к социалистическим идеям.

Ф. Энгельс назвал Морриса «социалистом эмоциональной окраски»⁴⁵. Некоторая наивность Морриса в изложении социалистических идей, его анархистские ошибки в конечном итоге объясняются незрелостью социалистического движения в Англии того времени. При всех утопических моментах книги «Вести ниоткуда» в ней развивается великая идея: человечество может достичь полного счастья и расцвета искусства только в процессе строительства коммунистического общества. Таким образом, Моррис внес в английскую культуру своего времени социалистический идеал, создавая искусство высокого романтизма в условиях дальнейшего развития классовой борьбы.

Эстетические идеи Морриса неразрывно связаны с его энергичной деятельностью в сфере культурной жизни Англии второй половины XIX в., с его передовыми политическими убеждениями и активным участием в общественной борьбе. Он был ведущим представителем возникшего в конце XIX в. английского социалистического искусства, в рамках которого следует также рассматривать творчество Джима Коннела, Х. Дж. Бремобери, Роберта Трессала.

В статьях, лекциях, речах и письмах Морриса формулируются положения, ставшие отправной точкой развития в Англии социалистической эстетики, связанной с идеологией марксизма. Пусть Моррис сделал на этом пути лишь первые шаги и его мысль не всегда была последовательной, пусть он нередко высказывал утопические суждения, но несомненно, что он впервые внес идеи марксизма в английское искусствоведение. Современная марксистская литературная и художественная критика в Англии (А. Л. Мортон, Джек Линдсей, Рей Уоткинсон и др.) считает Морриса первым марксистом в английской литературе и эстетике.

⁴⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1976, т. 2, с. 339.

Труды Джона Рёскина в переводах на русский язык

- Сочинения Джона Рёскина / Пер. с англ. Д. П. Никифорова. Серия I, кн. 1—10. М., 1900—1904 гг. Серия II, кн. I. М., 1905.
- Воспитание. Книга. Женщина. М., 1898.
- Избранные мысли Джона Рёскина. М., 1902. Т. I; 1912. Т. II.
- Искусство и действительность (Избранные страницы). М., 1900.
- Король золотой реки, или Черные братья. СПб., 1904.
- Лекция об искусстве. М., 1900; СПб., 1907.
- На день рождения (Мысли на каждый день). СПб., 1905.
- Оливковый венок: (4 лекции о промышленности). М., 1900.
- Последнему, что и первому. М., 1906.
- Прогулки по Флоренции. СПб., 1902.
- Сезам и лилии: (Три лекции Джона Рёскина: 1. О сокровищницах королей; 2. О садах королей; 3. О тайне жизни). СПб., 1900.
- Современные английские стилисты. М., 1911.

Условные сокращения названий отдельных работ Д. Рёскина

S — Stones of Venice	AP — Pre-Raphaelitism. Aratra
M — Modern Painters	Pentelici
A — The Art of England	PA — The Political Economy of
FC — Fors Clavigera	Art
P — Praeterita	LN — Letters to C. E. Norton
UTL — «Unto This Last» and the	TT — Time and Tide
Two Paths	MP — Munera Pulveris

Содержание

Геннадий Викторович Аникин (1928—1982)	3
Введение	5
Концепция романтизма	15
Фантазия и воображение	59
«Патетическая иллюзия». Пейзаж в литературе	90
«Поэзия как живопись». Взаимосвязь литературы и живописи	121
Нравственный идеал. О творчестве Вальтера Скотта	151
Рёскин и Карлейль	192
Социально-политическая публицистика Рёскина и про- блемы критического реализма	214
Рёскин и прерафаэлиты	263
Рёскин и Моррис	297
Труды Д. Рёскина в переводах на русский язык	318
Условные сокращения названий отдельных работ Д. Рёскина	318

Геннадий Викторович Аникин

**Эстетика
Джона Рёскина
и английская литература
XIX века**

**Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького**

**Редакторы Н. М. Дмитриева, А. П. Сергиевский
Художник И. Е. Сайко
Художественный редактор С. А. Литвак
Технический редактор В. Д. Прилепская
Корректоры Л. С. Агапова, Е. Л. Сысоева**

ИБ № 31932

**Сдано в набор 12.11.85.
Подписано к печати 28.01.86
А-03330. Формат 84×108^{1/2}/₁₆
Бумага книжно-журнальная импорт.
Гарнитура обыкновенная новая
Печать высокая
Усл. печ. л. 16,8. Усл. кр. отт. 17,12. Уч.-пед. л. 19,4
Тираж 2450 экз. Тип. зак. 2029
Цена 2 р. 10 к.**

**Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6**

Г. В. АНИКИН
Эстетика
Джона
РЁСКИНА
И
английская
литература
XIX
века

Джон Рёскин (1819—1900) — виднейший представитель английского литературоведения и искусствознания XIX в. В его эстетике своеобразно сливались глубокий интерес к античности и острая критика социально-экономических противоречий современного ему общества, идеи просветительства и романтизма, оригинальный дар эссеиста и философский универсализм теоретика.

Джон Рёскин оказал сильнейшее воздействие на формирование творческих программ целых течений, повлиял на творческие судьбы отдельных крупных художников своего времени, его идеи получили дальнейшее развитие в искусстве и эстетике XX в.

В книге Г. В. Аникина впервые дана столь полная характеристика Джона Рёскина в перспективе основных моментов развития английской литературы и искусства минувшего столетия.

Г. В. АНИКИН

Эстетика
Джона
РЁСКИНА
и
английская
литература

XIX
века

«НАУКА»